

UNIVERSIDAD DE SONORA
DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

**EL NARRADOR AUSENTE: LOS CASOS DE EL BESO DE LA MUJER
ARAÑA Y DE EL VAMPIRO DE LA COLONIA ROMA**

Tesis que para obtener el grado de maestra en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

GI SELA DEL MORAL MORALES

Dirección:

Dr. Gerardo Bobadilla Encinas

Hermosillo, Sonora

Junio 2011

Universidad de Sonora

Repositorio Institucional UNISON



**“El saber de mis hijos
hará mi grandeza”**



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como openAccess

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I "El narrador en la obra literaria"	27
CAPÍTULO II "Diálogo con la crítica"	53
CAPÍTULO III "El narrador ausente en ambas novelas"...	80
CONCLUSIONES	118
BIBLIOGRAFÍA	121

**El narrador ausente: los casos de *El beso de la mujer*
araña y de *El vampiro de la Colonia Roma***

Introducción

El narrar es una forma en la que el hombre se ha dado a la tarea de explicarse el mundo, y de transmitir lo vivido y sus conocimientos. El ser humano se narra lo que vive con el fin de asimilarlo, comprenderlo y en ocasiones revivirlo. El acto narrativo ha sido inherente a la historia del hombre desde el momento en el que ha utilizado el lenguaje. Siempre hay una intención de narrar lo que se vive al ser el presente tan efímero. Vivimos hablando del tiempo pasado, lo que constituye una reconstrucción de lo experimentado más que una reproducción, porque "el lenguaje no reproduce la realidad: construye el mundo y lo evalúa como nueva producción de lo real." (Klein 9). A lo que Cesare Segre añadiría: "la narración es una realización lingüística mediata, que tiene como objeto comunicar a uno o más interlocutores una serie de acontecimientos... se orienta hacia la artificialidad, y finalmente hacia el arte..." (Segre 298).

En este afán de contar, de narrar, se desarrolla una tarea para nada ingenua, pues en la reconstrucción hay una labor que lleva a reformular y ordenar lo vivido, o lo pensado, con el fin de que sea inteligible. "El texto literario comprende un diagrama signico: antes de él está el esfuerzo para traducir significados a signos literarios; después el esfuerzo del destinatario para recuperar los significados recluidos en los signos" (Segre 18).

La narración se vale de muchos aspectos para que esa realidad que se desea transmitir o crear sea comprensible al que la escuche o la lea. Es una cuestión que implica el mayor de los órdenes donde el único instrumento que se posee es el de la lengua, así que lo explota al máximo, tal como lo señala Paul Ricoeur: "narrar es la única manera de organizar o conferirle sentido a nuestra experiencia temporal"

La literatura, al igual que todo aquello que vive, como el lenguaje mismo, se ve en el forzoso estado de cambiar, de mutar y evolucionar. Cuando nos encontramos ante un texto o un escrito que supone ser un parteaguas dentro de la historiografía literaria su aparición en ella no es gratuito y espontáneo, más bien obedece a esa evolución paulatina, a ese proceso dentro de la historia, que se va nutriendo de elementos que le van precediendo.

Al realizar un análisis de la historia de la literatura, veremos que es una de las expresiones creativas que ha gozado de un lugar privilegiado dentro de las artes. Esto lo podemos observar especialmente durante el siglo XIX, en el que la expresión verbal desempeñó el papel de sistema de comunicación universal, basándose las demás artes, a menudo, en ella para crear sus obras. No es difícil encontrar obras musicales inspiradas en una pieza teatral, pinturas que recrean alguna escena de una novela, o una escultura de algún personaje que ha sido sustraído de una obra literaria.

Es común encontrarnos con este tipo de inspiración en las obras artísticas, así mismo no podemos negar que la literatura ha abrevado de otras artes para emerger y crear nuevos mundos. La primera mitad del siglo XX se distinguió por avances revolucionarios en distintos dominios de la cultura, los cuales fueron aumentando su especificidad, es decir, el hombre ya no era concebido como un átomo indivisible, ahora se le veía como un todo, un conjunto lleno de complejidades, desarrollándose por este tiempo la creación de las meta-artes donde un arte cabe dentro de otro.

En esta evolución que experimentan las artes, la literatura se va nutriendo y mutando en otras formas, a la par que experimenta de esos cambios suscitados en las demás expresiones del hombre. De manera paulatina esto va influyendo

en que las formas de concebir la narración vayan cambiando, pero es a partir del siglo XX, donde se muestra mayormente un cambio, entre ellos un desembarazamiento gradual de la omnisciencia del narrador.

En este siglo, la tecnología logra un despunte inusitado que influye y muta la forma en la que el hombre percibía su contexto y su realidad. La invención del cine, la radio, la grabación de sonidos y la clara difusión de la fotografía, y más tarde de la televisión, dan un giro a la manera de contar las cosas; los escritores, y el público en general, se encuentran frente a modos muy diversos de duplicar y transmitir lo que piensan y lo que sienten.

La literatura sucumbe ante el mundo de posibilidades novedosas y ricas que viabilizan estos nuevos tipos de expresión, expresión que se ve reflejada en novedosos recursos para contar historias. "La novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo, la muerte, la esperanza, la desesperación, son temas perennes de toda gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquirieran su terrible y desnuda vigencia." (Anges y Gullón 111)

En este sentido muchos escritores se vieron atraídos por todo lo que representó la aparición del cine dentro de las expresiones artísticas, entre ellos Borges, Bioy Casares, Márquez, Rulfo. Todos ellos se vieron fascinados por esa nueva forma de expresarse y de plasmar historias, y adaptaron sus formas creativas, en muchos casos, a este arte, logrando una importante evolución de la literatura influenciada por esta novedad que nacía en el cruce de la tecnología y el arte.

Sólo el cine puede hacer justicia a la interpretación materialista que impregna a la sociedad contemporánea, tal como lo menciona Panofsky: "las películas organizan el mundo material y humano, en una composición que recibe su estilo, no tanto a partir de un interpretación del artista sino de una manipulación concreta de los objetos reales y de la maquinaria técnica encargada de registrarlos. El medio de las películas es la realidad física como tal." (cit. en Speranza 553)

La influencia del cine en la literatura ha sido estudiada de manera constante, pues resulta ser un campo con muchas vertientes. Este encanto de los escritores por este nuevo arte fue madurando de manera diversa, y fue la generación que nació ya con el cine integrado a su cultura en la que podemos detectar una evolución significativa del arte narrativo, afectado por esta nueva forma de crear y transmitir historias, donde los personajes que muestran son los encargados de ir

descubriendo su propia historia, sin embargo, hay una mano oculta que los coloca en las situaciones y contextos que han de complementar lo que están viviendo.

Tal es el la analogía que podemos establecer entre el director de cine y el narrador que utilizan los escritores que nos compete analizar: Manuel Puig y Luis Zapata, quienes influenciados de manera directa por el séptimo arte desarrollan una literatura que se hace valer de técnicas y temas cinematográficos, lo que desemboca en una narrativa que evoluciona y pretende prescindir de la voz autoritaria, de la omnisciencia en la narración.

En la presente investigación analizaremos el manejo que hacen de la instancia del narrador estos dos escritores, el escritor argentino Manuel Puig, así como el mexicano Luis Zapata, en la que los dos comparten el ser hispanoamericanos, contemporáneos, y haber creado y publicado sus obras cumbres en la misma década, sin olvidar que comparten el gusto y la influencia por los medios masivos de comunicación y la cultura de masas.

Ambos se entregan a una tarea que implica la evolución del narrador, la cual desde la aparición misma de la literatura siempre se ha presentado, y que ahora toma matices diversos que implican influencias que anteriormente no se habían mostrado en la literatura canónica, como lo señalábamos anteriormente.

Las dos novelas se presentan cuando mucho se hablaba de la crisis del narrador, de la muerte de la novela, como lo señalaba Walter Benjamin, haciendo que este tipo de narración se convierta en un postulado que contradice todo esto, tal como lo menciona José Amícola, logrando refuncionalizar lo que hasta ese momento era concebido como narración y narrador.

Este punto del narrador, el cual pretendemos analizar, se presenta de manera particular en ambas novelas, es un aspecto que en poca medida ha sido abordado por la crítica literaria en estas novelas, la cual lo ha reducido sólo a nombrarlo como un aspecto formal, pero sin ahondar en el mismo. Por el contrario, las novelas, de manera general, han suscitado estudios desde la perspectiva de los estudios de género, sociológicos, de historia literaria, hasta biográficos y psicoanalíticos.

Cuando decimos poca, enfatizamos el hecho de que mucho se ha hablado del narrador, sobre todo en el trabajo de Puig, pero abordado de manera a veces superficial y tangencial, a veces efímera, siendo muy diferente el caso de Luis Zapata, donde el tema ha sido pasado por alto, y a su literatura se le ha dado otros enfoques, principalmente dentro de los estudios de género, por abordar el tema de la homosexualidad. Lo que nosotros pretendemos desarrollar es un estudio desde un enfoque formal y estético, centrado en las técnicas narrativas utilizadas en estas obras.

Cuando hablamos del manejo singular que se le ha dado al narrador por parte de estos dos autores, nos estamos refiriendo a que en ellos encontramos un narrador que ha sido llamado por los críticos de diversas maneras, para el que no se ha encontrado una definición exacta, pero que comparte características y puntos de cruce. Entre los nombres que se le han venido dando se encuentran los de narrador ausente, narrador en grado cero, vicario, narrador escindido, narrador borrador, narrador invisible, fantasma, etcétera. Más o menos todos desembocan en la misma definición, con lo cual no decimos que sean totalmente lo mismo, pues no hay una sinonimia completa entre ellos, pero todas las definiciones que dan tienen muchos puntos de cruce, como ya señalábamos.

Si nos remitimos a las definiciones que ha merecido este tipo de narrador por los críticos, haciendo una definición global y general de lo que ellos consideran, y lo que nosotros hemos observado en las novelas analizadas, podemos decir que se encuentran hablando de un narrador que se da a la tarea de organizar y dar jerarquía a todo el material del sistema narrativo, algunas veces unificando voces, creando pactos de verosimilitud donde la voz del narrador se caracteriza mucho más por estar ausente, que por estar presente. Hay un deseo de borrar la voz de autoridad, dando paso a la voz de los personajes, donde estos en muchos casos toman la narración, de

manera aparente, narrándose a ellos mismos, y narrando su contexto. Y es en el diálogo, en el discurso dramático, aquél que pretende ser llevado a la representación escénica, donde se apoya este tipo de narrador.

En las dos novelas, la materia narrativa maneja un tipo de narración que se encontraría entre la mimesis y la diégesis de las que hablaba Aristóteles¹, pues desemboca en una narración pero utilizando el diálogo dramático, es decir, en aquel diálogo utilizado en las obras teatrales, pero que en este caso no pasa de ser un recurso narrativo. Y muy al contrario de lo que menciona Alicia Adreu que esta "ausencia del narrador contribuye a que los personajes sean vistos desde fuera" (Adreu 545), refutaríamos que al contrario, con este tipo de narrador, los personajes se nos dan a conocer desde dentro, pues son ellos los que lejos de mostrarnos cuestiones exteriores, van presentando sus sentimientos, emociones y formas de ver el mundo, la vida, y a los demás personajes, pues nos platican de viva voz, partiendo del presente, suponiendo un estar, por lo que sería innecesario una descripción externa de ellos mismos.

Como hemos señalado anteriormente, nuestro análisis lo enfocamos a estos dos escritores porque contribuyeron a una expresión innovadora de las formas narrativas dentro del género

¹ Lo explicamos de manera más amplia en la página 44.

de la novela, pero ello no implica que hayan sido los primeros en querer dejar de lado la imagen del narrador omnisciente que predominaba hasta antes del siglo XX. Por el contrario, ese cambio en la manera de concebir al narrador es una cuestión que ha venido evolucionando, lo cual se ha representado en la obra de estos dos escritores, tal vez suscitado en gran parte por los momentos históricos, políticos y sociales que les tocó vivir a ambos, tanto en México como en Argentina.

Si hacemos un recuento del manejo del narrador a lo largo de la literatura, de lo que es concebido como novela, veremos que desde los primeros indicios de ello, ha ido cambiando y nutriéndose de nuevas formas de hacerlo. Desde *El asno de oro* de Apuleyo, pasando por *El Quijote*, Flaubert y Joyce, hasta llegar a Puig y Zapata, el narrador se ha ido mutando, tomando formas y colores diversos, que son el reflejo de los diversos momentos y contextos de las obras que los utilizan y desarrollan.

Hay pues una necesidad por crear una narrativa mucho más cercana, alejada de esa objetivación que provoca el narrador omnisciente. Poco a poco el narrador se va adentrando a la conciencia de los personajes, y habla a través de ellos, aun es su voz, y establece una frontera sutil y detectable entre ellos.

Ya en 1859 Flaubert lo hizo al mostrarnos un narrador mucho más impasible y objetivo, al no tomar partido ni enjuiciar a la heroína Madame Bovary, por sus actos. Por medio del discurso indirecto, Flaubert, empieza a fraguar ese cambio en el narrador omnisciente porque llega a un grado en el que no se sabe si lo que dice lo dice el narrador o lo está diciendo el personaje. Es entonces cuando, podemos decir, que es más notable ese cambio entre la omnisciencia y el ceder la voz a los personajes; hay una desconfianza ante la autoridad que hasta ese entonces había tenido el narrador. Así mismo, Joyce hizo lo propio al manejar el fluir de conciencia, donde se escucha el pensamiento del personaje, de una manera caótica, pero a la vez buscando un grado mayor de verosimilitud. Es aquí cuando se empieza a presentar este tipo de mecanismos para evitar la omnisciencia, otorgándoles mayor responsabilidad a los personajes. Esto en lo que respecta a la tradición europea.

Muchos críticos han establecido una relación entre Puig y estos escritores. Para ellos la escritura de Puig es heredera de las formas narrativas tanto de Flaubert como de Joyce, así como también de Cortázar, desembocando en una narrativa lejos de la autoridad del narrador omnisciente y cerca de una cultura más oral. Aquí nosotros añadiríamos que nos recuerda al recurso formal utilizado en *La Celestina*, donde por vez primera en la lengua española se explota al máximo el discurso dramático,

aunque la obra termina siendo otra cosa y no un escrito teatral, lo mismo que pasa con EBMA (1976) y con EVCR² (1979), pues la extensión de la misma y sus diálogos extensos lo impide.

La situación específica que se presentó en la América Latina pasados los años cincuentas reunió varias circunstancias que fueron fraguando una cultura diferente que se manifestó de diversas formas en las artes. En su literatura se presenta un cambio importante y radical en la manera en la que se tiene concebida, pues diversos factores hacen que el hombre hispanoamericano caiga en un desencanto de su realidad. Entre estos elementos se menciona el gran aumento que tuvieron las poblaciones de las ciudades, así como una clara maduración de una nueva clase social: la clase media. Clase que emergía de ese crecimiento inevitable de los espacios urbanos y como causa del aumento de las industrias en estas urbes.

Otro factor que se considera como fundamental dentro de este período es la Revolución Cubana, levantamiento que vino a ser un símbolo de libertad entre las naciones americanas reprimidas, donde la intervención del argentino Ernesto Guevara quedó marcada como símbolo de la internacionalización de las

² Por sentido práctico habremos de referirnos de esta manera, en algunas ocasiones, a las obras analizadas: EBMA, El beso del beso de la mujer araña, y EVCR, El vampiro de la Colonia Roma.

causas de libertad. Aunado a estos hechos no hay que olvidar que los golpes de estado y las situaciones militarizadas que vivían muchos países en la América hispana, entre ellos la Argentina, vinieron a romper con los moldes de la historia oficial, y los viejos y nuevos escritores empezaron a cuestionarse estas verdades que hasta entonces habían sido absolutas y que de repente se empezaban a tambalear.

Esta revolución fue fundamental en el cambio de actitud del ser hispanoamericano, así como las diversas dictaduras y golpes de estado que sufrieron muchos de nuestros países. El nacimiento de la cultura de masas se encontraba en su apogeo, propiciando una nueva forma de concebir el pensamiento general, pues las personas tienen un mayor acceso a la información, sin precedente alguno, por medio del cine, la radio, y, sobre todo, la televisión. Empieza lo que después se ha de llamar y conocer como alienación, y las mass media³.

De esta manera, la literatura que surge a partir de la década de los 50's y 60's, como resultado de esta evolución, utiliza un lenguaje mucho más flexible, desenfadado, hasta cierto grado popular y callejero, lenguaje que plaga novelas que desarrollan la vida de personajes más complejos, con

³ "La teoría de la sociedad y cultura de masas se originó en las sociedades que sufren rápidos cambios económicos, políticos y sociales asociados con las revoluciones burguesas e industriales." (Swingewood 35)

narraciones que demandan a un lector más activo, que se involucre más en el arte creativo. Los escritores de esta literatura, debido a las condiciones históricas y sociales por las que atravesaban sus países, desarrollan una narrativa mucho más internacional, pues en muchos de sus casos se ven obligados a vivir en el extranjero, ya sea por el exilio u otros motivos. "El exilio de los escritores nos muestra, sin duda, lo arbitrario del Estado, pero también, y sobre todo, lo que debería ser y aun lo que es, en el mejor de los casos un escritor." (Saer 281)

Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar y Carlos Fuentes, fueron y siguen siendo las figuras más importantes y emblemáticas de este periodo en la literatura, donde ésta pasó de ser una literatura de costumbres y regionalista a ser una literatura con aspiraciones universales. Importantes fueron también muchos otros escritores que publicaron en esta etapa, como Rulfo, Donoso, Carpentier, cuya literatura se presenta a partir de la segunda mitad de la década de los setenta.

Mientras que los escritores del *boom* se preocuparon por escribir una literatura más cosmopolita, pero tratando temas hispanoamericanos que tenían que ver con una mezcla con lo popular y lo mítico, se vio una gran diferencia con los escritores del llamado, y no acordado, *posboom*. Aquí surge una nueva generación de escritores en toda Hispanoamérica ávida de

experimentar con nuevas formas expresivas que reflejen su momento histórico y su forma de concebir y de entender su contexto histórico y cultural, que se hace valer de esa evolución que se venía presentando en la narrativa, tal como lo mencionábamos líneas arriba.

Las novelas que nos interesa estudiar son novelas que se publicaron en la década de los setentas, década muy importante en cuanto a cambios sociales y políticos, en Latinoamérica. Es decir, para que se haya dado y desarrollado esta literatura que nos ocupa, fue imprescindible el desarrollo de esta etapa anterior, del *boom*, al igual que la evolución ya señalada del narrador, al grado de ser llamado este periodo como *post-boom*, término que hasta hoy en día no ha quedado establecido como algo certero, pues según los críticos no cuenta con características tan fuertes que unan a los escritores que publicaron en esta etapa como para que se pueda denominar de tal forma. "No existe ningún movimiento que responda a ese nombre." (Pellón 296) Hay que recalcar aquí que cuando nombramos estos periodos, tanto el *boom* como el *posboom* lo hacemos como una cuestión meramente práctica y cronológica, sólo con el fin de ubicarnos de manera temporal dentro del contexto de las letras hispanoamericanas.

