

Dinámica de la ficción en *El beso de la mujer araña*

Ane-Grethe Østergaard

El trabajo presente es un intento de analizar la obra de Puig desde su aspecto metaficcional, tomando como punto de partida su evidente calidad de discurso entre dos espacios, el espacio visible para el espectador y el espacio evocado por el diálogo.¹ Para designar estos dos espacios, fundamentales por lo menos para la tradición dominante en el teatro occidental, utilizaremos los términos de “mimético” y “diegético,” los que parecen gozar de cierto consenso en la semiótica teatral de los últimos años (véase p.ej. Cesare Segre: “A contribution to the Semiotics of Theatre”² y Michael Issacharoff: “Space and Reference in Drama”).³ Pero no sin antes expresar nuestras dudas y vacilaciones.

Si recurrimos a la *Poética* de Aristóteles, nos encontramos con el punto de vista de que toda arte es mimética, es decir imitación, y que lo que diferencia los géneros es la forma de efectuar esta imitación.⁴ Aunque Aristóteles explica los rasgos distintivos de los géneros, hablando de la “dosificación” de lo narrativo (p.ej. el coro) en la tragedia, no aparece en la *Poética* ni el término de “diégesis” ni una reflexión sobre la particular dimensión cognitiva de lo narrado en el escenario. La distinción entre mimesis y diégesis no pertenece, pues, a la estética teatral de Aristóteles, como muchas veces se podía suponer, cuando, aludiendo a la mimesis aristotélica como concepto clave, se establece en seguida y sin comentario la oposición entre los dos conceptos. Lo curioso es que la distinción deriva precisamente de un escritor, Platón, que, consecuente con su propio sistema filosófico, tenía que condenar el género teatral como “pura imitación” y además imitación de un falsum, las apariencias externas de las ideas. En la estética de Platón, tal como la explica en *La república* (Libro III),⁵ sí coexisten los dos términos: mimesis, arte por imitación, de la cual el teatro es el ejemplo por excelencia, y diégesis, ideal del arte de narrar sin imitar ni a otra persona (p.ej. en estilo directo), ni a la propia persona (p.ej. dejando huellas subjetivas de horror, placer etc. en el texto), “récit pur” como lo traduce Gérard Genette en *Figures III*.⁶

Parece, pues, algo paradójico aplicar el término de “diegético” al teatro precisamente, donde todo lo contado proviene de un universo ya de por sí mimético—cómo se podría esperar de tal universo un “récit pur”? Sin

embargo—por razones prácticas aceptamos el uso canonizado de los dos términos tal como los define, p.ej., Michael Issacharoff en el artículo citado:

There are two major forms of dramatic space: mimetic and diegetic. This distinction parallels what narratologists have been inclined to call showing and telling (see, e.g. Booth, 1961: 3-20). In the theatre, mimetic space is transmitted directly, while diegetic space is mediated through the discourse of the characters, and thus communicated verbally and not visually.

Queremos precisar que el espacio evocado por la diégesis siempre está anclado en la mimesis general, como una “mimesis de segundo grado,” o sea, que el acto de hablar, parte de la mimesis, repercute en lo hablado, y por lo tanto también el espacio diegético, producto de este acto. La diégesis en el teatro no existe sino en función de la mimesis y siempre se proyecta desde ésta para llenar o vaciar el espacio mimético.

Cuando se levanta el telón para el primer cuadro de *El beso de la mujer araña*, no hay espacio mimético propiamente dicho. Lo que hay es oscuridad total y de pronto luces sobre las cabezas de dos hombres que miran en direcciones opuestas y que se meten a hablar. El espacio mimético es, por decirlo así, un espacio O, espacio cualquiera, pero espacio necesario, para que puedan estar dialogando dos personas. La ausencia de indicadores de lugar llega a señalar de un modo difuso “lugar universal”/“mundo.” Sin embargo este significado pronto es modificado tanto lingüística—como visualmente con la réplica de Molina: “Sí, la llené cuando abrieron para el baño,” réplica acompañada por la luz que revela que están en una celda. Al significado de “mundo” se le sobrepone el de “cárcel.” Desde este mundo-cárcel se proyecta el espacio diegético del primer cuadro y del resto de la obra.

