



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

ENTRE TELARAÑAS:

ESTUDIO DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE LOS PERSONAJES DE
EL BESO DE LA MUJER ARAÑA DE MANUEL PUIG A TRAVÉS DE LA
PRAGMÁTICA Y EL ANÁLISIS DE LA CONVERSACIÓN

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

LUIS MANUEL MONTES DE OCA CASAS

ASESOR: VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA

SANTA CRUZ ACATLÁN, NAUCALPAN, ESTADO DE MÉXICO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis hubiese sido imposible de realizar sin el cariño, la paciencia y el apoyo incondicional de la doctora Verónica Hernández Landa Valencia, quien se comprometió al proyecto no sólo con la pasión a la literatura que la caracteriza, sino con el mismo amor que yo le profeso a *El beso de la mujer araña*.

Así mismo, agradezco la dedicación de los profesores de la FES Acatlán (especialmente a los profesores Carlos López Márquez y Luis Felipe Estrada Carreón) quienes me enseñaron la pasión hacia el análisis literario y la pragmática, la cual traté de plasmar en esta investigación.

A mis compañeros y amigos entrañables que encontré en el camino universitario (y no necesariamente en la carrera de Letras): Ángel, Pepe Luis, Lucero, Ignacio, Beto, Edith, Obsidiana y Karen Adriana.

A Axel: ¡por fín acabé la tesis!

A Beto Carlos, a quien le toca escuchar mis historias, de la misma manera que Molina las cuenta con amor a Valentín.

A Jess, por ser mi soporte emocional, mi editora, mi correctora de estilo, mi lectora, mi hermana.

A Yordi, *in memoriam*. Esta tesis nunca se hubiera acabado sin tus comentarios y tu ánimo. Si alguien supo realizar su tesis con amor, tenacidad y libertad, fuiste tú. Me enseñaste a desdeñar la pretensión y el academicismo, y a disfrutar la investigación por el mero placer de realizarla; ¡tu legendaria tesis es prueba de ello! Yordi, *and in you too the wave rises*.

A mi abuela Esther, quien no ha tenido más que amor para mí y prácticamente costó mi carrera universitaria.

A mi hermano Carlos, y a mis padres, quienes, en vez de rebatirme, me empujaron a estudiar mi pasión. Les dedicaré todos los libros que escribiré en vida.

Soy una mujer que sufre mucho. Si pudiera, cambiaría todo lo que voy a escribir en la vida por la felicidad de esperar a mi hombre en el zaguán de la casa, con los rulos hechos, bien maquillada y con la comida lista. Mi sueño es un amor puro, pero ya ves, estoy condenada a los amores impuros.

MANUEL PUIG

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN. | 6 |
| 1. EL DIALOGISMO, EL DIÁLOGO Y LA CONVERSACIÓN. | 11 |
| 1.1 El dialogismo. | 11 |
| 1.2 El diálogo. | 14 |
| 1.2.1. El diálogo en la obra de Manuel Puig. | 22 |
| 1.3 La conversación | 25 |
| 2. LA PRAGMÁTICA. | 32 |
| 2.1. La situación comunicativa. | 35 |
| 2.1.1 Situación | 36 |
| 2.1.2 Participantes | 43 |
| 2.1.3 Instrumentos y género | 49 |
| 2.2. Principio de cooperación, máximas conversacionales e implicaturas | 51 |
| 2.2.1. El principio de cooperación en el juego narrativo de Molina y Valentín. | 54 |
| 2.3. Teoría de la cortesía verbal y la imagen pública. | 61 |
| 2.3.1. La imagen pública de Valentín. | 66 |
| 2.3.2. La imagen pública de Molina. | 75 |
| 3. EL ANÁLISIS DE LA CONVERSACIÓN EN <i>EL BESO DE LA MUJER ARAÑA</i> . | 88 |
| 3.1. La situación comunicativa inicial: la mujer pantera. | 101 |
| 3.2. El conflicto de identidad: la aliada nazi. | 115 |
| 3.3. La inversión de roles: el piloto de carreras. | 124 |
| 3.4. El replanteamiento de la identidad de Valentín: la mujer zombi. | 132 |
| 3.5. La reafirmación de la identidad de Molina: la mujer prostituta. | 140 |
| 3.6. Consideraciones finales. | 148 |
| CONCLUSIONES. | 154 |
| BIBLIOGRAFÍA. | 158 |

Introducción

El beso de la mujer araña es el encuentro de dos personajes que, a su manera, representan dos temas aparentemente disímiles: la homosexualidad y el ideal revolucionario.¹ Mi interés en la novela parte de una identificación personal con ellos, pues era como descubrir dos facetas de mi identidad en pleno diálogo; de ahí surgió mi curiosidad por averiguar cómo podían relacionarse dos visiones del mundo tan distintas en apariencia pero que brotan de un mismo ímpetu contra el *statu quo*. La construcción literaria de ambos superó mis expectativas, pues evitan ser sólo meras alegorías o vehículos de una mentalidad específica, sino personajes contradictorios y en continua transformación. Me causó mayor impacto que Manuel Puig lograra crear identidades complejas con el empleo de un solo recurso literario: el diálogo. La presente tesis se plantea la siguiente pregunta: ¿cómo puede funcionar el diálogo como único instrumento edificador de una identidad narrativa?

No es una pregunta tan sencilla como parece. Se necesita una revisión de las nociones de identidad y diálogo para entender en qué momento y de qué manera se entrelazan. Ciertas concepciones de la teoría de Paul Ricoeur deben abordarse en cuanto a la noción de la identidad en la literatura; por ejemplo, su definición de “carácter” es fundamental para consolidarla como una sustancia aprehensible, por más ambigua y contradictoria que parezca:

[es] el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo. Por los rasgos descriptivos que vamos a expresar, acumula la identidad numérica y cualitativa, la continuidad ininterrumpida y la permanencia en el tiempo. De ahí que designe de forma emblemática la mismidad de la persona.²

Ricoeur hace énfasis en que este conjunto de rasgos tiene una permanencia en el tiempo, asegurando así una firmeza de la personalidad, pero también dejando en claro que la mutabilidad existe; que incluso es implícita, pero la “costumbre” es la que modera y regula una estabilidad de acciones e ideas en el individuo. Después propone el concepto de

¹ Los sintetizo en un solo concepto, pero sin duda Molina es mucho más que un homosexual y Valentín no es sólo un guerrillero revolucionario. Más bien, se trata de los conceptos predominantes que parten de una simplificación de sus caracteres.

² RICEOUR, Paul, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 2006, p. 106.

“palabra dada”, que es el mantenimiento de la personalidad hacia el futuro; asegurando así que mi identidad, por más inestable que pueda llegar a ser, conservará su mismidad.³

Cuando el carácter y la palabra dada se enfrentan a la temporalidad, se constituye la identidad narrativa:

La identidad narrativa no es más que el relato (casi autobiográfico) que doy de mi propia vida. Es un relato donde soy tres al mismo tiempo: soy narrador, co-autor y personaje. “Personaje” adquiere aquí la significación fuerte de ser protagonista: el protagonista de una trama que es mi vida. Como bien menciona Ricoeur, esa narración es desplegada entre la polaridad del carácter y la palabra de sí; y dado que ambos modelos permanecen en el tiempo, lo mismo ocurre con la identidad narrativa.⁴

Así, la identidad narrativa incluye tanto acciones pasadas como futuras del individuo. Este universo de acciones, una vez que se reúnen en una sola entidad, configuran al individuo como un ser en movimiento, enfrentado por dos nociones: la del pasado y las acciones realizadas, y la del futuro, próximas a realizar y fundamentadas por un sentido de conservación de la identidad pero que dejan espacio al cambio y la constante fluctuación. En literatura, el cúmulo de acciones y palabras de un personaje definen su identidad narrativa.

Entender al personaje como un conjunto de rasgos es una idea que se ha explorado en el análisis estructural del personaje. Roland Barthes, en su libro *S/Z*, afirma que los personajes pueden comprenderse desde la semántica de las expansiones: un grupo de semas que, combinados, caracterizan la imagen total de un personaje. Luz Aurora Pimentel desarrolla la perspectiva de Barthes concluyendo que los personajes, en última instancia, son efectos de sentido, y que la combinación de los semas que completan el retrato de un personaje son:

un proceso en el que el lector, al abstraer secuencias para darles un nombre –que no es otra cosa que poner una suerte de “etiquetas temáticas”– también etiqueta los rasgos de personalidad correspondientes y juzga el valor de las acciones que realizan, dándoles un “nombre” abstracto capaz de resumir toda una cadena de acciones concretas: *valor, cobardía, integridad moral*.⁵

³ *Ibid*, p. 112.

⁴ KOSINSKI, “Una manera de responder ¿quién soy?: la identidad narrativa de Paul Ricoeur”, *Avatares filosóficos*, Revista del Departamento de Filosofía, Universidad de Buenos Aires, núm. 2, 2015, p. 219.

⁵ PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 61.

Los anteriores planteamientos surgen de casos comunes donde los personajes son contruidos tanto por el discurso indirecto de un narrador, como el discurso directo de su propia voz. En el contexto específico de *El beso de la mujer araña*, sólo se cuenta con el discurso directo para delimitar su identidad narrativa. Los enunciados del discurso directo del personaje son en sí mismos una serie de semas que completan su identidad individual. Luz Aurora Pimentel afirma que el discurso directo tiene varias funciones: comunicativa, emotiva, de acción en proceso, y de caracterización. En esta última función se ubica el cruce entre la identidad narrativa y el recurso literario del diálogo:

El discurso de un personaje con frecuencia sirve para caracterizarse a sí mismo y a otros personajes. Porque un personaje no sólo se caracteriza por sus actos sino por las peculiaridades de su discurso; en él se observan los rasgos idiolectales, estilísticos e ideológicos –entre otros– que contribuyen a la construcción gradual de una personalidad individual. En su discurso se marcan asimismo los grados de transformación que va sufriendo un personaje. Basta recordar cómo el lenguaje de Sancho Panza va acercándose cada vez más al de don Quijote; la gradual convergencia no es sino emblemática de la transformación espiritual del escudero.⁶

Cabe destacar que los personajes suelen ser descritos, aunque no a cabalidad, sí de manera predominante por un narrador (ya sea éste intradiegético o extradiegético); la omisión del narrador en *El beso* conlleva a una caracterización consecuentemente fragmentada e incompleta, que obliga a una lectura activa; los diálogos de los personajes son piezas de un rompecabezas que debe ordenar el lector. Esta clase de personajes, independientes de un narrador, aparece en las postrimerías del siglo XIX como respuesta del dogmatismo del narrador clásico, asiduo a un discurso doxal:

Ya muy cerca de nuestros días, en el siglo XIX, la narrativa experimentó la rebelión de los personajes literarios. No se podía aceptar más la tiranía del autor-narrador-dios, no por voluntarismo, sino porque los artistas y literatos se percataban de que la voz única se desmoronaba, paradójicamente, a partir de las contradicciones de la propia ideología capitalista tardoindustrial, instalada en Occidente de manera irremisible, a pesar de los esfuerzos por evitarlo. [...] Los personajes se rebelaron, porque los autores también se rebelaron. Los artistas lograron captar de manera clara la época: la escisión de las consciencias, la no coincidencia del individuo mismo.⁷

⁶ *Ibid*, p. 88

⁷ TORNERO, Angélica, *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Humanidades, Miguel Ángel Porrúa, 2011, pp. 9-10.

Podemos rastrear el origen de esta tendencia desde la novela polifónica de Dostoievski. “Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo”⁸. Es probable que novelas como *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamazov* sean el primer referente en la historia de la literatura donde el diálogo y las voces de los personajes adquieren una importancia a la par o mayor a la del narrador, pues “[...] da la impresión de que se trata no de un autor que escribió novelas y cuentos, sino de autores y pensadores varios que plantean un conjunto de exposiciones filosóficas: Raskólnikov, Myshkin, Stavroguin, Iván Karamázov, el Gran Inquisidor, etc.”⁹

El beso de la mujer araña es sin duda una novela polifónica que bebe de la influencia y el deseo de Dostoievski de enfrentar ideas opuestas. No obstante, el tratamiento es totalmente distinto: mientras que los personajes de Dostoievski (y los de otras novelas que pueden asociarse a esta ola de personajes liberados del narrador, como los que se encuentran en las novelas de Woolf, Mann, Joyce) siguen una tendencia más bien filosófica y culta, los personajes de Puig están enraizados en el discurso popular y en el lenguaje de la calle; por lo mismo, esta verosimilitud dialogística refuerza la noción de que no estamos ante un diálogo de ideas contrarias solamente, siguiendo el afán de la novela de tesis o la novela naturalista; estamos frente al diálogo de personajes vivos, y que no representan los intereses filosóficos o morales de un autor. Esta cuestión se vincula a uno de los propósitos que persigue esta tesis: analizar el diálogo entre Molina y Valentín como seres contradictorios y problemáticos, y no como personificaciones de motivos o ideales.

Para esto, la investigación se apoyará en dos marcos teóricos profundamente entrelazados: la pragmática y el análisis de la conversación; este último servirá para delinear la estructura conversacional y, por ende, la estructura novelística de *El beso de la mujer araña*. Así mismo, se retomarán de la pragmática conceptos relacionados a las estrategias discursivas de los hablantes que permitirán perfilar la identidad narrativa de Molina y Valentín en *El beso de la mujer araña*; una identidad que se construye a través del diálogo, y en la que se entrelazan informaciones sobre el pasado, el presente y el futuro de los personajes en un esfuerzo de ser para el otro y también obtener algo de ese otro.

⁸ BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, p. 15.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

En el primer capítulo se perfilarán tres ejes conceptuales que, en sinergia, articulan los elementos necesarios para la caracterización de los personajes: el dialogismo, el diálogo y la conversación; asimismo, se revisará brevemente la manifestación de estos conceptos en la obra de Manuel Puig.

El segundo capítulo introducirá el estudio de la pragmática y seleccionará los conceptos más relevantes para el estudio de la identidad de los personajes: la situación comunicativa, los principios pragmáticos y las implicaturas (sobre todo los principios de reticencia y de cooperación), la teoría de la cortesía y la imagen pública. Se relacionarán los conceptos con características generales de la novela; sin embargo, los ejemplos específicos de la presencia de los principios pragmáticos y las máximas de cortesía en la novela serán el quid del tercer capítulo.

El tercer y último capítulo de la tesis recabará la información necesaria para dibujar la identidad de los personajes a través del análisis de la conversación (AC). Tomando esto último en consideración, se intuye que existe un objetivo secundario en la investigación: el trazo de la estructura textual de *El beso de la mujer araña*. Considero que el ordenamiento estructural que propone el AC permite dar cuenta de que la relación entre Molina y Valentín es cambiante y llega a tomar distintos derroteros en una misma interacción, y que en estos derroteros se trazan momentos importantes en la construcción de la identidad de los personajes. Por último, se concluirá no solamente si la información de la teoría pragmática es útil y suficiente para definir una identidad narrativa de los personajes, sino si las estrategias comunicativas que van trazando esa identidad son exitosas en relación con los fines que se proponen los personajes. Cabe destacar desde ahora que la identidad que se esbozará será construida a partir de la relación con un otro específico; en ese sentido, la identidad narrativa será parcial, pero no por ello menos importante para los fines de la situación comunicativa planteada por la novela. En última instancia, se trata de estudiar personajes en proceso de transformación, y hasta qué punto una relación con otro individuo puede alterar las bases de una identidad.

1. El dialogismo, el diálogo y la conversación.

El análisis de la identidad de los personajes de *El beso de la mujer araña* no podría concebirse si antes no se definen tres conceptos relevantes para el estudio, los cuales forman una correlación que dificulta abordarlos de manera separada. Su importancia en la investigación parte de los siguientes sobrentendidos:

1. El dialogismo es el proceso por el cual los personajes conforman una identidad en el texto narrativo.
2. El diálogo es el género discursivo secundario a través del cual se expresan los personajes en los textos literarios.
3. La conversación es el género discursivo primario de donde proviene el diálogo; es también el concepto operativo del AC.

A continuación, se diseccionarán los tres conceptos para discernir las funciones de cada uno en la novela. Se iniciará con el dialogismo debido a la naturaleza general y amplia del concepto; se seguirá con el diálogo, y se hará hincapié en la evolución histórica de su concepción en la literatura y como ésta desemboca en el uso particular con el que Manuel Puig lo emplea en su obra. Por último, se ahondará en la conversación como un género que se distingue del diálogo (a partir de la metodología de Carmen Bobes Naves) y se enfatizará su intención mimética en relación con las conversaciones reales, lo cual servirá de puente con la teoría pragmática.

1.1 El dialogismo

No existe nada que no sea dialógico. Esta aseveración, con riesgo de sonar hiperbólica, es la idea que sostiene al concepto de dialogismo propuesto por Mijail Bajtín. De acuerdo con Bajtín, no existe fenómeno literario ni lingüístico que esté exento de dialogismo, pues todos los discursos y todas las enunciaciones, están, en mayor o menor medida, insertas en el “gran diálogo” universal:

[...] las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado.¹⁰

Los enunciados emitidos en la sociedad están articulados dentro de una gran cadena de enunciados; es decir, todos los actos de habla, dado que fueron expresados en un seno social, están relacionados con otros actos de habla emitidos en el pasado, y estarán relacionados con los actos de habla emitidos en el futuro. El dialogismo presupone que todas las expresiones humanas están condicionadas para formar parte de este “gran diálogo”, ya sea una enunciación breve en una conversación, o un discurso más elaborado como una novela.

Al dialogismo entablado con los discursos enunciados en el pasado se le conoce como intertextualidad; término acuñado por Julia Kristeva quien reconoció que, a través del dialogismo, existe un reconocimiento de que los textos y los géneros literarios de diversas épocas están relacionadas entre sí, y que, como tal, no existen textos literarios autónomos, sino que cada uno forma su estructura discursiva a partir de estructuras textuales previas. El caso más evidente es *Don Quijote de la Mancha*; Cervantes tomó la estructura típica de la novela de caballerías y la reconstruyó de tal forma que resultara en una parodia de la figura del héroe caballeresco. Lauro Zavala afirma que uno de los niveles de análisis de la ironía y la parodia, es el nivel dialógico,¹¹ pues en algunas de las manifestaciones irónicas se exige cierto conocimiento cultural para descifrar la connotación irónica; a un lector moderno, no familiarizado con las novelas de caballería, le sería más difícil comprender los rasgos paródicos de *Don Quijote*. Una lectura intertextual presupone un amplio bagaje cultural del lector; por ello, en el análisis intertextual es primordial recordar que el autor, antes de ser emisor, fue también receptor de obras que influyen en su producción literaria.

Ahora bien, la intertextualidad no es el interés de este análisis de *El beso de la mujer araña* (de hecho, ha sido el foco de atención de la mayoría de los estudiosos de la obra); sino más bien el dialogismo “hacia adelante”: una prefiguración del receptor al que

¹⁰ BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 2012, p. 67.

