

APROXIMACIÓN AL NIVEL SIMBÓLICO DEL ESPACIO EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

Adriana Vásquez Cerón

La obra de Puig se presenta como tensión, como convivencia de fuerzas que en sentido semántico podríamos describir como una dinámica (sistema) entre *imaginación y realidad*. Fuerzas que como imágenes se alternan y afectan, y que —en palabras de G. Durand— “al contacto con la duración pragmática se organizan en el tiempo, o mejor dicho organizan los instantes psíquicos en una historia”¹, tomando cuerpo en el texto.

Desde esta perspectiva, el análisis, que pretende llegar a escudriñar la novela en su nivel simbólico, se ve obligado a tomar el símbolo como una realidad doble: “como significante se organiza arqueológicamente entre determinismos y encadenamientos causales, es “efecto”, síntoma; pero como portador de un sentido, se orienta hacia una escatología tan inalienable como los matices que le otorga su propia encarnación en una palabra, un objeto situado en el espacio y el tiempo”².

De esta manera, realidades como la *cárcel*, el *homosexualismo*, la *revolución*, que en la obra se prestan a una hermenéutica sociológica o psicológica —como irónicamente lo propone el autor con sus interpelaciones teóricas acerca del homoesexualismo— sugieren también, combinadas con presencias tan fuertes como la fantasía y el erotismo, una interpretación, más que causística (sociocultural), ontológica (fenomenológica, en sentido bachelariano), de los símbolos.

Así, la *celda* “se contrae y se expande”³. Se contrae en su término social causal, como cuarto que confina, condena. Imagen, representación de una sociedad que reprime y castiga:

* Alumna carrera de Literatura.

1 Durant, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1968. Pág. 96.

2 *Ibid.*, pág. 118.

3 Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica. México, 1984. Pág. 256.

Detenido 16.115, Valentín Arregui Paz.
Arresto efectuado el 16 de octubre de 1972 en la carretera 5,
A la altura de Barracas... Castigado en el calabozo diez días
A partir del 25 de marzo de 1975. Pág. 151.

Se expande cuando la imaginación y el erotismo trasladan la cárcel afuera. La prisión es, entonces, el mundo; lo vasto y la libertad se mueven en la inmensa intimidad de un cuarto compartido con *el otro*. Un cuarto habitado y fundado como cuarto soñado:

—En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como sin estuviéramos en una isla desierta en la que tal vez estemos solos años. Porque, si, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro, no. Aquí nadie oprime a nadie. Pág. 206.

La celda es dos imágenes a la vez; es Valentín y Molina entrelazados. Es lugar de perversos, delincuentes, guerrilleros; lugar de marginados, relegados por una sociedad fundamentada en una moral utilitaria, de producción, que castiga en forma ejemplarizante cualquier intento de subvertir sus valores; lugar en donde las fuerzas institucionales instauran la tortura y la traición. Pero también es *casa* y *universo*, como espacio realmente habitado. Es fantasía, deja de ser objeto, lugar, para ser espacio poético, isla solitaria, paraíso original *in illo tempore*, en el que el *instinto sexual no tiene limitaciones temporales y espaciales de sujeto y objeto*. Página 170.

“El ser amparado sensibiliza los límites del albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y con los sueños”⁴.

Es lugar —o ¿“no lugar”?— de la aventura. Para sus habitantes cada vuelo de ensoñación es una aventura. La habilidad de Molina para crear ilusiones, emociones por medio de los relatos cinematográficos, los llevara a él y a Valentín a participar activamente en un viaje *in situ*, a ir interactuando y cruzarse entre ellos mismos a través de los personajes “ficticios”. Y como en el viaje de Don Quijote y Sancho, durante el viaje *in situ* de estos dos seres se dará un cruce de valores, un debilitamiento de la identidad a favor del devenir y los afectos: el pragmatismo de Valentín se irá tornando —imperceptiblemente en un principio y explosivamente al final—, en el delirio imaginativo de Molina, para quien se acaba la fantasía al encontrarse encerrado afuera. Así describe Valentín desde su fluir de conciencia (¿inconciencia?), desde su nuevo vuelo, a su compañero que ahora fuera de prisión se enfrenta con el mundo:

4 *Ibid.* Pág. 35.