En lo siguiente vamos a esquematizar el espacio mimético y el diegético del primer cuadro, entendiendo bajo el concepto de “espacio” más que el simple lugar de la acción. En esto seguimos a Anne Ubersfeld, cuando, hablando del espacio escénico, término que corresponde en nuestra terminología a espacio mimético, dice:

Si nous pouvons nommer lieu scénique l'espace concret investi par les comédiens (voire créé ou déterminé par eux), nous appellerons espace scénique l'ensemble abstrait des signes de la scène: L'espace scénique sera défini comme la collection des signes provenus du lieu scénique et qui y trouvent leur place. A l'espace scénique appartiendront non seulement des signes comme les praticables ou les accessoires, mais le nombre des comédiens et leur espacement, les figures qu'ils dessinent, leur rapport à l'éclairage et à l'acoustique.⁷

Ampliando esta definición a cubrir también el espacio diegético vamos a concentrarnos en los factores que nos parecen particularmente ilustrativos para el análisis de esta obra: lugar, personajes, kinésica y proxémica de éstos. El esquema no pretende, ni mucho menos, ofrecer una descripción exhaustiva de los dos espacios, sino sólo servir de ejemplificación de algunos rasgos importantes que los diferencian. En cuanto a la categoría de “proxémica,” nos limitamos a colocar bajo ésta sólo los signos que denotan explícitamente una relación *entre personajes*.

	Espacio mimético	Espacio diegético
lugar:	mundo-cárcel	zoológico/estudio/avenida/ galería de arte/pajarería
personajes:	Molina/Valentín	Irena/arquitecto/Irene/ compañeros/concurrentes
kinésica:	se acomoda para dormir/ se acuesta	hizo barullo con la hoja/ se sobresalta/se retoca con la mano el flequillo/trata de encender un cigarrillo/quiere largar todo para cruzarse al zoológico/caminando ve algo en la vidriera/entra/ se para/mira con desconfianza
proxémica:	miran en direcciones opuestas	se toca el ala/deja plantados dos a los críticos y se va con él/ le agarra la mano al muchacho y lo saca afuera

Este esquema cuantificativo, que no toma en cuenta ni la sintáctica del espacio diegético (constelaciones variantes de lugar, personajes y acciones), ni la diégesis incrustada en la diégesis (el relato de Irena, en el relato de Molina, sobre lugares y acciones de su pasado), y que sólo desde el punto de vista de los actantes-*personajes* ha segmentado el espacio diegético en lugares (prescindiendo así de las jaulas de la pantera y de los pájaros), basta, sin embargo, nos parece, para mostrar la enorme diferencia de los dos espacios. Son espacios evidentemente asimétricos: en uno hay varios personajes, que se miran y se tocan, moviéndose de un lugar a otro; en el otro hay dos, que hablan sin mirarse, y cuya única acción física consiste en acostarse para dormir. El espacio mimético es tan pobre como el espacio diegético es rico en acción física. En el espacio diegético pasan cosas. En el mimético no pasa nada—sino el acto de hablar.

Si miramos más de cerca el diálogo, vemos que, además de establecer “escenas” sucesivas del espacio diegético, tiene dos funciones evidentes: la de comentar 1) la situación material en que se encuentran los dos interlocutores y 2) el acto de hablar. Por un lado podemos señalar partes del diálogo que aluden a su realidad física, como las réplicas a finales del cuadro sobre agua, baño y mate, cosas deseadas por los dos presos y dosificadas parsimoniosamente por el personal de la cárcel. Por otro lado hay réplicas cuya única función es la de aludir al acto de hablar: “Seguí”/“Hacé memoria”/“Seguí”/“Seguí un poco más”/“Y no sé muy bien cómo sigue”/“Con el sueño se me olvida. Con el mate te la sigo”/“No, mejor a la noche.” Son réplicas que remiten metalingüísticamente a la situación de la enunciación y a los factores que condicionan ésta: ganas o no de contar y escuchar, concentración, olvido, etc. Si el espacio mimético es pobre en acciones físicas, es rico en alusiones a su única actividad: la de hablar. El espacio diegético, abundante en acciones, es traído por los dos interlocutores a llenar el vacío y—por medio de los elementos metalingüísticos del diálogo—remitido al espacio mimético, a su falta de agua y puertas abiertas.