¹¹ Cfr. ZAVALA, Lauro, *Para nombrar las formas de la ironía*, UACM, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, pp. 60-61.

va dirigido nuestro enunciado. Existe, dentro de todos los discursos, una intención que presupone un tipo de destinatario, como explica Bajtín:

Una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientada hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas: intención educadora con respecto a los lectores, propósito de convencimiento, comentarios críticos, influencia con respecto a los seguidores y epígonos, etc.; una obra determina las posturas de respuesta de los otros dentro de otras condiciones complejas de la comunicación discursiva de una cierta esfera cultural.¹²

Así como ningún enunciado es totalmente autónomo (en el sentido de que todos responden a enunciados previos), tampoco existen enunciados aislados y lanzados al vacío que no se conformen sin una idea del receptor al que van dirigidos. Los monólogos o los textos presentados como meras expresiones individuales sin destinatario (como el flujo de consciencia), aunque pueden aparentar la ilusión de no enunciarse hacia otro, en realidad implican un desdoblamiento del “yo”, que se vuelve un “otro” en el proceso comunicativo.¹³ De vuelta al ejemplo del *Quijote*, se ha referido en múltiples estudios que quizás la primera relación dialógica en la literatura es entre Don Quijote y Sancho Panza: la voz culta y sublime de Don Quijote y la voz popular de Sancho Panza convergen en conversaciones que se han llegado a comparar al diálogo socrático,¹⁴ y que, al final de la novela, desembocan en una conversión de los roles, quizás no total pero sí definitoria; no por nada es recurrente la observación de que Sancho adopta un tono más sublime en la segunda parte. Destaco esta modificación de la identidad de los personajes a través del dialogismo como crucial para entender, más adelante, el proceso similar por el que atraviesan Molina y Valentín en *El beso*.

¹² BAJTÍN, Mijaíl, “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, España, Siglo XXI, 1982, p. 265.

¹³ Al respecto, Tomás Albadalejo concluye que, a través de este argumento, es razonable considerar al diálogo como el acto comunicativo primigenio: “El diálogo es una unidad lingüística fundamental; es estructura comunicativa primaria, puesto que constituye la realización de la comunicación lingüística en grado pleno. Frente al diálogo, el monólogo es una estructura comunicativa secundaria y derivada; sin embargo, el monólogo tiene implícitamente una dimensión dialogística en tanto en cuanto establece una relación entre dos o más personas comunicantes y, como indica Volosinov, porque, en potencia, una expresión con carácter de monólogo forma parte de una cadena de monólogos que alternativa y sucesivamente se ofrecen respuestas unos a otros”. Tomado de ALBADALEJO, Tomás, “Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas”, en *Anales de la Literatura Española*, Universidad de Alicante, núm. 1, 1982, p. 225.

¹⁴ Véase JOFRE Manuel, “*Don Quijote de la Mancha*: Dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea”, en *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, núm. 67, 2005. Consultado en http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122798/Jofre_Manuel_don.pdf?sequence=1 Fecha de consulta: 05/09/18.

Vale la pena finalizar este apartado con la definición de dialogismo de María del Carmen Bobes Naves, la cual aporta una perspectiva lingüística y apegada a la pragmática, lo cual servirá de puente más adelante:

El dialogismo es un rasgo inherente a la lengua como sistema; está en todos los usos que se hacen de ella, incluido el expresivo en determinados supuestos; implica la presencia de dos sujetos (uno de los cuales puede permanecer latente, o estar a distancia, o ser un ente de ficción, un narratorio diseñado por el narrador, pues basta con que el emisor actúe con la idea de que otro va a entrar en el proceso para descodificar su discurso). La existencia del emisor garantiza el inicio de la actividad semiótica; la existencia de un receptor, percibida y admitida por el emisor, tiene como consecuencia inmediata un efecto *feedback*, que hace del esquema lineal un esquema circular, aunque mantiene los roles desiguales de los sujetos de la comunicación. Y en esto se diferencia del diálogo. El emisor se dirige a un receptor, y éste lo condiciona en la emisión, con su mera existencia.¹⁵

Esto fortalece la noción de que en el dialogismo el emisor debe concretar una identidad del receptor para emitir un enunciado. En el caso de dos interlocutores desconocidos entre sí, la identidad en el proceso dialógico siempre partirá de prejuicios, conjeturas y suposiciones que no corresponden a la identidad que el receptor tiene de sí; y que, no obstante, formará una imagen del otro que determinará en un inicio la dinámica del diálogo entre ambos. Debe concebirse al dialogismo como un proceso inherentemente cambiante y de retroalimentación constante, pues a la noción de la identidad del otro se agregarán o se removerán rasgos según la evolución de la relación comunicativa. Antes de señalar el caso concreto de la relación entre Molina y Valentín, habrá que examinar el medio en el que se manifiesta su proceso dialógico.

1.2 El diálogo.

Para seguir en la línea metodológica de Carmen Bobes Naves, introduzco su propuesta de definición, incluida en su estudio *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, el cual será pieza clave para el resto de la investigación:

[es] un proceso interactivo que da lugar a un discurso caracterizado por una estructura retórica que se organiza complejamente en una cadena de enunciados ajustados a esquemas binarios o alternantes, como pregunta/respuesta, propuesta/aceptación-

¹⁵ BOBES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Editorial Gredos, 1992, p. 75.

rechazo, hipótesis/confirmación-falsación, etc., y termina textualmente con enunciados conclusivos.¹⁶

El conjunto de definiciones representativas del concepto de “diálogo” coinciden en que se trata de un tipo de interacción verbal en el que se manifiesta el lenguaje directo de interlocutores, usualmente presentes cara a cara; también se considera como dos discursos enfrentados que se retroalimentan mutuamente, cuya progresión depende de la disposición de los interlocutores. Sin embargo, no todos los encuentros entre dos o más participantes pueden considerarse diálogos. Bobes Naves plantea varias condiciones para etiquetar a una interacción verbal como diálogo:

- a) Debe existir una simetría de roles. Los interlocutores deben compartir un sistema de referentes, es decir, un código en común y una competencia lingüística similar para que exista una igualdad de condiciones. En un diálogo, ninguno de los dos interlocutores debe predominar más que el otro; sus enunciaciones están en el mismo nivel jerárquico
- b) Ambos enunciadores deben tener la disposición para recibir y comprender la intervención del otro, pues en el momento en que alguno de los interlocutores se resista a participar, el diálogo cesará.
- c) Debe tener una unidad de sentido; por ende, sólo existe un tema central. El diálogo no puede desviarse en temas secundarios, y requiere claridad y pertinencia.
- d) El orden por turnos es una norma rigurosa en el diálogo; es decir, se deben respetar los turnos de cada participante, cuidando que no se empalmen ni se favorezcan los turnos de un participante por encima de otro. A su vez, no será considerado como participante del diálogo a un interlocutor que no colabore en la progresión de éste y que sólo se limite a escuchar.
- e) El diálogo tiene un objetivo claro, ya sea el acuerdo común o la obtención de información.¹⁷

¹⁶ *Ibid*, p. 95.

¹⁷ Cfr. *Op. cit.*, p. 41.

El contexto en el que plantea Bobes Naves su concepción de diálogo parece estar más enfocado hacia un interés pragmático por analizar diálogos entre interlocutores reales, pero esto no significa que no pueda servir de apoyo para esta investigación, sobre todo porque se estableció en un inicio una perspectiva pragmática para tratar el diálogo entre los personajes de la novela de Puig.

La propuesta de Bobes Naves no excluye al diálogo literario, pero sí resulta restrictiva para analizar los diálogos de distintas obras literarias del siglo XX. Con el fin de conocer las implicaciones de los diálogos en las obras literarias posmodernas, es necesario hacer un brevísimo repaso en la historia del diálogo como género literario.

[...] existe una distinción previa que, si no queremos incurrir en ambigüedades terminológicas, resulta imprescindible para diferenciar el diálogo considerado como forma literaria, que puede emplearse en cualquier modalidad genérica (narrativa, dramática, poética), del diálogo considerado en cuanto género histórico-literario específico que, como tal, también hace uso, pero en este caso obligatoriamente, de la forma dialogada.¹⁸

“El diálogo es una forma clásica de la comunicación discursiva debido a su sencillez y claridad”¹⁹, y estas mismas cualidades hacen al diálogo en un género popular en distintas épocas. La historia del diálogo como género literario revela no sólo las diferentes posibilidades de significación que ofrecen los discursos dialogales, sino también representa un mapa de las intenciones de los autores que encuentran en el diálogo el formato idóneo para el despliegue de sus ideas.

Desde las reflexiones aristotélicas se considera que el diálogo parte de un principio de mimesis. Se ha precisado anteriormente que esta imitación no es una calca de las conversaciones reales, sino una estilización de la conversación para transponerla en el contexto literario, omitiendo así las redundancias y errores usuales del habla. Los modos en los que el diálogo se presenta en el texto han variado a lo largo de las épocas; Ciriaco Morón Arroyo propone que hay al menos cinco tipos: “platónico, ciceroniano, teatral, galdosiano y existencial”.²⁰ Es necesario aclarar que la tipología de Morón Arroyo no distingue entre géneros o tipos de discurso. Se debe precisar que los diálogos platónicos y

¹⁸ GÓMEZ, Jesús, “El lugar del diálogo en el sistema literario clasicista: después de 1530” en *Etiópicas*, Número 11, 2015, p. 39.

¹⁹ BAJTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2012, p. 258.

²⁰ MORÓN ARROYO, Ciriaco, “Sobre el diálogo y sus funciones literarias”, *Hispanic Review*, Vol. 41, 1973, p. 275.

ciceronianos se caracterizan por pertenecer a una época donde el “diálogo” era un género literario en sí mismo; el diálogo teatral es una modalidad exclusiva del género dramático; y los diálogos galdosiano y existencial son propios del discurso novelístico.

El diálogo platónico es casi un arquetipo para todos los diálogos posteriores aparecidos en la literatura. La distinción genérica es ambigua: su forma es enteramente dramática pero no están concebidos para ser representados; como afirma Tasso a mediados del siglo XVI: “imitación de un discurso razonado, en prosa, sin intención de que sea escenificado, y diseñado para el beneficio de los hombres públicos y los pensadores”.²¹

Desde la definición de Tasso se puede inferir que la filosofía se ha apoyado en la estructura de turnos del diálogo para sustentar una intención didáctica-doctrinal. La multiplicidad de voces en un diálogo filosófico podría interpretarse como una diversidad de ideas y un rechazo al autoritarismo ideológico; sin embargo, en la mayoría de los diálogos filosóficos resaltan una voz principal que conduce la batuta intelectual de las demás voces, que sólo son complementarias y reafirman las teorizaciones de la voz principal.

El sistema dialéctico ofreció para el filósofo un medio eficaz, no sólo para la transmisión de las ideas, sino para la confrontación entre ellas, en una estructura de tesis, antítesis y síntesis que después será replicada en el pensamiento medieval. De acuerdo con Morón Arroyo, existen cuatro características intrínsecas en el diálogo platónico: 1) el maestro-discípulo; 2) la dialéctica; 3) la perspectiva; 4) el diálogo de temas.²²

La relación maestro-discípulo no significa que, en los diálogos de Platón, los hablantes no tengan igualdad de condiciones. El maestro en un diálogo platónico no es el único poseedor de la verdad, sino el que lanza una primera pregunta que no se habían formulado los demás interlocutores; se asemeja más a la figura de un mediador que plantea el tema en la mesa. Si tomamos en cuenta que el maestro elabora las preguntas principales que generan el movimiento dialogal de los discípulos, lo que se está propiciando es la mayéutica socrática. Bajo esta condición, se infiere que el conocimiento ya se encuentra adentro de los hombres, y sólo mediante el diálogo incesante con uno mismo y con los demás (generalmente basado en un mecanismo de pregunta y respuesta), se llegan a las

²¹ TASSO, citado en MIGNOLO, Walter D., “Diálogo y conversación”, *Acta Poética*, Vol. 8, No. 1-2, 1987, p. 19.

²² Cfr. MORÓN ARROYO, *op. cit.*, p. 276. Es importante tener en consideración esto pues se descubrirá al final de la tesis que la intención de Puig en *El beso* no se aleja mucho de los propósitos didácticos y filosóficos del diálogo.

verdades que iluminan el alma del hombre. Se podría agregar, entre las características que propone Morón Arroyo, que la dicotomía pregunta-respuesta es la interacción usual en este tipo de diálogos (una dicotomía que aparecerá constantemente en la conversación entre los personajes de *El beso de la mujer araña*).

Pero cabe destacar que raras veces, en los diversos diálogos platónicos, se llega a una verdad absoluta. Su finalidad es la duda, y generalmente se concluye que no existe una verdad, sino verdades múltiples: “Platón se convierte de este modo en un maestro del perspectivismo”.²³ La función de los hablantes es la de representar distintas posiciones ideológicas alrededor de un tema: el amor, la justicia, el lenguaje, la belleza, etc. No tienen una identidad en el sentido de que no están imbuidos en una narrativa; son sólo vehículos de las ideas.

El diálogo ciceroniano (y el humanista de la literatura renacentista) tiene un fin más didáctico-alegórico que filosófico. Existe un pequeño marco narrativo que justifica la presencia de estos diálogos, y se apoyan sobre todo en mecanismos retóricos como la *disputatio* o la *argumentatio*. Con el paso del tiempo (es decir, hasta Montaigne), el ensayo como género sustituirá al diálogo como el territorio literario donde aparece mejor el debate de las ideas.

El diálogo no volvería a ser un género por sí mismo en la historia de la literatura, pero su presencia en la narrativa se volvería cada vez más imprescindible. Aparecerían textos híbridos como *La Celestina*, cuya fuerza se concentra en los diálogos de los personajes (sólo en los tiempos recientes se ha determinado que esta obra pertenece por completo al género teatral). El diálogo teatral o dramático no es exactamente una fase histórica del diálogo, sino posiblemente su modalidad literaria más reconocida. “Sin duda, la incidencia de la teoría teatral en el carácter puramente mimético del drama lleva parejo un interés por el diálogo como fundamento mismo de la palabra en escena. El diálogo es, de acuerdo con estos presupuestos, la situación enunciativa habitual del teatro”.²⁴ El discurso dialogado del drama es lo que lo diferencia de los discursos monologales de la lírica y la épica; esto no quiere decir que el diálogo sea una forma exclusiva del drama, pero sí que funciona como eje constitutivo de su estructura.

²³ *Ibid*, p. 277.

²⁴ ASEGUINOLANZA, Fernando Cabo y RABÁDE VILLAR, María do Cebreiro, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid, Castalia, 2006, p. 342.

Una de las características primordiales del diálogo teatral es la inmediatez. De acuerdo con José Luis García Barrientos en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro*, el diálogo teatral no tiene mediadores, la voz de los personajes repercute directamente hacia el público; y aquí aparece otra característica distintiva del diálogo teatral: su red de significados dentro del mundo de los personajes, exteriorizada hacia al público presente.

[...] es fundamental para cualquier consideración sobre el diálogo dramático tener en cuenta el carácter triangular, el doble circuito, interno y externo, de la comunicación en el teatro, esto es, la orientación hacia el público de cuanto los personajes dicen, la mayoría de las veces simulando ignorar ese destino último de sus discursos. Ello explica, por ejemplo, las características que atribuye Kennedy (1983: 10-11) al diálogo dramático: que el público pueda, gracias a su “distancia estética”, ir más allá de la inmediatez del discurso; que detrás de cada réplica esté, por efecto acumulativo, todo el mundo referencial desplegado hasta entonces en la obra; y hasta la pertinencia de los “estilos” de expresión lingüística, por ejemplo, para la caracterización de los personajes.²⁵

La inmediatez del discurso dialogal no debe significar una recepción pasiva de la obra; más bien lo contrario. El lector-espectador debe estar atento, no sólo a los diálogos emitidos de los personajes, sino al contexto que rodea a los diálogos. Como se ha referido anteriormente, ningún diálogo en una obra literaria es gratuito: todos tienen una doble función, que obedece tanto al sentido dentro del mundo de los personajes, como del sentido interpretado por los espectadores.

El texto dramático solo cuenta con la función dialogal para la caracterización de los personajes de la obra. El narrador sólo se presenta en las acotaciones para precisar:

- a) El tiempo-espacio
- b) Los signos paralingüísticos (tono, timbre, volumen)
- c) Los signos extralingüísticos (posición de los personajes en el escenario, gestos, ademanes)

La suma de estos significados ayuda a definir la identidad de los personajes. En el caso de las representaciones teatrales, los actores aportan su interpretación de la identidad de los personajes que encarnan; pero, en el texto deben estar las pistas suficientes para formarse una idea general del personaje.

²⁵ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007, p. 57.

Siguiendo con la tipología del diálogo de Morón Arroyo, éste distingue dos tipos de diálogos que sobresalieron en la novela hispánica: los diálogos galdosianos y los existenciales. En cuanto a los primeros, se deben al afán de Benito Pérez Galdós de revitalizar a la novela y experimentar con la modalidad dialogal para presentar a los personajes a través de la “palabra viva”. Existe ahora una preocupación por dejar que los personajes hablen, tomen el dominio de la palabra que antes era propiedad exclusiva del narrador. Los experimentos novelísticos de Pérez Galdós como *Realidad*²⁶ fueron minimizados por los críticos de su tiempo debido a que desvirtuaban las funciones estilísticas de la novela, y se asemejaban más a las obras dramáticas.

Los diálogos existenciales, por su parte, son abanderados, por lo menos en la literatura hispánica, por Miguel de Unamuno. En las anteriores acepciones, los personajes dialogantes estaban subordinados al tema o la acción; “en la época moderna, la palabra construye al personaje; éste se supone un concepto existencial de vida como quehacer y proyecto”.²⁷ Los diálogos existenciales se basan más en una conversación improvisada donde los personajes hablan sin plan ni dirección. Este tipo de diálogos, tal y como los propone Ciriaco Morón, son la constante en la narrativa del siglo XX y, si nos basamos en las propiedades que debe tener el diálogo, no cumplirían con las reglas establecidas por Bobes Naves. Ana Casas, en su ensayo *Diálogos absurdos, la obra narrativa de Juan José Millas*, afirma que, en todo caso, estaríamos hablando de “antidiálogos”, donde prevalecen el absurdo, la incomunicación, y los personajes alienados de su entorno.²⁸

Se comprobará enseguida que la tipología de Morón Arroyo es inexacta al incluir, en una misma clasificación, a diálogos como géneros literarios en sí mismos y diálogos como formantes literarios dentro de un texto dramático o novelístico. No obstante, es una tipología útil para comenzar a distinguir las diversas manifestaciones del diálogo en la historia de la literatura. Nos permite ver que el género discursivo del diálogo, a la hora de que es introducido en un texto literario, va variando sus funciones a lo largo del tiempo.

²⁶ Es importante destacar que *Realidad*, así como otras novelas de Benito Pérez Galdós del mismo tipo, son un antecedente directo de la novela compuesta exclusivamente de diálogo, experimento en el que después incursionará Manuel Puig. “El diálogo podrá trascender su propio valor en el discurso y podrá adquirir una funcionalidad sintáctica: la construcción de una novela prescindiendo de la presencia textual del narrador” (BOBES NAVES, María del Carmen, *op. cit.*, p. 160).

²⁷ MORÓN ARROYO, Ciriaco, *op. cit.*, p. 283.

²⁸ CASAS, Ana, “Diálogos absurdos, la obra narrativa de Juan José Millas”, citada en EBERENZ, Rolf, *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas lingüísticas y literarias*, Madrid, Verbum, 2001, p. 176.