Así surge un Manuel Puig, un Severo Sarduy, un Gustavo Sainz, un Luis Zapata, con una escritura que experimenta con

códigos hasta entonces ajenos al código literario, siendo el código del cine uno con los que más probados, así como el teatral, y el de la radio. De igual manera se experimentó con otro tipo de códigos no necesariamente artísticos, sino más bien coloquiales y de la vida diaria, como los recados, las cartas, las grabaciones, etcétera, lo cual ya se había hecho anteriormente, pero aquí se hace de manera refuncionalizada: "Sin ser productores de cultura popular, se enfrentan a la realidad cultural de la época y buscan subvertir el sistema de valores que dibuja una clara línea divisoria entre la cultura popular y la alta cultura." (Pellón 296)

En el caso particular de la literatura mexicana, el período que fue bautizado como "Literatura de la onda" también merece mención, pues el tipo de lenguaje que utiliza es parte de la evolución que desemboca en un tipo de literatura como *El Vampiro* (1979), donde el lenguaje soez y escatológico constituye un punto obvio e importante; un lenguaje que no en todas las literaturas de esa época en América Latina era fácil de encontrar. En México este tipo de expresión empieza a ser usada con mucha anterioridad en la literatura, si lo comparamos con otros países. Las razones son diversas, y en el caso de Argentina, aparece unos veinte años después de la publicación de *El Vampiro*. Las razones pueden ser varias, pero es fácil atribuirle gran parte al período militar, en el que se

vio inmerso este país del cono sur, y a la represión que se vivía allá en este período. En *El Beso* (1976) se nota la represión y cómo aún se miden las palabras que se van utilizando.

Otro aspecto muy importante dentro de este período, de esta generación que dejó atrás el *Boom*, y de esta década que venía arrastrando los importantes sucesos de los años sesenta, se encuentra el hecho de que se empieza a dar voz a las clases bajas, al ser marginal. Estas novelas recogen las voces que han sido acalladas por razones sociales, económicas e históricas. Ya no es el intelectual, ni el hombre letrado o el político el que toma la voz y se apropia del discurso, sino que las clases marginales se hacen presentes. Los que habían estado reprimidos pugnan por dejar de estarlo. Las mujeres, los homosexuales, los indígenas, hablan, y lo hacen, en muchos de los casos, de manera directa sin un intermediario entre ellos y el lector, es decir, se empieza a prescindir del narrador omnisciente.

Hay una nueva experimentación con el narrador en primera persona, una supremacía a la voz del personaje, hasta ese momento, el del *postboom*, no vista en la literatura hispanoamericana, cambiando de manera drástica la perspectiva socio histórica de la novela, pues en el *boom* los autores seguían siendo representados por los varones de clase media, haciendo que "las mujeres, homosexuales, judíos, etcétera, se

conviertan en los autores y protagonistas de estas novelas. Las tres nuevas corrientes más definidas de la novela hispanoamericana, tras el *boom*, fueron la novela testimonio, la novela histórica y la novela detectivesca en su variante dura.” (Pellón 296, 316)

A diferencia de los anteriores escritores, esta nueva generación voltea a lo masivo, a las formas de expresión no cultas. Se va nutriendo de todo aquello que se va produciendo a granel en la cultura de masas. Son capaces de integrar técnicas ajenas a todo aquello que hasta ese momento había sido planteado en la literatura.

Así, deja de ser el narrador omnisciente el que intercede por los personajes, haciendo más válida la voz del marginal, del reprimido, que ahora no tiene temor a expresarse, y manifiesta todo el deseo de ser escuchado y admitido en una sociedad en evolución, regida por nuevos parámetros culturales, sociales y tecnológicos. Sin perder de perspectiva que continúa siendo un artificio del narrador.

Manuel Puig se encuentra a la vanguardia y es uno de los escritores más reconocidos por experimentar con nuevas formas estéticas, así como por presentar protagonistas y temas hasta entonces no tratados. “Puig ha pasado a ocupar un lugar singular dentro de la literatura argentina por la incorporación de múltiples recursos estilísticos y la audaz utilización del

lenguaje popular en el que viven y piensan sus personajes.”

(Jesee 126)

Lo anterior se presenta en una Argentina que se encontraba en un período político inestable y represivo, donde la libre expresión no era fácil de llevarse a cabo y de ser respetada. El período en el que se desarrolla la historia de la novela de *El beso de la mujer araña*, es el periodo de Isabel Perón⁴, la novela trata de reflejar y enmarcarse dentro de ese difícil contexto. Pero el período en el que es publicada, en 1976, Argentina se encuentra bajo el régimen militar del comandante Rafael Videla, quien tomó el cargo de facto, tras el derrocamiento de Isabel Perón.

Así surgen en Argentina, al igual que en muchos otros países bajo dictadura militar, muchas obras de escritores que se vieron en el exilio, y no sólo en un exilio literal, físico,

⁴ Isabel Perón, fue la tercera esposa de Juan Domingo Perón, con quien contrajo nupcias, en su período de exilio en España. Al regreso de Perón a la Argentina, y la restitución de su gobierno, ella queda electa como vicepresidente de la nación. Tras la muerte del presidente a los meses de haber asumido el cargo, ella queda como presidenta, iniciando una etapa de crisis tanto política como económica en el país, la cual desemboca en el gobierno de Videla, con un golpe de estado, el cual se caracteriza por el ambiente de represión y violencia. Tomemos en cuenta que es durante este periodo en el que se ubica la historia de la novela, y es publicada durante el gobierno militar, por lo que es prohibida su publicación en Argentina, y sólo llega al país de manera clandestina. El tiempo enunciado difiere del tiempo de enunciación, se ubican en períodos diferentes. (Lobato 505)

sino también emocional, donde sus aspiraciones y libertades se veían coartadas. "Los más grandes escritores argentinos son exiliados, aún si jamás salieron de su lugar natal. Suponiendo que sus personas civiles no hayan sufrido persecuciones o inhibición, bastaría con ver el destino de sus obras para comprender hasta qué punto el conflicto entre praxis artística y poder político es irreductible." (Juan José Saer *Exilio y literatura* 279).

La dictadura en la que se veía sumida Argentina, influyó para que Puig quisiera borrar esa idea de poder y de dominio en sus obras, lo que derivó en un deseo de borrar la voz autoritaria del narrador omnisciente, dándoles voz a los personajes sin que hubiera alguien por encima de ellos, así pretende borrar la imagen del narrador como autoridad dentro de la obra, aspecto que habremos de desarrollar de manera más amplia y profunda en el tercer capítulo.

Juan José Saer agrega respecto a la literatura de esta época de la Argentina militarizada: "Toda la literatura viviente de la Argentina de este siglo es letra muerta para la cultura oficial. Se puede decir que al menos después de 1950, los *mass-media* instalaron en el lugar de la escritura el reino del estereotipo, del arte de segunda mano, de la tautología oficial, de la fraseología hueca que repite con una servilidad

calculada las simplificaciones de los verdugos y de los mercachifles.” (Saer 279)

Lo mismo ocurre en el caso de Luis Zapata quien a manera de transcripción de cintas elude la función del narrador tradicional. Zapata desarrolla su historia en un México caótico que se mueve entre una falsa bonanza y una represión que continuaba igual de fuerte desde los años 60. Es decir, mientras que en Argentina se vivía abiertamente la represión militar, en este país se vivía un ambiente de esperanza, a pesar de los recientes hechos que marcaron la historia política y social de nuestro país, como el caso de la matanza de Tlatelolco.

Pero a pesar de que esta represión no era tan explícita como en el país sudamericano, sí existía, y se ocultaba tras el auge petrolero propiciado por los hallazgos de yacimientos que vivió el país, y que coincidió con la elección de José López Portillo, lo que suscitó una nueva esperanza de entrar al primer mundo en poco tiempo, o por lo menos encontrarse en el camino correcto, pero la realidad era otra y el país se tambaleaba en una esperanza en un futuro prometedor, pero que a su vez ocultaba los vicios del pasado que no dejaban de hacer mella en él.

El sueño se fue desmoronando, sacando las cloacas que habían sido tratadas de esconder, emerge una sociedad con

hambre, con sed de tener y de ser. Así se levantaba una voz de la izquierda encabezada por los comunistas que más frecuentemente se hacía escuchar, y ponía en el mapa político del país voces que hasta entonces no habían sido escuchadas. En un país en el que no pasaba nada, Luis Zapata nos muestra y nos entrega una novela que refleja ese ambiente de incertidumbre tanto económica como social, donde las carencias y los problemas no se pueden esconder tan fácilmente.

Aunque la situación social y política de México era diferente, como países hispanoamericanos compartían, como lo siguen haciendo, varias cuestiones, tal como lo señala Ángel Rama: "La mayoría de ellas radican en el pasado, habiendo moldeado hondamente la vida de los pueblos: van desde una historia común a una común lengua y a similares modelos de comportamiento." (Rama 67) También Rama menciona que las otras similitudes tienen que ver con "las pulsiones económicas y políticas universales que acarrearán la expansión de las civilizaciones dominantes del planeta" (Rama 67).

La innovación de las dos novelas, además de los tópicos que abordan y los personajes que utilizan para sus fines, es la forma estética de hacerlo. Uno, Manuel Puig, opta por el diálogo directo entre los personajes, utilizando una construcción narrativa mucho más atrevida, mientras que el

mexicano Luis Zapata opta por el monodíálogo⁵, en una novela donde un solo personaje nos deja escuchar la historia de su vida a través de la transcripción de aparentes grabaciones de audio, pero siempre incitado por el que lo escucha y no se deja escuchar.

El asunto en este caso es que además de tratar estas formas, el autor hace uso de un tipo de narrador hasta entonces no utilizado, un narrador que toma las formas de un director de cine, en un caso, donde mueve las piezas de una manera en la que aparentemente no interviene, pero que por ser narración no puede prescindir de él. Y en el otro, hace un juego de transcripción donde edita lo que desea que se sepa acerca del material que posee en sus manos: el de la "entrevista", como trataremos de demostrar en el capítulo tercero.

Por ello, el presente trabajo se estructura en dos capítulos, en el primero de los cuales se hará una descripción de lo que es el narrador, el narrador ausente, y la manera en la que nosotros habremos de abordarlo, para enfocar el segundo de estos a un análisis de lo que la crítica literaria ha dicho al respecto, acerca del tema del narrador ausente, y de *El*

⁵ Monodíálogo le llamamos a un "diálogo" en el que solamente aparece una sola voz, pero sabemos de la existencia de por lo menos otra, que se encuentra oculta, y es la que cuestiona, y hace que se exprese de tal manera la voz explícita, al ser testigo de lo que se enuncia.

vampiro de la colonia Roma, así como de *El beso de la mujer araña*.

CAPÍTULO I

El narrador en la obra literaria

Con el fin de adentrarnos en la cuestión teórica hablaremos un poco más de lo que es el narrador, cómo se ha concebido, lo que es la voz, el enunciado, el diálogo, y de la importancia que posee el Otro, el que no está, el lector implícito que propone Bajtín, un lector/interlocutor que de alguna manera determina lo que dice el hablante. Así como también el oyente que está pero no conocemos, como en el caso de *El vampiro de la colonia Roma*; y que en el caso de *El beso de la mujer araña*, que se da en la cuestión del diálogo, cómo este diálogo se encuentra dado a partir del otro, del que escucha, pues a partir de él se dan las respuestas y determina lo que ha de decirse.

Desde el inicio el ejercicio narrativo ha contado con ciertos elementos del texto que son inherentes a él, ya sea los personajes, el tiempo, el espacio, el narrador, pero conforme avanzamos en la historia literaria podemos percatarnos de que este ejercicio y manera de escribir se ha ido permutando a lo largo del tiempo.

La narración se empezó a analizar sistemáticamente por los formalistas rusos entre los años de 1915 a 1930, fueron los

primeros que establecieron una clara división entre lo que es narrador y autor; desarrollaron las sugerencias del folklorista Veselovski, y fue Propp, también folklorista, quien avanzó en el método del análisis.

El procedimiento de no contar los hechos en orden cronológico se viene dando desde la época clásica, cuando se solía comenzar *in media res*, comunicando después los sucesos iniciales de la historia a través de una narración retrospectiva, hecha normalmente por los personajes. En el género de la novela es más fácil de encontrar esta característica, tal es el caso de las obras que nos compete analizar, donde las dos inician *in media res*, en un tipo de narración que engaña al lector y funciona como señuelo al momento de iniciar la lectura. Tanto Adonis como Molina, protagonistas de las dos historias, son los que nos adentran a cada una de las narraciones, aparentando ser un narrador en primera persona, y el otro uno en tercera persona en primera instancia, pero más adelante descubrimos que es sólo un recurso formal utilizado por este tipo de narrador que confunde su voz con la de los personajes, cediendo la mayor de las veces la voz a éstos.

Gerard Genette habla de la historia heterodiegética cuando el narrador está ausente de la historia narrada, es decir, cuando el narrador es sólo eso y no interviene en los actos

narrados; y homodiegética cuando el narrador está presente como personaje. Autodiegética, cuando el narrador es el personaje protagonista, cuando él mismo nos está narrando su historia, mientras que intradiegética es la narración hecha por personajes en segundo grado.

Establecido lo anterior, podemos mencionar que la mayor parte de las obras literarias cabrían en estas definiciones que se dan en cuanto al narrador. Sin embargo, en el siglo XX se empieza a experimentar con la novela y sus formas creativas, naciendo así un gran número de obras literarias que se dan a la tarea de probar nuevas formas expresivas que tenían a su alcance ahora en la literatura.

Un ejemplo de ello fue el introducir la forma narrativa del cine a la literatura, como ya lo señalábamos en la introducción, arte que tanto impactó a los escritores de este siglo, y que indudablemente influyó en la forma de concebir la literatura. Tal es el caso de Manuel Puig, quien recurre a formas narrativas innovadoras, en las que es posible preguntarse ¿dónde está el narrador?, pues son varias las formas que experimenta en sus diversas novelas, destacando mayormente el "narrador" poco convencional de esta novela que nos atañe, *El beso de la mujer araña*.

En esta novela de Puig la sucesión y narración de los hechos se encuentra dada por un diálogo directo entre los

personajes, en la que hay una narración dentro de la narración, donde Molina se convierte en un narrador en segundo grado, al estar ya él dentro de una narración mayor. Este personaje es el que nos da a conocer historias intercaladas dentro de los diálogos, algo parecido a la forma de la novela bizantina, forma básica de *El Quijote*. Mientras que *El vampiro de la colonia Roma* recurre a la forma expresiva de la reproducción de cintas de audio, donde la oralidad juega un papel muy importante, pues contribuye al desarrollo y solidificación de lo que es el narrador ausente, y donde el narrador cumple un papel de transcriptor, plasmando aquello que el personaje ha expresado anteriormente.

De esta manera, resulta interesante el hecho de analizar este tipo de narradores que se desarrollan en este siglo en el que la tecnología, y todo lo que conlleva, juega un papel determinante, influyendo no sólo en la vida diaria de las personas, sino también en las expresiones artísticas, al grado de crear este tipo de novelas que se salen de los márgenes establecidos para la narración.

En estas obras podemos hablar de lo que es el narrador ausente, pues éste no se nos presenta, según la crítica, como ya hemos señalado, como un narrador habitual. Nos sorprende que en el caso de *El Vampiro de la Colonia Roma* en la mayor parte de los estudios que se han hecho de él se haya pasado por alto

el hablar de este narrador, dando por sentado que se trata de un narrador en primera persona, descartando todos aquellos elementos, entre ellos los tipográficos y de transcripción, que hay en la novela y que nos anuncian que está presente un interlocutor que de alguna manera determina lo que se responde, lo que se enuncia.

Así pues, el tema que nos interesa desarrollar en nuestro trabajo es comprobar que ambas novelas poseen un narrador que se encontraría ubicado en lo que habremos de denominar narración en primer plano, es decir, el plano implícito, la narración matriz, la narración general que engloba todo el texto, que es en el que nosotros ubicaríamos al narrador ausente. Y le llamaríamos narración en segundo plano cuando los personajes se dan a la tarea de narrar sus historias o las de otros, en la que se escucha la voz de los personajes por medio del discurso dramático.

La relevancia de nuestro trabajo estriba en el poco estudio que hay a este respecto, al hecho de que se desarrolla hacia otra vertiente, desatendiendo aspectos importantes e imprescindibles de la misma. Así como la carencia de planteamientos delimitados de este tipo de narrador, y su uso en la literatura contemporánea. Las dos prescinden de lo que comúnmente es conocido como narrador, ya que en ninguna de las

dos se encuentra un narrador explícito, por así decirlo, o un narrador omnisciente, ni siquiera un narrador focalizado.

En el caso de *El beso de la mujer araña* donde la historia es desarrollada y presentada a manera de diálogo, los personajes se instauran desde un punto de partida dramático en el que no es necesario que sean introducidos por un narrador diegético, si no que ellos entran directamente en lo narrado, presentándose a sí mismos por su propia voz. La novela comienza a instaurarse en el modo narrativo convencional, sólo cuando los personajes narran.

Pero a diferencia de lo que muchos han dado por llamar y asegurar que no hay narrador en ella, otros coinciden, como en el caso de José Amícola, que esto no es posible, ya que no es una obra dramática, si no que está instalada en ese orden, pero cuenta con una serie de peculiaridades que no permiten que nos quedemos en un nivel tan vacío y nos conformemos con sólo señalar que no tiene narrador, pues es claro que la intención de la obra no es ser un texto dramático, sino que solamente toma prestada su fórmula para llegar a otro fin, el cual mucho se aleja de querer ser presentada en escena. Aunque existe un guión teatral basado en la misma novela, pero que a su vez constituye una obra totalmente diferente.⁶

⁶ Producción brasileña; Director Héctor Babenco; 1985. Basada en la novela *El beso de la mujer araña*.

Pero nosotros coincidimos más en llamarle narrador, ya sea implícito u oculto, que es otro nombre que le ha dado el investigador José Amícola, pareciéndonos más conveniente porque de antemano nos separa del autor histórico, del escritor físico, y sólo nos hace trabajar con el material que poseemos en nuestras manos, sin que las cuestiones biográficas, por así decirlo, nos hagan ruido.

Aquí el problema genérico se encuentra en que no hay un narrador explícito, en ninguna de las dos novelas, que nos instalen como lectores en una narración diegética. La narración surge de manera directa de los personajes, sujetándose al presente de la acción, donde el lector incauto e inexperto puede confundirse entre narrador, personaje y autor. El narrador del que hablamos es un narrador organizador que permanece ausente, escondido por así decirlo, pero que está, pues es él quien organiza toda aquella información que posee.

