

## **Sí mismo como otro<sup>(1)</sup>**

### **Lectura hermenéutica del beso de la mujer araña de Manuel Puig**

*Mona SARAYA – Profesora de Conferencias  
Facultad de Letras – Universidad de El Cairo*

Manuel Puig (1932 -1990) es un escritor argentino de los más leídos internacionalmente cuyas obras fueron llevadas al cine. Es también escritor de guiones de películas y por lo tanto en su narrativa domina el aspecto cinematográfico. Desde muy joven, tenía una fascinación particular por el cine y por el viaje: fue a Roma para estudiar, a Londres y a Estocolmo para trabajar como profesor de español e italiano.

El acercamiento que proponemos hoy toma su punto de partida en el ensayo de hermenéutica de Paul Ricoeur cuyo título es El conflicto de las interpretaciones, más precisamente en donde está claro su rechazo del método de Freud en cuanto al análisis de la obra literaria. Según el pensador francés, la obra de arte es «un esbozo de solución», p.141, y por lo tanto no puede tratarse al igual que un sueño como lo pretendía el psicoanalista austríaco:

«El sueño (...) mira hacia atrás, hacia la infancia, hacia el pasado; la obra de arte adelanta el artista mismo; es un símbolo prospectivo de la síntesis personal y del futuro del hombre, más bien que un síntoma regresivo de sus conflictos no resueltos; es por eso que la comprensión del amateur no es una mera reviviscencia de sus propios conflictos, un cumplimiento ficticio de deseos evocados en él por el drama, sino la participación del trabajo de la verdad que se cumple en el alma del héroe trágico (...). Este símbolo no repite nuestra infancia sino explora nuestra vida adulta.»<sup>(2)</sup>

De su parte, Bachelard, el famoso fenomenólogo de la imagen poética, hace una distinción entre sueño y ensueño en cuanto al origen de la imagen:

«El ensueño poético es una instancia psíquica que confundimos muy a menudo con el sueño. Pero cuando se trata de un ensueño poético, de un ensueño que goza no solamente

de él mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, sabemos bien que no estamos en el puente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un descanso, pero en el ensueño poético, el alma vela, sin tensión, descansada y activa. Para hacer un poema bien organizado, habrá que el espíritu lo prefigure en proyectos. Pero para una simple imagen poética, no hay proyecto, solo se necesita un movimiento del alma. En una imagen poética, el alma dice su presencia.»<sup>(3)</sup>

Por otro lado, afirma Charles Mauron, el pionero de la mito-crítica, «La poesía, igual que el sueño, constituye un camino de pasaje entre consciencia y inconsciencia»<sup>(4)</sup> y sin embargo:

«Bajo su forma más sencilla, el sueño es una realización alucinatoria de un deseo, el fantasma es un proyecto de acto. La imaginación, igual que la música que es su expresión más fiel, es primero hecha de comuniones y de conflictos, pero les ordena.»

Mircea Eliade, el historiador más conocido de las religiones, confirma la relación estrecha entre realismo e imaginación que son lejos de estar en contradicción:

«La imaginación imita modelos ejemplares- las imágenes-, las reproduce, las reactualiza, las repite sin fin. Tener imaginación, es ver el mundo en su totalidad; porque es el poder y la misión de las imágenes de enseñar todo lo que queda refractario al concepto. Uno se explique desde entonces la desgracia y la ruina del hombre a quien falta la imaginación: es cortado de la realidad profunda de la vida y de su propia alma.»<sup>(5)</sup>

Por su parte, Bachelard define las fuerzas de la imaginación de nuestro espíritu afirmando que:

«Algunas encuentran su auge ante la novedad; se divierten de lo pintoresco, de la variedad, del acontecimiento inesperado. La imaginación que animan tiene siempre una primavera para describir. En la naturaleza, lejos de nosotros, ya vivas, producen flores. Las otras fuerzas de la imaginación cavan el fondo del ser; quieren encontrar en el ser, a la vez, lo primitivo y lo eterno. Dominan la temporada y la historia. En la naturaleza, en nosotros y fuera de nosotros, producen gérmenes; gérmenes donde la forma está clavada en una sustancia, y donde la forma es externa.»<sup>(6)</sup>

Es así que la imaginación está alimentada por el sueño, el ensueño, buscando al mismo tiempo la novedad.

Vía la narrativa, Puig intenta y consigue abrirse un camino hacia la comprensión de su yo más profundo, hasta explorar su identidad más honda a través del sendero de las imágenes y de los símbolos arquetípicos, y resolver sus conflictos internos, en búsqueda de una solución. La presente investigación se aplicará a destacar como se hace esta busca de la identidad más intrínseca mediante las redes conscientes o inconscientes. Se tratará de ver en qué medida la obra expone el «mito personal» de su autor. Se aproximará el tema de la relación entre el mito personal y la obra como un reflejo de él. Se definirán los componentes simbólicos de aquel mito y se estudiará cómo están investidos en la obra y cómo están ordenados por la imaginación creativa. Cabe citar la definición del teórico Charles Mauron del mito personal:

«Así, estamos conducidos, por el estudio empírico de las redes asociativas, a la hipótesis de una situación dramática interna, personal, sin cesar modificada como reacción a unos acontecimientos internos o externos, pero persistentes y reconocibles. Es aquella que llamaremos, en efecto, el mito personal.»<sup>(7)</sup>

Antes de nada, cabe precisar por qué hemos optado por la hermenéutica y no la psicoanálisis para analizar la obra. Nos referimos a Bachelard que acierta que:

« Así, el psicoanálisis de la obra de arte se alejó de su objeto, transportó el debate a un campo generalmente humano, nulamente especial al artista y especialmente sin importancia para su arte.»<sup>(8)</sup>

Defiende la idea de que:

«Por principio, la fenomenología liquida un pasado y hace frente a la novedad (...). El fenomenólogo no puede negar la realidad psicológica profunda de los procesos de sublimación tan largamente estudiados por la psicoanálisis. Pero se trata de ir, fenomenológicamente, a imágenes no vividas, a imágenes que la vida no prepara y que el poeta crea. Se trata de vivir lo no vivido y de abrirse a una apertura del lenguaje.»<sup>(9)</sup>

El estudio del mito personal forma parte de la hermenéutica literaria. Para aproximarlo, vamos a recurrir a los estudios de Gilbert Durand que se coloca en lo que él mismo llama la trayectoria antropológica de la imagen: «Lo que significa el incesante intercambio que existe al nivel del imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimilativas y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social.»<sup>(10)</sup>

En *El beso de la mujer araña*<sup>(11)</sup>, se trata de dos marginados, uno de ellos es politiquero de izquierda y marxista y el otro es homosexual acusado de corrupción de menores. Ambos son víctimas de una sociedad y de un régimen que les reprueban. Además, representan dos aspectos de la identidad de Manuel Puig que se besan a finales de la obra; lo que se refiere al título. Es así que se unen esos dos aspectos de su personalidad y se reconcilian. Tienen dos caracteres tan distintos pero a medida que avanza la obra van cambiando: Molina se vuelve activista y Valentín homosexual. Valentín es de temperamento colérico y se enfada a menudo pero se disculpa, mientras que Molina es depresivo. Valentín es un racionalista que no se permite aferrarse a nadie porque «paraliza cuando tenéis que actuar », p.95, dado que «vivo en función de una lucha política» y «está lo más importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos», p.22. En cambio, Molina es «sentimental», según sus propias palabras. Uno es entonces rebelde y el otro sometido pero ambos son reprimidos. En el informe de la policía sobre ambos, esto se destaca de una manera muy nítida: sobre Molina está escrito «buena conducta», mientras que sobre Valentín «conducta reprobable por rebeldía, reputado como cabecilla de huelga de hambre citada y otros movimientos de protesta por supuesta falta de higiene de pabellón y violación de correspondencia personal.», p.104. Puede decirse entonces que Valentín se compara al fuego, principio activo, mientras que Molina es el principio femenino pasivo.

Cuando era pequeño, Manuel Puig demostraba signos de comportamiento afeminado, de modo que se veía que estaba demasiado aferrado a su madre; lo que suscitó la inquietud justificada de su padre. Claro que padecía el complejo edípico sin duda alguna. Recordemos que puso como texto en nota (texto secundario) explicaciones científicas médicas sobre la

homosexualidad, dando así un aspecto documental a la novela. Es notorio que el apellido Molina contiene las mismas consonantes que Manuel (M, L, N), y no es por casualidad si insiste en llamarlo por su apellido: quería de este modo subrayar la semejanza entre ambos. Por otro lado, Valentín (nombrado por su nombre que connota la valentía) es el escritor que se identifica con el partido de la izquierda bajo un régimen político despótico. Es así que la ficción alcanza lo real y llega a ser su proyección.

Primeramente, Manuel Puig está obsesionado, que sea de una manera consciente o no, con la cifra siete y aquella obsesión se trasluce de varias maneras: se nota que los personajes son identificados sólo en el séptimo capítulo, es decir que en los seis primeros el lector no sabe nada de ellos por excepción de sus nombres. El lector está echado en un diálogo: un personaje anónimo cuenta al otro que le interrumpe varias veces. El lector se halla en un relato dentro de un primer relato, se le presentan dos historias que se están tejiendo de forma paralela y aquí empieza la tarea de la araña. Esa técnica refleja el deseo del autor de darle a la novela una cierta ambigüedad, de modo que tampoco revela desde el principio su cuadro espaciotemporal a su lector dejándolo así en zonas borrosas de sombras esperando. La identificación se hace a través de los informes de la policía que cierran la primera parte aunque Valentín, ya en el segundo capítulo, habla de sus ideales políticos. Igualmente, algunas fechas sólo aparecen en el informe. Cabe recordar que, el diálogo entre Molina y el director, el preso es nombrado « procesado” y no por su nombre.

¿Será una casualidad si ambos detenidos están alojados en una celda que lleva la cifra siete, cifra que indica también el número del capítulo en él que aparecen por primera vez informaciones que precisan sus identidades, como se acaba de ver? Nada extraño si son seis películas contadas y una no contada sino insertada como una en la que piensa Molina sin contarla a su compañero y por lo tanto está escrita en *itálico*. De igual modo, Molina vive en la calle Juramento n.5020; lo que al sumar deja aparecer la cifra siete. Tampoco es una casualidad si ese mismo está asesinado el día 25 del mes de su liberación. Se añade que estuvo aposentado en la celda 34 (tres más cuatro equivale a siete) el día 28 de julio (el

séptimo mes del año) del 1974. Por otra parte, Valentín fue detenido el día 16 (uno más seis equivale a siete) de octubre del 1972. Estuvo aposentado en la celda 7 el día 4 de noviembre (11 menos 4 equivale a siete) del 1974. Esta obsesión traduce un deseo de reproducir la imagen del acabamiento cíclico: el mundo fue creado en seis días y el séptimo es un día santo. Corresponde también a los siete días de la semana y a los siete planetas. El acabamiento está seguido por una vuelta al inicio, a la madre; lo que evoca la repetición cíclica figurada por el círculo que teja la araña. La misma idea está presente en el nombre de Molina que desvela Molino, o la maquina que gira formando ruedas circulares para volver al inicio.

Sin duda alguna, el círculo evoca la idea del regreso de los ciclos temporales, por ejemplo la vuelta del día y el acabamiento de las tinieblas. Hace pensar también en algunos mitos famosos tal como el de Osiris, de Artemis y de Apolo. No olvidemos Penélope la tejedora cíclica que quiere engañar al tiempo tejiendo para destejer lo tejido: es la metáfora de la vuelta al inicio y del recomienzo. Sugiere la vuelta a la madre, la madre tierra, a la esencia, al principio, el renacimiento después de la muerte. Por su forma tanto como por su movimiento, nos recuerda de la luna, primera metáfora de la resurrección: sabemos todos que tiene fases distintas y que vuelve a su forma inicial después de haber cumplido su ciclo.