Bobes Naves indica que la inclusión del diálogo en un discurso literario siempre obedece a razones distintas según el autor o la corriente literaria. Se suele argumentar que los diálogos en las novelas de corriente realista se presentan para conseguir una “impresión de cercanía y una sensación de verdad”.²⁹ A su vez, el diálogo como signo literario siempre estará a disposición de los propósitos de significación del autor:

Un novelista que crea en las posibilidades de comunicación humana por medio del lenguaje verbal tratará de usar el diálogo como la forma más adecuada de intercambio social; un autor que crea en la capacidad de convencimiento de la palabra tratará de buscar las razones de un acto de habla imperativo; un autor que tenga una idea clara sobre la prepotencia de las cosas sobre el hombre llenará sus páginas de objetos, etc.³⁰

Visto de esta manera, el diálogo siempre será una primordial herramienta de significación. Su presencia en el texto exterioriza la actitud del autor acerca de la comunicación humana y la dinámica social; su ausencia podría deberse a una desconfianza y negación de la comunicación, o para enfatizar únicamente la consciencia de un ente literario. Los cambios de actitudes con respecto al diálogo también obedecen a razones históricas, de acuerdo con Bobes Naves: “La historia de la literatura española nos muestra que el diálogo prolifera en obras de periodos históricos en los que la sociedad procura huir de posiciones dogmáticas y busca puntos de vista contrastables y diferentes que se manifiestan con eficacia por medio de escenas en diálogo”.³¹

Bobes Naves puntualiza otras propiedades del diálogo en la novela del siglo XX. Hay una ruptura con el diálogo realista que busca hacer verosímil la postura del narrador frente al mundo. En cambio, el diálogo en el siglo XX se mueve a partir de la técnica de los vasos comunicantes que tienden a crear la imagen de un mundo polifónico. De acuerdo con Mario Vargas Llosa, los vasos comunicantes “consisten en fundir una unidad narrativa de situaciones o datos que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes, o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, fundiéndose en una nueva realidad distinta de la simple suma de las partes”.³² La técnica de los vasos comunicantes es

²⁹ BOBES NAVES, María del Carmen, *op. cit.*, p. 229.

³⁰ *Ibid.*, p. 157.

³¹ *Ibid.*, p. 161.

³² VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971, p. 322.

empleada por el mismo Vargas Llosa en novelas como *La ciudad y los perros*, y Bobes Naves la denomina diálogos telescópicos.³³

La fusión del tiempo y el espacio que prioriza al diálogo de los personajes rememora técnicas cinematográficas que surgían en el contexto de la creación literaria de Vargas Llosa. Pero sería la literatura de Manuel Puig, contemporáneo del escritor peruano, la que reforzaría la vinculación de la literatura y el cine, así como una novedosa manera de replantear al diálogo.

1.2.1. El diálogo en la obra de Manuel Puig.

Para comprender el interés de Manuel Puig por el discurso dialogal se debe resaltar su pasión por el cine. Puig traslada esa pasión a su literatura, tanto en el contenido como en la forma. Las referencias incesantes al cine se pueden encontrar desde las películas que comentan los personajes de *La traición de Rita Hayworth* (novela que desde el título implica la importancia del cine en el texto), los diálogos de filmes hollywoodenses insertados como introducción a los capítulos de *The Buenos Aires Affair*; y las películas narradas por Molina a Valentín en *El beso de la mujer araña*, las cuales relata tanto para matar el tiempo como para estrechar la relación con su compañero de celda.

Puig no sólo utiliza al cine como tema en sí mismo, sino, sobre todo, para construir a sus personajes a través de las películas que han visto. El bagaje cultural y sentimental que se han formado como espectadores influye definitivamente en sus ideologías:

Más allá de la incorporación del cine en el universo novelesco, la imagen constituye también una categoría fundamental a la hora de caracterizar a los personajes: íntimamente desgarrados entre el enigma de una precaria identidad individual y la

³³ “Los diálogos telescópicos relativizan el tiempo y el espacio al superponerlos; mantienen, por lo general, la unidad de emisores para evitar confusiones e introducen entre ellos relaciones y nexos que en un principio están ocultos para dar forma icónica en el texto a las intrigas sociales. Dos o tres personajes que hablan en una escena, con sus coordenadas espaciotemporales, dialogan en otra ocasión aumentando o disminuyendo el número, pero conservando algunos estables, y sus réplicas enlazan en los diferentes diálogos como si de uno solo se tratase: el lector tiene ante sus ojos relaciones que pudieron pasarle desapercibidas en cada una de las situaciones, pero que destacan al repetirse y ponerlas juntas, superpuestas” (BOBES NAVES, *op. cit.*, pp. 233-234.)

exhibición de modelos de identificación, se transforman a veces en meras imágenes, reflejos, copias.³⁴

Más adelante en la investigación se ahondará en el cine como constituyente de la identidad de los personajes de Puig; por ahora, se resaltaré que la forma del guión cinematográfico influyó fuertemente en su obra literaria. La ambición juvenil de Puig de convertirse en director cinematográfico tomaba forma al ingresar al Centro Experimental de Cinematografía y comenzar a escribir guiones; sin embargo, la escritura derivó en textos más bien novelísticos, pues cuando escribía los diálogos de los personajes, “no había modo de hacerlos callar”.³⁵ Fue una consecuencia natural que las novelas de Puig se mimetizaran con un formato dramático como lo es el guion cinematográfico, cuya fuerza radica en los diálogos de los personajes y en la economía de elementos narrativos. Esta forma, nacida por la pasión de Puig por los diálogos cinematográficos, es un reflejo de su visión del mundo:

Ese horror a las figuras de autoridad pasa de la imagen del director a la función del narrador. Crear una literatura “no autoritaria” será una de sus búsquedas. [...] serán precisamente las voces el elemento más importante de su narrativa; voces que parecieran prescindir del narrador a través de un sutil gesto en el que el borramiento es en realidad la declaración implícita de una poética que se opone a lo autoritario. Son voces que se entretajan, en una aparente falta de jerarquías, sin un “yo” que las unifique; el narrador -o incluso el autor como idea de autoridad- han desaparecido.³⁶

De ahí la ausencia del narrador desde los primeros capítulos de *La traición de Rita Hayworth*: una familia entera hablando entre sí, sin ningún narrador que señalice quién es quién en el coro de voces. Un enredo de voces que, sin orden ni concierto, requiere una participación activa del lector que el mismo Puig reconoce: “yo no quiero decir que tenga en cuenta a un lector tonto, sino a un lector con cierta exigencia de agilidad. Creo que el cine es eso, ante todo, lo que nos ha provocado, una exigencia de agilidad”.³⁷ Novelas como *El beso de la mujer araña* y *Cae la noche tropical*, cuya estructura recae casi

³⁴ FABRY, Genevieve, “Las aporías de la visión en la novelística de Manuel Puig”, *Revista Chilena de Literatura*, No. 51, 1997, p. 29.

³⁵ Cfr. PUIG Manuel, prólogo a *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral, 1985, citado en LORENZANO, Sandra, *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, UNAM, 1997, p. 9.

³⁶ LORENZANO, Sandra, *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, UNAM, 1997, p. 10.

³⁷ CORBATA, Jorgelina, “Encuentros con Manuel Puig”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIX, Núm. 123-124, abril-septiembre 1983, p. 593.

exclusivamente³⁸ en la forma dialogal, exigen un lector alerta, que debe ser capaz de discernir la identidad de la voz que no es definida por ningún narrador. La no atribución de los diálogos también propicia una ambigüedad que sin duda era buscada por Puig: las voces de los personajes llegan a entremezclarse tanto que a veces es imposible saber con claridad quién está hablando. Esta forma dialogal propicia una identidad fragmentaria de los personajes, pues el lector sólo dispone de sus voces aisladas emitidas en cierto momento, no de una totalidad del personaje como tal.

Aunque las experimentaciones de Puig generalmente se asocian a una típica innovación posmoderna de la literatura, es probable que esto en realidad no sea así, y sólo se desprenda de su idea del lector cinematográfico:

Estoy formado por la lectura cinematográfica. Soy un lector cinematográfico. Creo compartir esa condición con gran parte de mi generación [...]. Lo que escribo es para gente con ciertos límites de atención. En una palabra, trato de facilitar la lectura. Evito la aridez o lo denso de los conceptos expresados. Trato de hacer mi discurso de un modo accesible.³⁹

A Puig le parece casi un intruso el narrador cuando el lector puede, con su conocimiento del mundo y del arte cinematográfico, llenar los elementos que no son descritos: en el caso de *El beso*, aspectos como la fisonomía de los personajes y las características de la celda pueden pasarse por alto porque no son relevantes para la historia que Puig quiere contar y porque son huecos que permite que el lector llene con su imaginario cinematográfico.

La desaparición del narrador no se trata, pues, de una postura de un autor posmoderno, sino de una genuina preocupación por la voz del personaje y, también, por la voz del lector. Puig considera que quitar al narrador facilita la lectura pues elimina descripciones que podrían volver más lento el ritmo narrativo; también, porque considera que el lector cuenta con el bagaje cultural suficiente para llenar los vacíos que generalmente son llenados por un narrador. Su postura va muy acorde también con su interés en las expresiones populares, tales como la novela de folletín, el cine hollywoodense y los boleros: el interés en el diálogo como forma novelística es también un interés en el lenguaje oral. Es evidente que Puig está en contra del intelectualismo imperante de su época (y de

³⁸ Cabe destacar que las novelas de Puig incluyen otros tipos de discursos no dialogales que también omiten la figura del narrador: monólogos interiores, documentos carcelarios o notas a pie de página.

³⁹ PUIG Manuel, "Manuel Puig: no escribo para intelectualísimos", entrevista con Mauricio Carrera. *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, vol. 60, núm. 14, 1980, p. 52.

las máximas figuras literarias de su país, Borges y Cortázar) y decide ir a contracorriente: un regreso al lenguaje coloquial y, en general, una reivindicación del arte pop.

Una vez que se conocen las implicaciones histórico-literarias del diálogo, así como el uso e interpretación que le da Manuel Puig, es importante retomar el tercer y último concepto importante antes de entrar al análisis: la conversación.

1.3 La conversación

La conversación, entendida por Bobes Naves, es más abierta que el diálogo, pues no existen reglas que la ajusten: puede haber en la conversación un interlocutor que monopolice el uso de la palabra o que no haga uso de ella. No necesariamente debe existir una unidad temática, sino que puede abordar varios asuntos, incluso inconexos, pues en realidad no cuenta con un objetivo. La conversación puede tener una finalidad lúdica; o al menos es así idealmente, pues también existen interlocutores que inicien conversaciones sólo para pasar el tiempo o romper un silencio incómodo; es decir, hablar por hablar, para llenar un vacío. Otro rasgo semiótico que se podría agregar a la conversación es la intrascendencia, contraria al carácter del diálogo, que generalmente está motivado para discutir temas trascendentes, a veces de urgente importancia.

La distinción que hace Bobes Naves entre diálogo y conversación es útil para las consideraciones del presente estudio, pues no sólo ayuda a definir el concepto de “diálogo” por oposición, sino también puede revelar las distintas actitudes y características que los interlocutores pueden manifestar en la interacción verbal. Podrá inferirse que un individuo que tenga predilección por entablar diálogos es alguien metódico, ordenado y objetivo, que prefiere no andarse con rodeos para llegar a un acuerdo. En cambio, un individuo con tendencia conversacional podrá ser más relajado a la hora de hablar, quizás más disperso, espontáneo, sin que le importe acatar ciertas reglas. El entretenimiento no es un rasgo exclusivo de la conversación, pues hay interlocutores que encuentran recreativo y placentero entablar diálogos con interlocutores ideológicamente opuestos. Pero, mientras el diálogo puede desenvolverse entretenidamente para los interlocutores, nunca tendrá una finalidad exclusivamente lúdica; este rasgo sólo es propio de la conversación. En el

momento que el diálogo se desvíe de su temática y propósitos iniciales, las reglas se habrán roto y el diálogo habrá desembocado en una conversación.

Los planteamientos teóricos que propone Bobes Naves se aplican sobre todo en el ámbito de la comunicación oral. Eso no quiere decir que no puedan aparecer en el plano literario:

Creemos que ambos pueden utilizarse en referencia a obras literarias, aunque “diálogo” dé nombre a una especie de género que prolifera en una etapa histórica, y “conversación” tenga un uso más puntual en este nivel de historia de la literatura, ya que se refiere sólo a los títulos de determinadas obras concretas, no a un género o a un grupo de obras de características comunes. En la lengua estándar se dialoga y se conversa; los textos literarios pueden ser diálogos y conversaciones, o reproducir diálogos y conversaciones. La diferencia entre “diálogo” y “conversación” no opone “literario” / “no literario”.⁴⁰

En el transcurso de su libro sobre el diálogo, Bobes Naves no profundiza más en la representación de conversaciones en las obras literarias. La relación diálogo-conversación se establece como una relación inflexible de contrarios, sin matices intermedios; y la restrictiva concepción de diálogo suele ser insuficiente para analizar los diálogos de obras literarias, sobre todo del siglo XX. Al analizar obras de esta época, Bobes Naves y otros teóricos concluyen que no existe “diálogo” como tal entre los personajes; pero esto se debe a que el diálogo literario no se ajusta a las condiciones pragmáticas que establece Bobes Naves, sino que responde a un sentido unitario del absurdo y de la incomunicación en la obra; puesto así, el análisis no respondería a la situación dialogal en el micronivel de los personajes, sino sólo al macronivel, al sentido del diálogo en el texto literario como conjunto. Para despejar las dudas sobre el diálogo y la conversación presentes en un texto literario y matizar la diferenciación entre ambos conceptos, se retomarán las teorías de Bajtín y de Walter Mignolo, de las cuales también parte Bobes Naves en su estudio.

Mijaíl Bajtín propone lo siguiente sobre los géneros discursivos: “Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos”.⁴¹ Cualquier uso de la lengua puede acomodarse en un género discursivo que se conduce a partir de ciertos protocolos sociales. Por ejemplo, el formato de una carta, que siempre está compuesto por elementos ya establecidos —fecha, nombre del remitente, nombre del

⁴⁰ BOBES NAVES, María del Carmen, *op. cit.*, p. 106.

⁴¹ BAJTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2012, p. 245.

destinatario, y hasta ciertas locuciones de apertura y cierre—, obedecen al género discursivo de la epístola, cuya forma difícilmente podrá cambiarse. El diálogo cotidiano —como lo denomina Bajtín—, es también un género discursivo, pues también cumple ciertas condiciones determinadas: tema, situación, número de participantes, etc.⁴²

Existe una infinidad de géneros discursivos, pues éstos siempre estarán a la merced de los heterogéneos usos de la lengua. Bajtín es consciente de los problemas que conlleva una definición tan amplia de género, así que distingue dos clases: los géneros discursivos primarios (simples) y los géneros discursivos secundarios (complejos). Los géneros discursivos secundarios albergan a los textos resultantes de una organización cultural compleja, como lo pueden ser las novelas, así como los textos periodísticos y científicos; ellos integran en su estructura elementos propios de los géneros discursivos primarios, los cuales son aquellos que tienen una función inmediata en la realidad y suelen ser emitidos en contextos más cotidianos; por ejemplo, las cartas, los anuncios, o las conversaciones. Los géneros discursivos primarios —ahora los denominaremos GDP— sirven como fundamentos para estructurar a los géneros discursivos secundarios —GDS—, pues a partir de una reelaboración de ellos es como sustentan su función cultural.

Una novela epistolar significaría una combinación genérica, pues, basándose en un GDP (la epístola), se construye un GDS (la novela) que se apoya en la estructura epistolar para desarrollar todo un sistema narrativo. En el caso específico del diálogo cotidiano como GDP, éste sirve como base para el diálogo literario, pues todos éstos buscan recrear, en la mayoría de los casos, la naturalidad de un diálogo espontáneo para conferirle verosimilitud a la construcción de los personajes. Walter D. Mignolo en su texto *Diálogo y conversación* retoma las propuestas bajtinianas para dilucidar las diferencias entre ambos conceptos.

El uso del término “conversación” suele asociarse más a la oralidad, pues las implicaciones ya señaladas del término se asocian más a una situación de la vida diaria, donde dos interlocutores hablan entre sí, sin proyecto previo y sin reglas; por otro lado, por sus mismas propiedades rígidas, el diálogo parece estar reservado a manifestarse siempre en el ordenado y pulido terreno de la palabra escrita, donde es más usual comunicarse acatando ciertas pautas retóricas. Esta aparente dualidad de diálogo/actividad literaria y conversación/actividad oral es expuesta por Mignolo como otra relación de un GDP con un

⁴² *Ídem.*

GDS en la que la conversación es un hecho lingüístico simple que es imitado y transpuesto al texto narrativo como diálogo, convirtiéndose así en un hecho lingüístico complejo.

Género discursivo primario (conversación) → Género discursivo complejo (diálogo)

La conversación sería el acto comunicativo primario, anterior al diálogo, pues éste surge como una reinterpretación textual y estructurada. Para Mignolo, el diálogo es “la imitación de la actividad conversacional”.⁴³ Ambos tienen en común que son procesos de interacción semiótica, pero mientras la conversación se desarrolla casi siempre en el espontáneo ámbito de la realidad, el diálogo se despliega mayoritariamente en el ámbito textual; y cuando llega a manifestarse en un contexto real, suele ser reglamentado y pactado por los interlocutores, transformándose, la mayoría de las veces, en debate o entrevista.

Por otra parte, Mignolo advierte que la conversación literaria no puede ser idéntica a la conversación real, sino que se tiene que apegar a ciertas convenciones del discurso literario, las cuales, según Mignolo, son las siguientes:

1. La conversación escrita no puede ser tan diversamente temática como la oral; debe apegarse a un sentido único para los fines narrativos o dramáticos del texto.
2. Debe ceñirse a su “naturaleza dramática” -una disminución de la acción y una presentación de la escena- y a su “naturaleza didáctica” -no debe degenerarse en ostentación o disertación del autor-.
3. El tema de la conversación debe ser relevante para los interlocutores tanto como para la trama narrativa.⁴⁴

La conversación escrita es, sobre todo, un artificio, pues debe simular la espontaneidad de una conversación oral pero siempre y cuando también tenga un sentido dentro del discurso narrativo. Sobre el primer punto propuesto por Mignolo, la conversación en un texto literario debe por lo menos contar con uno de los rasgos del diálogo de Bobes Naves: una unidad de sentido. Pero esta unidad debe entenderse desde el macronivel de la obra; es decir, los personajes no entablarán conscientemente una conversación con una unidad de sentido —a menos que sea el caso—, sino que ésta deberá ser comprendida dentro del

⁴³ MIGNOLO, Walter D., “Diálogo y conversación”, en *Acta Poética*, Vol. 8, No. 1-2, 1987, p. 29.

⁴⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 25.

contexto de la obra, dentro de su estructura en su conjunto. Puesto así, la conversación literaria es un diálogo en el sentido de que tiene un objetivo narrativo, que debe ser interpretado por el lector.

El pacto de verosimilitud puede reforzarse de otras maneras en un diálogo que pretende emular una conversación cotidiana: por ejemplo, si el autor decide que uno de sus personajes pertenece a una zona donde se habla un sociolecto determinado, será más verosímil si sus intervenciones emplean ese sociolecto. También se puede precisar la voz de un personaje si tiene un idiolecto particular; las expresiones dialogales de los personajes deberán sonar distintivas para que pueda ser aún más reconocible.