Por otra parte, entre las cuestiones que son imprescindibles de tratar se encuentran ciertos conceptos que tenemos que tener en claro antes de pretender llegar a conclusiones o aseveraciones. Al hablar del narrador, y más en este caso que es un narrador poco común y que mucho se ha debatido si realmente es o no es un narrador, si hay que llamarle autor, en lugar de narrador, entran ciertos aspectos que hay que definir, los cuales van desde la voz, diálogo,

enunciado, los tipos mismos de narrador, lector implícito, etcétera.

Hay quienes han preferido nombrar a esta "ausencia" de narrador, autor implícito, como en el caso de Luz Aurora Pimentel, que en su *Relato en perspectiva* (1998) habla de ello, dando datos y aportaciones valiosas dentro de la narratología, brindando conceptos y conocimientos importantes para la literatura; sin embargo, en este estudio no ahonda mucho en el porqué llamarle autor y no narrador. En nuestro caso hemos preferido nombrarle narrador, en lugar de autor, sobre todo por cuestiones prácticas y de diferenciación entre lo que es la voluntad creadora del autor, y el elemento literario que termina siendo el narrador.

Resulta difícil inmovilizar y definir tanto al autor como al lector. El primero no presenta un gran interés para el usuario del texto; tal vez es desconocido, o tenemos de él noticias someras; casi nunca sabemos de él lo que quisiéramos. El segundo no es una persona determinada, sino una abstracción. Sin embargo, se ha formulado recientemente la hipótesis de que en textos narrativos (pero no queda claro por qué sólo en estos) se pueden identificar rasgos precisos no del autor histórico, sino del autor tal como se revela en la obra: un autor depurado de sus rasgos reales, y caracterizado por aquéllos que la obra postula. La narrativa cuenta, narra, y

para ello requiere de elementos composicionales y ficcionales que permitan el acto de narrar: alguien que narre (narrador) algo (anécdota) sobre alguien (personaje) que vive en un lugar (tiempo y espacio). Del mismo modo puede identificarse exactamente el tipo de lector que la obra implica, y del que después los lectores reales difieren poco o mucho. Al primero se le llama autor implícito y al segundo lector implícito.

Casi todas las afirmaciones de la crítica tradicional sobre el autor se referían propiamente al autor implícito: a él se adaptan totalmente los rasgos definibles sobre la base del texto, y que pueden haber pertenecido al autor real sólo eventualmente, o nunca. Es el autor implícito quien permanece dentro de coordenadas precisas a partir del texto, mientras que el autor real continúa cambiando, transformándose. (Segre 19-20)

Cuando se prefiere hablar de autor en lugar de narrador en novelas como las que estudiamos, muchos lo sustentan en el hecho de que no hay nada por narrar, pues todo es un diálogo, en un caso, y en otro un monodiálogo, informes penales, notas a pie de página, etcétera, así que no hay narrador. A lo que nosotros respondemos que la novela, en el caso de EBMA, es mucho más compleja que una puesta dramática, simplemente la extensión de las mismas implicaría un absurdo para su representación, y el sólo hecho de llamarla novela, por lo que

comentaba antes, ya nos está obligando a pensar en un narrador, tal vez muy diferente al que estamos acostumbrados y del que habla Gerard Genette, pero que no por ello deja de ser narrador.

El narrador que se utiliza en ellas es un narrador que ha evolucionado y ha tomado nuevas formas. Tal como lo señala José Amícola "vamos a comprobar que hay una diferencia entre la ausencia de un elemento cuando la tradición lo dicta como obligatoriamente presente, y una ausencia que se nota como tal porque no está estipulada en las convenciones literarias." (Amícola 182) Y para apoyar esta idea recurre a Barthes y su término de narrador en "grado cero", donde precisamente el llamarle así es el que hace que se haga presente, y sea lo que lo hace diferente del género teatral.

En lo que respecta a la cuestión del autor es importante señalar que ser autor implica estar relacionado con una voluntad creadora, pues posee una posición ética y estética, valorativa y artística determinada respecto a lo que se encuentra desarrollando, y que si al narrador le llamamos de esta forma nos estamos metiendo en una frontera muy sutil entre los dos conceptos diferentes, como señala Mijail Bajtín:

"El autor no se encuentra en el lenguaje del narrador, ni en el lenguaje literario normal con el que está relacionado el relato, pero utiliza ambos para no situar

por completo sus intenciones ni en uno ni en otro; utiliza en cada momento de su obra esa evocación recíproca, ese diálogo de los lenguajes, para quedarse neutral en sentido lingüístico, como tercero, en la discusión entre los dos" (Bajtín 132).

EL llamarle narrador en lugar de autor, viene dado por las diferentes funciones que varios estudiosos han dado por otorgarle al narrador, entre ellas las de narrar la historia propiamente dicha, pero también el hecho de comunicarse con los lectores, y el punto que nos interesaría: el de organizar el relato.

Esta organización de la que se habla, es la de lo que se enuncia y de cómo presentarnos la historia. En nuestras novelas la manera de organizar toda esa información que se posee (notas científicas, diálogos, cintas, etcétera) establecerlas y presentarlas al lector, es lo que nos hace pensar en un narrador implícito, esto si partimos de la definición de que el narrador es aquella instancia que organiza y valora la información del mundo narrado (Barthes), diferente de la voluntad creadora que hemos señalado como autor.

En el caso de *El vampiro de la colonia Roma*, los estudios se han centrado en abordar lo que es el tema de la homosexualidad, y de cómo este libro fue de gran importancia en la literatura mexicana, pero sólo por la cuestión y el trato

que se da al hablar del tema de la homosexualidad. Estos estudios en muchas ocasiones han dejado de lado la complejidad que posee esta obra que se nos puede mostrar a primera vista como simple y sencilla. José Joaquín Blanco es uno de los críticos que más ha defendido y reivindicado la cuestión estética y estructural de la novela, que en muchas ocasiones ha sido pasada por alto.

En esta novela, en la mayoría de las ocasiones se ha hablado de un narrador en primera persona. Es decir, de manera sencilla terminan con el estudio del narrador de esta obra señalando que se trata de un narrador homodiegético, autodiegético, en la que éste se encuentra narrando su vida y sus experiencias. A lo que nosotros nos inclinamos por afirmar que la novela posee una complejidad más amplia que va mucho más allá, pues, de manera aparente, escuchamos a un solo personaje que narra su vida --"entonces por andar todo el tiempo en la calle terminé conociendo la ciudad como la palma de mi mano ¿no?" (Zapata 22)-- pero no a un narrador, es un personaje que está contando su historia, pero todo a partir de los cuestionamientos de otro "personaje" que no conocemos de manera explícita en la novela, pero que está presente y que es el que hace que Adonis narre lo que narra.

De alguna manera se encuentra un ente que está manejando y jerarquizando los elementos que se presentan en la novela.

Hay quienes podrían decir que es el mismo entrevistador el narrador ausente, que terminada la entrevista decide plasmarla de la manera en la que lo hace, pero ésta sólo sería una opción, por lo que habremos de explicarlo en el capítulo tercero cuando ahondemos en el análisis de ambas novelas.

En EVCR podríamos hablar de un narrador que además de encontrarse ausente, se vendría a configurar de manera más clara, aún más que en EBMA, por la cuestión de que sabemos de antemano que hay cintas de grabación, que han sido transcritas y donde hay un esfuerzo tipográfico y estilístico por comunicarnos la oralidad de la situación, una oralidad que a bien es ficticia y trabajada, pues el lograrlo es uno de los mayores aciertos de la novela. Aquí podemos hablar también de un narrador transcriptor que se ha dado a la tarea de tomar tales cintas, transcribirlas y mostrarlas a manera de novela.

En *El vampiro* de manera específica se da una cuestión que ha dado por llamarse monodiálogo, pues a pesar de aparecer una sola voz, sabemos de la existencia de otra que es la que cuestiona y hace que se desarrolle la historia de tal manera, pues es la que toma las riendas de lo que se ha de responder a partir de las preguntas que enuncia y formula.

En efecto, tanto Adonis, como Molina, cumplen la función de narradores, pero no en un primer plano en la novela, no en la narración matriz, sino en un segundo plano, pues ellos

narran historias dentro de la narración de su propia historia. Tanto Adonis como Molina fungen como narradores enmarcados por una instancia narrativa más abstracta, la cual no podemos ni debemos confundir con el autor, por los motivos que ya hemos señalado.

Lo relevante de reunir ambas novelas es el hablar de dos contextos totalmente diferentes, el argentino y el mexicano, pero que sin embargo, se encontraban atravesando una etapa importante en su historia llena de cambios, tanto tecnológicos, como culturales y sociales. Hay una mayor apertura a ciertos temas que antes habían sido tabú, así como un mayor acercamiento entre las culturas por la dominación de los medios masivos de comunicación, que ya venía siendo una influencia determinante, tanto el cine como la televisión. Así mismo, ambas novelas tratan el tema de la homosexualidad, y son publicadas a finales de la década de los setentas, y ambas innovan en cuanto a la cuestión narrativa.

Al analizar estas dos novelas de manera conjunta es casi imposible el no pensar en el tema de la homosexualidad que ambas desarrollan, pero dejaremos en claro que el presente estudio no ha de centrarse en ello, a pesar de parecer el tema que más poseen en común, aunque sí lo tocaremos por ser parte constitutiva de las novelas.

Lo que nos concierne es esa manera de tejer una nueva estructura narrativa que se arma de una forma totalmente diferente, donde el narrador se ausenta de manera aparente cediendo la voz a los personajes que nos revelan su historia, es decir, al parecer son ellos mismos quienes toman la voz y no necesitan de nadie que los presente ante el lector. Sin embargo, hay elementos de las novelas que no permiten el olvidar que hay un ente que se encuentra organizando todo el material narrativo que se nos brinda. La manera que utilizan nos remite a las puestas teatrales, al discurso dramático, sin serlo del todo, pues la constitución de la obra es la de novela.

Nos hemos enfocado a la cuestión formal, a esa manera especial de construir el enunciado artístico. Y para esto nos centramos dentro de la línea del formalismo y de la narratología, atendiendo a teóricos tales como Mijail Bajtín, Luz Aurora Pimentel, Gerard Genette, y Cesare Segre, pues son algunos de los estudiosos que más han desarrollado la cuestión del narrador de manera más amplia, y cuyos estudios han sido la pauta para muchos otros críticos.

El abanico de posibilidades de un narrador es muy amplio. Dado un contenido, el narrador debe elegir con qué medios va a comunicar su historia, si por narración oral, película, telenovela, drama, novela, fotonovela, etcétera. En este

sentido, debemos señalar que el narrador es una voluntad organizadora y valoradora del mundo narrativo, a diferencia del autor que es una voluntad creadora. Es el narrador quien dialoga con el lector implícito, es él quien expresa sus reflexiones sobre la materia tratada, no el autor. El narrador "es, en definitiva, el mediador entre el mundo de ficción y el destinatario." (Segre 26). Y es en este punto en el que entra nuestro estudio, pues ambas novelas "prescinden" de ese mediador y dan paso al uso de técnicas narrativas que pueden hacer pensar a un incipiente lector el hecho de que este elemento no se encuentra en la obra.

Conviene teorizar más acerca de los espacios que comparten y alejan las diversas definiciones entre lo que es y ha sido considerado autor y narrador, más en esta etapa a la que nos estamos refiriendo, tal como lo señala Jean Franco, en la que llegó a un punto la fuerza de los medios de comunicación que "los novelistas no sólo tienen que confrontar una cultura masificada y multinacional que destruye cualquier noción tradicional de cultura nacional, sino que muchas veces se encuentran ellos mismos convertidos en estrellas por los medios masivos de comunicación." (Franco 148)

Como ya lo mencionamos, las definiciones entre lo que es considerado autor, narrador, escritor, son conceptos que en muchas ocasiones son susceptibles de ser confundidas, o bien,

ser objeto de una interpretación diversa entre críticos, haciendo de ellos definiciones distintas que no llegan a un acuerdo común. Por tal motivo, en este trabajo es menester dejar en claro a qué le hemos de llamar autor, a qué narrador, pues es el punto medular de nuestra investigación.

Al hablar de autor, lo entenderemos tal como lo entiende Michael Foucault, que menciona que el autor es la persona a quien se le puede atribuir legítimamente la producción de un texto, libro u obra. Es decir, la persona física que se encuentra creando, se siente capaz de crear nuevas realidades y nuevos mundos a través del discurso. Mientras que el narrador lo entenderemos como el intermediario entre el mundo de ficción y el destinatario. (Segre 26)

El autor puede utilizar diversos tipos de narradores, tal como la clasificación que de ello hace Genette, y el narrador a su vez ha de cumplir con diversas funciones dentro del texto que se encuentre narrando, las cuales van desde contar la historia, comunicarse con los lectores, así como organizar el texto. En esta gama de posibilidades en algunas ocasiones el lector no distingue tan fácilmente quién es el que se encuentra narrándole la historia, pues a veces es difícil de percibirlo en primera instancia, y hasta adentrarnos en el texto lo vamos conociendo.

El narrador posee, más a partir de la novela del siglo XX, la capacidad de "camuflajearse" en las voces de los personajes, y en ocasiones en las formas que adopta la novela. Antes de este siglo el narrador remitía a las formas más arcaicas de poder, donde lo que se encontraba escrito era lo creíble y verosímil, y, por lo tanto, el narrador ejercía una fuerza sobre quienes lo leían. Era una autoridad de por sí, pero en ese afán de borrar el matiz de poder fue mutando en ese estar presente, y de viva voz contar su historia, o una historia ajena, o poder estar ausente organizando la narración que está presentando. Así, "el narrador es una construcción ficcional, es una instancia que da forma al mundo del relato, es decir el orden en el que narra los hechos" (Klein 66).

Aristóteles, como ya enunciábamos en la introducción, establecía una diferencia entre lo que es diégesis y mimesis, la primera la reservaba al acto narrativo, y la segunda a la representación, básicamente al teatro. El narrador que nos encontramos estudiando se puede colocar entre estas dos vertientes, pues es un narrador que nos narra una historia pero utilizando la mimesis, pues se imita este tipo de discurso pero con la finalidad de narrar. Aquí el narrador se mueve entre el estar claramente ausente, y el estar presente en todo momento.

Algunos críticos han negado el concepto que manejamos de narrador ausente, pues señalan que el mismo hecho de narrar algo donde "no hay narración" es una contradicción en sí. El narrador puede ser perceptible o no, pero "mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra", (Bal 127) independientemente de que sea perceptible o no.

Aquí entramos al punto en el que el narrador es perceptible o no dentro de la novela, y los nombres que se le han venido atribuyendo a este tipo de narrador, habiendo entre ellos diferencias sutiles, pues aunque los teóricos que han trabajado en ello han intentado hablar del mismo tipo de narrador hay discrepancias tenues entre cada uno de los calificativos que se le ha otorgado.

En la introducción ya señalábamos los apelativos que ha recibido el narrador al que nos referimos, y al que en algunas ocasiones se le ha llamado autor en lugar de narrador, pero por las razones que ya enumeramos, nosotros los entenderemos como entes diversos en sus funciones y apreciación, intentando matizar más la diferencia entre ambos. Por su parte Bella Josef habla de este tipo de narrador como un "narrador invisible", que reduce su papel a organizar un registro de voces, y presentar la materia narrativa. (Jozef 285)

El crítico literario argentino José Amícola en ocasiones se refiere a este narrador como narrador ausente, y después como narrador vicario, y narrador sustituto según sea las palabras que se encuentra utilizando al describirlo, aunque la función que desempeña la tiene clara siempre y es la misma. Es aquel narrador que "se oculta en pro de la emancipación del personaje como instancia vicaria, como narrador sustituto." (Amícola 182) A lo anterior agrega que "esta cualidad hace que estos textos sean narrativos, en tanto crean un espacio particular de refracción narratológica." (Amícola *La teoría de los géneros* 182)

Esta ausencia es lo que permite que veamos a los personajes como entes independientes que se muestran de manera directa más de lo que desean, a través de sus palabras y apreciaciones de las circunstancias que nos enuncian. Y en este tenor Klein nos dice que "El narrador puede dejar marcas en el texto o no dejar ninguna..." (Klein 66)

Al hablar del narrador es imprescindible hablar de la voz narrativa. En este caso más, ya que la voz al presentársenos de manera directa por medio de los personajes cobra una relevancia significativa. Para desarrollar este concepto habremos de acudir al concepto de Mijaíl Bajtín, pues es uno de los teóricos que de manera más extensa y precisa ha abordado el tema.

Mijaíl Bajtín no hace una diferencia de manera tajante entre lo que se ha denominado como oral, y lo escrito, puesto que para él mantienen una relación inherente. Y para desarrollar y plantear muchos de los conceptos que él maneja dentro de lo que es la novela, el concepto de novela y sus componentes, se hace valer de nociones tomadas de la oralidad. Aquí hacemos hincapié en que este aspecto es importante para el desarrollo de nuestra tesis, pues ambas novelas explotan la oralidad al presentarse una a manera de diálogo y la otra de monodiálogo, lo que hace que nos remitamos de manera automática a cuestiones orales.

Cuando hablamos de enunciado en este trabajo, éste cobra una importancia mayor, puesto que al ser las dos representadas por medio del diálogo, recordemos que el enunciado es la manera de concretar la oralidad; es la manera en la que esta oralidad pasa al papel y nos es transmitida. Las dos novelas son un enunciado directo en su forma primigenia: el diálogo. Para Mijaíl Bajtín la escritura es esa transcripción de voces capaz de transmitir los sentidos de un diálogo. Para Bajtín, un enunciado es la exposición de una idea. "El medio del enunciado, en el que vive y se está formando, es el plurilingüismo dialogizante, anónimo y social como lenguaje, pero concreto, saturado de contenido y acentuado, en tanto que enunciado individual." (Bajtín 90)

La unidad mínima de comunicación es el enunciado, según Bajtín, pues en el enunciado está implicado el Otro; es en él donde cobra sentido la comunicación, pues se da voz a alguien para que alguien lo escuche, y así lograr un fin determinado. Sin el enunciado el ser no se da a escuchar y la voz pierde sentido, pues ésta es para ser escuchada y completada en el discurso del Otro.

“Un enunciado no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como una réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proviniendo de ninguna otra parte.” (Bajtín 94)

Recordemos los aspectos que tienen que ver con el discurso, el cual tiene plena relación con la voz, pues las voces que se presentan son voces que se encuentran personalizadas, tanto que cada una de ellas no sólo se encuentran transmitiendo cuestiones planas, sino que en esa enunciación representan posturas éticas e ideológicas.