Los protagonistas son entonces dos aspectos de la personalidad de Puig; de donde la fragmentación y la desconstrucción del sujeto. Dice Molina de Valentín: «De veras, Arregui es como una tumba. Es un tipo cerrado.», p.178. Si consideramos esa aserción, veremos que desvela la idea de que el otro lado de la identidad es cerrado y oscuro, y que uno intenta conquistarlo para fusionarse con él. Es una clase de autobiografía enmascarada tomando la forma de una novela, una autobiografía sin pacto autobiográfico, si citamos las palabras de Ph. Lejeune. Los diálogos entre ambos protagonistas son como si el yo estuviera dialogando con sí mismo, buscando así su propia identidad, su yo profundo. Las historias contadas se les sirven como escapatoria de su situación penosa y les permiten franquear las fronteras espacio-temporales de su estado para engañar su desamparo y para salir del tiempo. Por lo

tanto, la obra pertenece a lo que está conocido por «literatura de prisión». Molina cuenta la película nazi para engañar al dolor de las tripas cuando se comió el plato destinado a Valentín, y cuenta también para que este último no piense en el dolor que causaba torturas físicas ayudándolo así a olvidarse de ello. Dice que a él le gusta contar y pensar en cosas lindas para escaparse de la realidad frustrante y para « no volverme loco», p.56; de donde la pluralidad temporal. Por su parte, Valentín, el racionalista, ve las cosas de una manera distinta: « puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque, escúchame, tu realidad, tu realidad es solamente esta celda. Si estás leyendo algo, estudiando algo, ya transcendéis la celda, ¿me entiendes? Yo por eso leo y estudio todo el día», p.57. A finales de la obra, el enfermero, por compasión, da a escondidas a Valentín una dosis de morfina para que alivie el dolor de las quemaduras, ya que es inaguantable y que la lectura, ya, no le puede aliviar el dolor.

El ambiente temporal es el de los años de confusión y de tumultos que precedieron la dictadura instalada en la Argentina de los años 1973 hasta 1976 que estaba bajo el régimen de Perón caracterizado por el machismo y la agresión. Abarca también los de aquella dictadura. Valentín, preso político marxista que sufre torturas físicas, pertenece a un grupo de izquierdistas con quien mantiene correspondencias cifradas y codificadas. Molina, acusado de corrupción de menores, es encargado por la policía de espiar su compañero de celda y de sacar de él informaciones sobre su grupo. Sin embargo, cae enamorado de él: a lo largo de la obra, la relación entre ambos detenidos se va transformando: Molina termina muriendo por la causa de Valentín, mientras que éste termina teniendo relaciones sexuales con él. Además, Molina cuida a Valentín cuando cayó enfermo, al igual que lo que hizo la actriz (en una de las películas contadas) con el periodista. Molina decide ayudar a Valentín y no la policía, aunque antes no quería pedir datos a su compañero por miedo. Otra forma de ayuda: comparte con él su propia comida y le prohíbe probar la de la celda porque sabe que le haría mal. El director duda de Molina y promete protegerlo de la gente de Valentín (tal como hizo ése), le amenaza de cambiarle de celda si no traiga algún dato. Sin embargo, en sus delirios finales, Valentín se siente culpable de la muerte de su amigo que se arriesgó la

vida por su causa. En efecto, al verle hablar con los agentes, creyeron que les estaba denunciando.

Cabe mencionar que el régimen de Perón subraya la supremacía de la clase trabajadora, que está en contra del comunismo y que se opone a la lucha de las clases. Está citada también la ideología nazi en una de las películas contadas. Como es bien sabido, el régimen nazi estaba en el poder en Alemania de 1933 hasta 1945, dirigido por el partido nacional socialista de los trabajadores. Al igual que el peronismo, ése régimen (encarnado por la figura de Adolph Hitler) está contra el comunismo, contra la ideología marxista y sobre todo contra los judíos que fueron marginados y torturados. Entonces, Molina y Valentín son ambos víctimas de un régimen dictador. Como Leni cargada de espiar a su amante alemán, a Molina le pidieron que sacara informaciones de su amante Valentín y que lo traicionara, pero ambos estaban tan enamorados que no pudieron hacerlo; lo que les costó la vida. Leni la francesa estaba enamorada del oficial alemán, enemigo número uno de su nación, y Molina estaba enamorado de él del régimen político. Cabe recordar que el nombre de Leni lleva una alusión a Lenin y a toda su ideología. Por otra parte, Valentín se opone a toda forma de represión (que sea política tanto como familiar) y le dice a Molina al dejar ése la celda: «Prométeme otra cosa...que vas a hacer que te respeten, que no vas a permitir que nadie te trate mal, ni te explote. Porque nadie tiene el derecho a explotar a nadie. Molina, prométeme que no te vas a dejar basurear por nadie.», p.181, y Molina se lo promete. Aquí se oye la voz que aconseja y que incite su otro yo a mejorar su autoestima.