En suma, los términos “conversación” y “diálogo” no son opuestos entre sí, sino que funcionan complementariamente: los dos son intercambios verbales de información que se transforman de acuerdo con el medio y el contexto que se manifiesten. El diálogo literario surgió casi siempre como imitación de la conversación cotidiana; pero ésta, cuando el autor pretende insertarla en el discurso literario, trasplantando así sus características orales más distintivas -como la espontaneidad o el lenguaje coloquial-, deberá modificar algunos de sus presupuestos pragmáticos para adquirir relevancia y sentido dentro del texto.⁴⁵

Para los fines de este estudio es importante la distinción porque determina que ambos conceptos no se pueden estudiar con el mismo método lingüístico. La teoría de Bobes Naves es útil para comprender algunos de los mecanismos relativos al diálogo literario. Por su parte, en el rubro de la conversación oral, Amparo Tusón Valls, en su libro *Análisis de la conversación*, propone una metodología para el análisis de la conversación en un ámbito real. Sin embargo, cabe destacar que la propuesta de Tusón Valls contiene especificaciones y nociones que pueden aplicarse en una conversación desarrollada en un texto literario, como comprobaremos más adelante.

Para Bobes Naves, dentro de los límites del diálogo textual surgen dos modalidades: el diálogo directo (mimesis) y el diálogo referido (diégesis). El diálogo directo es aquel discurso de interlocutores que expresan sus enunciaciones alternadas, marcadas tipográficamente por un guión largo. Por su parte, el diálogo referido es cuando el narrador es la única voz que alude al diálogo; los interlocutores, aunque están presentes

⁴⁵ Claro está que debe evitarse caer en la generalización, y suponer que hay diálogos literarios cuyo contexto no es necesariamente el de una conversación cotidiana y obedecen más a las formas de un diálogo en la concepción de Bobes Naves, las cuales son más planeadas y reglamentadas. Todo dependerá del contexto.

porque el narrador los ha señalado, no tienen un papel activo. En éste último, los participantes del diálogo ocupan el segundo plano, pues el narrador sigue teniendo la prioridad del discurso. Las razones detrás de cada tipo son diversas: mientras que en el diálogo directo se propicia la polifonía y el dinamismo de los intercambios verbales reales, en el referido coloca en el axis al narrador, como centro de atención del lector.

De acuerdo con Bobes Naves, los estudios lingüísticos del diálogo se centran en el estilo directo, pues el diálogo referido no deja de ser un monólogo disfrazado de diálogo, y por ende, debe ser estudiado desde la perspectiva monológica. El diálogo directo promueve la organización de turnos y la situación cara a cara de las conversaciones cotidianas. Bobes Naves enlista las siguientes características lingüísticas del diálogo de estilo directo:

1. El sistema deíctico: predominio de deícticos personales, espaciales y temporales.
2. Los tiempos verbales recurrentes del lenguaje inmediato: presente de indicativo, pretérito imperfecto, futuro y pretérito perfecto.
3. Predominio de las funciones apelativa, fática y metalingüística
4. Señales axiológicas y marcadores ideológicos: sustantivos y verbos de semántica negativa o positiva, y adjetivos de valor, así como sintaxis manipulada según las intenciones del hablante.⁴⁶

Dentro del marco literario, hay algunas acotaciones que hace Bobes Naves respecto a la presencia del diálogo, ya sea en el relato o en la novela. Se enfoca sobre todo en la relación “de dos discursos diferenciables, pero fundidos en una unidad: el monólogo del narrador y los posibles diálogos de los personajes con variantes muy numerosas”.⁴⁷ El discurso del narrador generalmente envuelve a los diálogos presentados en una novela o relato, y precisa los turnos de los hablantes, así como las características de sus intervenciones: el volumen, la entonación, y las acciones que se realizan paralelas a la enunciación.

En el caso de *Análisis de la conversación* de Amparo Tusón Valls, éste se especializa sobre todo en la oralidad: “[...] la conversación entendida como una actividad humana básica, como una actividad verbal oral de carácter interactivo organizada en turnos de palabra”.⁴⁸ Su metodología debe comprenderse desde una óptica más procedimental, por

⁴⁶ Cfr. BOBES NAVES, María del Carmen, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁴⁸ TUSÓN VALLS, Amparo, *Análisis de la conversación*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 15.

decirlo de alguna forma, pues el análisis que propone está enfocado a las conversaciones concretas entre interlocutores reales y no ficticios. Al igual Bobes Naves, también señala la importancia de los deícticos en el análisis lingüístico de la conversación, y agrega, como propiedad intrínseca, la baja densidad léxica; es decir, el vocabulario reducido del hablante en un contexto conversacional cotidiano.⁴⁹

Pero Tusón Valls no sólo se ciñe al aspecto lingüístico. El alto grado de contenidos extralingüísticos y paralingüísticos en las conversaciones cotidianas la obliga a incorporar estos elementos en su estudio para lograr una comprensión global del discurso. Su modelo requiere de herramientas fonéticas para captar a cabalidad signos prosódicos, cambios de tono y entonación, pausas, acentos, vocalizaciones y ruidos; en general, todo aquello relativo a la calidad de la voz humana. También son indispensables los conocimientos en kinésica y proxémica para leer los signos de la postura y los ademanes de los interlocutores.

Toda esta información (signos prosódicos, paralingüísticos y extralingüísticos) es responsabilidad del narrador en el plano literario. Él caracteriza las inflexiones y modos de la voz de los personajes; en el texto dramático esto se explicita en las didascalias. Desde esta perspectiva, el análisis de Tusón Valls también puede aplicarse en las obras literarias, siempre y cuando se tome en cuenta al narrador como la figura decisiva.

La metodología pragmática de Amparo Tusón Valls es apta para llenar ciertos vacíos del método de María del Carmen Bobes Naves. Mientras que Bobes Naves es indispensable para comprender al diálogo y a la conversación por separado, así como distinguir las propiedades del diálogo literario, las normas pragmáticas de Amparo Tusón Valls amplían las posibilidades significantes del diálogo y analiza otros aspectos que también influyen en una interacción verbal. En el presente estudio, tanto el método de Bobes Naves como el de Tusón Valls serán de gran ayuda para poder determinar una identidad de los interlocutores a partir de sus discursos dialogados.

⁴⁹ *Ibid*, p. 21.

2. La pragmática

Desde el inicio de su formulación teórica, la pragmática se definió como la relación del signo con los usuarios y sus intérpretes.⁵⁰ Posteriormente, John Austin problematizaría el desinterés de la lingüística en los hablantes y profundizaría más en la relación del signo lingüístico con el contexto en el que es emitido, así como con los mismos emisores y receptores. La pragmática, disciplina lingüística que se encarga de los usos comunicativos del lenguaje entre interlocutores, es sin duda una de las que más aporta información sobre el sociolecto y el idiolecto de hablantes específicos, que son indispensables para configurar su identidad. Es frecuente encontrar a la pragmática como el último peldaño de una escalera que conduce hacia el sentido completo de un enunciado, pues conglomerada todos los niveles previos del análisis lingüístico y llega hacia un nuevo y quizás definitivo significado, ya que toma en cuenta al contexto y al hablante. La pragmática, más que una disciplina, es una perspectiva multidisciplinaria y autónoma, que conjuga a las ciencias de la comunicación, la filosofía del lenguaje, la sociolingüística y la psicolingüística, en aras de verificar el empleo del lenguaje en relación con las intenciones y las interpretaciones de los hablantes.

La unidad de sentido mínimo en la teoría pragmática es el acto de habla. Propuesto Austin, se define como las acciones que se realizan exclusivamente a través del lenguaje. La concepción del acto de habla es una idea tripartita, pues intervienen:

1. El acto locutivo: el decir algo.
2. El acto ilocutivo: hacer algo al decir algo.
3. El acto perlocutivo: efectos y consecuencias al decir algo.⁵¹

A su vez, los actos de habla ilocutivos los categorizó de acuerdo con el tipo de verbos:

1. Verbos judicativos o de juicio, como aquellos que se usan en un veredicto.
2. Verbos de ejercicio o ejercitativos: designar, votar, ordenar, instar, aconsejar.

⁵⁰ MORRIS, Charles, "Foundations of the theory of signs", en *International Encyclopedia of Unified Sciences*, Vol. 1, No. 2, The University of Chicago Press, Chicago, 1939, p. 30.

⁵¹ Cfr. AUSTIN, John, *How to do things with words*, Gran Bretaña: Oxford University Press, 1962, pp. 144-145.

3. Verbos compromisorios: comprometen acciones a realizar en el futuro.
4. Verbos de comportamiento o de conducta social: felicitar, pedir disculpas, elogiar, maldecir, insultar.
5. Verbos expositivos: instruir, educar, contestar.⁵²

Otros teóricos (entre ellos, John Searle) afirman que la taxonomía de verbos performativos de Austin es insuficiente y proponen más tipos, como los declarativos (con los que el hablante crea un nuevo estado del mundo por medio de la palabra, como las bendiciones sacerdotales, las sentencias judiciales) y los expresivos (el hablante manifiesta sentimientos y actitudes frente a situaciones del exterior, así como expresa su mundo interior).

La manera en la que el hablante favorece ciertos actos de habla ilocutivos sobre otros, así como el modo en que los emplea, dependerá de la situación comunicativa (profundizaré en este concepto en el siguiente apartado), de su autoridad como hablante, y de su relación con el receptor. El conjunto de estos factores, así como su racionalidad y su personalidad, lo ayudará a decidirse por una estrategia ilocutiva. Al respecto, retomo la definición de Alberto Vital:

[la estrategia ilocutiva es] la suma de las tácticas que en cada situación comunicativa establece un hablante con el fin de realizar sus intenciones en todas aquellas circunstancias de la vida, numerosas, en que dichos propósitos sólo se realizan mediante el habla.⁵³

A partir de las ideas que plantea la pragmática y el concepto de estrategia ilocutiva, la identidad se entenderá en las siguientes páginas como una construcción consciente y que se crea a partir del contexto y los interlocutores. Aparte de la estrategia de actos ilocutivos, los principios pragmáticos que seleccioné para el análisis son:

1. La situación comunicativa.
2. El principio de cooperación y las implicaturas conversacionales.
3. La teoría de la cortesía verbal.

⁵² Cfr. VITAL, Alberto, "Introducción", en *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, 2014, p. 22.

⁵³ *Ibid*, p. 51.

Los tres principios pragmáticos revelan información sobre la estrategia ilocutiva del hablante y proporcionarán las herramientas necesarias para el análisis de la identidad narrativa. En los siguientes apartados se definirán brevemente cada uno de los principios pragmáticos, y se señalará de qué forma aportan información sobre las identidades de los personajes de *El beso*: cómo influye la situación comunicativa en las interacciones de los personajes, cómo se respeta o se viola el principio de cooperación y cómo consolidan la imagen que quieren proyectar hacia el otro a través de la cortesía verbal.

Por último, cabe aclarar que el análisis pragmático de la literatura tiene, como una de sus características principales, la simultaneidad de niveles: es decir, que la obra literaria se comunica con su contexto y su lector, al mismo tiempo que expresa actos comunicativos entre personajes. Por esto, se establecen dos macroniveles de análisis: el de la relación obra-lector, y el de la relación entre los personajes. Como la identidad que más interesa a esta investigación es aquella que los personajes eligen representar según su relación con el otro, el macronivel personaje-personaje será el foco de estudio. Sin embargo, sólo mediante la complementariedad de ambos macroniveles se llegará a un sentido completo, debido a que la ausencia del narrador provoca que la construcción del personaje funcione casi a la par: el descubrimiento de la identidad del otro sucede tanto en la relación Molina-Valentín como en la del lector hacia ellos. En realidad, la única posibilidad de comprender una identidad lo más “completa” posible de los personajes es si se estudian ambos macroniveles, ya que Puig decide incorporar escenas o flujos de consciencia que sólo son disponibles al lector y no forman parte del proceso de construcción de identidad que los personajes realizan en diálogo con el otro. En el siguiente apartado, dedicado a la situación comunicativa, el macronivel obra-lector será quizá el más relevante; posteriormente, durante el análisis de los actos ilocutivos, ambos macroniveles serán tomados en cuenta.

2.1 Situación comunicativa.

La situación comunicativa podría definirse concisamente como el contexto. Es “el conjunto de factores y elementos que son decisivos en cada acto de habla”.⁵⁴ En una disciplina que basa su capacidad analítica en el contexto, es de suponerse que la situación comunicativa es la superficie donde se asienta cualquier análisis pragmático, sea cual sea su objetivo. El modo en que ésta incide en la interacción es de especial interés, ya que sin duda catalizará los actos de habla de los interlocutores, así como sus cambios.

La situación comunicativa se compone de:

1. Situación: Coordenadas espaciotemporales de la interacción, así como la atmósfera psicosocial donde se desarrolla.
2. Participantes: Características psicosociales y tipo de relación entre los interlocutores; de igual forma aborda la constelación o distribución de los participantes en la situación comunicativa.
3. Finalidades: Objetivos institucionales, sociales y psicológicos de la interacción, así como los productos obtenidos de la interacción.
4. Secuencia de actos: estructuración misma de la interacción, a partir de sus cambios de tema, el estado de ánimo y la aparición de un nuevo interlocutor que contribuya a la conversación.
5. Clave: Grado de la formalidad o informalidad de la interacción; es decir, el tono.
6. Instrumentos: Incluye elementos como el canal, la competencia lingüística de los hablantes y los signos extralingüísticos y paralingüísticos.
7. Normas: Marco de referencia compartido por los hablantes involucrados que determinan los mecanismos de toma de turno, así como las implicaturas, las máximas de cooperación y de cortesía y presuposiciones.
8. Género: Tipo de hecho comunicativo, determinado por los usos lingüístico-comunicativos.⁵⁵

⁵⁴ *Ibid*, p. 39.

⁵⁵ Cf. TUSÓN VALLS, Amparo, *op. cit.*, pp. 75-78.

En gran medida, conceptualizar los componentes de la situación comunicativa de *El beso* es una necesidad fundamental de la investigación entera. El señalamiento y la definición de factores como las finalidades, las secuencias, la clave y las normas se desarrollará en el resto de la investigación, pero existen elementos fijos e invariables en la novela que conviene definir desde ahora y que están relacionadas con la reducción de los recursos textuales al mínimo, así como con la inmutabilidad del espacio y el número de personajes. Estas constantes son: la situación, los participantes, los instrumentos y el género. Cabe resaltar que, para facilitar el análisis, no haré una segmentación analítica por cada SC⁵⁶ que se presente en la novela, sino que distinguiré dos SC principales:

1. Una SC inicial que sirve de punto de partida para definir las impresiones preliminares de la identidad de los personajes, así como su relación antagónica en un inicio.
2. Una SC final de revalorización del espacio y el otro.

Puig estructura la novela en dos partes a partir de un giro de tuerca sobre la intención de las acciones de Molina, el cual se comentará en su debido momento; sin embargo, esta división no corresponde a las dos SC, pues el tránsito entre una y otra se da más bien de manera gradual. Si tuviera que elegir una escena que cataliza el cambio de SC sería la enfermedad estomacal de Valentín por la ingesta de comida echada a perder; es a partir de ahí que se desencadenan los eventos que desembocan en la SC final. El proceso de cambio de la SC y, por ende, de los personajes, las comentaré en el correspondiente análisis de la conversación, ya que ésta metodología ofrece una estructuración que evidencia los giros y los cambios de tema y de comportamiento de los personajes. En este capítulo dedicado a la teoría pragmática, me enfocaré a la SC inicial.

2.1.1. Situación

La situación ocupa un sitio prioritario en el análisis pues de cierta forma es el mecanismo incitador del diálogo: es difícil imaginar otro contexto en el que puedan relacionarse interlocutores provenientes de mundos tan distintos como Molina y Valentín. En *El beso de*

⁵⁶ Se empleará la abreviatura de aquí en adelante para referir a la Situación Comunicativa.

la mujer araña, el espacio es la justificación del relato. Más adelante, cuando se plantee la división temática de la conversación, se abordará de qué forma el espacio condiciona los tópicos de la interacción entre los personajes. Por ahora, vale la pena inquirir en la naturaleza del espacio narrativo, así como en el contexto histórico de la historia.

En términos narratológicos, la situación comunicativa no es otra cuestión más que el espacio narrativo. La supresión del narrador implica que no existe una figura al mando que realice una descripción, el cual es el género discursivo que crea la ilusión de un espacio. Al comenzar la lectura de *El beso de la mujer araña*, el efecto inicial en el lector es de desorientación,⁵⁷ pues no hay indicadores de dónde y cuándo está sucediendo la escena: sólo existen voces sueltas, sin aclaraciones de quién es quién. Se trata del vacío mismo como espacio ficcional; no “vemos”, sólo “escuchamos” voces, tan distinguibles entre sí, que ya podrían empezar a definirse a través de las siguientes conjeturas:

- a) Hay una voz que narra, de manera minuciosa, una película.
- b) Hay otra voz que oye y que realiza comentarios y preguntas acerca de la película.⁵⁸

Desde la perspectiva pragmática, el espacio es recreado únicamente a través de implicaturas convencionales o presupuestos⁵⁹ en la conversación entre Molina y Valentín, pues los elementos de la celda se visibilizan cuando son nombrados, generando así la impresión de que los objetos sólo existen cuando son utilizados por ellos. Estas implicaturas sólo funcionan en el macronivel obra-lector; no son implicaturas para Molina y Valentín pues ellos sí “ven” la celda y los objetos dentro de ella. Estos presupuestos producen una sensación de intimidad casi fetichista; como si el lector colocara el oído en la pared para escuchar una conversación ajena.

La aclaración de que el espacio narrativo donde se ubican las voces es una celda no sucede hasta que ocurre el que quizás es el primer enfrentamiento de ambos: cuando la voz-

⁵⁷ Aunque cabe señalar que el lector no se desorientará si ya ha leído los elementos paratextuales del libro, como la sinopsis o el prólogo, según la edición.

⁵⁸ Esta misma polaridad es lo que ayuda a concluir de que se trata de dos voces y no más.

⁵⁹ En el apartado “Principio de cooperación, máximas conversacionales e implicaturas”, definiré este concepto.

escucha insiste en desviarse en el análisis un tanto burlón de los personajes de la película, y así ya no atender del todo a la narración de su compañero; a lo cual éste contesta:

—Mirá, 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 de celda, de todo, contándote la película.⁶⁰

Se trata de una de las intervenciones más relevantes para caracterizar no sólo a la situación comunicativa, sino también a la voz-narradora: justifica a la narración de una película como resistencia y antídoto contra el espacio hostil de la celda de una cárcel. Así, aunque la atmósfera emocional de la novela cambiará debido a las variaciones de humor en los personajes, existe una constante: el espacio parece estar en su contra y siempre impondrá una situación opresiva; la identidad que formen ahí, la que formen hacia el otro prisionero (condición social de ambos que se agregará a la cadena de atributos y semas que los compone como personajes), es una identidad límite, contraria a la que podrían mostrar en el “espacio feliz” de una casa. También, el narrador de películas no sólo sustituye el papel del narrador al enunciar los objetos del entorno (función que también realiza la otra voz), sino que se empeña en contrarrestar el espacio pobre y hostil de la celda con descripciones ricas y detalladas de los escenarios de las películas que cuenta. Siguiendo con la teoría de Gastón Bachelard del toponálisis, la celda se transforma en una *casa soñada* que se aloja en la imaginación, y es el lugar donde el personaje narrador desea habitar.