En el caso del personaje de Molina, éste posee toda una carga social y moral de lo que viene siendo el sujeto gay, que habla a través de la cultura pop, y desde la perspectiva de un sujeto marginal y de la clase media baja, como cuando le

comenta de su situación a Valentín, diciéndole la razón por la cual se encuentra preso: "estoy acá por corrupción a menores..." (Puig 23) Mientras que Valentín, lleva consigo toda una carga ideológica, plagada de ideales políticos y revolucionarios: "yo no estoy lejos de todos mis compañeros, ¡estoy con ellos!, ¡ahora, en este momento!..., no importa que no los pueda ver." (Puig 48), así como la visión que le da ser un marginal, pero de la clase burguesa.

La voz en cuanto portadora de ideologías mantiene un estado imprescindible, ya que a partir de ella es que se desarrolla el discurso. Es por medio del lenguaje que el hombre se mantiene en comunicación con el mundo. A lo que Bajtín señala que desde este punto de vista "la escritura no es sino la transcripción codificada de las voces, capaz de transmitir los sentidos de este diálogo ontológico" (Bajtín 4).

Dentro de las dos novelas se entabla lo que es el diálogo y a partir de él se va construyendo el sujeto que enuncia, y a su vez, este sujeto se encuentra determinado por el sujeto que lo escucha, o para el que habla, pues él sólo existe en esta relación de reciprocidad. El sujeto sólo puede existir en esa interacción. "Toda palabra está orientada hacia una respuesta" (Bajtín 97) y es imposible que se deslinde por completo de la influencia que ejerce en ella la palabra que ha de ser su

réplica, determinándose de antemano por lo que aún no se ha dicho.

Los actos que se llevan a cabo, y los cuales son enunciados parten del otro y van hacia él buscando un fin específico. Como señala Bajtín "la palabra posee el valor de un acto ético". Hay que recordar que el enunciado como comunicación abarca tanto lo dicho como lo no dicho, puesto que los silencios en el diálogo también dicen algo, algo significan, y esto lo vemos de manera clara en ambas novelas.

Los silencios van más allá de eso, y conllevan un acto de comunicación. En el caso del EBMA los silencios se encuentran marcados tipográficamente, y al ser diálogo es fácil percatarse de la importancia que adquieren dichos silencios en los actos o enunciados del otro.

"- No, que la inmundicia serás vos y no la película. Y no me hables más.

-Disculpame.

-...

- De verás, disculpame. No creí que te iba a ofender tanto." (Puig 63)

En cuanto a EVCR, al ser monodiálogo, hay una palabra que es silenciada, pero que, sin embargo, determina en todo momento la que se hace escuchar: "y pa qué te cuento lo demás si te estoy viendo en la cara que no me crees" (Zapata 71). Es

decir, detrás de la voz siempre hay alguien, hay un sujeto que posee toda una carga ideológica, ética, cuyo fin es transmitir lo que es, al otro, por medio del diálogo.

Respecto a esto señala Bajtín que cada una de las voces que conforman una obra, poseen su propia cronotopía, es decir, su arraigo espacio temporal único, así como su ideología, a la cual identifica como entidad social. (Bajtín 12) Al personaje, a partir de este punto, lo sitúa como palabra plena, pues es ésta la que lo hace existir. Las voces son constituidas por palabras, son orientadas en todo momento a un destinatario, a alguien que se encuentra relacionado con el que habla, convirtiéndose (las voces) en el enunciado, lo cual se hace concreto en un momento histórico.

Un punto importante que no podemos dejar de lado es el hecho de indagar acerca del porqué se rompe con las convenciones de la enunciación narrativa, y con qué fin se hace, pues es claro que esta nueva manifestación atiende a ciertos aspectos que han hecho posible que se lleve a cabo. Uno de los motivos puede ser el entendido de otorgarle autoridad a las voces que hasta ese entonces habían sido marginales, así como las posibilidades de experimentar en la literatura con herramientas que le eran ajenas hasta entonces, tal como lo señala Ángel Rama en su *Transculturación narrativa en América Latina*.

A partir de las lecturas que hemos realizado para contar con un panorama general de las teorías que puedan ayudarnos en nuestro trabajo de investigación, podemos decir que hemos encontrado posturas muy diversas respecto al tema, intentando rescatar aquellas que nos sean útiles, tal vez no para esclarecer dudas, sino para sembrar incertidumbres que nos hagan adentrarnos más a nuestro objeto de estudio, y en ese involucramiento intentar ir delimitando aún más los espacios por los que nos tenemos que conducir, para llegar a nuestro fin.

Expuestos los puntos anteriores, que de alguna manera engloban el enfoque metodológico que habrá de tener nuestro proyecto de investigación, podemos señalar de manera puntual que ninguna de las teorías consultadas desarrolla de manera exhaustiva y concluyente lo que es el manejo de este tipo de narrador, narrador ausente u oculto, y las que lo hacen, lo hacen de una manera periférica, sin centrarse suficientemente en su desarrollo. Por tal motivo, estamos convencidos de la relevancia que ha de tener el desarrollo del presente proyecto.

CAPÍTULO II

Diálogo con la crítica literaria

En el anterior capítulo hemos establecido lo que es nuestro objeto de estudio, así como las teorías en las cuales nos hemos apoyado para desarrollar nuestra investigación. Así mismo, hemos intentado dejar en claro algunos de los conceptos más importantes que manejaremos en este estudio.

En lo que respecta al presente capítulo intentaremos establecer un diálogo con la crítica literaria --pretendiendo abarcar lo más posible--, a partir de lo que se ha tocado respecto al tema del narrador, así como de otros puntos estudiados de las dos novelas, tanto de la obra de Manuel Puig como de la de Luis Zapata, señalando tanto los alcances como los límites de las consideraciones vertidas.

El primer aspecto con el que nos topamos de manera sorprendente al analizar la bibliografía crítica, es que a pesar de parecer un aspecto muy obvio y vital en ambas obras, el tema del narrador poco se ha desarrollado y estudiado, más en un caso, menos en el otro. En los casos en los que así se ha hecho, poco se ha ahondado en ello, o bien, se ha confundido de manera frecuente lo que es el narrador ausente con el narrador

en primera persona, en el mejor de los casos, en otras ocasiones se ha negado su existencia.

La obra del escritor argentino ha sido muy estudiada respecto a la voz narrativa, pero de manera somera e imprecisa, la mayor parte de las veces. Lo cual no ocurre con *El vampiro de la Colonia Roma*, en el que se ha estudiado poco este aspecto, y de igual manera imprecisa, por parecer algo tan obvio, es decir, por dar por sentado que se trata de un narrador en primera persona, que se aleja de toda complejidad posible.

EVCR ha sido visto como una novela autobiográfica en la que el personaje nos va narrando sus vivencias a su libre albedrío, lo cual resulta muy diferente de la realidad, pues la narración nos presenta varios aspectos que no podemos pasar por alto, tanto del nivel estilístico, como del composicional, tanto tipográficos como de contenido. A este punto habremos de darle mayor profundidad y explicación en el siguiente capítulo, para constatar que se trata de una narración con más elementos que sólo un narrador protagonista.

La mayor parte de los estudios que han tomado a estas obras como su materia de trabajo, han optado por desarrollar temas que van desde los estudios de género, la influencia del cine y de la cultura pop en ellos, la cultura de masa, y la alienación, el kitsch, lo camp, hasta otros temas de aspecto

antropológico o social. Como es el caso de René Campos, que se entrega a la tarea de hacer un estudio acerca de la intertextualidad fílmica de EBMA, tocando también el tema de la homosexualidad en la novela.

Una característica muy particular dentro de la bibliografía crítica acerca de Manuel Puig, es que mucho se busca establecer una relación paralela entre lo vivido por el escritor y su obra. Hay estudios completos que abordan su literatura desde la mirada biográfica del autor, intentando comprender aquélla a partir de su vida personal, restándole autonomía al texto literario. Mientras que en el caso de Luis Zapata, en México, se le ha tomado tanto a su obra, como al escritor como baluarte de la cultura gay y de panfletos de género, provocando que en muchos casos su obra haya sido vista como una literatura menor, cuando es lo contrario, principalmente en el caso de EVCR.

Jorgelina Corbatta es uno de los críticos que ha optado por dejar muy sutil la diferencia entre ambos, o simplemente no hacerla. No hacer la diferencia entre autor y narrador, atribuyéndole al primero las funciones del segundo, y viceversa. En uno de sus artículos menciona: "De modo que detrás de su resistencia al uso de la tercera persona y de la demanda de un lector activo (...) Puig está presente no sólo en la milimétrica selección y organización de los materiales, sino

también bajo otras dos formas ya utilizadas en *The Buenos Aires Affair*. Por un lado las notas al pie de página... y en el desdoblamiento, enmascaramiento del autor en uno de los personajes..." (59; el subrayado es mío) Subrayamos a Puig, porque es a quien señala de manera directa como el artífice y organizador de los materiales, lo cual es cierto en cuanto que es el creador de la novela, pero al hacer esta afirmación no deja clara la frontera entre lo que es la ficción y la realidad que se encuentra detrás del texto. Para ello debió de haber señalado el elemento ficcional del narrador.

De Puig siempre se menciona el manejo que hizo de la voz narrativa, y de la influencia que tuvo del cine para que hiciera tal uso. Tal como lo señala Roxana Páez al indicar que en él es clara la influencia de la oralidad, así como de la cultura de masas. "Porque Manuel Puig fue ante todo un narrador que puso voces en escena y, además, el primer emergente generacional que reconoció influencias ajenas a la literatura" (Paez; diario El Día). Esto lo dice citando al mismo Puig, quien comenta cómo se nutría del cine de manera constante e inevitable. A este efecto Roxana menciona cómo este punto fue de vital importancia para que Puig se granjeara un público bastante amplio, y diferente. Roxana señala que Puig "escribió no a partir de la literatura, sino de los medios, es una ausencia como narrador..." lo que de manera involuntaria fraguó

en él una escritura diversa donde se explotaría lo oral, y las formas sencillas del habla, atrayendo un público muy diferente al que normalmente leía literatura culta. Ahora las personas que habían leído fotonovelas y revistas, se encontraban leyendo una literatura mucho más culta que les daba un señuelo falso, sin saberlo.

Este punto, al igual que en el caso de Luis Zapata, son fundamentales en la génesis del tipo de literatura que decidieron desarrollar, tal vez de modo inconsciente, pues el contenido de alguna manera fue determinando la forma, casi sin percatarse de ello. Puig ya mencionaba en reiteradas ocasiones que la voz de autor, como autoridad, le repugnaba, y creaba en él un estado de inconformidad, pero el motivo por el cual sus novelas fueron prescindiendo de él fue el hecho de que partió de técnicas diversas de la literatura al momento de escribir, al igual que Zapata. En ambos casos el uso de técnicas que venían de los medios masivos de comunicación fue lo que determinó en gran parte la forma que adquirieron sus novelas. En un caso la técnica del guión de cine, en otro la de la entrevista. "Los relatos del personaje narrador Molina vienen a ocupar el lugar vacío del relato matriz, y Molina usurpa, en cierta medida, el lugar del narrador borrado." (Ezquerro 490)

Algo que se señala y se le aplaude mucho a Puig de manera constante es que vino a "asesinar" a Borges, mató la forma que

se tenía de hacer literatura e instauró una nueva forma narrativa. "No había que escribir como Borges, ni como Kafka, ni como Faulkner... Como pocos, Puig mostró una distancia desinteresada respecto a las vanguardias clásicas."⁷ (Sarlo 323) Este paso tan difícil dentro de la literatura se debe al hecho mismo de que no venía de una tradición literaria, venía de otra, de la del cine, y las historias de fotonovelas, así que fue involuntario ese "asesinato" y esa vuelta de tuerca que logra darle a las letras argentinas. "Puig no se parece a ningún otro narrador argentino contemporáneo a él, entre otras razones, porque ni sus procedimientos, ni su estilo, ni sus conflictos culturales dentro de lo que se desplaza y excede, ni la ética que se afirma en las políticas de su literatura remiten, de alguna forma significativa, a Borges." (Giordano 465)

Sarlo también señala que al igual que los artistas pop, "Puig resuelve llevar a cero las marcas personales de la escritura y, también como los pop, se opone al expresionismo. Por el contrario, Puig practica el estilo liso, que se esconde. Pero, al esconderse de este modo, la ausencia de estilo se señala a sí misma espectacularmente" (Sarlo 323).

En el caso de Luis Zapata podemos señalar que también influyó mucho la cuestión de los medios masivos, la radio, la

televisión, y principalmente el cine, como hemos señalado anteriormente. La influencia directa que había en México por parte de Estados Unidos mucho tuvo que ver con esto, tras acabarse de vivir la revolución sexual, y al tener acceso a toda aquella cultura de consumo que nos venía del país anglosajón.

Cuando Zapata decide escribir esta novela, resuelve hacerlo retomando un género tan clásico dentro de las letras hispánicas como lo es el de la novela picaresca, y logra refuncionalizarlo trayendo a la palestra a un nuevo pícaro que se seguiría distinguiendo por su alto grado de inteligencia, así como por el determinismo en su vida, la escatología, la pobreza y la desesperanza. Dentro de contextos igualmente decadentes como la novela picaresca del Siglo de Oro, sacaba también a la luz la sustancia moral, social y religiosa de una sociedad en declive. Pero ahora el pícaro es un prostituto homosexual, quien encuentra a sus mecenas en sus clientes.

Influidos por su contexto y su tiempo, ambos artistas crearon otro tipo de literatura que es síntoma innegable de su realidad, donde la tecnología y la cultura de masas se encontraban modificando la manera de concebir al hombre, creando nuevas formas de expresión artística. Así, ambos escritores sin buscarlo dan giros inusitados dentro de la narrativa de cada uno de sus países.

Puig ha sido un autor que a pesar de que en un inicio de sus publicaciones poco se le consideró como un escritor serio, viviendo hasta un tipo de desprecio por la crítica, y los círculos de poder, que a menudo lo ligaban y encasillaban a una literatura menor, con el paso del tiempo ha sido reconocido y la crítica literaria ha venido aceptando su influencia e importancia dentro del mundo de las letras hispanoamericanas. "Puig ha pasado a ocupar un lugar singular dentro de la literatura argentina por la incorporación de múltiples recursos estilísticos y la audaz utilización del lenguaje popular con el que viven y piensan sus personajes." (Patricia B. Jeseen 126) Este aspecto que en el caso de Luis Zapata se ha manejado de manera más lenta, pues hasta el momento poco espacio y tiempo le ha dedicado la crítica literaria a su obra, siendo muy reducidos los círculos en los que se le ha reconocido y tomado en serio las aportaciones formales y estéticas que vino a poner su narrativa dentro de las letras mexicanas contemporáneas.

La ausencia del narrador para Puig es un punto muy importante dentro de su obra, pues consideraba según sus propias palabras "que es más efectivo dar los datos al lector para que él mismo saque sus propias conclusiones, tenga un margen de participación. Pero, claro está, soy yo quién ha elegido los datos, yo los he inventado, no por esto el escritor está ausente..." Lo cual le acarrea serios problemas con la

crítica, que no encuentran un uso serio de él en la literatura, tal como lo señala el mismo Puig: "En la Argentina había además un sector de la crítica que daba mis obras como productos 'no literarios', tal vez interesantes, pero "no literarios". Simplemente porque no estaban escritas en una tercera persona clásica."

Ya desde *La Traición de Rita Hayworth*, se vislumbraba el uso de este tipo de narrador, pues ya se nos presenta un narrador como un ente muy diferente al que normalmente se tenía acostumbrado al lector y al crítico. "Desde *La traición de Rita Hayworth*, se asocia la particularidad y la "modernidad" de sus novelas: fundamentalmente, la disolución del narrador, en tanto función homogénea que centraliza la circulación de los sentidos en el relato, a través del montaje de una dispersión de voces" (Giordano 257) Más tarde Puig señalaría: "Cuando empecé a escribir mi primer novela, no tenía en absoluto planteado el problema... Empezando porque no había pensado en escribir una novela, sino un guión... No sabía entonces que estaba coincidiendo con una crisis mundial del narrador." (Corbatta 614). Tal como lo menciona José Amícola, Puig da una vuelta de tuerca a la tan mencionada crisis del narrador en nuestra época, de la que tanto habló Walter Benjamin. (Amícola 2003 179)

También a este respecto Alberto Giordano comenta que Puig "experimenta de un modo inédito con la posibilidad de las narraciones en primera persona, con las tensiones que recorren la enunciación de una voz que conversa o monologa, por la imposibilidad de cumplir con las funciones narrativas básicas: describir una situación o un personaje en forma directa. Su escritura no nace como la de otros escritores "modernos", de un gesto de recelo, de resistencia a los poderes de la comunicación discursiva, sino de un "temblor" provocado por la resistencia de la lengua ("propia", "materna") a dejarse usar." (Giordano 258).

A pesar de ello, de que en los últimos años, en las últimas décadas mucho se ha reivindicado a Manuel Puig y mucho se le ha estudiado, poco se han detenido los estudios en el tema del narrador ausente, así como en el desglose de los rasgos importantes de este tipo de narración.

Algo similar ha ocurrido con Luis Zapata, cuya literatura fue por mucho tiempo, y de alguna manera sigue siendo, considerada una literatura menor dentro del mundo de las letras mexicanas. Puig ha corrido con mucha mejor suerte que Zapata, frente a la crítica.

Lo anterior se puede percibir al momento de realizar una investigación bibliográfica del autor argentino y de su obra, la cual no es mínima y ha tenido repercusión dentro del ámbito

literario. Por otro lado, sorprende la escasa bibliografía así como los estudios destinados a Zapata, quien ha sido un poco olvidado por la crítica a pesar de contar con una obra tan importante como *El Vampiro de la Colonia Roma*, que ha sido subestimada, y de la cual, en su gran mayoría sólo se han realizado estudios de género (hablando del tema de la homosexualidad) y estudios con enfoques sociales, dejándose muy de lado la cuestión estética y formal de la obra.

Los dos autores, tanto el argentino como el mexicano, exploran ese mundo en el que las voces empiezan a emerger sin un intermediario, los personajes se narran en gran parte a sí mismos a través de sus propias voces. En este tipo de narraciones los lectores son parte activa, y van deduciendo características y cuestiones que con otro tipo de narradores les era dado de manera explícita. Aquí el lector perezoso se queda en media narración, es fácil que pierda el hilo de la historia y opte por novelas donde no se requiera tanto de su participación.