Resulta que la obra tiene una estructura formal y estética compleja. A parte de su semejanza evidente con las formas teatrales y cinematográficas, es un mosaico de todo ya que se compone de varios géneros. En el plano del contenido, está planteada la cuestión del género literario al cual pertenece porque es imposible clasificar, como ya visto previamente. Por su forma, se compone de siete fragmentos. **Primero**, se nota la disposición en diálogos tanto entre Molina y Valentín y tanto entre Molina y el oficial en carga. **Luego**, tenemos relatos secundarios - tal como las siete películas y los recuerdos de ambos detenidos- que



son dados en fragmentos. Así hay dos tiempos que se entrecruzan y que alternan: él de la narración y él de los eventos narrados; Lo que evoca la estructura de encaje que reproduce metáfora de la cárcel. Además, evoca la relación contenido / conteniente metaforizada por el útero materno. Es preciso subrayar la importancia que lleva esa imagen como metáfora directriz del pensamiento inconsciente de Puig que era demasiado aferrado al útero materno del cual no se quería separar. Del mismo modo, se nota obviamente que el estilo cambia: al tratarse de informes, el estilo es informativo puro mientras que ambos detenidos dialogan en un estilo subjetivo, comentan, se burlan, etc. En sus diálogos, lo cotidiano está presente con mucha precisión que va hasta lo escatológico. Por otra parte, la historia dentro de la historia se ve también en la película nazi donde está insertada una comedia jugada a la que participe la protagonista, y en la del bosque hay también ese mismo fenómeno narrativo. **Tercero**, hay el informe de la policía sobre ambos detenidos y él de los agentes encargados de vigilar a Molina cuando salió de la prisión. Recordemos que, al igual que los diálogos, ninguna componente está introducida y por lo tanto se parece a un colaje. **Cuarto**, la alucinación de Valentín compuesta por frases demasiado largas pero ritmadas. Esa inserción pone a luz sus pensamientos inconscientes, dando así una visión completa del personaje: su lado inconsciente tanto como su lado consciente y racionalista. **Quinto**, una inserción de una cita tomada de Blaise Pascal, el famoso pensador francés del siglo XVII: «Hay razones del corazón que la razón no entiende: y eso lo dijo un filósofo francés muy de los mejores», p.180. Es así que Molina subraya la fragmentación del propio sujeto, del ser humano que no se conoce totalmente así mismo, del otro yo que vive en él. **Sexto**, los boleros insertados que dan una nota auténtica a la acción y cuyo contenido tiene que ver con ella. Dan por supuesto un aspecto documental a la obra. Se destaca en este contexto la frase muy relevante de Molina: «Pero, tonto, es que los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto.», p.31 **Por último**, está integrado en notas un estudio completo sobre la homosexualidad a la intención del lector; lo que indica que Puig sabe muy bien su caso y que está bien documentado sobre el tema. Están introducidas nueve notas sobre el tema y una sobre Leni Lamaison, la diva de la canción francesa, que se extiende en seis páginas en

un estilo informativo. La primera nota da informaciones sobre el origen biológico de la homosexualidad en tres teorías que rechaza el investigador inglés West y están citados también tres médicos: Swyer, Barahal y Foss. Puig señala su referencia de una manera muy precisa, como si se tratara de un ensayo académico, y presenta a su lector un informe sobre las ideas de West. En cuanto a la segunda nota, contiene la interpretación del vulgo (paralelamente a la interpretación científica) citada por West y que no tiene sustento científico por ejemplo la seducción, la perversión y la segregación. Luego, menciona Freud para, en la nota que sigue, citar a sus seguidores tal como Ana Freud que propone regresar a la infancia para hallar el origen de la homosexualidad. Vuelve a citar Freud que aclara el caso de Molina: «quienes han desarrollado una relación muy estrecha con el progenitor del sexo opuesto y su correspondiente e ineludible sentimiento de culpa, o técnicamente complejo de Edipo, se verá en peligro de proseguir toda su existencia con una sensación de incomodidad ante cualquier experiencia sexual, puesto que inconscientemente la asociarán con sus culposos deseos de incesto allá en la infancia.», p.91. En cuanto a la quinta nota, está expuesta la teoría de Fenichel según la cual el niño se identifica con su madre si la figura de la madre es más brillante que la del padre (los casos de Molina y de Valentín de cuyos padres no se sabe nada). Se cita otra vez Freud que defiende la idea de que el placer pasa por tres etapas: oral, anal, genital. Además, en la sexta nota, se trata de la represión cuya causa es, según Freud, la dominación del padre en una sociedad patriarcal; lo que rechaza Valentín que defiende la igualdad social. Otto Rank sigue esa misma línea de pensamiento. Están citados también Altman, Taylor que defiende la idea de que la represión sexual está legitimizada por la religión asociando el sexo con el pecado pero justificándolo por la procreación de hijos, Wilhelm Reich y Marcusse. La séptima nota trata de la sublimación, término introducido por el médico austriaco, pero atacada por Brown. Están mencionados los médicos ya citados arriba. De su parte, la octava nota introduce el punto de vista de sociólogos tal como Simmons y Flugel en relación con los casos de ambos detenidos: «quienes se identificaron en la infancia con figuras parentales de conducta muy severa, abrazarán causas conservadoras y les fascinará un régimen autoritario. En cambio, aquellos

que en la infancia rechazaron dichas reglas de conducta, favorecerán las causas radicales, comprenderán a quienes tienen inclinaciones poco convencionales por ejemplo los homosexuales», p.135. Este segundo caso es el de Valentín. Por él de la última nota, se vuelve a mencionar Fenichel según quien la civilización impone a los niños y niñas modelos, si a ellos no les gusta el modelo del pariente del mismo sexo, serán homosexuales. Puig añade la teoría de Anneli Taube: si el niño rechaza el modelo del padre opresor, será homosexual, «es característica de los homosexuales varones el espíritu sumiso, conservador, amante a toda costa la paz, sobre todo a costa de la perpetuación de su propia marginación, mientras que es característica de las mujeres homosexuales su espíritu anárquico, violentamente disconforme, aunque básicamente desorganizado.». Se trasluce aquí sin duda alguna una explicación de la personalidad de Molina. Se consta así que hay otro desdoblamiento evidente entre las notas explicativas y las características de los personajes: las notas explican el por qué de sus comportamientos y sus pensamientos. La atención del lector no está dispersa de ninguna manera.