El cuadro I de *El beso de la mujer araña* ofrece al espectador una metáfora bien clara: el mundo es una cárcel, donde no pasa nada y donde lo único que podemos hacer es contarnos cosas—obertura provocadora para una obra de teatro—porque en el teatro estamos acostumbrados a ver pasar cosas—y al mismo tiempo un excelente punto de partida para una reflexión de parte del espectador sobre el por qué de su propia presencia en el teatro, “encarcelado” en su asiento, sin tocar a los vecinos, pendiente del mundo de la ficción. Porque si es verdad que, como lo expresa Octave Mannoni en su célebre artículo sobre la ilusión cómica (*Clefs pour l’Imaginaire ou l’Autre Scène*, p. 170),⁸ “le spectateur est un monsieur qui a une vie trop petite, il ne lui arrive rien d’important, la vraie vie est ailleurs,” éste se verá dolorosamente reflejado en los personajes del escenario y se sentirá quizás en un comienzo decepcionado, engañado por un teatro que le lanza a la cara la imagen misma de su propio tedio.

Que lo que se cuenta en la celda en el cuadro I es una ficción, se nota claramente en las palabras del que cuenta: “Y no sé bien cómo sigue”/“Y después . . . bueno, no me acuerdo muy bien cómo sigue.” El sujeto implícito del verbo “sigue” no puede ser sino alguna obra de ficción (sólo más tarde sabemos que se trata de una película), algún mundo ficcional que *sigue* precisamente, teniendo su propia vida, independiente de la capacidad de Molina de recordarlo o contarlo. También el uso del presente de los verbos para las acciones de los personajes del espacio diegético apunta en la misma dirección, p. ej.: “El se da cuenta que es extranjera por el acento. La chica le cuenta que al estallar la guerra se embarcó para Nueva York. El le pregunta si extraña. Para ella es como si le pasara una nube por los ojos, y contesta que viene de las montañas, por ahí por Transilvania.” No nos dejemos engañar por el hecho de que en esa réplica aparezcan dos verbos en pasado, el pretérito, “embarcó,” que refiere a un tiempo pasado en relación al momento de contar la chica su historia, y el imperfecto del subjuntivo, “pasara,” que viene atraído automáticamente por la conjunción hipotética, “como si.” El tiempo primario de la acción es el presente, el que distingue precisamente el relato de la ficción del relato de la vida.

En efecto no decimos, refiriendo p. ej. una película: “Catherine Deneuve y Gérard Depardieu se besaron,” sino “se besan,” porque lo primero hubiera significado que se besaron en la realidad. “Se besan,” al contrario, se refiere a un “presente de ficción,” donde se van a besar hasta siempre (una especie de “presente habitual” como “el sol se levanta en el este”). La interpretación de “se besan” como relato de un acto de ficción, y no como comentario a un acto de la vida, que se realiza en el “ahora” de la enunciación, depende de factores contextuales. En el cuadro I las réplicas arriba mencionadas, p. ej. “y no sé cómo sigue” inscriben los presentes en el relato de la ficción.

El espacio diegético es un espacio invadido por personajes de ficción, que tienen una existencia autónoma y en “presente eterno.” A lo largo de la obra este espacio, a primera vista tan distinto y distante, va adquiriendo una función dinámica entre los dos hombres del espacio mimético, forzados a pasar el tiempo juntos, uno encarcelado por homosexualidad y el otro por actividades de guerrillero, “outlaws” por supuesto, pero cada uno con sus ideas e idiosincrasias particulares. A raíz de la ficción el espacio diegético se

invierte de nuevas dimensiones, y el espacio mimético acaba transformado en espacio de proximidad, comprensión y amor.