Puig señalaba: "siempre he tratado de subordinar la "forma" al "contenido" (Corbatta 57) Respecto a EBMA comentó: "Al comenzar a escribir esta novela creí que sólo parte de ella iba a ser dialogada, que después, como en mis libros anteriores, iban a venir otros procedimientos. Pero, avanzando, pareció que el diálogo me servía para seguir contando lo que

seguía. Fue, como siempre me sucede, un método elegido por necesidad. Necesidad del contenido, quiero decir. Siempre he tratado de subordinar la "forma" al "contenido". Otro punto en el que confluye con el pensamiento del mexicano Zapata, pues en la entrevista que le concedió a Oscar Eduardo Rodríguez (a pesar de que ésta se centra en hablar del tema gay) el autor mexicano revela que la forma fue naciendo de manera natural a partir de la técnica que utilizó para recabar información para la historia que tenía pensada desarrollar, a través de la técnica de la entrevista, señalando Zapata que "yo creo que es básicamente el tema lo que exige cierto tratamiento." (Rodríguez 258)

Respecto a este mismo punto del narrador, Giordano menciona: "El arte de narrar, parece decir Puig, es cosa simple: no hace falta más que creer en una voz, no en su verdad, en la realidad de lo que dice, lo consistente o "fantástico" de la historia que cuenta... creer en esa voz imaginaria como se cree todavía en la realidad de un sueño cuando ya nos reencontramos en la vigilia." (265) También señala: "para Puig la narración comienza con la escucha de una voz que no tiene realidad fuera de esa escucha, una voz fascinante que atrae la narración porque ya es una voz narrada." (266). Y es a partir de la escucha, como mencionábamos, que el mismo Zapata va fraguando su novela,

logrando una voz fascinante como las voces de las novelas de Puig.

Los dos autores toman muy en cuenta los discursos sociales, se valen de ellos para poblar sus novelas y darles vida. La narración de espacios y sucesos como tales no existen, son los discursos directos los que nos lo van mostrando. La "ausencia" de narrador, permite este tipo de narración, precisamente. "La literatura de Puig es desde un comienzo narración de voces." (Giordano 268)

Algo en lo que varios críticos han coincidido y es fácil de deducir al leer la obra novelística de Puig, es el hecho de que este tipo de narrador, un narrador que no se impone, ni siquiera se hace presente de manera explícita, es una aversión o crítica del autor hacia aquellas voces que se imputan y acallan a los "descamisados", a la clase que no forma parte del poder, y que siempre están subordinados. Zapata por su parte comparte la misma técnica, las voces se alzan de viva voz del agachado, del que antes era reprimido, con el único fin de dejar de serlo. Es un hacer valer al que ha permanecido en silencio hasta ese entonces.

En Manuel Puig lo que se puede llegar a pensar como una fórmula en sus novelas, se convierte en una evolución de su técnica, que alcanza el cenit de ella, precisamente en EBMA. ¿Por qué señalamos esto? Porque en las anteriores novelas ya

hace uso de los mismos elementos, el diálogo, el monólogo, la cultura pop, el mal gusto, lo Kitsch, lo camp, pero en esa búsqueda llega a la culminación de la creación de ese tipo de narrador que tanto buscaba. Se erige un narrador que ya es casi invisible para el lector, sólo perceptible en ciertos rasgos y guiños que nos da la novela.

Roxana Paez en su libro sobre Manuel Puig, *Del pop a la extrañeza*, señala cómo muchos críticos y otros escritores han definido "la instancia narrativa de Puig como ausencia de estilo: aquello que es característico del autor, el sello de propiedad de lo escrito y lo pasible a ser plagiado." (Paez 17) Y ella misma cita a Juan Carlos Onetti, quien al referirse al estilo del escritor oriundo de General Villegas, mencionaba: "Después de leer los libros de Puig yo sé cómo hablan sus personajes, cómo escriben cartas sus personajes, pero no sé cómo escribe Puig, no conozco su estilo. Y en esto no hay nada agresivo." (Paez 17). Según Roxana Paez "la preocupación básica de simular la ausencia de narrador como sujeto de la enunciación radica en ese rechazo del sujeto como "entidad moral", como afincamiento, antes que como móvil de posibilidad." (Paez 101)

Cuando hablamos que este tipo de novelas da voz a las clases marginales, hay que tomarlo con pinzas, es decir, no es el fin principal, mucho menos en EBMA, que en EVCR, ya que en

Puig, más que darle esa verosimilitud a la voz del callado, está antes el borrar la imagen autoritaria.

Ambos autores se encuentran profundamente conscientes del momento que están viviendo, y toman de su contexto, el cual influye de manera directa en ambos, los elementos que les sean beneficiosos al momento de trazar los rasgos de sus personajes. El mundo de lo popular, del cine, los medios de comunicación y la música penetra en ellos al grado de determinar el rumbo (la forma) de sus narraciones. Los dos se dejan seducir por el mundo de las formas populares, lo frívolo y lo banal tiene cabida; se regodean en todo lo que hasta ese momento había sido territorio prohibido para la literatura culta, acercando todo aquello que se pretendía distante. Lo alto desciende, y lo bajo mira y aspira a llegar o rozarse con lo alto.

Roxana Paez hace hincapié en que "la receta para borrar la figura monolítica que narra es implícitamente teatral." (Paez 118) Y las novelas que intentan hacerlo, se ha pensado que son fácilmente adaptables para la escenificación dramática, tal como es el caso de EBMA, que en varias ocasiones ha sido llevada al teatro y al cine. Como Puig señaló en alguna ocasión "El Beso es una trampa para directores", y diríamos directores tanto de cine como de teatro, pues a pesar de que hace uso del discurso dramático su naturaleza es totalmente diferente, lo que provoca que este intento por adaptación sólo compruebe que

se trata de obras narrativas y no dramáticas, que han utilizado las formas de éstas para lograr fines narrativos novedosos.

Esta voz del narrador que desaparece en Puig, también merece el señalamiento de Graciela Goldchluk: "La presencia de esta voz se percibe en la transcripción costumbrista de la dicción y en la construcción de diálogos funcionales para la economía de la historia, en los que cada réplica se orienta hacia la construcción de la historia y de ese modo se repone el narrador necesariamente ausente en el guión." Y sobre la mutación de ambos elementos señala cómo el autor construye la novedad de su poética.

Goldchluk es otra de las críticas que no alcanza a hacer una separación tajante entre lo que es la imagen del escritor y la del narrador. Por ejemplo, cuando señala que "una estética de la narración pura (narración sin explicaciones) es tal vez la marca de un escritor que puede prescindir de todo, incluso de su voz, para dejar que la historia fluya." (Goldchluk 37). Es decir, apunta a la "voz" del escritor, y no narrador. Escritor como ente fácil de relacionar con el mundo real, y que se escapa del círculo de la ficción.

Otra crítica que en lugar de hablar de narrador habla de autor, es Soledad Bianchi, quien indica que "el montaje puede relacionarse con la variación de puntos de vista del autor implícito, siendo, al mismo tiempo, el modo de organización de

muchos capítulos..." (Bianchi 838) Su señalamiento se reduce a ello, sin dar mayores explicaciones acerca de a qué se refiere con autor implícito, dejándole la tarea de deducirlo al lector, pudiendo crear muchas confusiones. Con esa desaparición coincide Forastelli: "La desaparición del narrador como ordenador y jerarquizador del sistema narrativo." Pero Forastelli sí lo señala como narrador, lo cual ya lo deja dentro del mundo ficcional, sin roces con el exterior de la novela, sin embargo, lo establece como la simple desaparición de éste (del narrador) y no como un manejo diferente.

Patricia Jeseen, en su libro *La realidad novelística de Manuel Puig* (1990) también le da el nombre de narrador implícito al narrador que utiliza Puig. Ella lo hace refiriéndose a la novela de *The Buenos Aires affair*. "Mediante las notas a pie de página el narrador implícito capta una situación que Gladys "vive" entre sus sueños y la masturbación..." (Jeseen 131), pero de igual forma no señala a qué se refiere con narrador implícito ni los límites y círculos en los que éste se maneja dentro de la misma novela.

Julio Rodríguez L. (1974) le da el nombre de narrador cámara o narrador director, al narrador que utiliza Puig en su novela de *Boquitas Pintadas*. Le llama director porque parte de esa técnica para armar sus narraciones, y parece ser un ente que va "filmando" los espacios y las situaciones que le han de

servir para armar su historia. El narrador que utiliza Puig, es alguien que requiere de la complicidad del lector para que éste vaya armando el rompecabezas, es inevitable que el lector se pregunte quién narra, y de qué se tratan los para textos en la obra.

Si realizamos esta misma analogía entre los medios de comunicación y la novela de Luis Zapata, diríamos que el narrador que éste utiliza es el "narrador entrevistador" donde el artefacto técnico a utilizar no es una cámara de video, sino una grabadora y cintas, que han de ir recopilando la información. Al final, ambos narradores cuentan con la información que han recopilado, pero está en ellos la labor de armarla y acomodarla para plasmarla en una obra legible y estética.

Por su parte Andreu le da el nombre de "narrador fantasma" a este narrador, señalando que se da a conocer mucho más por su ausencia que por su presencia, por sus silencios, más que por su elocuencia, provocando que el lector carezca de una guía que lo oriente (Andreu 544), pero que en esa misma ausencia está la paradoja de su presencia.

El germen de la poética de Puig es el hecho de desear estar fuera de toda autoridad; la aversión por ésta lo lleva hasta las últimas consecuencias, al grado de no apetecerle el hecho de que se muestre ningún rasgo de autoridad en sus

escritos. "La preocupación básica de simular la ausencia de narrador como sujeto de la enunciación radica en ese rechazo del sujeto como "entidad moral", como afincamiento, antes que como móvil de posibilidad." (Paez 33) En la poética de Puig no se percibe la voz del narrador, pero el narrador sólo finge desaparecer, porque a pesar de todo intento continúa presente, evaluando y acomodando la información que al final pone en manos del lector. Mide lo que van diciendo los personajes, y dónde lo han de hacer y decir. La voz del narrador queda como una caja de resonancia, diría José Amícola, entre todas las voces de los personajes.

Hay diversas modalidades narrativas. "La función narradora es representativa de la instancia organizadora, o sea de la instancia de poder." (Ezquerro 502) Es decir, no es fortuito el tipo de narrador utilizado, pues viene a reforzar la idea de la novela, la cual habla de la represión del poder, por lo cual sería contradictorio el hecho de que se encontrara en ella una instancia de autoridad como la del narrador omnisciente.

"La novela se compone de varias capas discursivas. El narrador extradiegético, la instancia más cercana al autor, prácticamente no da la cara. Tan sólo está presente en las notas al pie de página y en los documentos administrativos incorporados. Ha preferido delegar sus

funciones en los dos protagonistas, los presos: Luis Alberto Molina, y Valentín Arregui Paz:" (Sarlo 550)

A lo que nosotros añadiríamos que esa presencia del narrador ausente se deja sentir además por la tipografía utilizada, así como por los señalamientos de los diálogos entre los personajes. Al igual que en EVCR se percibe por la misma voz del personaje de Adonis García, la cual a pesar de ser la única que se escucha, no deja de hacer notar la presencia de otro elemento que está en la narración, así mismo como la tipografía y la manera en la que se encuentra organizada la novela.

La ausencia de esa voz, la ocupa en su mayor parte la voz de Molina, pero al avanzar en la lectura no se puede dejar de pensar en otra instancia que organiza la información, pues gran parte de ella se encuentra fuera del alcance y del conocimiento de Valentín, y del propio Molina, quien es el que en la mayoría de los casos quien toma la batuta de la voz narrativa. "Podemos recordar entonces que lo que unifica ese conjunto de voces en Puig era un modo de organizar la experiencia de los sujetos en el interior del diálogo que des-automatiza las formas de la novela a partir de un cruce entre lo vulgar y la objetivación de las emociones." (Forastelli 483)

Jorgelina Corbatta le dedica un libro por entero a la obra de Manuel Puig, el cual intitula *Mito personal y mitos*

colectivos en las novelas de Manuel Puig. En tal análisis se inclina por un enfoque psicoanalítico y sociológico, tal como lo señalábamos en un inicio, cuando decíamos que muchos de los estudios que ha propiciado la obra de Manuel Puig se han ido por esta vertiente.

Algo que me parece acertado del estudio que hace Corbatta, y sólo por fines prácticos y cronológicos, es la clasificación por ciclos del acervo narrativo de Puig, los cuales los acomoda de la siguiente manera:

Ciclo de Coronel Vallejos: La traición de Rita Hayworth y Boquitas pintadas
Ciclo de Buenos Aires: The Buenos Aires affaire y El beso de la mujer araña
Ciclo americano: Pubis angelical (México) Maldición eterna (USA) Sangre de amor correspondido (Brasil)

La segunda clasificación, según Corbatta, que es en la que ubica a EBMA es la que nos compete, y es la que señala se caracteriza por una preocupación por el poder y el ejercicio de la autoridad, así como por los temas del ambiente, la violencia y la represión. (Corbatta 46)

Un punto que se relaciona de manera directa con ese deseo de estar lejos de la voz autoritaria del narrador, es el hecho de utilizar el diálogo como herramienta narrativa, como lo

mencionaba Bajtín, hablando de la "dialogicidad" como un recurso para huir del autoritarismo y de una única verdad absoluta. En el diálogo se confrontan puntos de vista, lo que provoca no sólo que fluyan las verdades de los personajes, sino que el lector sea capaz de evaluar la información que se le muestra y llegar a conclusiones más autónomas e independientes.

En contrapunto con la ausencia que se pretende lograr de la autoridad, lo que hacen Puig y Zapata es poner como protagonistas de sus historias a personajes marginales, que han tenido problemas con la sociedad, y que no son fácilmente adaptables a ella. Y ambos hacen algo muy acertado, tal como lo señala José Joaquín Blanco, "excluirse de la novela para dejarle al personaje toda la cancha libre." (545) El mismo Blanco señala y pone a favor de Zapata que al borrar la imagen del narrador explícito, lo que hace es otorgarle más autonomía al personaje, al ser Adonis un personaje marginal, por ser un joven gay que se prostituye. Si hablara de él en tercera persona, sería difícil no caer, por parte del narrador, en una especie de maniqueísmo, ya sea a favor o en contra de las actitudes morales del personaje.

Lo mismo podría ocurrir en Puig, que al tratarse la novela de un personaje homosexual, y el otro un preso político, se podría dilucidar en la voz que tomase la pauta de la narración ciertas inclinaciones ya sean a favor o en contra. Así que la

solidaridad de Puig al igual que la de Zapata "con su personaje es respetarlo, dejarlo crecer y vivir por sí mismo, sin mediaciones, ni explicaciones." (Blanco 545)

José Joaquín Blanco es el crítico que reivindica a Zapata y lo coloca en el lugar que tenía merecido dentro de la historiografía literaria del siglo XX. No es gratuito que una obra como EVCR haya sido una obra de gran importancia dentro de la literatura mexicana. "El Vampiro de la Colonia Roma, es el mejor libro que hasta la fecha ha producido su (nuestra) generación", señala Blanco y "toda su inteligencia y capacidad narrativa está empleado con maravillosa habilidad subrepticia." (Blanco 545) "El Vampiro fue un libro revolucionario porque introdujo enormes libertades en la cultura, en la expresión y en la moral social de México, pero sobre todo porque las introdujo bien." (Blanco 547)

El Vampiro de la Colonia Roma ha merecido estudios en cuanto al género literario bajo el cual nace, el que muchos lo relacionan con el canónico de la picaresca. Zapata mismo señaló en varias ocasiones que su intención era desarrollar una historia basada en este género, debido a que le parecía el más certero para elaborar la historia que tenía pensada. Así nos encontramos con una historia que deliberadamente explota muchos de los aspectos de la picaresca, lo que deja más en claro al mantener una clara intertextualidad con las más importantes

novelas de este género, como *El Periquillo Sarniento* o *El lazarillo de Tormes*, hasta llegar a citar a la novela mexicana del naturalismo, con *Santa*, la cual, sin pertenecer propiamente al género, mantiene rasgos similares con las ya mencionadas.

Para Francisco R. Pérez, además de ubicar la novela de Luis Zapata, dentro del género de la novela de la onda y de la picaresca, menciona que "el narrador pícaro tiene como interlocutor o narratario una máquina grabadora a la cual le cuenta sus aventuras - lo cual no excluye la posibilidad de un interlocutor implícito humano, ya que el protagonista / narrador siempre se dirige a él en forma de tú." (Pérez 206) Aquí habría que matizar varios aspectos, entre ellos que el personaje de Adonis, no sólo le cuenta su historia a "una máquina grabadora", si no que hay un interlocutor que lo podemos identificar claramente, al que se dirige, y el cual se encuentra utilizando tal grabadora, armando la información en diversas cintas. Y ese interlocutor no es una posibilidad dentro del texto, como lo señala Pérez, sino que es un elemento integrador real del mundo ficticio que nos proporciona la novela.

Más adelante Pérez indica: "El texto impreso no es sólo una transcripción de parlamentos orales sino el esfuerzo de su autor para lograr representar el monólogo del protagonista con su micrófono." (Pérez 206) Cita que al igual que la anterior

contiene varios aspectos para ajustar, como el punto de señalar la charla de Adonis como un monólogo, el cuál más que monólogo, es un monodiálogo, pues la interacción entre el joven y un interlocutor es clara, no se "escuchan" ni han sido "transcritas" las interferencias del otro, pero en lo que dice el protagonista captamos esa presencia implícita, y cómo ésta va determinando el rumbo de la información que nos está brindando el Vampiro.

Blanco, al igual que Pérez, también dice que "La novela parece un largo monólogo del personajes, dividido en cintas de grabadora..." (Blanco 544) A esto es a lo que nos referimos cuando afirmamos que la novela ha merecido estudios un poco someros en cuanto a su forma y técnicas, mereciendo más otro tipo de análisis que prescindan de estos aspectos en ella, aunque no dejemos de reconocer que ese "parece" que señala Blanco, ya abre por lo menos la posibilidad de ver otro tipo de elementos formales en la novela, aunque éste no se entregue a la tarea de profundizar más en ello.

El tipo de monodiálogo que se presenta en *El Vampiro de la Colonia Roma*, se asemeja más a la novela de Puig, *La traición de Rita Hayworth*, que a la de EBMA. El capítulo IV de *La Traición*, se presenta con el título de "Monodiálogo de Choli con Mita", 1941, donde la única que habla es Choli, y en dónde debía de estar lo que responde Mita hay un vacío que hace

explícito que ella se encuentra ahí, escuchando; no se sabe si interviniendo de otra manera, pero se encuentra presente, aunque nunca llega a proferir una sola palabra, sólo Choli, habla, pregunta, y sola se responde. Aunque se sabe que la presencia de Mita incluye respuestas con mímica, que de alguna manera determinan el rumbo que ha de seguir el monodiálogo de Choli.

Como podemos observar en lo anteriormente descrito y analizado, la crítica literaria posee un cierto vacío en cuanto al tema que nos encontramos estudiando, más en el caso de la obra mexicana, como hemos constatado.

Esto ha sido un repaso general de lo que se ha investigado acerca de ambas obras, lo que nos ha dado como resultado la carencia de una terminología adecuada en cuanto a este tipo de narrador, así como acuerdos para referirse a él. También el hecho de que en el caso de *El vampiro de la Colonia Roma*, escasamente ha merecido un tratamiento formal la novela por parte de más de una decena de críticos.