En ambos existe un propósito mutuo de escape, y se descubre pronto que la narración de películas otorga ese breve respiro. Sin embargo, los personajes no comparten el mismo entusiasmo hacia esa estrategia de escape. El que escucha suele romper el contrato de ficción y desviarse hacia otros temas o exigir condiciones hacia el narrador:

—No hables de comidas.
—Y panqueques...
—De veras, te lo pido en serio. Ni de comidas ni de mujeres desnudas.⁶¹

A través de ese intercambio, se vislumbra una estrategia del personaje que escucha las para abstenerse de cualquier alusión al placer que choca con la austeridad de la celda. Si se toma

⁶⁰ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 23.

⁶¹ *Ibid.*, p. 21. En esta intervención también se distinguen dos implicaturas: la voz es heterosexual y uno de sus placeres más debilitadores es la comida.

en cuenta el fragmento anterior donde también se resiste al abuso del agua de la garrafa, puede esbozarse un perfil inicial de los personajes en relación con el espacio:

- a) La voz-narradora utiliza a las películas hollywoodenses como estrategia de defensa ante el espacio opresor de la celda.
- b) La voz-escucha es más consciente de su entorno, y aunque colabora superficialmente con la estrategia de su compañero, también lo restringe temáticamente.

El choque de ambas identidades y de sus respectivas relaciones con el entorno se explicita en una discusión posterior, cuando para el lector ya no son sólo “voces”, sino “Molina” y “Valentín”:

—Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco, ¿no?... Contestame.

—¿Qué querés que te conteste?

—Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy.

—No, en serio, está bien, es cierto que acá te podés llegar a volver loco, pero te podés volver loco no sólo desesperándote... sino también alienándote, como hacés vos. Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso.

—¿Por qué?, no es cierto.

—Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque escuchame, tu realidad, tu realidad, no es solamente esta celda. Si estás leyendo algo, estudiando algo, ya trascendés la celda, ¿me entendés? Yo por eso leo y estudio todo el día.⁶²

La relación que tiene Valentín con los libros es quizás la más distintiva de su identidad en cuanto a sus relaciones con otros objetos. Puesto así, podría establecerse un binomio cuando después nos percatamos de que los objetos con los que más interactúa Molina son los alimentos, estableciendo así una relación: Valentín/Libros, Molina/Comida.⁶³ Este binomio refuerza el choque entre la actitud hedonista de Molina y la ascética e intelectual de Valentín. Esto no implica que Valentín no se separe de su realidad, sin embargo,

⁶² *Ibid.*, p. 85.

⁶³ Más adelante se observará como esta relación afecta a los personajes.

considera peligroso el exceso de “cosas lindas”,⁶⁴ como lo son las películas glamorosas que narra su compañero, pues propicia un escapismo irresponsable. La propuesta de Valentín para resistir y fugarse de la celda radica en la “trascendencia” que consigue a través de los libros, los cuales consisten en las teorías marxistas a las que se apega y que son, en última instancia, la razón por la que se encuentra ahí. Mientras que Molina traspasa las paredes de la celda a través del espectáculo y la pasión de las películas románticas, Valentín lo hace por la vía intelectual, pero sin perder consciencia de su condición de reo.

La relación tensa de los personajes hacia su espacio/realidad es una situación comunicativa psicológica que influye sobre ellos durante su conversación entera, pero sufre un cambio en el último tramo de la obra: cuando Valentín tiene una anagnórisis motivada por su relación con Molina. Más adelante abordaré este cambio crucial para entender el cambio de identidad de Valentín; por ahora, lo señalo aquí para mostrar una relación espacio-personaje intrínseca. La manera con la que luchan con su situación condiciona el trato y la imagen que muestran hacia el otro.

El tiempo es otro factor a tomar en cuenta para caracterizar la situación comunicativa, y, en el caso de *El beso*, otros aspectos interesantes surgen a partir de esta temporalidad. De antemano debe aclararse que la línea temporal de la novela está sujeta a la selección de las interacciones que el autor implícito realizó, ya que se da por sentado que no todas las veces que Molina y Valentín se comunican están presentes en el texto debido a las elipsis, los saltos temporales, y la intuición lógica de que muy posiblemente se dieron interacciones que, de tan rutinarias y anodinas, no tenían cabida en la novela. No obstante, esta irregularidad temporal no repercute en la construcción de la identidad de los personajes, o al menos no es un factor determinante en la relación. Lo que es más destacable acerca del tiempo de convivencia es la rutina de horarios.

La situación comunicativa inicial es predominantemente nocturna. Esto se indica a partir de los mismos diálogos directos de los personajes, y también porque:

- el espacio mismo de la celda, la cual insinúa que viven y se relacionan en circunstancias de absoluta represión, haría improbable que hablen a sus anchas en un horario diurno.

⁶⁴ Valentín utiliza el vocabulario de Molina con desdén.

- la dinámica narrativa establecida por ambos implica motivaciones lúdicas y de conciliación del sueño.

Aparte de las razones ya mencionadas, existe una tercera que agrega otro rasgo a la identidad de los personajes. Valentín es quien insta los horarios de comunicación, debido a que aprovecha la luz de día para leer sus libros. Permite que Molina le narre películas durante la noche por las razones ya mencionadas; cuando Molina trata de cambiar el horario, existe otro conflicto a raíz de la negativa de Valentín:

- Bueno, yo voy a estudiar un poco.
- Charlame un poquito, Valentín, dale.
- No, ésta es la hora de estudio. Y tengo que cumplir el plan de lectura, vos sabés.
- Por un día, qué te hace...
- No, si de un día me voy a enviciar.
- La pereza por ser amiga empieza, me decía siempre mi mamá.
- Hasta luego, Molina.
- Qué ganas de ver a mamá, hoy sí no sé qué daría por verla un rato.
- Vamos, callate un poco, que tengo mucho que leer.
- Sos jodido vos.⁶⁵

Posteriormente se estudiarán los principios pragmáticos implicados en esta actitud autoritaria de Valentín; por ahora, considero pertinente señalarlo porque sugiere que Valentín controla la situación comunicativa imponiendo una rutina conversacional. Por otro lado, las narraciones, usualmente nocturnas, parecieran evocar una relación simbólica entre Molina y la noche. La noche está ligada con “el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente”⁶⁶; nociones que se relacionan a Molina en poco tiempo y con naturalidad, a partir de declaraciones suyas:

- ¿Sos un señor burgués en el fondo, entonces?
- Una señora burguesa.⁶⁷

La identificación de Molina con lo femenino es de las primeras características que él aclara abiertamente sobre su identidad. Su tendencia hacia el inconsciente es más bien intertextual

⁶⁵ *Ibid*, p. 101.

⁶⁶ CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 2004, p. 326.

⁶⁷ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, p. 50.

y simbólica, debido a su gusto por películas de género fantástico, así como el horario en que las narra, ya que éstas sirven como antesala al sueño, cual si se trataran de canciones de cuna que facilitan dormir.⁶⁸ La situación comunicativa dirigida por Molina apela a un espacio místico, onírico, casi dionisiaco, mientras que la situación comunicativa controlada por Valentín suele ser más racional y apegada al campo de la realidad y las ideologías.

Esta dualidad se confirmará a lo largo del análisis de las estrategias pragmáticas utilizadas por los personajes, así como de la estructura de su conversación. Pero desde los cimientos de la situación comunicativa se pueden esbozar ya los fundamentos de la identidad narrativa de los personajes: la identidad en resistencia que asumen dentro de la celda, y cómo ésta resistencia se encuentra presente, de manera implícita, en sus actos ilocutivos y perlocutivos hacia el otro. Con los anteriores señalamientos acerca de su situación comunicativa particular, es posible concebir el contexto histórico, el cual también incide en sus identidades, pero de forma indirecta y en el macronivel obra-lector.

El año 1975 y, en general, la década de los setenta, tienen una significación histórica bastante aciaga para Argentina. Fueron los años de la guerra sucia y el terrorismo de Estado. El régimen hizo que desapariciones, tortura y represión se convirtieran en parte del vocabulario de la cotidianidad.

La represión se llevó a cabo en los diferentes gobiernos que tuvieron el poder durante esos años, tanto en la dictadura impuesta por la Revolución Argentina, como durante el gobierno peronista y finalmente con una ferocidad desconocida en la última dictadura militar instaurada en 1976. Particularmente, en el tercer gobierno peronista (1973-1976), se creó la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) cuyo objetivo era acabar con los focos guerrilleros. Valentín y Molina en la novela serían víctimas del poder del Estado represor: el primero por ser guerrillero y el segundo por ser homosexual.⁶⁹

En *El beso* no hay una mención directa del turbulento clima social de la Argentina en los setenta, pero se sobreentiende que es la razón directa de por qué Valentín está encarcelado, así como también influye en su comportamiento. La paranoia, la desconfianza y la

⁶⁸ Sobre esto, se ha propuesto una posible asociación de Molina con el rol materno y a Valentín con un rol infantil. Véase *Cara y cruz de la liberación en El beso de la mujer araña de Manuel Puig*, de Thomas J. Di Salvo.

⁶⁹ GOLDNER, María José, y RON, Juan Andrés, “Análisis histórico sobre “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig”, en *VII Jornadas de Sociología*, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007, p. 2.

estrategia política están detrás de sus actos y actitudes hacia Molina, quien no está imbuido de manera directa en la crisis, pero también ha sufrido su propia historia de persecución social a raíz de su condición homosexual; esta última, en aquellos años, sigue conservando una connotación negativa. Esta condición de marginalidad sin duda influye en la formación de sus identidades, como se verá a continuación.

2.1.2. Participantes

Siguiendo con la teoría pragmática y el análisis de la conversación, la inclusión de la idea de “participante” en una situación comunicativa corresponde a una recolección de datos sobre la edad, el sexo, la fisonomía, la identidad étnica, el estatus socioeconómico y el papel de los hablantes, entendiéndose esto último como “el comportamiento discursivo que se espera de alguien en una situación social determinada por el contrato de comunicación que la define”.⁷⁰ El papel que ejercen en *El beso* es marginal y excluido de la sociedad debido a su reclusión; idealmente tendrían una relación de iguales, ya que ambos se encuentran en la misma situación extrema. Pero ya he señalado que, en realidad, la relación es asimétrica, pues Valentín limita a Molina espacial y temporalmente. En este apartado descubriremos que, a pesar de estar aislados de la sociedad, las expectativas sociales aún presionan sobre sus actos de habla. Pondré especial atención en la identidad de género y la identidad política, ya que ambas están comprometidas en sus estrategias ilocutivas, y serán casi siempre la razón detrás de que el principio de cooperación sea exitoso o no.⁷¹

Desde el principio Molina declara que no tiene conflictos con su identidad de género, sino que se trata más bien de una cuestión resuelta:

⁷⁰ CHARAUDEAU, Patrick, *Apostrophes, La Télévision. Les débats culturels*, París: Didier Érudition. Citado en TUSÓN VALLS, Amparo, *op. cit.*, p. 76.

⁷¹ Esto no quiere decir que aspectos como la edad, la fisonomía y la identidad étnica y socioeconómica sean irrelevantes. Sus fisonomías son, al igual que el espacio, un “vacío”, ya que no existe una descripción de sus rasgos físicos. Sus edades son calculables a partir de la información dada en los informes judiciales: Valentín tiene veinticinco años y Molina treinta y siete (esta diferencia de edad probablemente favorece el dominio de uno sobre otro). En sí, la noción del cuerpo de los personajes es similar a la del espacio: únicamente existe cuando se verbaliza dentro de la conversación. En cuanto a la etnia y la condición socioeconómica, estos ya están implicados a partir de sus estatus como condenados: pertenecen a una clase social en desventaja que los orilla a la tortura en el caso de Valentín y al escarnio en el caso de Molina.

—[...] las mujeres son lo mejor que hay... *yo quiero ser mujer*. Así que ahorrame de escuchar consejos, *porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza*.⁷²

Es mediante la enunciación como Molina configura su narrativa femenina; o al menos es así como puede percibirlo el lector, pues no existe una descripción de su físico o sus ademanes que apunten su feminidad. A lo largo de la conversación, se hallan otras declaraciones en primera persona y en femenino, a veces en tono solemne, y otras, quizás las más, con cierto dejo de ligereza, casi de autoridículo; como cuando dice “porque loca ya soy” en su pleito con Valentín acerca del escape de la realidad. Cabe aclarar que la identidad femenina de Molina no es ciertamente original, está construida por estereotipos del rol de género, de tendencia machista e incluso capitalista. Ya se ha citado una declaración, aunque irónica, de Molina que deja entrever sus simpatías con el capitalismo: “soy una mujer burguesa”. Podría debatirse que tal declaración se da en función del contexto del enunciado, que es llevar la contraria a Valentín, proclive al marxismo. No obstante, su inclinación hacia las ideas capitalistas se exhibe subrepticamente en su identidad de género. Aunque podría dar la impresión de ser una identidad transgresora, en realidad se rige por patrones bastante conservadores y cercanos a la ideología de derecha:

—Pero si un hombre... es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa.⁷³

Molina aspira a un ideal basado en el estereotipo de la mujer recatada y sumisa, cuyos orígenes se remontan al cristianismo. Esta aseveración certera de su feminidad e identidad de género contrasta con Valentín, cuyo conflicto de identidad sexual es menos obvio.

En un principio, Valentín revela una supuesta heterosexualidad segura de sí misma; como ejemplo, la orden hacia Molina de no mencionar “mujeres desnudas” en su narración, o las fantasías esporádicas en las que a veces se pierde, violando así su propia restricción: “—Yo me la imagino morocha, no muy alta, redondita, y que se mueve como una gata. Lo más rico que hay”⁷⁴. La descripción lasciva implica, aparte de su deseo heterosexual, que

⁷² *Ibid*, p. 25. Las cursivas son más.

⁷³ *Ibid*, p. 246. Destaco que esta declaración de Molina sucede en el tramo final de la novela, cuando Valentín ya ha replanteado su identidad en la celda y confronta de nueva forma a Molina.

⁷⁴ *Ibid*, p. 2.

Valentín tiene una libido alta. En cuanto a su perspectiva ante la homosexualidad y el género de Molina, Valentín no proyecta una homofobia agresiva, sino más bien demuestra un interés casi psicoanalítico para conocer más acerca de la visión del mundo homosexual.

—Un momento, Molina, estás muy equivocado, si yo te pregunto es porque tengo un... ¿cómo te puedo explicar?

—Una curiosidad, eso es lo que tendrás.

—No es verdad. Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco.⁷⁵

Las reiteradas preguntas que formula Valentín no caen en el lugar común del macho que no comprende otra perspectiva aparte de la heterosexual. No obstante su apertura, el modo con el que lidia con la identidad *trans* que proyecta Molina, deja entrever que ha absorbido, inconscientemente o no, un discurso conservador sobre los roles de género:

—Pero no seas así, sos demasiado sensible...

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

—Demasiado. Eso es cosa...

—¿Por qué te callás?

—Nada.

—Decílo, yo sé lo que ibas a decir, Valentín.

—No seas sonso.

—Decílo, que soy como una mujer ibas a decir.

—Sí.

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

—No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar.⁷⁶

En cuanto se trata el tema homosexual, Valentín da el tema por visto o superado,⁷⁷ como si evitara posibles conflictos; pero en cuanto Molina exterioriza su ideología sobre lo femenino, Valentín no responde favorablemente y lo externa de inmediato, porque choca con su visión de mundo, donde usualmente el poder y la racionalidad reside en el lado masculino, y la debilidad y el sentimentalismo, en el femenino. Es aquí donde se destapa su conflicto de identidad, en cuanto que no reconcilia del todo su faceta sensible con sus

⁷⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 34-35.

⁷⁷ Esto es más evidente en una intervención, cuando Molina toca el tema de su homosexualidad por primera vez y Valentín responde tajante: “Es que no me interesa. Yo ya sé todo de vos, aunque no me hayas contado nada”. Más adelante se ahondará en esto.

ideologías políticas, cuestión que no se le escapa a Molina cuando descubre que Valentín al se conmueve por los personajes de cierta película, a lo que él responde:

- Por algún lado tiene que salir... la debilidad, quiero decir
- No es debilidad, che.
- Es curioso que uno no puede estar sin encariñarse con algo... Es... como si la mente segregara sentimiento, sin parar...⁷⁸

Para Valentín, la manifestación de emociones es casi una reacción fisiológica del organismo, inevitable y que no puede controlar. En los apartados siguientes se examinarán las estrategias que realiza Valentín para preservar su imagen masculina, vigorosa y desprovista de pasiones. Por ahora, se advierte que existe en Valentín una tendencia marcada al estoicismo que se relaciona directamente con su afiliación política.

En el ámbito político, de la misma manera que Molina externa su identidad de género desde las primeras conversaciones y casi sin necesidad de explicitarlo, Valentín expone su ideología de izquierda de forma vehemente al inicio. A raíz de un episodio relacionado con la administración inteligente de los suministros (similar al de la garrafa), ocurre otro disentiendo con el “carpe diem” de Molina, en el que Valentín aprovecha para exponer sus convicciones:

- Cocinás bien.
- Gracias, Valentín.
- Pero me vas a acostumbrar mal. Eso me puede perjudicar.
- Vos sos loco, ¡viví el momento!, ¡aprovecha!, ¿te vas a amargar la comida pensando en lo que va a pasar mañana?
- No creo en eso de vivir el momento, Molina, nadie vive el momento. Eso queda para el paraíso terrenal.
- ¿Vos creés en el cielo y el infierno?
- Esperate Molina, si vamos a discutir que sea con cierto rigor; si nos vamos por las ramas es cosa de pibes, de discusión de bachillerato.
- Yo no me voy por las ramas.
- Perfecto, entonces primero dejame establecer mi idea, que te haga un planteo.
- Escucho.
- Yo no puedo vivir el momento, porque vivo en función de una lucha política, o bueno, actividad política digamos, ¿entendés? Todo lo que yo puedo aguantar acá, que es bastante, ... pero que es nada si pensás en la tortura, ... que vos no sabes lo que es.*⁷⁹

⁷⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 33. Las cursivas son mías.

Pronto descubriremos que la aversión de Valentín hacia la actitud autocomplaciente de Molina tiene sus raíces en sus filias políticas. En la cita anterior, Valentín justifica su autorepresión mediante la “lucha política”, un eje fundamental para entender su identidad; la opresión aparece de nuevo, pero en el caso de Valentín, es por su iniciativa, ya que los placeres de los sentidos los relaciona al ímpetu escapista y consumista del capitalismo. En la continuación del diálogo anterior, Valentín sigue elaborando en esta voluntad:

—Pero me puedo imaginar.

—No, no te lo podés imaginar... Bueno, todo me lo aguanto... porque hay una planificación. Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos. Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi vida, no me conviene cultivar los placeres de los sentidos, ¿te das cuenta?, porque son, de verdad, secundarios para mí. El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es... bueno... todas mis ideas...

—¿Cómo tus ideas?

—*Mis* ideales, ... el marxismo, si querés que te defina todo con una palabra. Y ese placer lo puedo sentir en cualquier parte, acá mismo en esta celda, y hasta en la tortura. Y ésa es mi fuerza⁸⁰

Valentín posiciona su identidad y su vida misma como una consagración a los ideales marxistas. Con sus debidas distancias, esto sugiere un paralelismo con la manera apasionada en que Molina sueña una vida de esposa en una casa clasemediera.