Ya en el cuadro I Valentín muestra cierta ambivalencia ante el relato. Insiste en que Molina siga y, casi en el acto, le dice: "No, mejor a la noche, durante el día no quiero pensar en macanas. Hay cosas más importantes." En el cuadro II lo tenemos otra vez escuchando con interés, para de pronto exclamar: "No cuentes de comida"/"Te lo pido en serio. Ni de comidas ni de mujeres desnudas." Quiere y no quiere escuchar el relato, lo pide y lo rechaza—pero esta vez no sólo aludiendo a "cosas más importantes," sino reconociendo—a la defensiva—que la pura mención de placeres sensuales, que le son vedados en la cárcel, le hace sufrir. La ficción no es, como se podía pensar en un principio, puro pasatiempo, sino una fuente—buscada y rechazada—de continua problematización existencial. Las mismas acotaciones del cuadro II: "sin humor/irritado/escudándose en el humor/acumulando rabia/no gusta del comentario de Valentín/con agresividad/menos comunicativo aun que de costumbre/habla más para sí mismo que para el otro/con desprecio de sí mismo/ácido, nada sentimental/muy desconfiado" señalan claramente que el diálogo está siendo invertido por nuevos matices sentimentales y que los dos interlocutores, aunque todavía sin mirarse, están abandonando las posiciones adaptadas al comienzo de la obra de simple destinador y destinatario del relato de una ficción. En el resto de la obra esta va ocupando una parte cada vez menor del diálogo, desempeñando sobretodo un papel de mecanismo de arranque.

Vamos a mirar un poco más de cerca esa ficción que tiene el poder de transformar a dos hombres, que en un principio ni se quieren mirar, en amigos/amantes que se abrazan con tristeza en el momento de su separación. La fábula de la ficción puede resumirse así:

Una chica, Irena, encuentra en el zoológico, donde está dibujando una pantera, a un joven. El joven, del que está enamorada una colega suya, acaba enamorando a Irena. Ella consiente en casarse con él a condición de que no insista en tener relaciones sexuales con ella en seguida, habiéndole contado de antemano que se siente asustada por ciertos cuentos de mujeres pantera. Los dos se ponen de acuerdo para que ella vaya a consultar a un psicoanalista, el cual resulta gustar sexualmente a la chica. Esta, en vez de ir la vez siguiente a la consultación del psicoanalista, va al zoológico a mirar la pantera. Descubre la llave olvidada en la cerradura de la jaula, la entrega al ciudadano y se va a casa. Viendo que su marido no está, llama a su trabajo y se pone celosa, cuando contesta la colega del marido. Sale a buscar a éste y lo ve junto con la colega en un bar. Se esconde tras un árbol y, cuando sale la colega, la persigue por un parque oscuro. Esta se sobresalta dándose cuenta de que alguien la persigue, pero se pone a salvo en un ómnibus que se para a su lado. Cuando Irena vuelve a casa, el marido le dice que se ha enterado de que no va nunca al psicoanalista. Ella le repite que tiene miedo de ser mujer pantera y él la consuela. Sin embargo Irena se pone cada vez peor, trata de matar a la colega de su marido, pero sin suerte. Un día, cuando el marido le ha dado cita al psicoanalista en su casa, Irena se encuentra con éste, y, cuando quiere hacer el amor con ella, se transforma en pantera y lo

deja desangrándose, mientras ella va al zoológico a mirar la pantera. Esta vez también el cuidador dejó olvidada la llave en la cerradura. Irena abre la jaula y es matada por la pantera, la que a su vez muere atropellada por un auto en la calle.

Es esta desbaratada historia de “terror y misterio,” la que constituye en *El beso de la mujer araña* la base misma del proceso de acercamiento entre los dos personajes del espacio mimético. Su capacidad catalizadora parece radicar en la temática que remite a la situación de los dos. Todo el relato gira en torno a la misteriosa identidad de Irena, su obsesión por la pantera, su miedo de convertirse en pantera y su doble fin de pantera y víctima de pantera. La pantera del zoológico tiene una función de “gemela” de la pantera que Irena teme en sí misma. Análogamente la jaula de la fiera tiene su equivalente en el miedo de Irena a su “pantera interna.” Las dos panteras, una vez soltadas, cumplen la misma suerte: destruir y ser destruidas—como por una extraña lógica de causa y efecto.