Si nos ponemos a indagar más en la obra de ambos escritores encontraremos varias similitudes en su técnica, esto dado por las etapas contextuales en las que ambos se desarrollaron. El siguiente capítulo lo dedicaremos al análisis de ambas obras narrativas comprobando la presencia del narrador ausente. Así como también la inclusión del monodiálogo y el

discurso dramático como técnicas para crear una narrativa diferente.

CAPÍTULO III

El narrador ausente en ambas novelas

En el marco de la tesis que desarrollamos, hasta el momento nos hemos dado a la tarea de ofrecer un recorrido a través de todos aquellos puntos que han influido y sido importantes para que las dos obras que nos encontramos estudiando: *El beso de la mujer araña*, del argentino Manuel Puig, y *El vampiro de la colonia Roma*, del mexicano Luis Zapata, hayan aparecido en el horizonte de la literatura hispanoamericana. Así mismo, hemos hablado de los contextos de ambos países, tanto de Argentina como de México, los cuales condicionaron a ambos escritores en el desarrollo de esta literatura, en la que se les considera pioneros en muchos sentidos, dentro de los cánones literarios del siglo XX.

En este panorama que señalamos se dio mucho la influencia del cine en la narrativa, siendo no pocos los narradores que se vieron fascinados en contar sus historias a partir de las técnicas implementadas por este nuevo arte. Otro aspecto importante también es que los cambios políticos y culturales determinaron la muerte de la novela moderna, es decir, de aquel modo de representación en el que paulatinamente el narrador omnisciente va perdiendo forma, supremacía y autoridad, en un

mundo que se debate ante las verdades absolutas -modernidad-- y las realidades cuestionables -posmodernidad- (Goic 241).

Así mismo otro punto que ya hemos señalado, está referido a las perspectivas de estudio desde las que se han abordado ambas novelas, como la perspectiva de los estudios de género, sociológicos, biográficos y hasta psicoanalíticos. Por tal motivo nos hemos centrado en las técnicas narrativas utilizadas, y en lo que éstas desembocan dentro de ambas obras literarias.

Hasta aquí hemos intentado llegar a una definición de aquello que nosotros hemos considerado es el Narrador Ausente, dialogando con las diferentes definiciones que los críticos han dado sobre este tipo de narrador, aunque, como señalábamos, en muchas ocasiones ha recibido diversos nombres⁸. De la misma manera, intentamos dar a conocer el estado de la situación sobre el tema, procurando establecer una postura crítica respecto de lo que se ha dicho, señalando puntos en los que coincidimos con ellos y en los que diferimos por completo, procurando direccionar nuestra investigación por la vía del análisis del narrador y su incidencia en la conformación original de los textos.

⁸ Patricia Jesse le llama narrador implícito; Luz Aurora Pimentel, autor implícito; Bella Josef, narrador invisible; José Amícola, narrador vicario; Julio Rodríguez, narrador director; Andreu, narrador fantasma.

Cuando se habla del tema del narrador como en este caso, es casi imposible no abordarlo desde una perspectiva un tanto filosófica en la que se cuestione el origen y el porqué de estos elementos constitutivos de los componentes del universo narrativo. Esto debido a que se empiezan a hacer cuestionamientos de quién es el que maneja a quién, y qué elemento o ente ha sido anterior a todos. Es decir, nos encontramos hablando de un narrador que a pesar de su ausencia se encuentra presente, pues los elementos que forman la novela requieren de ello, ya que son diversos los tipos de discurso que los integran, más aún en el caso de *El beso de la mujer araña*, donde éstos son muy variados. Así mismo la información que nos brindan se escapa del conocimiento de los narradores del segundo plano⁹, que nos hace pensar que la presencia de ese narrador es necesaria para la manipulación de la información tal y como llega a las manos del lector, así como la extensión y naturaleza misma de las obras.

En este caso al hablar del narrador como un elemento que se encuentra presente, y se enfatiza en esa misma ausencia en la que se presenta, ya estamos hablando sobre contradicciones aparentes. Pero al analizar de manera detenida los textos nos

⁹ Recordemos que le hemos nombrado narración en segundo plano a las narraciones que hacen tanto Molina y Adonis dentro de la narración matriz, en la que ellos no son narradores, si no personajes.

percatamos que en esa ausencia se hace más evidente el elemento organizador de los puntos que se muestran ante nosotros.

Lo que se intenta comprobar en este trabajo es esa presencia a pesar de la supuesta ausencia, en la que los elementos del discurso narrativo han sido tejidos y ordenados por un narrador, que ahora se disfraza en la ausencia y propone una nueva estética en la que las voces fluyen de manera "autónoma" y particular. Pero en esa anarquía de voces no reina el caos, y por el contrario prevalece un orden que alguien superior ha establecido.

Kayser, en su artículo intitulado "Quién relata a la novela", se cuestiona este tema del narrador: quién es el que lo maneja, y si éste es la instancia superior, o si siempre sobre él se encuentra alguien más. Lo aborda desde sus más tempranos orígenes, desde una perspectiva estética y filosófica, pero poniendo especial atención en la narrativa desarrollada en el siglo XX que es donde se experimenta un cuestionamiento mayor de la naturaleza de las narraciones y del narrador. Es aquí donde el narrador omnisciente deja de tener la fuerza de antaño, esa perspectiva objetiva deja de tener peso y se apuesta por la primera persona o por la focalización desde el punto de vista de los personajes. Esto es, en gran parte, para darle voz a personajes marginales (prostitutas, pobres, pícaros, etcétera).

Esta cuestión que estudiamos del narrador es una etapa dentro de la evolución de este género, que intenta representar esa realidad que se muestra como caótica y fragmentaria, más que lineal y simple, pues en un mismo momento se puede aglutinar varias cosas, sólo que al momento de la descripción se puede ir narrando una situación a la vez, y se recurre más a la linealidad, dejando de lado los esfuerzos por reproducir una simultaneidad.

Siempre ha de haber un intermediario entre la novela y el lector, donde éste toma diferentes máscaras. En un principio fue la omnisciencia, como señalábamos, luego el uso de historias enmarcadas donde se cedía la voz, pero de manera literal se exponía así; luego la adopción de las diversas voces; después la focalización, hasta llegar a experimentar con la ausencia. Pero como menciona Kayser, a pesar de ello "todas las obras del arte del relato conllevan un narrador" (Kayser 11), donde "el narrador de la novela no es el autor." (Kayser 12) Otro punto que señala él mismo, en el que resulta importante reflexionar, es cuando menciona al narrador como un personaje más de la novela, en el que el autor ha decidido metamorfosearse. (Kayser 13)

Esta reflexión que lleva a cabo Kayser nos hace adentrarnos más a nuestra tesis donde resulta incorrecto confundir o poner en un mismo plano, mucho menos como

sinónimos, al narrador y al autor de una obra literaria, pues los dos se encuentran dentro de niveles diferentes, uno dentro del plano real y otro del plano ficticio.

En las novelas que analizamos los narradores fungen como conductores de la materia narrativa, en un caso como transcriptor, en otro como organizador de un discurso que se maneja en un segundo plano, donde intervienen textos de otra índole narrativa, como los informes policíacos.

Este deseo de emancipación (es decir, el ceder la voz a los personajes) conlleva otros fines estéticos y funcionales dentro de la narrativa que los utiliza. En las novelas que analizamos encontramos cómo ambas hacen uso de este tipo de narrador con fines específicos, que a su vez desencadenan otros elementos importantes, y funciones significativas en cuanto al contenido de los mismos. Entre estos fines, el principal, el ya mencionado, de empezar a otorgarle voz a esos personajes marginales que antes necesitaban estar supeditados por una voz que los hacía quedar en un nivel subordinado.

La pertinencia del trabajo, como señalábamos en el primer capítulo, es comprobar la presencia del narrador aún en este tipo de novelas que desean prescindir de él, transformándolo "en un problema de principios, ir hasta expulsar al narrador de la novela, equivale a privar a la novela de su característica más esencial" (Kayser; 25) donde esto no sólo es una cuestión

de estética, donde no es que se desee eliminar o ignorar al narrador, sino que la intención es otorgarle una función diversa, donde al delegar cargos narrativos a los personajes, desencadena en una estructuración diversa del ente concebido como narrador.

También intentamos establecer un marco y los límites en los cuáles el narrador se maneja, y a qué nos estamos refiriendo al momento de señalar "narrador ausente", pretendiendo dar una definición y metodología certera del mismo, pues los acuerdos de ello no se han dado, como lo hemos señalado, y los estudios han sido someros.

Varios críticos han restado importancia a la existencia del narrador ausente, lo que a su vez implica negar todo aquello que se deriva del uso de este narrador, como el afán de borrar al narrador como un ente de autoridad; otorgar a los marginados una voz; experimentar con nuevas formas narrativas.

Al negar la existencia del narrador ausente no sólo se niega a él mismo, si no que con negarlo y no aceptarlo, se encuentran negándose todas aquellas funciones, la emancipación de roles, la influencia de otras artes en la literatura, que se derivan de él. Si se niega y desacredita la existencia del narrador ausente lo que se está haciendo es negar la evolución de un punto importante de la narrativa en general.

La entidad narrativa como el punto de mayor importancia en este trabajo, nos obliga a partir de establecer al narrador y al autor como entes completamente distintos, enfocándose uno en la esfera ficticia, y el otro en la real y tangible. El autor es aquel que posee una voluntad creadora, mientras que el narrador es la entidad organizadora y valoradora del universo que se le presenta enfrente.

Es necesario recordar que al hablar del concepto de autor, nos estamos ciñendo a aquella definición que de él hace Michael Foucault, la cual menciona que el autor es la persona a quien se le puede atribuir legítimamente la producción de un texto, libro u obra; es la persona física que se encuentra creando, donde éste se siente capaz de crear nuevas realidades y nuevos mundos a través del discurso. "El lenguaje no reproduce la realidad: construye el mundo y lo evalúa como nueva producción de lo real." (Klein; 9) y "la narración es una realización lingüística mediata, que tiene como objeto comunicar a uno o más interlocutores una serie de acontecimientos... se orienta hacia la artificialidad, y finalmente hacia el arte..." (Segre; 298) Mientras que el narrador lo entendemos como el intermediario entre el mundo de ficción y el destinatario. (Segre; 26) Un autor puede utilizar diversos tipos de narrador, y las funciones que el narrador

cumpla dentro de la obra pueden ser muy diversas: puede ser un testigo, un actor, un transcriptor, o un organizador.

Ya hablábamos de que el tipo de narración que encontramos en *El Vampiro de la Colonia Roma*, y *El beso de la mujer araña*, podríamos clasificarla entre un punto medio entre la mimesis y la diégesis de las que hablaba Aristóteles, pues se vale del discurso dramático para llevar a cabo una obra narrativa. Es un híbrido que se hace valer de un tipo de discurso para al final obtener o manifestarse en la globalidad de otro discurso, es decir, utiliza el discurso dramático como si fuese parte de una obra escénica, mientras que la realidad es que se logra una obra narrativa imposible de ser representada por su extensión y naturaleza en un escenario. Esto hace que ambos textos sean ambiguos pero no por ello carentes de una estética narrativa, la cual sí es innovadora, pero nunca desprovista de un significado y estética literaria y narrativa, donde el narrador es una pieza inherente y no sustituible.

Cuando hablamos de estos textos como textos innovadores y ambiguos, nos encontramos refiriéndonos al hecho de que los dos escritores se arriesgan a utilizar técnicas antes no utilizadas, y a mezclar diversos tipos de textos, esto más en el caso de *El beso de la mujer araña*, donde las notas al pie de página tienen un marcado sentido e intención de carácter científico, en las que se pretende que éstas tengan un valor

corroborable. Dentro de este mismo tenor podemos mencionar los informes policíacos que son introducidos, pues el discurso es diferente y puede hablarse de una intencionalidad que apunte a la verosimilitud, claro dentro de este mundo ficticio que arma el narrador ausente.

En el caso de *El vampiro de la Colonia Roma*, el hecho de tener una redacción carente de signos de puntuación, la hace innovadora, también por agrupar los capítulos presentándolos como grabaciones en cintas de audio. Luis Zapata se arriesga a utilizar una tipografía hasta antes no utilizada, se arriesga a no ser comprendido tanto literal como metafóricamente, y le apuesta a la imitación de la oralidad y a un "diálogo" protagonizado por una sola voz.

Gerard Genette define y clasifica así al narrador como heterodiegético, homodiegético, autodiegético, intradiegético; sin embargo, no toma en cuenta el tipo de narrador que aquí estudiamos. Sin embargo, es posible señalar cierta similitud entre el narrador ausente con lo que él llama la narración autodiegética, pues él la señala como la narración en la que el que se encuentra contando la historia es el personaje protagonista, siendo el mismo quién nos narra su propia historia, siendo más claro en el caso de Adonis, de *El Vampiro*, mientras que *El beso*, en cuanto a similitud puede fluctuar

entre este tipo de narrador y el homodiegético, pues el narrador está presente como personaje.

Lo anterior lo mencionamos para recalcar la pertinencia del presente trabajo, pues el hecho de que muchos teóricos no lo mencionen no significa que no se encuentre dentro del ejercicio literario, simplemente había sido ignorado o catalogado con otro valor o dentro de otro rubro que no era el más acertado.

Señalamos esto con el fin de enfatizar la existencia del mismo. El darle nombre a algo ya supone su existencia, lo pone dentro del mapa de las cosas que pueden ser perceptibles. Si no se posee nombre, carece de existencia. Ahora se trata de un narrador que toma diferentes discursos y cede la voz a los personajes. Ya no es el intelectual el que habla y emite su opinión, la barrera entre el lector y lo que se lee es más sutil, y se juega con las fronteras de la ficción. La voz autoritaria del narrador omnisciente desaparece, y el lector es capaz de establecer un vínculo de intimidad mayor entre él y lo que lee.

En un principio ya citábamos a Bajtín, quién señala que "el autor no se encuentra en el lenguaje del narrador, ni en el lenguaje literario normal con el que está relacionado el relato..." (Bajtín 24) por el contrario, veremos al narrador como ese intermediario entre el mundo de ficción y el destinatario,

tal como lo propone Cesare Segre (Segre 26). Con este punto pretendemos enfatizar aún más la diferencia entre el elemento del narrador y el autor, donde resulta inconveniente tomarlos como sinónimos o como entes que comparten planos de realidad iguales.

Al hablar de autoridad dentro de la narración de un texto, podemos remitirnos de manera automática a ese narrador omnisciente al cual estamos acostumbrados en la literatura del siglo XX; sin embargo, si analizamos los planteamientos antes señalados y tratados en el ensayo de Kayser, podemos decir que a pesar de que no se "muestre la cara" de manera explícita, en el narrador ausente, éste no deja de tener un tinte de autoridad, pues es él quién lo manipula, maneja las acciones y narraciones que al final han de integrar la narración matriz. "El narrador es una construcción funcional, es una voz que da forma al mundo del relato, es decir, el orden en el que narra los hechos." (Klein; 66)

Todo esto ha llevado a que exista una imprecisión acerca de lo que es el narrador ausente, y por supuesto a la duda de su existencia, como mencionábamos anteriormente. Los nombres que le han adjudicado son varios: vicario, ausente, fantasma, director, grado cero, borrador, oculto, sustituto, escindido, etcétera, pero como hemos acordado, hemos decidido nombrarlo como narrador ausente. Tal vez el hecho de nombrarlo así, no

deje de ser una arbitrariedad, pero el otorgarle el nombre de narrador es primordial, pues no nos permite que salgamos del mundo ficcional, delimitando esas líneas que, en este caso, pueden ser tan frágiles entre lo ficticio y lo real. Mientras que el adjetivo de "ausente" lo preferimos a otro por otorgar un juego de contradicciones que es más ilustrativo para el tipo de narrador al que nos encontramos haciendo referencia.

Como narrador ausente entendemos a un narrador que se entrega a la tarea de organizar y dar jerarquía a todo el material del sistema narrativo, algunas veces unificando voces, creando pactos de verosimilitud donde la voz del narrador se caracteriza mucho más por estar ausente, que por estar presente, sin embargo, expresando una voluntad o intención organizadora y valoradora. Hay un deseo de borrar la voz de autoridad, dando paso a la voz de los personajes, donde estos en muchos casos toman la batuta de la narración, de manera aparente y directa con el lector, narrándose a ellos mismos, y narrando su contexto. Y es a partir del diálogo, del discurso dramático, donde se apoya este tipo de narrador, pues es él la instancia que dice qué materiales recuperar, organizar y valorar. Y entre los materiales que organiza podemos encontrar diversos tipos de discurso. A pesar de que escuchamos a los personajes, escuchamos lo que esta instancia superior ha decidido que se escuche de ellos.

El beso de la mujer araña y *El vampiro de la Colonia Roma*, poseen muchos rasgos similares dentro de su narrativa. Estas similitudes las podemos detectar en ambas novelas desde que inician, pues ambas nos enganchan en una historia que aparentemente sólo se cobija dentro de la narración en primera persona, donde un personaje nos narra, ya sea vivencias propias o ajenas. Punto crucial para el desarrollo del narrador ausente, pues es este uso de la voz la que permite su integración en la narración y el que pueda permanecer "ausente".

El momento de enunciación, en ambas obras, se da en el presente, pero gran parte de la acción que se cuenta, se ha presentado en el pasado, gracias a esas narraciones enmarcadas, y al discurso nostálgico, donde los personajes se ven en la necesidad de narrar acciones pasadas, llenando espacios del presente, que en ambos casos es caótico. Tal como lo dice Adonis: "¡puta! me cae que yo sí me iba me cae que no la pensaba dos veces dejaría todo tirado así sin llevarme nada que me recordara este mundo" (Zapata 176)

El Vampiro inicia con la narración que hace Adonis, de uno de sus sueños, (cuestión recurrente en la novela) "llegábamos a una fiesta un cuate y yo era un salón muy elegante como de cristal con el suelo de espejos y arriba como una bola

suspendida de esas que luego sacan en las películas...” (Zapata 13) Lo que nos remite de manera automática a una narración que aparentemente no conduce a nada más que no sea una narración de las ya muy conocidas y explotadas desde principios del siglo XX, en primera persona, donde se explota a un narrador enmarcado.

Así mismo, Molina, en *El beso de la mujer araña* hace lo propio al iniciar con una narración que en los primeros renglones simula poseer un narrador omnisciente, tal vez con cierta focalización, que se va mutando en una narración en primera persona, pero contiene rasgos distintivos de un diálogo y que se concretan al escucharse otra voz que cuestiona, pregunta y lo interpela, nos muestra un segundo elemento narrativo, que convierte el texto en un híbrido narrado con elementos discursivos. Pues la narración matriz se muestra como un diálogo dramático que enmarca otras narraciones, como lo son las de las películas, los sueños, etcétera. Este diálogo dramático es protagonizado por Molina y Valentín, ellos son los personajes de la narración matriz, la narración que hace el narrador ausente, de donde se derivan otras narraciones menores, como las que protagonizan las heroínas de las películas que narra Molina, que vienen a ser las del segundo plano.