Ese mosaico da a luz varias técnicas narrativas: estructura de encaje y estructura en alternancia ya vistas previamente. Se añade a aquellas la polifonía, la meta-textualidad y la puesta en abismo. Por lo de la polifonía, se manifiesta por el hecho de que hay más de una instancia narrativa y dos discursos en contraste que son el discurso subjetivo como el de Molina que cuenta y las alucinaciones de Valentín y el discurso informativo de los informes oficiales y de las explicaciones sobre la homosexualidad. Sin embargo, se nota la ausencia de la instancia que narra todo el relato aunque lo organiza de una manera hábil. Por otro lado, Molina se encarga de introducir formalmente las películas que cuenta, pero nadie introduce los informes oficiales. En cuanto a la meta-textualidad, se trata de la relación de comentario que hace una instancia sobre otro relato integrado a la obra. Ese papel está asumido por Valentín que no recibe pasivamente lo que escucha sino lo comenta, lo critica y hasta pide a Molina que continúe o que pare y lo asocia con sus propios recuerdos. Es lo mismo que hace Puig: las notas son un meta-texto destinado al lector. Por lo de la puesta en abismo, se trata de una técnica de repetición en miniatura de algún acontecimiento que da el

efecto de espejo, de reflexividad, de simulacro y de alusión enmascarada. Los ejemplos abundan; en efecto, hay un asombroso desdoblamiento en toda la obra. La identificación entre Molina y las heroínas es evidente, y la muerte de la pantera cuando la atropelló un auto es la suya en miniatura anticipándola. Igualmente, la chica en la película nazí está atropellada por un auto. Es la misma importancia que lleva la patria en la película de la pantera que en la de la película nazí, especialmente en el contexto de una guerra. Además, se repite el tema de la sombra que persigue en la calle oscura: es Molina perseguido, son las pisadas que asustan a la chica en el parque y en el baño, es la sombra de la pantera que aparece en la pared de la oficina, es la sombra en la ventana del piso alto que asusta a Leni, son los pasos de la mujer muerta en la casa y en el jardín (película de los zombis). Se añade la presencia de una llave: en la película de la actriz y el periodista, el periodista ocultó bajo llave en su escritorio las fotos y el artículo sobre la actriz para que no pudieran encontrarlos, salvando de esta manera la reputación de su querida. Irena roba la de la guarida de la pantera y la usa para liberarla y luego llevarla a la muerte. Está perdida la llave del cajón de la muerta en la película Zombi, el oficial alemán tira la llave a la muchacha francesa, el mayordomo olvida las llaves y regresa para buscarlas aunque Leni le había mandado para que pudiera robar los planes del alemán. Su valor simbólico reside en el hecho de que la llave es lo que permite abrir y cerrar la celda, es un elemento de pasaje y, a la vez, símbolo de la privacidad, la intimidad y la represión. Otro elemento repetido: el asesinato. Es otro símbolo del pasaje, pero esta vez es un pasaje de la vida a la muerte, y también de la represión. Irena mata al psicoanalista, Leni mata al mayordomo después de seducirlo, la corista joven está asesinada. A continuación, el beso que es otro elemento de unión (al igual de la llave que une dos espacios) está relacionado con la muerte: Irena está consciente de que si la besa un hombre será su muerte, Leni muere cuando el oficial alemán la besa. Podemos añadir también que todas las mujeres de las películas no son felices en el amor, al igual que Molina, padecen celos como él también, pierden su amado hasta mueren por él. Otra figura que repite la de Molina: es el muchacho demasiado aferrado a su madre hasta que entra en relación con una mujer madura como sustituto a la madre ausente. El desdoblamiento lleva

otra forma: por ejemplo, Valentín es el psicoanalista que se atreve a romper las barreras y a burlarse de las interdicciones (besar Irena, oponerse al régimen que está en el poder); lo que le cuesta la vida. El arquitecto es otra imagen de Molina, en la única medida que sólo buscaba en la mujer una substituta de la madre porque no quería crecer y quería permanecer siempre el hijo de su madre. El tema del amor prohibido visto en la película de la pantera se encuentra también en la nazi: «entonces Leni se queda sola y piensa si ella podría querer a un invasor de su patria, y se queda pensando», p.39. De igual modo, la pantera real está desdoblada por las panteras pintadas, el muchacho y su esposa difunta (película zombi) por sus fotos, la muchacha (en la misma película) por una muñeca que lleva su vestido de boda, la actriz desdoblada por sus fotos, la estatua de Leni construida en el panteón es su doble. Se añade que los boleros insertados son otro reflejo de la realidad, otras sombras de los personajes que son así desdoblados. Recordemos que Molina se fija siempre en las sombras en la pared: «Yo me entretengo mucho mirando las sombras mientras está el calentador prendido», p. 126, como si Puig nos estuviera dando la clave en una obra hecha de sombras. Además, Valentín es para Molina el substituto de Gabriel y Molina es para Valentín el substituto de Marta (su novia) cuando hacen el amor. Cada uno extraña a su pareja y busca un alivio con el compañero. Al salir de la cárcel, Molina se pone en contacto con Gabriel, intentando reiterar su relación y no es una coincidencia si Valentín tiene el mismo carácter que Gabriel: dice Molina de ése último: «La basura era, un ambiente lleno de favoritismos, de injusticias, y aquí está la clave, la clave clave, de lo que le pasa a él: no puede callarse, cuando ve algo mal hecho el tipo chilla.», p.49, exactamente como Valentín. En la leyenda de la pantera, la mujer más valiente es la que salió cuando el diablo lo había pedido si querían que él los trajera comida, esa mujer es el doble de Valentín que sale para defender a su grupo, es él quien está atrapado por la policía y sometido a todas formas atroces de tortura pero nunca desvela el nombre de sus compañeros, es el mártir.