El miedo de Irena puede interpretarse a un nivel general como un miedo a la comunicación, miedo a la disolución del “yo” en el encuentro con otro, al derrumbe catastrófico de una identidad impuesta y aceptada como “máscara social.” Este miedo viene en la historia de la mujer pantera concretizada en el temor al sexo. Irena se casa con un hombre que consiente en no tener trato sexual con ella, y cuando encuentra por fin a un hombre que le gusta sexualmente, se escapa en seguida para observar la pantera—y encerrarla bien. El matrimonio con el marido resignado y la observación de la pantera entre cautiva y libre (sólo vigilada por ella) parecen tener la misma función de dilatación de la liberación de sus propias energías libidinosas y “peligrosas”—“peligrosidad” que refleja ciertos patronos culturales antilibidinosos, que nos remiten otra vez al ideal del “yo” entero y continuo, garantizador de estabilidad social.

“No hay que mentar la sogá en casa del ahorcado” dice el viejo proverbio. En *El beso de la mujer araña* los dos personajes, aferradamente mirando en direcciones opuestas, embisten una y otra vez el tema de su propia desdicha: la incomunicación y la falta de sexo—como Irena ante la jaula de la pantera. A partir de las palabras de Valentín en el cuadro II: “Me quiero callar un rato. No sé si te ha pasado, que sentís que te estás por dar cuenta de algo, que tenés la punta del ovillo y si no empezás a tirar ya . . . se te escapa,” el poder fantasmático de la ficción queda confirmado como factor dinámico en el mundo-cárcel de los dos, y el “ovillo,” el nudo de memorias y deseos reprimidos, comienza a desatarse.

Poco a poco el diálogo se viene llenando de interpretaciones y asociaciones, que por un lado revelan la patente disconformidad de sus respectivos conceptos de la vida (uno: revolucionario, intelectual, el otro: apolítico, sensibilista) y por otro la profunda soledad de los dos y el deseo de romperla, expresado por Valentín en las réplicas siguientes del cuadro VIII: “¿Pero estamos tan presionados por el mundo de afuera, que no podemos actuar humanamente ni un solo minuto? ¿Es posible que tenga ese poder . . . el enemigo que está fuera?/Fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Lo único que hay de perturbador, para mi mente . . . cansada, o condicionada, es que alguien me quiera tratar bien, sin pedir nada a

cambio.” “El mundo de afuera” y los “opresores” mencionados por Valentín—a un nivel referencial significantes del sistema opresivo que encarceló a los dos—se pueden interpretar a un nivel simbólico como significantes de lo que antes hemos llamado identidad-máscara, bajo la cual se oculta una desesperada necesidad de amor.

La transformación del diálogo se revela—a nivel lingüístico— en el uso de los tiempos. El presente es usado como tiempo de comentario y reflexión sobre la vida, alternando con su función de tiempo de ficción, y el pasado, como tiempo del relato de la vida, enriquece el espacio diegético con escenas que, mediante el enunciador, conectan con el espacio mimético.

El espacio mimético, con el desarrollo del diálogo, sufre un cambio fundamental. Este espacio—a comienzos de la obra estático, caracterizado por la falta de acción física y por la posición congelada y hostil de los cuerpos, se transforma en espacio donde los signos proxémicos de acercarse, tocarse, alejarse se constituyen en signos dominantes—tanto a nivel referencial como simbólico—del proceso de comunicación. Las bocas que comenzaban hablando cada una en su dirección acaban besándose.