En el caso de los dos protagonistas, Molina y Adonis, tanto uno como el otro saben del arte de narrar. Molina se convierte en una Sherezada de la prisión, que con sus historias va envolviendo a su presa, Valentín, y a su vez, va ensamblando las unidades de tiempo, los días, las noches, teniendo como hilo conductor las películas que le cuenta a su compañero de celda, y va metiendo suspenso y enigmas:

“El tapado es grueso, de felpa negra, las hombreras bien grandes, pero una felpa espesa como la pelambre de un gato persa, no, mucho más espesa. ¿Y quién está detrás de ella?, alguien trata de encender un cigarrillo, el viento apaga la llama del fósforo.” (p.10)

Molina al cuestionarse él mismo dentro de lo que narra, lo que está narrando, introduce la intriga en su narración y se vale de ella para ir envolviendo a Valentín. Y el dejar en suspenso cada noche la continuación de lo que ha de pasar en la película narrada, es lo que nos va envolviendo, como lectores, junto a Valentín, en la red de su telaraña.

Una Sherezada que narra historias pasadas, todo a partir del recuerdo, como una característica de la oralidad. “-Ay, no me exijas tanta precisión. Bueno...” (p.12) Así Valentín responde a esa imprecisión de lo narrado: “-Entonces me estás inventando la mitad de la película.” Tocando un punto importante, donde Molina al encontrarse narrando hechos pasados, pero recreados

desde un tiempo presente, posee un afán narrativo, el cual se subordina a la voluntad creadora de lo que es el narrador ausente. Se narran historias ya narradas, pero en esa nueva narración es imposible el no introducir variables propias de toda narración oral, y en estos textos hay una intencionalidad narrativa por reproducir la oralidad.

Aquí conviene resaltar que esas necesidades específicas, de enredar a Valentín, de sacarle información, de entretener, provocan que las narraciones de las películas de Molina sean muy ricas, lo que nos hace pensar que si en circunstancias diferentes se darían las mismas narraciones, comparándolas con la objetividad de las cintas expuestas. El tiempo - espacio de la cárcel es un factor que influye en la verosimilitud y coherencia de lo narrado. Este elemento es importante para el narrador ausente, pues el hecho de desarrollarse las historias en espacios cerrados y bien delimitados, le otorga a este tipo de narrador un mayor control de lo que es capaz de permitir decir a los personajes a quienes cede la voz, quedando el narrador en un movimiento de bajo perfil respecto a los que se encuentra subordinados a su voluntad.

Molina se compenetra tanto con lo que narra que es una manera de evasión de su realidad. "Mira, tengo sueño, y me da rabia que te salgas con eso porque hasta que saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre celda, de

todo, contándote la película.” (23) Al grado de defender sus películas sobre todas las cosas, pues son ellas las que lo sacan de su cruda realidad. Es una manera de alternancia entre lo tangible y lo ficticio. Así cuando Valentín crítica una de ellas, él no vacila en responderle que “No, que la inmundicia serás vos, y no la película. Y no me hables más.” (63)

La narración de las películas es un claro señuelo utilizado por este narrador camuflajeado en un tipo de ausencia, pues los diferentes niveles de narración expuestos en la novela, hace que éste pierda protagonismo, logrando el objetivo de su invisibilidad casi por completo.

En *El Vampiro* ese deseo de escapar del presente también se presenta; esas ganas de vivir vidas diferentes en circunstancias diversas a las que viven. El sueño y el cine, hacen que se despeguen de lo inmediato y tangible y se adentren en los deseos de aquello que quieren tener y vivir, y que les es imposible. “... pero no les hacía caso me gustaba mucho estar ahí me sentía diferente me olvidaba de todo” (Zapata 23) Esto lo menciona Adonis al referirse al cine, y cómo éste, su espacio, y las historias vistas le hacían escaparse de su no tan placentera realidad.

La presencia que hace este arte en las dos novelas se ve de manera clara, aunque con tintes diferentes. En *EL beso de la mujer araña* lo percibimos en la forma y en el contenido. El

narrador, que en los dos casos lo identificamos como un narrador ausente, hace un juego similar al que llevaría a cabo un director de cine, donde deja actuar a los personajes, pero es él quien decide qué segmentos de las acciones de sus personajes deja que integren su obra final, y cuáles no. El cine en el contenido de la novela juega un papel vital, pues gracias a él se alimenta la narración, y las películas narradas son el hilo conductor de la trama.

De manera constante a través de las películas narradas se va haciendo un juego de paralelismos entre lo que se narra de la vida de los personajes y las películas. Lo que posteriormente, al percatarnos de las dobles intenciones de Molina hacia Valentín, nos hace llevar a cabo una nueva lectura en la que nos enteramos que la elección de las películas narradas por parte de Molina no son gratuitas, y poseen esa doble intencionalidad de mezclar lo que vive, con lo narrado y con lo que desea vivir.

"Bueno, entonces el muchacho también la felicita y la nota distante a Irena, como feliz, no tiene esa sombra en la mirada, como la primera vez. Y la invita a un restaurant y ella deja a todos los críticos ahí, y se van. Ella parece que pudiera caminar por la calle por primera vez, como si hubiese estado presa y ahora libre puede agarrar por cualquier parte". (12)

En muchas ocasiones éstas sirven de indicios en lo que ha de ocurrir en la vida de la celda. "No seas sonso, ¿quién te va a preguntar algo a vos, de mis asuntos? (136)

En *El Vampiro de la Colonia Roma* la influencia del cine también es claramente perceptible. Como ya señalábamos, Adonis, al igual que Molina, evade su realidad con ayuda de las películas que mira y recuerda: "pero no les hacía caso me gustaba mucho estar ahí me sentía diferente me olvidaba de todo" (Zapata 23). Para Adonis el espacio del cine se presenta como un lugar importante en el que empieza a experimentar su sexualidad. "me encanta meterme a los cines vacíos con todas las luces encendidas y un olor a creolina que a mí me gustaba mucho muy fuerte ¿no? el olor yo creo que me daba mis pasiones de pura creolina y por eso me gustaba tanto ir" (Zapata 23) .

"A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos." (9)

En este fragmento que hemos citado de EBMA, Molina realiza una de las muchas descripciones que hace de las películas que

le van ayudando en su narración a forjar la telaraña. Las descripciones son plásticas, fácilmente imaginables, pues es a través de la vista como las ha conocido el que ahora las recuerda y las transmite en ese juego de oralidad, construcción y variantes.

En EBMA, la narración que nos hace Molina, es desde un presente, evocando un pasado, algo que es capaz de repetirse infinidad de veces como si se estuviese volviendo a vivir en ese instante. Es una mirada descriptiva que forma parte importante de la narración de la novela, que nos va describiendo algo que se encuentra presenciando en ese momento, como si la cinta se estuviera repitiendo de manera íntegra en su mente, aunque los hechos ya hayan pasado con anterioridad. Este sería uno de los aspectos de la mirada del cine que se filtra en las letras de esta novela, y que sin lugar a dudas es una de las características de este narrador que se ve influenciado por los medios masivos de comunicación.

Los medios masivos de comunicación influyen en la visión de los dos narradores y se ven arrastrados por este cambio de perspectiva, al grado de mutar su narrativa. En una el narrador se disfraza de una especie de director de cine, que manipula su cámara, y el lente lo dirige a las situaciones que le parecen pertinentes para ir armando su historia, mientras que en otro es un narrador que se vale de la entrevista, la recopilación de

datos, para simular ser un ente que transcribe toda aquella información que ha recopilado.

Los dos narradores ausentes se esconden tras técnicas derivadas de la tecnología, y éstas sirven de máscara certera para lograr el efecto deseado: dar la voz al ser marginal, al desprotegido, al ignorante, al antes falto de palabra. El cine viene a otorgar otro tipo de conocimiento a la gente del pueblo; la lectura antes era la principal fuente, por medio de ella las personas llegaban a cultivarse. Ahora el cine ofrece un abanico de posibilidades en el que se pueden presenciar historias y contemplar escenarios muy diversos, contribuyendo en gran medida al desarrollo más fuerte de la cultura pop.

Recordemos que ambos escritores en su momento afirmaron que no buscaban innovar dentro del arte narrativo, sino que más bien esto fue siendo un agregado natural de aquel contenido que deseaban transmitir. Puig ya venía haciendo un ensayo de ello con sus obras anteriores, experimentando con la ausencia del narrador y con capítulos compuestos por monodialogos, pero es hasta EBMA, cuando llega a la cúspide de esta técnica narrativa. Para Zapata fue diferente, ya que la historia que deseaba contar y la manera (la entrevista) en la que se fue haciendo de datos para la misma son las que determinaron la forma en la que habría de ser presentado el texto.

Las películas en el caso de EBMA son el hilo conductor de la historia, al grado que en la mayor parte de las ocasiones no sabemos qué es lo que sucede durante el día, ya que se centra más en lo que pasa en la noche, pues es ese el momento del día en el que se narran las películas. Así mismo, los cambios de día son señalados por la tipografía de la novela, por puntos y espacios, con el fin de establecer un orden en una narración plagada de diálogos, donde éste puede ser caótico, en cierto momento, al no contener otros elementos que vayan demarcando el transcurso del tiempo o el cambio de espacios.

Como ya señalábamos, el tiempo espacio en ambas novelas posee ciertas similitudes que provocan que los discursos expuestos se vayan desarrollando de la manera en la que lo hacen. Ambas se presentan, por lo menos el tiempo de la enunciación, en espacios cerrados. La narración que se encuentra dándose en el presente, parte de un espacio cerrado que implica muy poca acción de aquellos que se encuentran enunciándola, lo que provoca y estimula que la narración se centre en los discursos, plagados de la narración de los hechos que van colmando y conformando las historias, los cuales se reducen a ser muy pocos en el tiempo presente, y muchos los que se enuncian evocando el pasado, en el que ambas novelas poseen un carácter de evocación discursiva, nostálgica, planteando las novelas como acciones y discursos enmarcados.

Los discursos, las conversaciones parten de ese deseo de restaurar y traer a la palestra lo antes vivido; es una reconstrucción de los hechos pasados, tratando de evadir el presente, que en las dos novelas son presentes caóticos que buscan una forma de eludirlo; siendo una válvula de escape, en una de las obras, el narrar películas, y en la otra el recurrir a vivencias anteriores y a evocar "sueños guajiros".

Lo especial en esos espacios limitados desde los que narran los personajes, permite que se centren en cuestiones que nos muestran más de su interioridad que otra cosa, pues no hay una descripción de ellos, sino que ésta se va deduciendo por lo mismo que ellos enuncian. "Voy a pensar en alguna película, alguna que a vos no te guste, una bien romántica. Y así me voy a entretener." (Puig 103) Al hablarnos de cuestiones pasadas y externas interiorizan más en su forma de hacerlo, pues tienen que recurrir al recuerdo, y ello tiene una fuerte carga de subjetividad que a su vez hace una proyección de los pensamientos y emociones que se encuentran enunciando. Por ejemplo, en la cita anteriormente mencionada Molina nos está informando lo contrastante de su personalidad romántica con la de Valentín, de una manera indirecta. Gracias a esto el narrador ausente puede existir sin una voz directa, haciendo que conozcamos a los personajes, tanto su interioridad como su

posible apariencia, a partir de la propia voz de los personajes.

En ambas novelas con el fin de salir de esos espacios que los "aprisionan", en un caso de manera literal, recurren a la narración de sueños, películas, de su vida pasada y proyectos futuros. Molina narra desde la prisión en la que se encuentra confinado. Todo empieza por un deseo de pasar el tiempo, y matar las horas interminables en la prisión, por lo que Molina empieza a contarle a Valentín de su pasión por el cine, y rememorar y reconstruir las películas que ha visto para entretenerlo, descubriendo paulatinamente que éstas le han de servir como telaraña para atrapar a su presa: el mismo Valentín.

Por su parte Adonis, narra igualmente desde un espacio cerrado, donde se da a la tarea de contar su vida a un interlocutor, del cual no tenemos mucha información sólo aquellos guiños de la interlocución que nos va dejando entrever en su discurso el mismo Adonis. Lo que hace que el discurso de Adonis sea un monodíálogo, pues no se encuentra solo, pero únicamente su voz es la que se escucha y predomina en el discurso.

Es a partir de la técnica de la entrevista mediante la cual se va desarrollando la novela de EVCR. La vida del joven Adonis es recopilada por su interlocutor con el fin posterior

de la redacción de un libro basada en ella. Incluso el final de la novela es un subrayar la existencia de ese interlocutor y del uso que hace de las cintas de grabación: "y ora sí ya apágale ¿no?" (Zapata 179)

En *El beso de la mujer araña* en un inicio no contamos con los indicios que nos indiquen el espacio en el que se encuentran enunciando los personajes, es hasta la página 14 cuando se empieza a configurar el espacio de la cárcel, y se le permite al lector detectar ese encierro, y el lugar como un espacio hostil donde las necesidades básicas no se encuentran cubiertas y han de determinar, más que las acciones de los personajes, los pensamientos que han de poblar los diálogos que entablen

"-Perdoná... ¿hay agua en la garrafa?

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

- Ah, está bien entonces.

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

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

-Pero no exageres. No alcanza para todo el día.

-Pero vos no me acostumbres mal. Yo me olvidé de traer cuando nos abrieron la Puerta para la ducha, si no era por vos que te acordaste después estábamos sin agua." (p. 14)

Otro punto que comparten ambas novelas, es el trato del tema gay, del tema homosexual, pues sus protagonistas lo son,

aunque enfatizaremos que es de manera diversa como es abordado, pues en una, *El beso del a mujer araña*, se ve un afán instructivo, didáctico, por así decirlo, y aquí tocamos el punto de las notas al pie de página, y el discurso que pretende ser científico. Si nos adentramos un poco más a la cuestión social, cultural e histórica por la que se encontraban atravesando ambos países, podemos entender un poco más el porqué en ambos contextos surgen estas obras narrativas en el que las voces de los personajes emergen ante los lectores de manera directa, donde el narrador funge como ese puente que enlaza a éstos con los lectores.

Hay que señalar que en *El beso de la mujer araña*, no todas las notas a pie de página se refieren al tema de la homosexualidad, como es el caso de la nota de la página 88 de la edición estudiada, Seix Barral, 94, en la que se hace énfasis de la existencia de una película. "Servicio publicitario de los estudios Tobis-Berlín, destinado a los exhibidores internacionales de sus películas, referente a la súper producción 'Destino'" (Puig 88)

En México podemos detectar que hasta cierto punto como es tratado el homosexualismo en la novela de Zapata es más libre y hasta cierto punto menos prejuicioso, y no hay una necesidad de justificarse ante el lector por tratar dicho tema, mucho menos de instruirlo dentro del mismo. "Si hubiera sabido que la

homosexualidad es una cosa de lo más normal ¿no? como pienso ahorita que cada uno tiene derecho a hacer con su vida sexual lo que se le pegue la gana" (Zapata 27)

Como mencionamos, en la novela del argentino se encuentra un afán didáctico, pero para nada gratuito. Recordemos que el pueblo argentino se encontraba saliendo de una dictadura militar, por lo tanto los prejuicios y restricciones morales eran mucho mayores. Esto influye en que a pesar de que sea el mismo tema, sea tratado y nos acerque a él de diversa forma. Como lo indica la primera nota al respecto: "el ya citado investigador inglés D. J. West, en su obra *Psicología y psicoanálisis de la homosexualidad* también considera que son tres las más generalizadas interpretaciones del vulgo sobre las causas de la homosexualidad." (Puig 102)

Tanto *El beso* como *El Vampiro* contienen rasgos en común como los que hemos señalado, pero así mismo, dentro de esa gama de similitudes hay matices de diferencia, tal como indicamos, la manera en la que tocan el tema del cine, o el tema gay.

La técnica de enunciación por la que detectamos a el narrador ausente también es diversa, mientras que una utiliza el monodílogo otra hace uso del diálogo. De igual manera, una se apoya en la cultura pop, y la otra hace un acercamiento a la tradición culta, a través de una refuncionalización de la picaresca, con una intención paródica y denigrante.

El vampiro refuncionaliza esa tradición picaresca; recuerda las más grades obras de este género al citarlas al inicio de cada una de las "cintas" (capítulos). Como en el caso de la cinta segunda donde se cita al *Lazarillo de Tormes*: "verdad dice este, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer." (Zapata 35)

Las modalidades de la narración en primera persona nos permiten reconocer tácitamente la voluntad organizadora y valoradora que es el narrador ausente (así como también la función de narradores enmarcados que cumplen los personajes), quizás de manera más clara en el monodialogo de *El Vampiro de la Colonia Roma*, pero que también está en *El Beso de la Mujer Araña*. Esto en la elección formal de la escenificación dramática, en las notas al pie, en la disposición de lo narrado, en los indicios tipográficos, en el hecho de que las "escenas teatrales" son imposibles de representarse escénicamente tal y como nos las presenta la novela de Manuel Puig, pues son largas, casi imposibles de memorizar por parte de los actores y la obra duraría unas diez o doce horas representándose, lo que nos obliga a aceptar, hasta al más escéptico y purista, que estamos hablando de una obra narrativa, y que como tal es inherente a ella el elemento formal del narrador.

Existen ciertos puntos específicos en ambos textos, en los que tenemos que apoyarnos para defender nuestra postura acerca de que son obras narrativas, y de la existencia de narradores ausentes en las novelas.

Tanto en una como en otra novela, hay espacios, y textos que nos hacen afirmar lo anterior, por ejemplo, ¿quién es el que decide qué contar y qué no contar de las acciones que se presentan?, ¿Por qué las noches son importantes en ambas novelas?, siendo esto más evidente en *El beso de la Mujer araña*. Mientras que en *El vampiro* las noches se hacen presentes a partir de los sueños que introducen cada uno de los capítulos.

En *El vampiro* el interlocutor se hace notar por varios indicios, provocando que el texto vaya tomando la forma que tiene, y que va revelando la falsa identidad narrativa en primera persona. Así mismo nos ponemos a reflexionar acerca de quién es aquél que decide que los textos se vayan conformando de tal manera; quién decide que cada capítulo de *El vampiro* inicie de tal forma, pensando también quién es el que resuelve que *El beso* inicie de la forma en la que lo hace.

Haremos un paréntesis en este punto con el fin de analizar los diferentes tipos de textos que se encuentran en ambas novelas. En *El Vampiro de la Colonia Roma* hay citas, sueños, el texto en general, en el que se escucha la voz de Adonis.

Mientras que en *El beso de la mujer araña* los textos van desde los informes policíacos, las notas al pie de página, los sueños, pasando por los diálogos entre Molina y Valentín. Hay pues en las dos novelas diversas manifestaciones que nos remiten a un organizador mayor de la obra, que nos asegura que los personajes no son los que deciden la elección de las acciones narradas y valoradas, pues mucho del texto se escapa de su conocimiento.