Asimismo, está planteado el dilema de la doble identidad y de la doble pertenencia: Molina es el hombre que quiere ser mujer y que se vuelve la mujer-araña, Irena que es la mujer no completamente humana que pertenece a la raza de las mujeres-panteras, Leni que es

francesa pero tiene un nombre alemán y un apellido francés y rueda películas en Alemania, el enemigo oficial de su país, y que ama al oficial alemán, Molina un espía pero que engaña a la policía y no cumple su deber que consistía en engañar a Valentín. Eso corresponde también al lenguaje codificado de las cartas que recibe Valentín; lo que se refiere a la dialéctica oculto vs manifiesto, ser vs parecer, que casi nunca coinciden. Por otro lado, el zombi y el alma son el doble del ser vivo, aunque se trate de un doble reprimido por el brujo. Otras formas de desdoblamiento: el baile de disfrace (película actriz y periodista) donde el ser y el parecer no coinciden y la verdadera identidad tiene que quedarse oculta. Además, los delirios de Valentín que son un doble de la realidad, o mejor dicho la realidad desfigurada.

Ésa repetición tiene como efecto de dar la metáfora de que Puig quiere ser otra copia de su madre, de identificarse con el sexo femenino, del no admitir su propia diferencia: si en las apariencias formales hay diferencias, en el fondo es lo mismo. Es el deseo de escaparse del tiempo con la repetición y con la vuelta al inicio. Lo que explica también la necesidad urgente de Irena de ir a ver la pantera en el parque zoológico, como si buscara la madre, el origen de su raza. La problemática del tiempo es así evidente desde varios puntos de vistas. En efecto, la araña es la tejedora del destino, es la mujer-fatal cuyas telas son vía la metáfora el cordón umbilical. Molina teja historias también para engañar al tiempo y para distraer a Valentín. Su simbolismo está relacionado con la trampa porque descubrimos a finales de la primera parte que la presencia de Molina, la araña tal como le llama su compañero, en la celda sólo era una trampa para Valentín. Sin embargo, Molina está vencido por el amor y no sigue el juego, está preso en la trampa del amor. En sus últimos delirios, Valentín ve una mujer «atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y las caderas le salen los hilos, es parte del cuerpo de ella, (...) la mujer araña me señaló con el dedo un camino en la selva, y ahora sé por dónde empezar a comer tantas cosas que encontré», p.195, luego señala uno por uno lo que le traía Molina: pollo, manzanilla, dulce de leche, etc. En la tradición islámica, la araña es la que protegió al profeta la noche de su salida de Meca. Ese simbolismo está aquí presente: Molina la araña es, por otro lado, el protector de Valentín el mártir que sufre por sus compañeros y su causa.

A continuación, hay una serie de identificaciones tejidas por el autor: son varias facetas de una misma figura que es la hembra, el arquetipo de la hembra fatal. Se trata de la mujer, la gata, la pantera, el diablo (lo que evoca el pecado original y Eva) y la araña. Además, Molina se identifica con Carmen, la mujer seductora que lleva a la perdición el hombre que cae enamorado de ella. Pero ocurrió lo contrario: él se murió ayudando a Valentín su amante. Ciertamente, no es el efecto de un azar si la obra empieza por la descripción de una chica. Por otro lado, la luna como metáfora del tiempo y de la hembra según las teorías del simbolismo de Durand, aparece en más de una película, por ejemplo la nazí, la de la pantera y la zombi. Está asociada con una atmosfera de tensión, de misterio, pero permite ver y desvelar el peligro y da un sentimiento de seguridad porque alumbra. En las teorías de Durand, está «indisolublemente conjunta a la muerte y a la feminidad, y es por la feminidad que alcanza el simbolismo acuático.»<sup>(12)</sup>.

A continuación, el desdoblamiento se nota obviamente entre las parejas Puig-el lector y Valentín-Molina: «si estamos en la misma celda juntos, mejor es que nos comprendamos, y yo sé de gente de tus inclinaciones muy poco», p.44, el lector es el destinatario de Puig y está atrapado en su tela, al igual que lo es Valentín para Molina. No es una coincidencia si en este mero lugar de la obra aparece la primera nota sobre la homosexualidad desde el punto de vista científico. Sirve para aclarar al lector el comportamiento de Molina y también el pensamiento de Puig que quiere que su lector entienda para que no le juzgue, y porque siente también la urgencia de entender su propio caso y defenderse sabiendo ya que la sociedad reprueba esa inclinación suya. Valentín intenta convencer a Molina que es un hombre, que el hombre es igual a la mujer: «ser macho no da derecho a nada», p.168. Sin embargo, su compañero piensa de una manera distinta: que la mujer tiene que ser débil, sometida y que el hombre tiene que mandar. Valentín rechaza ese modo de pensar y lo llama explotación; lo que confirme sus ideales revolucionarios. Al hacer el amor, ambas identidades se disuelvan y se fusionan, los dos lados de la personalidad de Puig se unen al besarse, que es el último acto en la relación entre ambos detenidos antes de que salga uno. Molina le dice a su compañero: «Me pareció que yo no estaba...que estabas vos solo. Que yo no era yo. Que

ahora yo ....eras vos.», p.152, y va hasta confesarlo su placer:«cada vez que has venido a mi cama...después...quisiera.., no despertarme más una vez me duermo. Claro que me da pena por mamá que se quedaría sola ....pero si fuera por mí, no quería despertar nunca más.», p.163.