Tiene una máscara también plateada, pero... pobrecita... no puede moverse ahí en los más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y de la cadera le salen hilos... y yo le pregunto porqué es que llora y en su primer plano que ocupa toda la pantalla al final de la película ella me contesta qué es eso lo que no se sabe, porque es un final enigmático... Página 285.

De esta manera, observamos como lo que en primera instancia aparecía como una relación-tensión entre imaginación-“realidad”, —en otro nivel— entre Molina y Valentín, se manifiesta ahora como un tejido más complejo de fuerzas que se mantienen en movimiento generando enunciados; enunciados que también se desplazan y trasforman.

La celda-escenario se muestra entonces como *zona fronteriza*, de choque entre “valores”: imaginación y realidad, el macho y la hembra, creatividad y normatividad, lo sensible y lo intelectual, etc. (mencionados en pareja sólo para exagerar la violencia del choque, pero relacionados y afectándose todos entre sí). Vectores-imágenes-valores que imponiéndose, resistiendo, hibridizándose y conjugándose todos a la vez, constituyen una maraña de la que surgen trasfigurados —como explosiones o sutilmente—, para “organizarse” en lenguaje, en expresión artística, en símbolos. El relato es, entonces, un *sistema* de imágenes antagónicas. “El dinamismo equilibrante que es *lo imaginario* se presenta como la tensión de fuerzas en cohesión”⁵.

Finalmente, como resultante de esta dinámica de fuerzas (poderes), y partir de dos instancias, lo de afuera y lo de adentro —parafraseando a Bachelard—, la novela nos remite a una problemática: la del ser y su relación con el entorno.

Los personajes de *El beso de la mujer araña* son seres de choque involucrados en juegos de poder, de agresión y sumisión. Como estereotipos, como productos de la cultura occidental (el homosexual, el guerrillero), como su resultado, se enfrentan entre sí. Pero también son seres misteriosos e impredecibles desde los más profundos motivos del alma, del animal humano.

La conciencia de la inalcanzabilidad del objeto de su deseo (el amor de una pareja, la revolución), imprime un sentimiento de carencia. “La ironía en este caso es que los personajes, sientan la falta de algo que nunca han poseído. Por el contrario, son ellos quienes han sido poseídos por la expectativa de la totalidad que irreflexiblemente han recogido de los medios”⁶. Y es este sentimiento el que genera una confrontación con *lo de afuera*:

5 Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorroutu Editores. Buenos Aires, 1968. Pág. 96.

6 Titler, J. *Ironía narrativa en la novela hispanoamericana contemporánea*. Página 90.

El cerebro hueco, el cráneo de vidrio lleno de estampas de santos y putas, alguien tira al pobre cerebro de vidrio contra la pared inmunda; el cerebro de vidrio se rompe, se caen al suelo todas las estampas. Página 176.

y un reencuentro con las profundidades *de lo de adentro*, de un ser no escindido en su nivel simbólico, en sus arquetipos, en lo imaginario, en su mitología propia.

Ante la imposibilidad de modificar, más precisamente, de soportar *lo de afuera*, en donde el mito se ha roto para siempre, en donde sólo existe el dogma y la razón pretende cubrirlo todo reduciendo al hombre a una máquina de causa-efecto que nada puede crear como espontaneidad e imaginación, el autor plantea la recuperación de un “adentro sagrado” —que no excluye al otro, sino que lo pasa de su lado—, fundamentado en las posibilidades de creatividad, de ensoñación, de sensibilidad, de sexualidad que expandan los límites en los que se halla aprisionado el ser social-público.