Este es un punto clave en nuestra investigación. Primero, hablando de *El beso*, el lector se percata que la narración inicia en medio de una acción, poco a poco va descubriendo el escenario y los personajes, ellos se van presentando a sí mismos pero a partir de sus diálogos, no de manera intencional y directa hacia el lector, más bien el ente organizador elige las partes del diálogo que han de servir para llevar a cabo tal fin, así como la elección de diálogos que hacen énfasis en ciertos aspectos de la personalidad de cada uno de ellos, como la fijación de Molina por la moda.

"-Bueno. Estábamos en que él se encuentra con esa mujer tan elegante. Ella te diré que es bastante madura, una mujer de gran mundo.

-Decíme, físicamente, cómo es.

- No muy alta, una actriz francesa, pero pechugona, pero flaca al mismo tiempo, con cintura chica, un vestido de

noche muy ajustado, y escote bajo, sin breteles, de esos escotes armados, ¿te acordás?" (Zapata 122)

De igual manera, el narrador es quién encuentra en el diálogo de Molina, el momento preciso que justifique la introducción de las notas al pie de página. Como en el capítulo donde aparece un sueño de Valentín, mientras delira:

"- Estoy todo sudado. ¿No me alcanzarías la toalla?, sin prender la vela.

- Esperá, que voy al tanteo...

- No me acuerdo donde la dejé... si no la encontrás no importa, Molina.

- Cállate que ya la encontré, ¿te crees que soy tan tonta?*"

Y el asterisco hace que el narrador ausente nos remita en el momento que considera preciso y justificable a la nota de pie de página, donde se diserta de la cuestión del homosexualismo:

**Los seguidores de Freud se han interesado vivamente por las tribulaciones que el individuo ha debido sufrir a lo largo de la historia para aprender a reprimirse y así adecuarse a las exigencias sociales de cada época, puesto que sería imposible acatar las normas sociales sin reprimir muchos de los propios impulsos instintivos. La pareja matrimonial legítima, como ideal propuesto por la*

sociedad, no resultaría necesariamente el ideal de todos, y los excluidos no hallarían otra salida que reprimir u ocultar sus tendencias socialmente indeseables. (133)

Otro punto del texto que nos ayuda a confirmar nuestra tesis es el hecho de que las acciones que son narradas son interrumpidas, a pesar de que por la naturaleza de los escenarios podrían ser lineales. En ello existe un juego de confusión, es decir, podemos refutar el hecho de que nuestro narrador decide no poner en la palestra las noches de los personajes; él es quien decide qué actos incluir en la narración, pero a pesar de ellos podemos pensar en el narrador personaje, pues el personaje no nos narra el momento del sueño, ya que no lo vive como espectador, y por el contrario es sustituido por los sueños que se introducen en la novela de manera paulatina.

Bien, aquí podemos estar en un punto a debatir: ¿quién decide omitir las noches de los personajes? Habrá quien vea en esto, como lo hemos señalado, un punto en contra del narrador ausente, y a favor de un narrador personaje, pero si fuese así estaríamos dejando de lado todos los demás textos como los ya señalados informes policiales, y notas al pie de página.

Lo anterior, hablando de *El beso*, pero al enfocarnos a *El vampiro*, ocurre lo mismo, los capítulos se encuentran organizados a manera de grabaciones, y éstas grabaciones,

transcritas, se encuentran organizadas a manera de novela, por un ente ordenador de los acontecimientos, quién decide qué puntos dar énfasis, y cuáles no.

En *El vampiro de la Colonia Roma* encontramos un aspecto muy importante para defender nuestra tesis, éste es el hecho de que existe un interlocutor, es decir, un personaje que se maneja con bajo perfil, y el cual determina la dirección de lo narrado. Al encontrarse este elemento, automáticamente damos por descartado el hecho de que se trate simplemente de una narración en primera persona.

“¡puta madre! ¿contarte mi vida? y ¿para qué? ¿a quién le puede interesar?” (15)

“claro que tuve infancia no seas pendejo” “te podría decir que nací en matamoros tamaulipas” (15)

“yo por ejemplo sería feliz en un taller enorme donde pudiera hacer de todo desde cosas de electrónica y eso hasta ondas de talabartería y carpintería pero siempre con las manos bueno pero mientras triunfo te sigo contando ¿no?” (56)

En la novela hay un presente desde el cual se narra “y me decía que extrañaba mucho a su amante que ahorita está en Brasil...” (23) “ya tengo veinticinco y hasta ahorita ni sus luces de ese dinero me imagino que a estas alturas ya se lo

han de haber gastado" (25) Lo importante de la narración es una evocación del pasado y una añoranza de un mejor futuro.

Entonces la narración parte de las transcripciones de las cintas que han sido grabadas al parecer por el interlocutor que se encuentra entrevistando a Adonis, por lo que hablar de narrador en primera persona como se ha hecho hasta hoy en día de esta novela es un error.

Adonis entabla una conversación con "alguien", ese alguien no es "escuchado" por los lectores, lo que convierte a la narración en un monodílogo, porque es un eterno escuchar las reflexiones y recuerdos del personaje de Adonis, pero determinado por un diálogo existente que hace "inexistente" a su interlocutor.

Otro punto importante que constituye la obra y le da fuerza a la existencia del narrador ausente son los sueños que introducen a cada uno de los capítulos o "cintas". Hay un deseo por evocar un lugar de estabilidad, de escape de la realidad hacia una posibilidad mejor de vida, y esto sólo lo puede lograr, en su capacidad de desprotegido, a través de los sueños.

Algo que es importante recalcar, y ya señalábamos en el segundo capítulo es el hecho de que para Manuel Puig, la ausencia del narrador se presenta como un punto de vital importancia dentro de su obra, pues para él resulta interesante

dar datos al lector para que éste los arme y saque sus conclusiones. Puig busca un lector más activo que se involucre en la lectura, hay con el narrador ausente un acercamiento diferente hacia el lector, que con otro tipo de narrador sería imposible. Con éste se exige un margen de participación, en el que los datos han sido puestos a disposición a través del narrador.

El narrador ausente, es posible decir, es una parte inherente de la evolución narrativa, que en su afán de experimentación va creando nuevas tecnologías. Tecnologías que a su vez van permeando su forma de concebir su contexto, tomarlo, retomararlo y armarlo en un nuevo escenario, capaz de hacer creaciones novedosas.

Dentro de esta evolución de nuevas tecnologías la escucha, el que percibe lo dicho, toma un papel protagónico, y es ésta también la que determina en gran medida, que Puig al igual que Zapata vayan fraguando sus novelas, donde voces fascinantes terminan por convencer al narrador que los deje hablar por sí mismos.

Los dos autores toman muy en cuenta los discursos sociales, se valen de ellos para poblar sus novelas y darles vida. La narración de espacios y sucesos como tales no existen, son los discursos directos los que nos lo van mostrando. La "ausencia" de narrador, permite este tipo de narración,

precisamente. "La literatura de Puig es desde un comienzo narración de voces." (Giordano 268) Ambos autores hacen uso de un procedimiento dramático para la elaboración de sus narrativas, el diálogo y el monodiálogo, son las técnicas utilizadas para llegar a narraciones que fluctúan en fronteras muy sutiles, ya sea del narrador, ya sea de su género.

Retomaremos una cita ya enunciada en el capítulo dos donde Graciela Goldchluk señala que "la presencia de esta voz se percibe en la transcripción costumbrista de la dicción y en la construcción de diálogos funcionales para la economía de la historia, en los que cada réplica se orienta hacia la construcción de la historia y de ese modo se repone el narrador necesariamente ausente en el guión." Esto hablando de *El beso de la mujer araña*. Las narraciones son enmarcadas dentro de los diálogos de los personajes, cubriendo, tal como señala, la ausencia con una presencia permeada por otras voces.

En la poética de Puig no se percibe la voz del narrador, pero el narrador sólo finge desaparecer, porque a pesar de todo intento continúa presente, evaluando y acomodando la información que al final pone en manos del lector. Mide lo que van diciendo los personajes, y dónde lo han de hacer y decir. La voz del narrador queda como una caja de resonancia, diría José Amícola, entre todas las voces de los personajes.

Basados en lo anteriormente expuesto podemos señalar que la existencia del narrador ausente es un elemento corroborable dentro de nuestras letras hispanoamericanas, y que es preciso nombrarlo para confirmar su existencia y su importancia dentro de las mismas.

CONCLUSIONES

Cuando iniciamos nuestro estudio acerca del narrador ausente, fue en gran parte incitados por el hecho de que sigue siendo una línea muy fina el considerar su existencia, y el negarla. La crítica literaria se ha repartido en tres grupos con respecto al tema: los que afirman su existencia, los que la niegan, y los que deciden darle un nombre diferente y afirman que se mueve en límites muy imprecisos de la narración.

Algo que se pretendió desde un inicio en esta investigación es señalar claramente la diferencia entre autor y narrador, ubicándolos en espacios totalmente diferentes, uno en la ficción, otro en la realidad. Uno como creador, como dueño de una voluntad creadora, mientras que el narrador es la entidad organizadora y valoradora del universo que se le presenta enfrente.

Este tipo de narrador nace en un contexto diferente, incitado por nuevas necesidades, y por influencias diversas que tiene la literatura de este tiempo. Los escritores de ambas novelas tienen influencias novedosas, que parten no sólo de la literatura clásica y culta, sino también de los medios, y de la cultura pop, de folletines, de telenovelas, y fotonovelas. La literatura anterior a ésta venía influenciada por sucesos

sociales y por la crítica literaria y las más altas obras de este arte.

Al ser una literatura que parte de raíces novedosas es de esperarse que arroje resultados diversos, y que los lectores acostumbrados a la literatura culta, huyan en primera instancia de ella, tal como sucedió y se vio reflejada en la crítica literaria, lo cual llevó consigo que atrajera a un público diverso, a un lector que gustase de involucrarse más en el proceso creativo al no otorgársele todo el material ya procesado, sino en vías de.

Lo anterior da un giro diverso a lo que es la historia de la literatura pues dentro de esta diversidad de público que atrajo, también la literatura se vio al alcance de nuevos lectores, que no poseían una disciplina dentro de esto pero que atraídos por los temas y la forma influenciada en los medios, hacían que la literatura se encontrara más a su alcance.

Hay pues una necesidad por crear una narrativa mucho más cercana, alejada de esa objetivación que provoca el narrador omnisciente. Poco a poco el narrador se va adentrando a la conciencia de los personajes, y habla a través de ellos, aún es su voz, y permanece una frontera sutil y detectable entre ellos.

El narrador ausente es un narrador organizador, un narrador que se esconde tras las letras de los enunciados, que

al ser ajenos terminan por ser propios. Es ese creador que cede la voz al que antes carecía de ella, condesciende la palestra del protagonismo al antes subordinado, abriendo un escenario novedoso a las letras hispanoamericanas.

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María. Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Amícola, José. La teoría de los géneros. Novela gótica versus novela de educación. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Amícola, José. Manuel Puig y la tela que atrapa al lector. Buenos Aires: GEL, 1992.
- Amícola, José y Graciela Speranza. Encuentro internacional Manuel Puig. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Anges y Germán Gullón. Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas). Madrid: Taurus, 1974.
- Bajtín, Mijaíl. Estética de la creación verbal. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Bajtín, Mijaíl. La palabra en la novela. En Teoría y estética de la novela. España: Taurus, 1989.
- Bal, Mieke. Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología). Madrid: Cátedra, 1985.
- Beckford, Patricia Debora. La realidad en la novelística de Manuel Puig. Madrid: Pliegos, 1990.
- Bernal, Alejandro. "Súper-hombre versus súper- mujer: Tiranía y sexo en Pubis Angelical de Manuel Puig". Revista Iberoamericana. 52. 137(1986): 991-997.

Bianchi, Soledad. "La traición de Rita Hayworth, una novela dialógica". Revista Iberoamericana. 53. 141(1987): 837-855.

Blanco, José Joaquín. Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos. México: Cal y arena, 1996.

Caetano L., Francisco. "Sobre Norman Lavers: Pop cultura into Art: The novel of Manuel Puig". Revista Iberoamericana. 1991: 784-797.

Dill, Hans Otto, Carola Gründler, Inke Gunia, y Klaus Meyer-Mennemann. Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX. Madrid: Vervuert, 1994.

Eco, Umberto. La estructura ausente. Barcelona: Lumen, 1999.

Echavarren, Roberto. Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana. México: Joaquín Mortíz, 1992.

Echavarren, Roberto y Enrique Giordano. Manuel Puig: Montaje y alteridad del sujeto. Santiago: Instituto profesional del pacífico, 1986.

Fernández Moreno, César. América Latina en su literatura. México: Siglo XXI, 1972.

Franco, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la independencia. Barcelona: Ariel, 1975.

Franco, Jean. "Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas." Revista Iberoamericana. 47. 114-115 (1981): 129-148.

Franco, Jean. La cultura moderna en América Latina. México: Grijalbo, 1985.

Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1976.

Gándara, Carmen. El mundo del narrador. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Gennette, Gérard. Nuevo discurso del relato. Madrid: Cátedra, 1998.

Giordano, Alberto. "Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor". Orbis Tertius. 1996: 255-273.

Goic, Cedomil. Historia de la novela hispanoamericana. Santiago: Universidad católica, 1961.

Goldchluk, Graciela. "Una literatura rara". La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig. Ed. Sandra Lorenzano. México: UNAM, 1997.

Goldchluk, Graciela y Julia Romero. "El contorno del fantasma. La huella de la historia en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig". Orbis Tertius. 1996: 35-49.

González Echeverría, Roberto y Enrique Pupo Walker. Historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Gredos, 2006.

Hernández de López, Ana María. Narrativa hispanoamericana contemporánea: entre la vanguardia y el posboom. Madrid: Pliegos, 1996.

Jesse, Patricia B. La realidad en la novelística de Manuel Puig. Madrid: Pliegos, 1990.

Jill-Levine, Suzanne. Manuel Puig y la mujer araña. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

- Jozef, Bella. Historia de la literatura hispanoamericana. Guadalajara: Editorial Universitaria, 2005.
- Kayser, Wolfgang. "¿Quién relata la novela?". Eco. Revista de la cultura de occidente. 1974: 242-262.
- Klein, Irene. La Narración. Buenos Aires: EUDEBA, 2007.
- Lewis, Bart L. "Pubis Angelical: la mujer cosificada". Revista Iberoamericana. 49. 123-124 (1983): 531-546.
- Lobato, Mirta Zaida y Juan Soriano. Nueva historia argentina. Atlas histórico Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- López de Abiada, José Manuel y José Morales Saravia. Boom y postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción. Madrid: Verbum, 2005.
- . La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig. México: UNAM, 1997.
- Martí-Peña, Guadalupe, Manuel Puig ante la crítica: Bibliografía analítica y comentada (1968-1996). Madrid: Vervuert- Iberoamericana, 1997.
- Miguel Muñoz, Elisa. "El discurso utópico de la sexualidad en El beso de la mujer araña, de Manuel Puig". Revista Iberoamericana. 52. 135-136 (1986): 361-378.
- Mudrovic, María Eugenia. "En busca de dos décadas perdidas: La novela latinoamericana de los años 70 y 80". Revista Iberoamericana. 59. 164-165 (1993): 445-465.

Muñoz, Elías Miguel. "El discurso de la sexualidad en Manuel Puig". Revista Iberoamericana.54. 144-145 (1998):1068-1071.

Muñoz, Elías Miguel. "El discurso utópico de la sexualidad en El beso de la mujer araña, de Manuel Puig". Revista Iberoamericana. 1989: 361-378.

Nouzeilles, Gabriela. "Sobre Jorge Salessi: médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina". Revista Iberoamericana: 1997: 277-278.

Ortega y Gasset, José. La rebelión de las masas. México: Planeta, 1985.

Oviedo, José Manuel. Historia de la literatura hispanoamericana. De Borges al presente. Madrid: Alianza, 2001.

Paez, Roxanna. Manuel Puig, del pop a la extrañeza. Buenos Aires: Almagesto, 1995.

Panesi, Jorge. "Manuel Puig: las relaciones peligrosas". Revista Iberoamericana. 49. 125 (1983): 903- 917.

Pellón, Gustavo. Historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Gredos, 2006.

Pérez, Francisco. "El infierno social y personal del marginado: El homosexual en la Ciudad de México." Congreso Internazionale de Semiótica del Testo Místico. (1991): 204-212.

Pimentel, Luz Aurora. Relato en perspectiva. México: Siglo XXI, 1998.

Presas, Mario A., "La razón narrativa, según Ortega", Revista Orbis Tertius. 2-3 (1996): 135-247.

Puig, Manuel. El beso de la mujer araña. México: Seix-Barral, 1997.

Puig, Manuel. EL beso de la mujer araña. Barcelona: Casa de las Américas, 2002.

Puig, Manuel. La traición de Rita Hayworth. México: Debolsillo, 2005.

Rama, Ángel. Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha (1964-1980). México: Marcha, 1981.

Rama, Ángel. Transculturación narrativa en América latina. México: Siglo XXI, 1985.

Ricoeur, Paul. Sí mismo como otro. México: Siglo XXI, 1996.

Ricoeur, Paul. Tiempo y narración I. México: siglo XXI, 1995.

Roda Fernández, Rafael. Medios de comunicación de masas. Madrid: Siglo XXI, 1989.

Rodríguez, Oscar Eduardo. El personaje gay en la obra de Luis Zapata. México: Fontamara, 2006.

Romero, Julia. "Manuel Puig: del delito de la escritura al error gay". Revista Iberoamericana. 65. 187. (1999): 305-325.

Rositi, Franco. Historia y teoría de la cultura de masas. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

- Ruiz, Bladimir. "Prostitución y homosexualidad: interpelaciones desde el margen en El vampiro de la Colonia Roma de Luis Zapata". Revista Iberoamericana. 1999: 327-333.
- Sarlo, Beatriz. Escritos sobre literatura argentina, S. XXI. Buenos Aires: Sylvia Saitt, 2007.
- Segre, Cesare. Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Crítica, 1985.
- Speranza, Graciela. Manuel Puig. Después del fin de la literatura. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Steimberg de Kaplan, Olga. Manuel Puig: Un renovador de la novela argentina. Tucumán: UNT, 1986.
- Swingewood, Alan. El mito de la cultura de masas. México: Premia, 1981.
- Van Dijk, Teun A. Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios. Madrid: Visor, 1999.
- Van Dijk, Teun A. Estructuras y funciones del discurso. México: Siglo XXI, 1989.
- Zapata, Luis. El vampiro de la Colonia Roma. México: Grijalbo, 1996.
- Zapata, Luis. ¿Por qué mejor no nos vamos?. México: Cal y arena, 1992.
- Zapata, Luis. La hermana secreta de Angélica María. México: Cal y arena, 1989.