Molina actúa de una manera que da la impresión de que asume el papel de madre o de esposa o tutor para su compañero: lo defiende, lo cuida, lo mimó, le cuenta películas, le prepara la comida y la infusión y hasta lo limpia cuando hizo diarrea. Pide que traigan comida igual a la que suele traer su madre y le prohíbe de probar la del penal porque sabe que es ofensiva ya que contiene cosas para torturarlo. En cambio, la madre de Molina es la ausente presente (aunque juega un papel importante porque es su punto débil) que nunca aparece en la obra sino en los recuerdos del héroe que habla de ella en términos infantiles, por ejemplo dice «mi mamá, mi mamá». Se advierte que lo mimó demasiado, lo trató como si fuera mujer, y lo más importante es que lo aceptó tal como era. Él piensa mucho en su dolor al tener un hijo encarcelado con una sentencia que debía durar siete años. En cambio, la madre de Valentín es dura, es «una mujer muy ...difícil, por eso no te hablo de ella. No le gustaron nunca mis ideas, ella siente que todo lo que tiene se lo merece, la familia de ella tiene dinero y cierta posición social. (...) estaba separada de mi padre que murió hace dos años.», p. 85. Cabe recordar que nada se sabe del padre de Molina; lo que coincide con la ausencia de él de Valentín a causa de la separación. Ése asocia la madre del héroe de la película del Mans con su propia madre: es el perfil de la mujer dura, fuerte de carácter, racionalista. En sus delirios, el muchacho de la película demasiado aferrado a su madre quiere huir con ella pero ella no acepta y se casa con el jefe del servicio secreto de acción contra revolucionaria, es decir la que combate su hijo. Se consta que Valentín y su madre tenían una relación fría marcada por el abandono y el silencio. Es por lo tanto que dice a Molina: «No la quiero obligar, yo aquí estoy porque me lo busqué, y ella no tiene nada que ver.», p.87, no la quiere obligar a traerle comida contrariamente a la de Molina que «no quiere que nadie que no sea ella me traiga comida.»



La estructura en encaje está estrechamente relacionada con el agua como sustituto de la madre, tal como lo confirman las teorías de Durand:

«El primordial tragador es el mar como el encaje ichtomorfo nos dejaba presentir. Es el abyssus feminizado y materno que es en muchas culturas el arquetipo de la bajada y de la vuelta a las fuentes originales de la felicidad.»<sup>(13)</sup>

En seguida, afirma el pensador, el agua es «el primer espejo durmiente y oscuro», p.103, en relación con la muerte. No es una coincidencia si el agua aparece en lo cotidiano de ambos prisioneros que buscan siempre agua fresca: les sirve para limpiarse (de donde el valor de la purificación), para hacerse una bebida calmante, la manzanilla, que ayuda a aguantar el dolor y a relajarse los nervios. Además, el mar es el cuadro espacial de tres películas: la zombi, el Mans y la actriz. El agua es también un lazo entre la película de la pantera y la acción inicial que se desarrolla en la celda; lo que confirma su importancia para ambos prisioneros. En cambio, el mundo de la tierra es él que domina la de la pantera. Cabe subrayar que el agua evoca ciertamente el mito de Narciso, ya subrayado por Durand (junto al de Acteón) y por Bachelard que lo acierta en esas palabras:

«Cuando simpatizamos con los espectáculos del agua, estamos siempre listos para gozar de su función narcisista. La obra que sugiere esta función es en seguida entendida por la imaginación material del agua.»<sup>(14)</sup>

Es así que el agua despierta el recoveco sobre sí mismo y la interrogación sobre la identidad profunda. Es exactamente lo que hace Manuel Puig, que sea de manera consciente o no, bajo el amparo de la ficción: ya hemos visto que ambos personajes son dos aspectos de su yo profundo. La mejor expresión metaforizada de esa actitud es la siguiente: Irena, en la casa del arquitecto, «se mira al espejo, se estudia la cara, como buscando algo en sus fracciones», p.12, es Puig estudiándose al escribir.

Durand nos recuerda una imagen relativa al agua, que es la de Ulises:

«No es inútil notar que Ulises se hace atar al mástil de su barca para escaparse de las sirenas.»<sup>(15)</sup>

Valentín, en cambio, se deja seducir por la narración / el canto de Molina; es así que invierte el mito cuyo decoro es el agua. Molina es en efecto la sirena que seduce por su voz y la obra se cierra con una imagen acuática: antes de morir, Valentín sueña con agua, con un mar que le está llevando, con una mujer que le ayuda a salir del fondo del mar (Molina por supuesto) y que lo salva porque no le quiere hacer ningún daño. Ve un desierto, luego un mar cuyas aguas son limpias: «como siempre, voy nadando debajo del agua y no se ve el fondo de tan profundo que espero debajo el agua. Mi madre oye todo lo que pienso y estamos hablando.», p.194. La referencia al útero materno es demasiado evidente y obvia.

Se destacan algunas otras referencias mitológicas interesantes, por ejemplo Valentín es Prometeo que robó el fuego que los dioses querían guardar para sí y que se le entregó a los hombres para su beneficio. Simboliza la revolución del espíritu humano contra el destino opresor y, como ya se sabe, tuvo que padecer un sufrimiento físico y una tortura continua. Valentín es también Jesús Cristo salvando la humanidad, especialmente por lo que se refiere a la tortura física. Por otro lado, el amigo de Molina se llama Gabriel, el ángel, lo que lleva una connotación relacionada a la muerte evocando de esta manera el regreso al inicio y a la esencia. Se añade la sobrina Mari, que es en realidad Marta, cuyo nombre es el de la Virgen. Ésa dice a Valentín que sale con otro, que le abandona porque está encarcelado; lo que sugiere que la Virgen lo abandonó. Recordemos que, en su carta nunca enviada, Valentín ruega Dios que le salve de su prisión y que acabe su tortura. Pero eso nunca ocurre y muere de sus quemaduras.

La referencia implícita a la mitología sirve entonces para confirmar el aspecto mítico intrínseco a la obra al igual que la confrontación con la identidad más profunda, alimentada por un sentimiento de angustia permanente, de inseguridad, de sufrimiento continuo. Es cierto que el mito forma parte imprescindible del pensamiento humano, de una manera inconsciente sobre todo.