Este beso es, por decirlo así, reabsorbido, traducido en palabras por el extraño diálogo en el momento de despedida. La parte final del diálogo se caracteriza desde la pregunta de Molina: “Qué pasó conmigo, Valentín, al salir de aquí?” por una total alogicidad lingüística: se habla en pasado de los hechos futuros. Este fenómeno ha hecho a Sharon Magnarelli sacar la siguiente conclusión:

Revealingly, Puig has chosen to use *tú* in the past tense to tell what *will happen* to each of the characters, and the future lives of the characters are reduced to the same level (linguistically, at least) as the adventures of the *mujer pantera*, an imaginary movie character. Thus the work ends as it began, with bodiless voices telling, retelling a story, converting actions, events into words, as the past, present, future of the characters are reduced to discourse. Ultimately, reality and fantasy merge and intermingle as by necessity they must since both are merely linguistic creations. Thus, the movie is as real as the lives of the characters, the play, the future of the characters or perhaps even our own futures—all are reduced to discourse.⁹

Esperamos haber demostrado con nuestra indicación de la distribución y el uso de los tiempos verbales en el diálogo, que no existe una base empírica para tal conclusión. Lo interesante del diálogo final radica—a nuestro modo de ver—en que, mediante el uso del pasado, el espacio diegético cobra un carácter *no-ficcional* (en oposición al relato en presente de la ficción), postulándose *espacio vivido—aunque futuro*. Para poderse contar los dos hombres el futuro de cada uno como pasado, tienen que conocerlo, haberlo “vivido,” haberse acompañado en la imaginación. Así el diálogo, cuando el telón está a punto de caer, se manifiesta con el poder—ya no sólo de acercar a los dos hombres—sino también de superar su separación. El hecho de escucharse sus voces grabadas y no habladas directamente, como en el resto de la obra, no hace sino confirmar esto. Molina y Valentín ya no necesitan hablar para hablarse. Sus últimas palabras son un “diálogo interior” simultáneo, que cumple la

total compenetración de la vida de uno en la del otro. La obra *no* finaliza, pues, como comenzó.

Decir que en *El beso de la mujer araña* "todo es reducido a discurso" es una constatación quizás irrefutable, pero reduccionista. Sólo menospreciando los factores constituyentes de las modalidades discursivas, se puede pasar por alto el *desarrollo dramático*, la dinámica entre cuerpo y diálogo y—dentro de este último—el papel particular de la ficción como fuerza liberadora de fantasmas y miedos reprimidos.

El aspecto metaficcional de *El beso de la mujer araña* queda claro. La obra es una defensa de la ficción, no como bonito pasatiempo en un mundo mediocre y aburrido, sino como arranque para una transformación de este mundo. El personaje de Valentín, destinatario del relato, y su desarrollo a lo largo de la obra hacia una mayor comprensión de sí mismo y una actitud más generosa hacia el mundo, tiene una evidente repercusión en el espectador. Pero la dinámica de la ficción también abarca a Molina. En efecto no podemos dejar de ver en Molina el espejo de autor. Es él quien introduce el mundo ficcional en el mundo-cárcel, es él quien puede continuar o delatar el relato, creando efectos de "suspense" etc., y en el fondo no podemos saber, si toda la estafalaria historia de la mujer pantera no fue inventada por él, calculada y aderezada para seducir a Valentín. Si es así, logra su objeto, pero al mismo tiempo queda tan transformado, tan "otro" como Valentín, hasta el grado de arriesgar la vida por los ideales revolucionarios de éste. Lo que Puig parece decir es que el que cuenta ficciones, sean originales o de segunda mano, el que lanza imágenes fantasmáticas fuera de sí, ya no se pertenece, ya está "fuera de sí," expuesto al diálogo desencadenado por él y a la transformación de su propio "yo." Quizás *El beso de la mujer araña* sea el sueño exteriorizado de esa transformación.

Romansk Institut, Odense Universitet, Denmark

Notas

1. Manuel Puig, *Bajo un manto de estrellas. El beso de la mujer araña* (Barcelona, 1983).
2. Cesare Segre, "A Contribution to the Semiotics of Drama," *Poetics Today* 1.4 (1980).
3. Michael Issacharoff, "Space and Reference," *Poetics Today* 2.3 (1981).
4. Aristóteles, *Poétique* (Paris, 1932).
5. Platón, *La république* (Paris, 1946-1947).
6. Gérard Genette, *Figures III* (Paris, 1972).
7. Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur* (Paris, 1981) 55-56.
8. Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène* (Paris, 1969).
9. Sharon Magnarelli, "The Spring 1981 Theatre Season in Mexico," *Latin American Theatre Review* 17/1 (Fall 1983): 71.