Estos proyectos de vida, esta “palabra dada”, es crucial para formar una imagen preliminar de ellos. Pero no necesitan transcurrir muchas interacciones para percatarse de que la imagen sólida que quieren transmitir al otro (sobre todo en el caso de Valentín), tiene más resquebrajaduras de las que quisieran admitir. Anteriormente señalé que Molina y Valentín no caen en los estereotipos de “la loca” y “el guerrillero” porque demuestran mayor profundidad psicológica (y un objetivo de esta tesis es explicar por qué proyectan esta impresión). Sin embargo, en las primeras conversaciones es indudable que, de la misma forma que prejuizamos a las personas que acabamos de conocer, Molina y Valentín se exhiben como estereotipos; que, incluso, su imagen pública está basada un tanto en el estereotipo. Esta impresión no sólo incumbe al macronivel entre la obra y el lector, sino que también contribuye a la manera en se perciben entre sí. Entendiéndose estereotipo:

⁸⁰ *Ibid*, p. 34.

[...] no como un “signo”, sino como una “señal” que remite automáticamente a una sola interpretación posible. El estereotipo es el indicio de una comunicación unívoca, de una cultura en vías de bloqueo. En la cultura en cuestión -o en tal o cual sector sociocultural o en un texto cualquiera-, el imaginario, es decir, la capacidad morfopoiética que supone toda cultura o manifestación cultural, está reducido a un mensaje único: el estereotipo es lo figurable monomorfo y monosémico.⁸¹

Molina y Valentín son los estereotipos de sus respectivos sectores socioculturales, y esto lo asimilan en la construcción y autogestión de su imagen. El modo en que se enfrentan al estereotipo los diferencia: a Molina no le resulta problemático declararse “loca” y referirse a sí mismo en femenino. A Valentín, la sola insinuación de que su “causa” es idealista y despegada de la realidad, le ofende:

—¿Y vos te creés que vas a cambiar el mundo?

—Sí, y no importa que te rías. ... Da risa decirlo, pero lo que yo tengo que hacer antes que nada... es cambiar el mundo.

—Pero no podés cambiarlo de golpe, y vos solo no vas a poder.

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

—Si así te podés conformar, fenómeno.

—¡Mirá que sos idiota!

—Qué palabras...

—No seas irritante entonces... No digas eso, como si fuese yo un iluso que se engaña con cualquier cosa, ¡sabés que no es así! No soy un charlatán que habla de política en el bar, ¿no?, la prueba es que estoy acá, ¡no en un bar!⁸²

Esta última intervención es casi concluyente para definir la imagen que Valentín tiene de sí en relación con su espacio y su contexto: su tiempo en la celda es una prueba y una validación de sus ideales anticapitalistas. Molina, cuya actitud hacia la política consiste casi en el mero rechazo a todo lo que tenga que ver con el tema, resulta una antítesis de Valentín en prácticamente todos los aspectos ideológicos, pues evidentemente él no observa a la celda como una oportunidad para ratificar su identidad, sino más bien como una marginación más de la sociedad hacia su persona. Aunque no se ahonda mucho en las

⁸¹ PAGEAUX, Daniel-Henri, “De la imagería cultural al imaginario”, citado en BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves, *Compendio de literatura comparada*, Madrid, Siglo XXI, 1994, p. 107

⁸² *Op. cit.*

razones por las que se halla prisionero, Molina “escapa” de la celda mediante las películas y urde estrategias para lograr salir de ahí lo antes posible, como se descubrirá más adelante.

Destaco que los diálogos citados a lo largo de éste y el anterior apartado consisten mayoritariamente en actos de habla asertivos y declarativos, donde el personaje se manifiesta a través de pronombres personales (“yo”, “soy”, “estoy”), de pronombres posesivos, de verbos de acción en primera persona (“veo”, “pregunto”); así como también se refieren al otro de forma directa (“vos”, “sos”) y suelen encasillarlo en adjetivaciones que caen en el estereotipo (“sos demasiado sensible”, “fenómeno”). A través de estas declaraciones directas se ha colocado la piedra angular de sus identidades narrativas; descubrir de qué forma éstas están implicadas cuando no hablan de sí mismos, será el meollo de los siguientes apartados y del capítulo dedicado al análisis de la conversación.

2.1.3. Instrumentos y género.

Sobre el instrumento, se da por sentado que toda la relación de los reos es cara a cara. La no disponibilidad de otros canales se infiere también por el espacio carcelario. Idealmente, los mensajes que dirigen al otro deberían llegar siempre. Sin embargo, un comentario sarcástico de Molina contraria la afirmación anterior:

—Veo que tengo que hacerte un planteo más claro, porque por señas no entendés.
—*Aquí en la oscuridad me hacés señas, me parece perfecto.*⁸³

Con esta característica agregada del espacio, se deduce que los participantes no se observan entre sí cuando conversan. También podría conjeturarse que se comunican a través de susurros, pues se trata del horario carcelario destinado al sueño, como lo confirma Valentín: “—Nos apagan la luz tan temprano, y esas velas echan tan feo olor, y te arruinan la vista”.⁸⁴ No solamente el espacio los oprime mental y simbólicamente, incluso sus sentidos están limitados por el mismo. Es supuesto entonces que los elementos proxémicos quedan fuera de ciertas interacciones, o al menos de las nocturnas. El cambio progresivo de la relación de Molina y Valentín en buena medida se deberá a los cambios del canal, cuando logren

⁸³ *Ibid*, p. 20. La intervención en cursivas pertenece a Molina.

⁸⁴ *Ibid*, p. 77.

percibirse entre sí no solamente a través de sus actos de habla, sino también por sus acciones concretas (la preparación de alimentos de Molina, el contacto físico de Valentín).

En cuanto al género de la situación comunicativa, considero que el primer capítulo de esta tesis se ha destinado a esclarecer la naturaleza genérica de la interacción Molina-Valentín. A partir de eso se concluyó la tendencia de Molina hacia la conversación y la preferencia de Valentín por el diálogo. Ahora, con la teoría pragmática añadida, se confirma que, en el macronivel obra-lector, el género es el diálogo, y que en el macronivel personaje-personaje, predomina la conversación, pero que Molina utiliza a la narración como método de acercamiento y estrategia ilocutiva hacia Valentín.

Es destacable que la primera vez que oímos hablar a Molina es cuando comienza a contar una película; de hecho, es el acto de habla inicial del texto. Se trata de la descripción física de la protagonista de la primera película que narra. El primer sema que se agrega a su caracterización es la de narrador; narrar es el acto de habla preponderante de Molina, y es lo que lo define en el resto de la obra. Ahondaré en las características de los actos ilocutivos de su narración en los siguientes apartados. Por ahora, señalo el entrelazado de la conversación y la narración, y la forma en que se alternan: el progreso de la relación de los reos queda prácticamente suspendido cuando Molina narra una película. La película rompe el ritmo de la historia de los reos, creando así un efecto de dos intrigas simultáneas: el destino de la relación de los prisioneros y el destino de los personajes de la película narrada.

La narración de Molina está supeditada a la forma conversacional, pero eso no reduce su “encanto”; de hecho, cuando Molina funge como narrador, produce un efecto de inmediatez conversacional y de intimidad que no suele tener el narrador convencional extradiegético de una novela. Existe así una seducción doble de parte de Molina; en el nivel obra-lector y en el nivel personaje-personaje. No sería sorprendente descubrir que las preguntas y las acotaciones que hace Valentín serían las mismas que se formula el lector durante la narración de Molina, lo cual hace pensar que, si el lector forma la imagen de Molina a la par con Valentín, es probable que una transformación similar del personaje suceda tanto intradiegeticamente como extradiegéticamente. Claro está que la estrategia narrativa de Molina sólo funciona si Valentín coopera en ella. La disposición de Valentín a ceder a la narración o su resistencia a ella será el tema central del siguiente apartado.

2.2 Principio de cooperación, máximas conversacionales e implicaturas

El principio de cooperación es uno de los postulados básicos para entender a la pragmática, pues introduce la noción de “máximas” regulatorias para lograr una interacción exitosa entre dos hablantes; exitosa en el sentido de que los hablantes lograron hacer llegar su mensaje sin trabas o errores de interpretación.

Nuestros intercambios de habla normalmente no consisten de sucesiones de acotaciones inconexas, y no serían racionales si así fueran. Hasta cierto punto, son esfuerzos cooperativos; y cada participante reconoce en ellos un propósito común o un conjunto de propósitos; o al menos una dirección mutuamente aceptada.⁸⁵

Según Grice, para alcanzar el objetivo comunicativo en una conversación se toman en cuenta cuatro máximas, de las cuales se desprenden “reglas” que el hablante debe acatar para el aseguramiento de la cooperación comunicativa:

1. Cantidad
 - 1.1. Haz que tu contribución sea tan informativa como se requiera.
 - 1.2. No hagas que tu contribución sea más informativa de lo requerido.
2. Calidad: Intenta que tu contribución sea verdadera.
 - 2.1. No digas algo que creas que sea falso.
 - 2.2. No digas algo de lo que carezcas evidencia adecuada.
3. Relación: Sé relevante.
4. Manera: Sé claro.
 - 4.1. Evita la oscuridad de expresión.
 - 4.2. Evita la ambigüedad.
 - 4.3. Sé breve (evita la verborrea).
 - 4.4. Sé ordenado.⁸⁶

⁸⁵ GRICE, Paul, “Logic and Conversation”, *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 26. La traducción es mía.

⁸⁶ Cfr. *Ibid*, pp. 26-27. La traducción es mía.

Grice aclara en un inicio que su propuesta no es rotunda y deja espacio para refutaciones y reformulaciones; sin embargo, es innegable el éxito de su implementación en los estudios pragmáticos debido a su fiabilidad y lógica interna. A través del PC (Principio de Cooperación) se infiere que los participantes de una conversación asumen que cada una de las intervenciones de su interlocutor (así como todas en conjunto) son equilibradamente informativas, verdaderas, relevantes y claras. Es casi redundante afirmar que frecuentemente pasa lo contrario: que los hablantes tienden a violar, de manera deliberada o no, al PC. El incumplimiento de una máxima no excluye el incumplimiento de otra, y de hecho sucede con más frecuencia lo contrario: que desobedecer una máxima supone casi siempre que otras tampoco fueron respetadas, como pasa constantemente con las máximas de cantidad y de relación: una contribución puede ser excesivamente informativa cuando no tiene relación en el contexto de la interacción.

Puede concebirse al PC como las reglas del juego conversacional donde no necesariamente gana quien cumpla las máximas a cabalidad, sino quien logre su objetivo ilocutivo, independientemente si esto sea a través de la realización de las máximas, o más bien de su manipulación. Cuando un hablante viola a propósito una máxima conversacional, se produce una implicatura.

La implicatura es la “información que el emisor hace manifiesta a su interlocutor sin expresarla explícitamente”.⁸⁷ La implicatura es el significado no verbalizado pero intrínseco en el mensaje y su contexto, el cual debe ser codificado para una comunicación exitosa. Grice distingue dos tipos de implicatura: la convencional y la conversacional.

La implicatura convencional es el contenido lógico que se encuentra dentro de la estructura del enunciado y que es independiente del contexto situacional; también se le conoce como presupuesto.⁸⁸ Así, en el apartado anterior, la información acerca de la situación comunicativa derivó de presupuestos surgidos de los actos locutivos de Molina y Valentín. Por otro lado, las implicaturas conversacionales están estrechamente ligadas a su contexto, pues son aquellas violaciones deliberadas del PC por los hablantes que buscan reforzar una ambigüedad discursiva para un fin pragmático. Por ejemplo, con base en los

⁸⁷ LUNA TRAILL, Elizabeth, *Diccionario básico de lingüística*, México, UNAM, 2007, p. 730.

⁸⁸ MAINGUENEAU, *Pragmática para el discurso literario*, París, Dunod, 1997. Citado en GÓMEZ CAÑEDO, César, “Implicaturas, presupuestos y sobreentendidos”, en VITAL, Alberto, comp., *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, 2014, pp. 151-152.

ejemplos citados de *El beso de la mujer araña*, cuando Valentín le pide a Molina que no hable de comida o de mujeres desnudas, la implicatura conversacional es que la reclusión carcelaria vuelve miserable el recuerdo de los placeres, por lo que pide que se omitan. Así, la implicatura conversacional agrega varios rasgos a la identidad del hablante; en este caso, sugiere sus deseos, su intención de controlar la interacción y su estrategia represora para soportar el encarcelamiento.

El análisis de las implicaturas (tanto la convencional como la conversacional) será uno de los métodos de recolección de información que ayude a construir la identidad de los personajes. Incluso los actos ilocutivos aparentemente explícitos contienen implicaturas convencionales que no pueden pasarse por alto; por ejemplo, las declaraciones ideológicas de Molina y Valentín que ya se han comentado. Por último, y para concluir la definición del PC y sus utilidades teóricas para entrar de lleno al análisis de la identidad, introduzco los principios pragmáticos que expone Miguel Ángel Huamán, en su artículo *Elementos de pragmática de la comunicación literaria*, pues los considero importantes para comprender aún más las estrategias ilocutivas de Molina y Valentín:

- Principio de pertinencia: la información de un acto locutivo se considera pertinente según las expectativas de los destinatarios y el contexto.
- Principio de reticencia: se omite o posterga información de manera intencional para reforzar una implicatura.
- Principio de sinceridad: el acto locutivo siempre se asume sincero.
- Principio de adaptación: radica en la capacidad del hablante para hacer elecciones lingüísticas que satisfagan sus necesidades comunicativas.⁸⁹

Se descubrirá que estos principios pragmáticos, inherentes a cualquier interacción lingüística, revelan no sólo generalidades de la interacción en la celda, sino también el estilo narrativo de Molina. Destaco sobre todo el principio de adaptación, pues lo considero permanentemente activo debido a que el contexto mismo pone a prueba sus capacidades comunicativas.

⁸⁹ HUAMÁN, Miguel Ángel, “Elementos de pragmática de la comunicación literaria”, en *Lecturas de la teoría literaria II*, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 2003, citado en FIGUEROA Susana, “Principios pragmáticos”, en VITAL, Alberto, comp., *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, 2014, pp. 79-80.

2.2.1. El principio de cooperación en el juego narrativo de Molina y Valentín.

Existen, para llamarlas de alguna manera, dos fases conversacionales predominantes en *El beso de la mujer araña*: (1) la narración de Molina y (2) la suspensión de la narración, en la que Molina y Valentín conversan sobre algún tema relacionado a su contexto o a su historia de vida. La distinción de estas dos fases presupone que la película narrada funciona como el eje temático principal, del cual derivan las demás conversaciones de ambos.

Al conjunto de interacciones que se centran en la película narrada las denomino “juego narrativo”, pues denota no sólo el carácter lúdico de la conversación, sino también el establecimiento, implícito y explícito, de un sistema de reglas. Es en el juego narrativo donde me enfocaré para señalar la manera en la que el principio de cooperación se manifiesta en la relación Molina-Valentín; principalmente, porque las reglas del juego narrativo coinciden con las máximas conversacionales del PC. Esto no significa que no prestaré atención a la manifestación del PC en las interacciones que no están enraizadas a la narración de una película; pero, de momento, me enfocaré en el juego narrativo porque es en donde más se evidencia la manipulación de las máximas por parte de los interlocutores para satisfacer sus necesidades comunicativas y privilegiar su visión del mundo. Además, las implicaturas de sus discursos en el transcurso del juego narrativo son más numerosas que en las interacciones donde hablan directamente de sí mismos. Dado que en la situación comunicativa inicial es más prevalente el juego narrativo, limitaré por el momento el análisis del PC a este tipo de interacciones, para ahondar en el comentario del PC en el otro tipo de interacciones en los capítulos posteriores.

Existe un acuerdo tácito en el juego: Molina se compromete a narrar películas mientras que Valentín se compromete a escuchar. El quebrantamiento de las reglas del juego narrativo provoca, sobre todo en la SC inicial, enfrentamientos y desencuentros entre los participantes, en donde suceden dos alternativas: se retoma el juego donde se había quedado, o se cancela temporalmente. Cada uno de los participantes tiene el control de un aspecto del juego, al menos en teoría: idealmente Molina controla el aspecto temático y estructural: qué y cómo narrar. Cuando Molina pretende otorgar a Valentín la selección y narración de una película, éste lo rechaza:

- Esta noche charlamos, Molina.
- Me contás vos una película.
- No sé ninguna, me la contás vos.

- Cómo me gustaría que me contaras vos una, ahora. Una que yo no haya visto.
- Empezando porque no me acuerdo de ninguna, y siguiendo porque tengo que estudiar.
- Ya te va a llegar el turno a vos, y vas a ver...⁹⁰

Valentín, en el juego ideal, sólo regula cuándo narrar, como ya revisamos en la temporalidad de la SC inicial. Las desavenencias ocurren cuando Valentín pretende también controlar el “cómo” de la narración: el aspecto estructural del que Molina supuestamente también se hace cargo. Durante el transcurso del juego, existe una negociación por el control formal de éste, casi siempre por el deseo de Valentín para convenir en un juego donde él tenga más participación y no sólo sea un interlocutor pasivo. Este desacuerdo ocurre sobre todo por la aproximación distinta que tienen a la ficción; mediante esta postura frente al arte narrativo podemos averiguar rasgos de su identidad que los diferencian.

Como ya señalé, las reglas del juego narrativo se corresponden con las máximas del PC:

1. Cantidad: La narración deberá ser informativa según lo requiera la propia historia, pero no más informativa de lo requerido.
2. Calidad: La narración deberá ser verdadera y verosímil.
3. Relación: Cada intervención de Molina debe contribuir a la narración.
4. Manera: La narración debe ser clara y comprensible.

La adaptación del PC a las narraciones de Molina se debe sobre todo a las exigencias de cualquier contrato ficcional. Si se mira con detenimiento se notará que el PC de Molina casi responde por completo a los principios pragmáticos. Por ejemplo, en la máxima de cantidad, Molina emplea una estrategia ilocutiva de reticencia pues dosifica la información para aumentar la intriga del relato y mantener a Valentín en suspenso:

- Sí, pero seguí un poco más.
- Un poquito no más, me gusta sacarte el dulce en lo mejor, así te gusta más la película. Al público hay que hacerle así, si no no está contento. En la radio antes te hacían siempre eso. Y ahora en las telenovelas.*
- Dale.
- Bueno, estábamos en (...).
- ¿Y?
- Mañana seguimos. Chau, que duermas bien.

⁹⁰ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op.cit., p. 103.

—Ya me las vas a pagar.⁹¹

En la máxima de calidad se revelan varios aspectos interesantes. Destaco que agregué la cualidad de *verosímil* al PC ya que en el contrato ficcional resultaría contradictorio demandar que la historia sea verdadera, pero sí contiene un pacto de verosimilitud que exige una lógica interna en el filme. Las películas de género fantástico que narra Molina requieren un sólido pacto de verosimilitud, ya que debe suspender la incredulidad del receptor para así atrapar su atención. Adelanto que son este tipo de historias las mejor recibidas por Valentín, y se infiere entonces que Molina supera con creces el desafío de narrar una historia que podría ser inverosímil si fuese mal narrada. En cuanto a la veracidad como tal, se asume que las películas que narra Molina son aquellas que ha visto y no son imaginadas o inventadas por él, lo que presupone que la fidelidad dependerá de su memoria.

La máxima de relación es una cuestión subjetiva porque dependerá de lo que Molina considera importante de la narración. Molina suele hacer gala de una riqueza descriptiva en:

- El espacio del filme; y sobre todo aquellos elementos y recursos cinematográficos que acentúan cierta atmósfera emocional.
- La caracterización física, moral y emocional de los personajes, y sobre todo de la mujer protagonista.