**A modo de conclusión,** hacemos constar con Gilbert Durand que la repetición (que constituye un eje mayor de la obra) tiene como alibi la negación de un tiempo destructor y la búsqueda del yo en sus raíces míticas volviendo al inicio:

«Repetir es denegar el tiempo, y se trata más bien de un no-tiempo mítico.»<sup>(16)</sup>

Además, la estructura de encaje viene a confirmar esa dimensión mítica:

«Gulliverización, encaje, desdoblamiento sólo eran prefiguración en el espacio de la ambición fundamental de dominar el devenir vía la repetición de los instantes temporales, de vencer directamente Cronos, no más por figuras y en un simbolismo estático, sino operando sobre la sustancia misma del tiempo, domesticando el devenir.»<sup>(17)</sup>

*El beso de la mujer araña* es así una deformación del mito personal de su autor, tal como se ha enseñado, con todos sus componentes que alimentaron la imaginación de manera consciente o inconsciente. No se puede comparar un sueño en él que se proyectan los deseos inconscientes de su autor cuyo mito personal es una voluntad de salir del tiempo, de alcanzar un tiempo primordial en él que se unen los fragmentos del ser. En efecto, la fragmentación, además que el desdoblamiento y de la repetición, es la llave de la obra tomando dos facetas: la fragmentación del sujeto (que es Puig) y la de la estructura formal y temática. La luz y la sombra están puestas en el mismo nivel en un mismo relato sin ser en contradicción sino complementándose para unir los fragmentos del ser.

\* \* \* \*

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Corpus:**

PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Seix Barral, Barcelona, 1976.

### **Estudios sobre el autor y la obra:**

- 1- CYMERMAN, Claude et FELL, Claude, (*La littérature hispano-américaine de 1940 à nos Jours, (La literatura hispanoamericana de 1940 hasta nuestros días)*), Nathan Université, Nathan, Paris, 1997.
- 2- EZQUERRO, Milagros. *Que raconter, c'est apprendre à mourir. Essai d'analyse de El beso de la mujer araña, (que contar es aprender a morir. Ensayo de análisis del Beso de la mujer araña)*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1981.

- 3- FRANCO, Jean et LEMOGODEUC, Jean-Marie, *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XX<sup>ème</sup> Siècle*, (*Antología de la literatura hispanoamericana del siglo XX*), Presses universitaires de France, Paris, 1996.
- 4- LARRIEU, Gérald, *Des genres qui dérangent. La transgression de Manuel Puig (de los generos que molestan. La transgresión de Manuel Puig)*, L'Harmattan, París, 2009.
- 5- ZAPATA, Mónica, *L'Œuvre romanesque de Manuel Puig. Figures de l'enfermement*, (*La obra romanesca de Manuel Puig. Figuras del encarcelamiento*), L'Harmattan, Paris, 1999.

### **Estudios sobre el mito-análisis, la crítica del imaginario y del simbolismo :**

#### **En Español:**

- 1- COOPER, J.C., *Diccionario de símbolos*, Hurope, Barcelona, 2004.
- 2- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1999.

#### **En Francés :**

- 1-BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, (*La tierra y los ensueños del reposo*), José Corti, Paris, 1948.
- 2- ----- *La poétique de l'espace*, (*La poética del espacio*), Presses universitaires de France Quadrige, Paris, 1997.
- 3- -----, *L'eau et les rêves*, (*El agua y los sueños*), José Corti, Paris, 1942
- 4- CAZENAVE, Michel, *Encyclopédie des symboles*, (*Enciclopedia de los símbolos*), La Pochothèque, Paris, 1996.
- 5- CHEVALIER, Jean, et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, (*Diccionario de símbolos, mitos, sueños, costumbres, gestos, formas, figuras, colores, números*), Edition Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982.
- 6- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, (*Figuras míticas y caras de la obra, de la mitocrítica a la mit-análisis*), Berg international Editeur, Paris, 1979.

- 7- -----*L'imagination symbolique, (La imaginación simbólica)*, Presses universitaires de France, Paris, 1964.
- 8- -----*Les structures anthropologiques de l'imaginaire, (Las estructuras antropológicas del imaginario)*, Dunod, Paris, 1992.
- 9- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe, (Aspectos del mito)*, Gallimard, Paris, 1967.
- 10- ----- *Images et Symboles, ( Imágenes y símbolos)*, tel Gallimard, París, 1980
- 11- ----- *Le sacré et le profane, (Lo sagrado y lo profano)*, Gallimard, Paris, 1965.
- 12- ----- *Mythes, rêves et mystères, (Mitos, sueños y misterios)*, Folio Essais, Paris, 1957.
- 13- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, (De las metáforas obsesivas al mito personal)*, José Corti, Paris, 1988.
- 14- RICŒUR, Paul, *Le Conflit des interprétations, (El conflicto de las interpretaciones)*, Seuil, Paris, 1969.

\* \* \* \*

### **Notas:**

- 1- El título de nuestra investigación está prestado al ensayo de Paul Ricœur cuyo título es: *Soi même comme un autre*.
- 2- RICŒUR, Paul, *El conflicto de las interpretaciones*, Seuil, Paris, 1969., p.141. Todas las citas han sido traducidas por la investigadora.
- 3- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace, (La poética del espacio )*, Presses universitaires de France Quadrige, Paris, 1997,p.5, 6.
- 4- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, (De las metáforas obsesivas al mito personal)*, José Corti, Paris, 1988, p.24.
- 5- ELIADE, Mircea, *Images et symboles (Imágenes y símbolos)*, Gallimard, Paris, 1980, p.23,24.

- 6- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, (El agua y los sueños)*, José Corti, Paris, 1942, p.7.
- 7- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, (De las metáforas obsesivas al mito personal)*, op.cit, p.32 .
- 8- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace, (La poética del espacio )*, Presses universitaires de France Quadrige, Paris, 1997, p.14.
- 9- Ibid, p.14, p.15.
- 10- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, (Las estructuras antropológicas del imaginario)*, Dunod, Paris, 1992, p.38.
- 11- PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- 12- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, (Las estructuras antropológicas del imaginario)* op.cit, p.111.
- 13- Ibid, p.256.
- 14- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, (El agua y los sueños)*, op.cit, p.38.
- 15- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire, (Las estructuras antropológicas del imaginario)*, op.cit., p.114.
- 16- Ibid, p.477.
- 17- Ibid, p.321.

\* \* \* \*