Esto último está conectado también con la máxima de manera, por lo que ambas estarán afectadas. En el apartado de la situación comunicativa señalé que Molina suele llenar el vacío de la celda a través de la sobrecargada descripción que realiza del espacio narrativo de las películas que narra. Esto implica que Molina recurre a una estrategia estilística de *horror vacui*, privilegiando a veces la forma sobre el fondo, sin que esto signifique que el contenido no le interese, pues es a través de los detalles formales como Molina llega a subtextos como el contexto histórico de la película que narra. Como muestra de esto último y, en general, del funcionamiento de las máximas de relación y de manera, cito un fragmento de la narración de una película y la correspondiente reacción un tanto adversa de Valentín:

⁹¹ *Ibid*, p. 33. Las cursivas son mías.

—¿Te sigo contando?
 —Sí, por favor.
 —Bueno, ¿en qué estábamos?
 —En que la estaban vistiendo a la chica.
 —Ah, sí, y le hace un peinado...
 —Alto, ya sé, ¡¿y a mí qué?!, no me detalles cosas que no tienen importancia realmente.
 —¡Cómo que no! Vos callate y dejame a mí que sé lo que te digo. Empezando porque el peinado alto, que —escuchame bien— tiene su importancia, porque las mujeres se lo hacen nada más, o se lo hacían, en esa época [...] ¿Se te pasa?
 —Parece que sí. Seguí, por favor.
 —[...] Pero lo que me olvidé decirte es que, mientras la peina la negra, la chica...
 —¿Otra vez el peinado alto?
 —¡Pero qué nervioso estás! Si no ponés algo de tu parte no te vas a tranquilizar...
 —Perdón, seguí.⁹²

Para Valentín, la máxima de relación no es respetada ya que a él no le interesan aspectos como el peinado de la protagonista. Molina entrega una narración subjetiva pues le interesa guiar a Valentín hacia lo que le debe gustar de la película. Molina frecuentemente emite esporádicos comentarios apreciativos de la obra, generalmente positivos, ya que le interesa que su interlocutor comparta el mismo placer estético que él tiene. La disputa por el control del juego narrativo y sus respectivas reglas, así como los distintos gustos de los interlocutores, origina conflictos y discrepancias; a la vez, revelan pistas sobre la construcción de su identidad.

Para ejemplificar el estilo narrativo de Molina a partir de las máximas que se han comentado, cito el siguiente fragmento de una narración; destaco que la escena que narra Molina en ese momento es una que particularmente le causa pasión.

—Bueno, ella sin decir nada de lo que pasó le pide al oficial alemán que la cobije en su casa, porque ella está aterrada de miedo a los maquis. Mirá, esa escena es bárbara, porque yo no te dije que él toca el piano también, está con una robe de chambre de brocato que no te digo lo que era, ¡y cómo le quedaba!, con un pañuelo de seda blanco en el cuello. Y con la luz de los candelabros él está tocando algo un poco triste, porque me olvidé de decirte que ella está llegando tarde a la cita. Y él cree que ella no vuelve más. Ah, porque no te dije que ella del museo sale cuando no la ven y empieza a caminar como loca por todo París, porque está toda confundida,

⁹² *Ibid*, p. 171.

con la muerte del pobre muchachito, el primo joven al que quería tanto. Y se le va haciendo de noche, y sigue caminando por todos los lugares de París, por la torre Eiffel, y por las subidas y bajadas de los barrios bohemios, y la miran los pintores que pintan en la calle, y la miran las parejas bajo los faroles de las riberas del río Sena, porque ella va caminando como una pobre loca, como una sonámbula con el velo del sombrero levantado, ya no le importa que la reconozcan. Mientras tanto el muchacho está dando las órdenes de la cena para dos, con candelabros, y después se ve que las velas ya están consumidas por la mitad, y él está tocando el piano, esa especie de vals lento muy triste. Y es cuando ella entra. Él no se levanta a saludarla, sigue tocando en el piano un vals maravilloso que de muy triste se va haciendo más y más alegre, romántico que más no se puede pedir, pero bien bien alegre. Y ahí termina la escena, sin que él diga nada, se le ve la sonrisa de felicidad y se oye la música. Mirá... no te podés imaginar lo que es esa escena.⁹³

En este fragmento también se ejemplifica la cualidad oral de las narraciones: la repetición, las ideas incompletas, los inicios falsos, el ritmo irregular, la subordinación y la semiosis ilimitada: donde un objeto o idea lleva a otra, a un recuerdo, o a un elemento de la SC. Esto provoca un discurso más bien desordenado, pero no por ello incomprensible, pues, como se percibe arriba, Molina es cuidadoso hasta en detalles tan secundarios como un peinado. La oralidad es también propia de la máxima de manera.

El PC ayuda a rastrear rasgos de identidad. Las implicaturas convencionales en sus discursos sugieren su “palabra dada”; es decir, la identidad inmutable que han construido de sí a lo largo de su vida. Las implicaturas conversacionales descubren más bien los rasgos de la identidad que deciden construir como estrategia ilocutiva durante la estancia en la celda.

| Sistema del Principio de Cooperación en el juego narrativo. | | |
|---|--|--|
| Estrategia ilocutiva de Molina. | Rasgo de la identidad de Molina. (implicatura convencional). | Rasgos de la identidad de Molina y Valentín en la SC. (Implicaturas conversacionales). |
| Cantidad. Principio de reticencia: suspenso. | Apropiación de artificios narrativos de suspenso (<i>cliffhangers</i>) derivado del visionado constante de telenovelas y radionovelas. | Molina: Conseguir el interés de Valentín y asegurar la continuación del relato. |
| | | Valentín: Cede a la estrategia, pero no sin hacer reclamaciones y quejas, similar a como reaccionaría |

⁹³ *Ibid*, p. 86 y 87.

| | | |
|---|---|---|
| | | un espectador. |
| Calidad. Principio de pertinencia: fidelidad y verosimilitud. | Memorización regular de los argumentos fílmicos debido a la trascendencia que tienen éstos para su formación personal, así como inventiva y rapidez mental para llenar los huecos de forma verosímil. | Molina: Se preocupa por entregar a Valentín un relato lo más coherente posible para así llamar su atención. |
| | | Valentín: Aprecia la lógica del filme, pero también detecta errores e incoherencias, y demuestra rechazo al hecho de que Molina a veces “pone de su cosecha” para armar el relato. |
| Relación y Manera. Principio de adaptación: Profusión descriptiva en el espacio y en la heroína del filme. Oralidad. | Inclinación al escapismo, el ensimismamiento y la fantasía para contrarrestar la realidad. Construcción de una identidad narrativa que tiene fijación en la figura femenina protagónica fuerte. | Molina: Pretende que Valentín aprecie lo que a él le apasiona de las películas que narra. |
| | | Valentín: Rechaza el exceso descriptivo y el arquetipo de mujer que Molina defiende. |

Si se desea sintetizar las ilocuciones de Molina en un acto de habla global, éste sería el de *atrapar*:⁹⁴ propiciar la comunicación, captar el interés de Valentín, invitarlo a su mundo dramático, y buscar su agrado y aprobación. Molina pone todo de sí para colaborar en la conversación: su capacidad intelectual y su sensibilidad, sin abandonar o comprometer su personalidad; al contrario, ostentándola.

En la SC inicial, cuando Valentín no rechaza abiertamente lo que no es compatible con sus valores libertarios, lo tolera. En el transcurso de la obra, Valentín se adapta poco a poco a la exuberancia y el espectáculo propio del estilo hollywoodense de narrar, así como al arquetipo femenino que exalta Molina. La gradual aceptación de Valentín es un proceso irregular; se deja “atrapar” más en las películas de género fantástico como la protagonizada

⁹⁴ Seleccione este verbo, y no el de *seducir*, debido al uso que le da Valentín en la SC final, lo cual elaboraré en el último apartado.

por la mujer pantera, pues admite una coherencia interna destacable en la película, y esto es más acorde con su intelectualidad. Sin embargo, en las películas que favorecen la trama amorosa y banalizan los trasfondos sociales y políticos, es donde Molina falla en su intento de crear una narración atractiva, y Valentín se cierra; el juego narrativo se suspende e incluso se cierra el canal comunicativo, como sucede después de relatar la película nazi.

A pesar de las objeciones de Valentín, la estrategia tiene éxito. La habilidad narrativa de Molina, y sobre todo su talento para describir personajes, logra que Valentín se abra. Esto se comprueba cuando Molina concluye la narración de la película de la mujer pantera:

- ¿Te gustó?
- Sí...
- ¿Mucho o poco?
- Me da lástima que se terminó.
- Pasamos un buen rato, ¿no es cierto?
- Sí, claro.
- Me alegro.
- Yo estoy loco.
- ¿Qué te pasa?
- Me da lástima que se terminó.
- Y bueno, te cuento otra.
- No, no es eso. Te vas a reír de lo que te voy a decir.
- Dale.
- Que me da lástima porque me encariñé con los personajes. Y ahora se terminó, *y es como si estuvieran muertos.*
- Al final, Valentín, vos también tenés tu corazoncito.

A Molina no se le escapa la contradicción de que Valentín se haya encariñado con los personajes aunque ha insistido frecuentemente en el estoicismo como rasgo fundamental de su carácter, a lo que él responde con una justificación de la inevitabilidad del sentimiento. La frase destacada en cursivas es interesante porque es como si los personajes de Molina, de tan bien contruidos, se sintieran presentes, incluso corpóreos, dentro de la celda. Quiero resaltar que Valentín accede a hablar de su vida y de sus sentimientos a raíz de un personaje femenino, el cual es un personaje secundario que no corresponde al ideal que tanto defiende Molina, y por lo tanto demuestra que Valentín aprecia aspectos de la narración que no son los que tanto enfatiza su compañero.

- [...] y están en eso cuando ven en el suelo la salida de baño hecha jirones y huellas de patas de animal, de haber pisado en lo mojado... ¿Me estás escuchando?
- Sí, pero no sé por qué esta noche no hago más que pensar en otra cosa.
- ¿En qué?
- En nada, no me puedo concentrar...
- Pero, vamos, comunícate un poco.
- Pienso en mi compañera.
- ¿Cómo se llama?
- No viene al caso. Mirá, *yo no te hablo nunca de ella, pero pienso siempre en ella.*
- ¿Por qué no te escribe?
- ¿Qué sabés si no me escribe! Yo te puedo decir que recibo cartas de otro y son de ella. ¿O vos me revisás las cosas a la hora del baño?
- Estás loco. Pero es que nunca me mostraste carta de ella.
- Bueno, es que yo no quiero hablar nunca de eso, pero no sé, ahora tenía ganas de comentarte una cosa... que cuando empezaste a contar que la pantera la sigue a la arquitecta, sentí miedo.
- ¿Qué es lo que te asustó?
- No me dio miedo por mí sino por mi compañera.
- Ah...
- Yo estoy loco, sacarte este tema.⁹⁵

Por último, quiero destacar lo importante que es para Molina el concepto mismo de la identidad. Esto ya había sido visible con la aseveración rotunda de su identidad sexual; ahora es posible afirmar que ésta es construida por la concepción de heroicidad de las mujeres protagonistas de sus películas favoritas. Con el conocimiento que revela el Principio de Cooperación, se descubre que, no importa qué tan adversa sea la SC y el otro con el que interactúa, Molina siempre está dispuesto a que su identidad y sus pasiones sobresalgan. A continuación, en el análisis de la cortesía verbal y la imagen pública, se constatará cómo administra cada quien su imagen en relación con la amenaza que resulta el otro.

2.3 Teoría de la cortesía verbal y la imagen pública.

La cortesía, desde el punto de vista pragmático, es el mantenimiento del equilibrio en las relaciones interpersonales, y su ejecución es el “conjunto de maniobras lingüísticas de las

⁹⁵ *Ibid*, p. 40.

que puede valerse un hablante para evitar o reducir al mínimo el conflicto con su interlocutor cuando los intereses de ambos no son coincidentes”.⁹⁶ En los capítulos anteriores se ha revisado que la relación de Molina y Valentín, al menos al inicio, es altamente propensa al conflicto y asiduamente se ven en la necesidad de negociar, establecer acuerdos o ceder definitivamente a los deseos del otro. En este apartado retomaré los conceptos de la teoría de la cortesía verbal y la imagen pública que me parecen más útiles para el análisis de la identidad de los personajes, y así entrar de lleno a la formación de las imágenes públicas de Molina y Valentín.

El concepto de imagen pública es introducido en la teoría de la cortesía formulada por Stephen Levinson y Penelope Brown, la cual se basa también en los estudios de la imagen de Erving Goffman.⁹⁷

Partimos del siguiente supuesto: los participantes competentes de una sociedad tienen (y saben que los otros tienen) una *imagen* propia y pública, que cada quien clama para sí mismo, y consiste en dos partes:

- a) Imagen negativa: la reclamación básica de dominios y derechos personales: la libertad de acción y la liberación de imposiciones.
- b) Imagen positiva: La consistente y positiva imagen propia o personalidad (que incluye el deseo de que esta imagen sea apreciada y aprobada) que reclaman los participantes.⁹⁸

Asimismo, existe la cortesía negativa y la cortesía positiva. En la primera, suele existir un conflicto de libertad de acción, y se enfoca en la distancia afectiva y social entre los hablantes para evitar la imposición de uno sobre el otro. De esta manera, la cortesía negativa se presentará como actos indirectos en el discurso y el tono impersonal que adoptan algunos interlocutores, sobre todo en relaciones más formales y menos estrechas, e implican casi siempre una violación de la cooperación de Grice, pues al discurso se agregan

⁹⁶ ESCANDELL VIDAL, María Victoria, “Cortesía, fórmulas convencionales y estrategias indirectas”, *Revista Española de Lingüística*, No. 25, p. 33.

⁹⁷ Para Goffman, “la sociedad se muestra como una escenificación teatral en que la vieja acepción griega de persona recobra plenamente su significado” (RIZO García, “De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal”, *Quórum Académico*, Universidad del Zulia, vol. 8. Núm. 15, 2011, p. 5). Desde esa perspectiva, se infiere que la estrategia ilocutiva se programa con la noción de una identidad (la fachada, diría Goffman) que se desea proyectar en una situación determinada, donde también intervienen cuestiones como “insignias del cargo o rango, el vestido, el sexo, la edad y las características raciales, el tamaño y el aspecto, el porte, las pausas del lenguaje, las expresiones faciales, los gestos corporales y otras características semejantes”. (GOFFMAN, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Ediciones Amortru, 1956, p. 35).

⁹⁸ BROWN Penelope y LEVINSON Stephen C., *Politeness: Some universals in language usage*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 1. La traducción es mía.

fórmulas y desvíos que rompen las máximas de cantidad y calidad. Por otro lado, en el caso de la cortesía positiva, existe una tendencia a fortalecer la relación mediante la cooperación y el entendimiento mutuo, y la concreción de acuerdos que logren el objetivo de uno o más interlocutores. Por esto, la cortesía positiva se manifiesta más a través del discurso directo y de la realización de las máximas de cooperación de Grice.

En la misma teoría, Brown y Levinson plantean la existencia de actos amenazadores de la imagen, y consisten en aquellos actos que amenazan y desestabilizan la construcción de la imagen pública, sea esta positiva o negativa. Cabe decir que, en sentido estricto, todos los actos de habla son potencialmente amenazadores de la imagen, ya sea del hablante o del oyente. Por ejemplo, al momento de iniciar el relato de un filme, Molina está comprometiendo la imagen negativa de Valentín, pues está coartando su libertad de acción: si Valentín decide escuchar y predisponerse a la narración, afectará a su imagen negativa y sumará puntos a su imagen positiva. Pero, si cierra el canal o se niega a cooperar, disminuirá el valor de su imagen positiva y aumentará el de su imagen negativa.

La diferencia entre un acto amenazador y otro acto amenazador dependerá del enunciador y del grado de amenaza. Existen entonces cuatro tipos de actos amenazadores de la imagen:

1. Acto amenazador a la imagen positiva del enunciador: Enunciados que emite el mismo hablante para exclusivamente desvalorizar su propia imagen, desde una confesión en busca de la simpatía del oyente, hasta una dura autocrítica.
2. Acto amenazador a la imagen positiva del destinatario: Enunciados que emite el hablante hacia el oyente y que variarán en grado de intensidad; desde una crítica disfrazada de broma, hasta un insulto directo; esto dependerá de qué tanto quiere perder el hablante, pues también afecta en la construcción de su imagen pública.
3. Acto amenazador a la imagen negativa del enunciador: Enunciados que emite el hablante en los que limita su propia libertad de acción al hacer ofertas, compromisos y promesas para favorecer al oyente.

4. Acto amenazador a la imagen negativa del destinatario: Enunciados del hablante que buscan restringir la libertad de acción del oyente, ya sea mediante órdenes, recomendaciones o prohibiciones; de igual forma, la intensidad de la amenaza es lo que los distingue.⁹⁹

La decisión del hablante por fortalecer ya sea su imagen positiva, o su imagen negativa, será tomada en consideración a partir de su racionalidad: su habilidad para idear una estrategia de cortesía que lo llevará a sus objetivos. Esta estrategia de cortesía puede regularse de la misma manera que el principio de cooperación regula las estrategias del hablante para que cada acto sea informativo, verdadero, relevante y claro. En esa misma línea, Geoffrey Leech elabora un Principio de Cortesía en sintonía con el de Grice, y crea también un sistema de máximas que pretenden esclarecer la función de la cortesía en la comunicación:

- 1) Máxima de tacto.
 - a) Minimiza el costo del hablante.
 - b) Maximiza el beneficio del oyente.
- 2) Máxima de generosidad.
 - a) Minimiza el beneficio del hablante.
 - b) Maximiza el costo del hablante.
- 3) Máxima de aprobación.
 - a) Minimiza las críticas dirigidas al hablante.
 - b) Maximiza las alabanzas dirigidas al hablante.
- 4) Máxima de modestia.
 - a) Minimiza las alabanzas dirigidas a uno mismo.
 - b) Maximiza las críticas dirigidas a uno mismo.
- 5) Máxima de acuerdo.
 - a) Minimiza el desacuerdo entre uno mismo y el otro.
 - b) Maximiza el acuerdo entre uno mismo y el otro.
- 6) Máxima de simpatía.

⁹⁹ Cfr. TUSÓN Valls, Amparo y CALSAMIGLIA Blancafort, Helena, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 164.

- a) Minimiza la antipatía entre uno mismo y el otro.
 - b) Maximiza la simpatía entre uno mismo y el otro.
- 7) Máxima de consideración
- a) Minimiza la incomodidad del oyente.
 - b) Maximiza la comodidad del oyente.¹⁰⁰

La estrategia de cortesía que seleccione el hablante estará basada en una o varias de las máximas enlistadas.¹⁰¹

Para redondear el marco teórico, quiero retomar dos conceptos que Alberto Vital introduce en su artículo “Refutación lógica y refutación pragmática”, y que me parecen útiles para esclarecer las estrategias de cortesía que emplean los personajes de *El beso de la mujer araña*. Estos son el principio de control de daños y el principio de control de riesgos. De acuerdo con Vital, ambos principios funcionan coordinadamente por el hablante que considera que su autoridad pragmática está en peligro.

El hablante recurre al principio de control de daños para reducir los efectos indeseables de sus actos de habla.¹⁰² Esto se relaciona directamente con la estrategia de minimizar los actos amenazadores de la imagen. En cuanto al principio de control de riesgos, Vital profundiza más:

Todo hablante corre siempre el riesgo de incurrir en una suerte de autorrefutación pragmática, que ocurre cuando el emisor se delata de un modo u otro, y entonces el receptor detecta una falta de concordancia entre la locución y la ilocución del emisor [...] Ante esta eventualidad permanente, el hablante realiza una y otra vez acciones verbales (o concomitantes a las acciones verbales) a fin de impedirse incurrir en una refutación pragmática de sí mismo. Para ello sirven las reticencias, los cambios bruscos de tema, el control de la palabra, el manejo hábil del espacio-tiempo de la situación comunicativa, la refutación lógica o pragmática del otro hasta llegar al punto de la descalificación [...] Semejante principio puede denominarse principio de control de riesgos, y consiste en el hecho de que en cada enunciado y en cada enunciación el emisor procede de manera que intenta disminuir al máximo la posibilidad de que en sucesivos enunciados o en todos los elementos concurrentes en la enunciación (gestos, posturas, elementos semióticos, pausas, entre otros) se

¹⁰⁰ TUSÓN VALLS, Amparo, *Análisis de la conversación*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 49.

¹⁰¹ Sobre la cuestión de la variación cultural de la cortesía en una lengua y otra, en esta investigación me centraré en las nociones universales que aporta la teoría, tal y como Brown y Levinson la sustentan. No dejaré de lado el contexto local de la SC, pero no profundizaré tanto en el sociolecto, y por ende, en las prácticas de cortesía que se suscitan en Argentina, ya que este estudio no pretende dilucidar la identidad social sino la identidad individual de los hablantes.

¹⁰² Cfr., VITAL, Alberto. “Refutación lógica y refutación pragmática”, *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, 2014, p. 138

deslice un solo elemento que destruya los demás principios pragmáticos, en especial el principio de cooperación.¹⁰³

Desde la cuestión de la imagen pública y, por ende, de la identidad, el principio de control de riesgos es el que reglamenta y estabiliza la imagen que proyectamos al otro; pues al instante que enunciamos algo contrario a esta proyección, amenazamos y autorrefutamos nuestra identidad y autoridad en la SC. De esta forma, el principio de control de daños se orienta hacia el receptor, y el principio de control de riesgos, hacia el emisor.

Así, es interesante contrastar al principio de control de riesgos con la teoría de la cortesía verbal, pues ésta se ha comprendido como un método de preservación y construcción de la identidad:

Es inherente a esta visión que la personalidad humana es un objeto sagrado cuya violación no puede quedar impune. [...] Para evitar que se produzca esta situación, los interactantes buscan un equilibrio, intentando proteger su propia personalidad, así como la del otro.¹⁰⁴

La inclusión de la teoría de la cortesía verbal en la presente tesis obedece a que, durante la interacción Molina-Valentín, existe un latente esfuerzo de preservación de la personalidad propia a partir del otro. Durante el análisis de la SC inicial se ha constatado la atmósfera tensa debido a la disputa por la autoridad en la celda, así como la disputa por el prestigio de la ideología propia contra la del otro. La obligación de vivir con alguien tan diferente y el espacio reducido probablemente intensifica la territorialidad y, por ende, el conflicto y el constante reclamo por el derecho a la deficiente libertad con la que cuentan: el derecho de Valentín a sus horas de estudio y el derecho de Molina a narrar las películas que le gustan; aunque también, subrepticamente, pelea por su validación. Con el objetivo de lograr un entendimiento total y pormenorizado de las estrategias de cortesía que emplean Molina y Valentín, me detendré en ellos de forma individual para, al final, realizar una síntesis del enfrentamiento de sus estrategias.

2.3.1 La imagen pública de Valentín

En el apartado sobre la situación comunicativa, se comprobó que Valentín es consciente de que su imagen pública es susceptible de interpretarse como una imagen estereotípica del

¹⁰³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁰⁴ HAVERKATE, Henk, *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*, Madrid, Gredos, 1994, p. 19.

“luchador social”, y que se empeña continuamente por demostrar que él está por encima de ese estereotipo, incluso al percibir su estancia en la celda como un periodo de prueba que validará su compromiso por “la causa”. Más adelante, en relación con el principio de cooperación de Grice, se averiguó también que Valentín pone de su parte y coopera en el juego narrativo que de manera ingeniosa elabora Molina, pero no sin reservas, pues suele hacer prevalecer su visión del mundo sobre la de su compañero. Por medio de ambas actitudes se infiere que para Valentín es de suma importancia tener el control de su propia imagen, así como el de la percepción que otros tienen de ésta. En el momento que Molina no comprende o no acredita su valor y prestigio, enseguida lleva a cabo actos de habla para demostrarle lo contrario, así como también subestimarle. Para ilustrar la manera en que Valentín gestiona su imagen pública, así como la tensión que existe entre su imagen negativa y su imagen positiva, empezaré por ilustrarlo en las interacciones relacionadas con la narración de una película.

Desde el inicio de la narración del filme, Valentín emite preguntas, acotaciones y juicios de valor: comentarios de índole intelectual que buscan precisar un elemento de la narración, o como ya se refirió anteriormente, que pretenden desestabilizar el relato de Molina al detectar incoherencias o contradicciones. En el marco de la cortesía verbal, las intervenciones de Valentín en el juego narrativo tienen una funcionalidad doble:

- 1) Asegurar el canal comunicativo, mantener el juego narrativo y hacerle saber a Molina que está poniendo atención a su narración; todas estas acciones contribuyen a la construcción de su imagen positiva.
- 2) Realzar un prestigio intelectual al criticar el estilo narrativo de Molina, ya sea detectando incongruencias en la narración o descalificando su ideología implícita. Estas críticas van encaminadas a la construcción de su imagen negativa.

De antemano, queda claro que todas las intervenciones de Valentín durante el juego narrativo amenazan, en un menor o mayor grado, la imagen de Molina. Anteriormente se especificó que Molina tiene el control del juego narrativo en cuanto a que elige qué narrar; sin embargo, el cómo es motivo de discusión entre ambos, y el cuándo es decidido absolutamente por Valentín. Éste último, al establecer las reglas del juego narrativo, también exigió el derecho de interrumpir de vez en cuando la narración:

—No, me gusta la película, pero es que vos te divertís contándola y por ahí también yo quiero intervenir un poco, ¿te das cuenta? No soy un tipo que sepa escuchar demasiado, ¿sabés, no?, y de golpe me tengo que estarte escuchando callado horas.¹⁰⁵

Valentín confiesa algo que amenaza su imagen positiva con tal de modificar las reglas del juego. Emplea una estrategia de cortesía basada en la máxima de modestia, al maximizar la crítica hacia un rasgo suyo negativo: el no saber escuchar por mucho tiempo. Esto legitima sus posteriores interrupciones; aunque Molina accede parcialmente, no dejará de volverse un motivo de conflicto, sobre todo cuando las interrupciones están más encauzadas hacia el enaltecimiento de una visión cultural que al mantenimiento del juego. De esta manera, la cooperación de Valentín en el juego narrativo casi siempre, y sobre todo en la situación comunicativa inicial, es coercitiva y condescendiente. Sin embargo, no es abiertamente agresiva, ya que Valentín alterna estrategias de cortesía negativa y cortesía positiva para minimizar la imposición de su autoridad.

En la anterior intervención, aparte de utilizar la máxima de modestia, también recurre a la aprobación del filme (“me gusta la película”), y a las preguntas indirectas para evitar la solicitud frontal, pues es consciente de que su deseo de hablar más es contrario a los deseos de su interlocutor. Durante el juego narrativo, la doble función de sus intervenciones permite a Valentín encubrir el dejo negativo que trae consigo la imposición de su imagen, pues el acto amenazador toma la forma de un acto cooperativo. Esta ambivalencia es crucial para comprender su identidad, la cual se averiguará que se construye a partir del conflicto.

Con el fin de esclarecer más la estrategia de Valentín, presento la siguiente lista de tipos de intervenciones que realiza el personaje durante la conversación, ordenadas según el grado de amenaza que representan a la imagen de Molina. Éstas casi siempre aparecerán en las conversaciones que giran en torno a una narración, pero no son exclusivas de ellas. Por otro lado, esto no significa que abarquen el discurso entero de Valentín, pero sí representan las recurrencias y repeticiones de su discurso total.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 21.

- 1) Las intervenciones abiertamente positivas hacia el filme, que casi siempre se formulan con adjetivos que exaltan la coherencia del filme narrado: “Está todo tan lógico, es fenómeno”¹⁰⁶; “Es notable la película [...], de coherente, está bárbara, seguí”.¹⁰⁷
- 2) Las intervenciones breves, casi neutrales, que añaden más información contextual a la narración: “De donde es Drácula”,¹⁰⁸ “Antes en las películas nunca había sexo”,¹⁰⁹ “Eso es un jardín alemán, de Sajonia más exactamente”.¹¹⁰
- 3) Las intervenciones de cambio de tema, que se desvían del curso de la narración e introducen una nueva idea. Estas, a su vez, están divididas en tres según la relación con el filme y el grado de amenaza a la imagen de Molina.
 - a) Las intervenciones que cambian el tema de conversación pero que se relacionan con un aspecto del filme, y son recibidas por Molina de manera neutral porque no representan un daño a su imagen, y a veces la favorece: “¿Qué es para vos un tipo buen mocísimo?”¹¹¹; “¿Y vos dónde la viste?”.¹¹²
 - b) Las intervenciones que cambian el tema de conversación y se relacionan con el filme, pero que tienen una connotación un tanto agresiva y que por tanto afecta la imagen positiva de Molina: “No te conviene el de la pipa”¹¹³; “Porque vos lo querés con fines no del todo castos, ¿eh?, confesá.”¹¹⁴; “Confesá que es la casa en que te gustaría vivir a vos”.¹¹⁵
 - c) Las intervenciones que cambian el tema de conversación pero que no se relacionan con el filme, o que suspenden el juego narrativo porque Valentín ya no tiene disposición para seguir participando: “Estoy muy deprimido, no te puedo casi seguir lo que me contás”.¹¹⁶
- 4) Las intervenciones que afectan a la imagen negativa de Molina al tratarse de órdenes sobre cómo y cuándo debe contar la película: “No hables de comidas”;¹¹⁷ “Perdón pero

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 18.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 19.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 27.

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 24.

¹¹⁰ *Ibid*, p. 82.

¹¹¹ *Ibid*, p. 40.

¹¹² *Ibid*, p. 56.

¹¹³ *Ibid*, p. 33.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 29.

¹¹⁵ *Ibid*, p. 60.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 52.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 64.

acordate de lo que te dije, no hagas descripciones eróticas”;¹¹⁸ “No, mejor a la noche, durante el día no quiero pensar en esas macanas”.¹¹⁹

- 5) Las intervenciones que señalan una incoherencia o contradicción en el discurso narrativo de Molina, que critican directamente su estilo, o que ponen en duda su inteligencia y capacidad de análisis sobre el filme: “Si está ensimismada no está en otro mundo. Ésa es una contradicción”;¹²⁰ “No entiendo bien, es muy confuso como lo contás”;¹²¹ “Sí, pero vos sabés que los maquis eran verdaderos héroes, ¿no?”.¹²²
- 6) Las intervenciones abiertamente negativas hacia el filme y hacia la ideología que encierran: “No me gusta, pero estoy intrigado”;¹²³ “Me interesa como material de propaganda, nada más”.¹²⁴

El primer tipo de interacciones enfatizan la cohesión narrativa, pues Valentín se distancia de los elementos que considera frívolos del filme, pero aprueba aquellos que parten del intelecto. También provienen de una superioridad intelectual, en la que Valentín se reconoce lo suficientemente inteligente para descifrar el subtexto de la película y así calificarla de coherente y lógica. Aunadas a este tipo de intervenciones, existen otras, menos frecuentes, en las que Valentín adivina los hechos que sucederán en la narración, lo cual impacta en Molina de una manera un tanto positiva pero también escéptica:

- Para la colega arquitecta.
- ¿Cómo sabés?
- Nada, lo acerté no más.
- Vos viste la película.
- No, te lo aseguro. Seguí.¹²⁵

Esas especulaciones pueden interpretarse como implicaturas convencionales e informan que Valentín también está versado sobre recursos narrativos y tiene la habilidad de predecir los acontecimientos del filme a partir de los lugares comunes de los filmes hollywoodenses. Como implicatura conversacional, informa el deseo de participación de

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹²¹ *Ibid.*, p. 34.

¹²² *Ibid.*, p. 84.

¹²³ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 36

Valentín en el juego, su nivel de compromiso a la atención que le presta al relato de la película protagonizada por la mujer pantera, y su búsqueda por la aprobación de su imagen pública a través, de nuevo, de la aprobación de su inteligencia. Igual que en otras ocasiones, utiliza la máxima de modestia al minimizar el hecho (“Nada, lo acerté no más”), restándole importancia para hacerle saber a Molina que en realidad no se trata de ninguna habilidad o talento narrativo, sino que llegó a esa conclusión por medio de la lógica.

Es en el segundo tipo de intervenciones donde es quizás más marcada la función de realzar el prestigio intelectual de los enunciados de Valentín, pues procura hacer patente su dominio del tema. El acto ilocutivo de esos enunciados consiste en profundizar más detalladamente sobre un dato de la narración, contribuyendo a la expansión del sentido del relato, y también porque Valentín lo considera valioso y asume que el narrador mismo desconoce esa información.

El tercer tipo de intervenciones se divide en tres, pues implica un desvío en la conversación que da paso a una nueva situación comunicativa que no esté enraizada en el desarrollo del relato. Los dos primeros subtipos de intervenciones se relacionan con esta perspectiva intelectual con la que Valentín aborda el filme, pues toma un elemento del mismo y a partir de ahí se motiva un enfrentamiento de ideas; casi siempre contrarias, como ya se ha constatado. El modo con el que Valentín comenta tal elemento, ya sea las acciones o la identidad de un personaje del filme, es de nueva cuenta desde un punto de vista analítico. En el transcurso de la narración de la primera película, cuando Molina describe a un personaje femenino burgués, Valentín critica la construcción de tal personaje desde su visión del mundo abiertamente marxista y anticapitalista:

—Sí, está siempre impecable. Perfecto. Tiene sirvientes, explota a gente que no tiene más remedio que servirla, por unas monedas. Y claro, fue muy feliz con su marido, que la explotó a su vez a ella, le hizo hacer todo lo que él quiso, que estuviera encerrada en su casa como una esclava, para esperarlo...¹²⁶

Valentín aprovecha los temas que le resultan problemáticos del filme y expone sus ideas a Molina con un fin casi didáctico, como hace explícito más adelante, cuando Molina le pregunta si no le gustaría tener una madre cariñosa y comedida: “—No, y te voy a explicar por qué, si no entendiste”.¹²⁷ Esto resulta revelador porque implica que, desde la

¹²⁶ *Ibid*, p. 22.

¹²⁷ *Ibid*, p. 23.

percepción de Valentín, su imagen pública se fortalece cada vez que expone sus ideas, las cuales le parecen incuestionables, y aprovecha la oportunidad que le ofrece la situación comunicativa para advertirle y enseñarle a Molina sobre su condición de alienado. Es consciente de que afecta a su imagen positiva y la mayoría de las veces lo expresa de manera indirecta, utilizando al filme, y no a Molina, como el objeto de su crítica.

Anteriormente se ha destacado que Valentín toma una postura psicoanalítica para comentar el filme. El uso del psicoanálisis y, en general, de cualquier método analítico como base de sus comentarios, es una manera de él para sustentar sus enunciados, como si aclarara que no sólo se trata de su opinión, sino de la irrefutable ciencia. Esta sustentación casi científica, y la manera indirecta con la que analiza a la protagonista del filme cuando en realidad está analizando a Molina, es lo que minimiza la amenaza de sus actos y le permite criticar a su interlocutor sin perder tanto su prestigio y autoridad intelectual:

—Hay ese tipo de mujer, que es muy sensible, demasiado espiritual, y que ha sido criada con la idea de que el sexo es sucio, que es pecado, y ese tipo de mina está jodida, recontrajodida, es lo más probable que resulte frígida cuando se case, porque tiene adentro una barrera, le han hecho levantar como una barrera, o una muralla, y por ahí no pasan ni las balas.¹²⁸

Cuando Molina le responde que siempre se identifica con la protagonista, Valentín obtiene más validación para sus análisis. Cuando Molina a su vez le pregunta sobre su afinidad con algún personaje, Valentín admite su estrategia al reconocer que se identifica con el personaje psicoanalista; enfatiza así su imagen negativa con tal de refrendar aún más su superioridad, incluso con un sentido del humor que busca minimizar la amenaza: “—Reíte. Con el psicoanalista. Pero nada de burlas, yo te respeté tu elección, sin comentarios. Seguí.”¹²⁹

Las intervenciones que cambian el tema de conversación y que no se relacionan con el filme, o que suspenden el juego narrativo, invariablemente afectan la imagen positiva de Molina porque implican que Valentín no ha cooperado o ya perdió el ánimo para cooperar en el juego, o que la narración ha perdido momentáneamente su poder seductor. No obstante, aunque Valentín cancela su participación en el juego, resulta en cierto modo cooperativo porque prefiere sincerarse antes de fingir que está prestando atención al relato. Además, casi siempre se presentan con una justificación de estado de ánimo, para apelar a

¹²⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 31.

la máxima de simpatía con Molina, el cual comparte la misma situación comunicativa estresante y podría entender que no siempre se puede estar en el mejor humor para escuchar relatos.

El cuarto tipo de intervenciones ya se había indagado en el apartado de la situación comunicativa, pues involucra la opresión que ejerce el espacio sobre los personajes. Ahora, desde la perspectiva de la teoría de la cortesía, se comprueba que son una afrenta directa hacia la imagen negativa de Molina, pues limitan su libertad, aunque Valentín no recurre a algún tipo de minimización o formulación indirecta de la orden. Valentín utiliza de nuevo la máxima de simpatía para justificar sus órdenes, al implicar en su discurso las privaciones compartidas; como Molina se encuentra en la misma situación que él, no encuentra necesario aclarar por qué no quiere alusiones a la comida o a las mujeres desnudas.

El quinto tipo de intervenciones se relaciona otra vez a la estructura lógica que demanda Valentín de los relatos, y en estas también pesa más la segunda función, en la que predomina más el interés de Valentín por asegurar que la interacción sea en cierto nivel intelectual. Son también agravios directos, pues aunque están dirigidos hacia el filme, afectan el prestigio de Molina como narrador, que en gran medida es el fundamento de su competencia lingüística en el contrato comunicativo instaurado en la celda. Algunas de estas intervenciones son aceptadas por Molina, porque incluso pasan como exigencias hasta cierto punto normales de cualquier espectador; pero casi siempre contrataca con enunciados de cortesía negativa: “Ay, no me exijas tanta precisión”¹³⁰

El sexto tipo de intervenciones critica sin miramientos el contenido del filme, en un acto amenazador absoluto a la imagen de Molina. Sin embargo, destaco que no son muy frecuentes. El caso más representativo es la narración de la película nazi, en la cual Molina nota enseguida que Valentín no responde de la misma manera como respondía a la narración anterior, y al inquirirle sobre eso, Valentín responde: “Es una inmundicia nazi, ¿o no te das cuenta?”.¹³¹ La afrenta no está exenta de estrategias, pues utiliza la pregunta indirecta para poner en duda la capacidad de discernimiento de su compañero. No obstante, la reacción emotiva de Molina, inesperada para Valentín porque aún no había comprendido

¹³⁰ *Ibid*, p. 12.

¹³¹ *Ibid*, p. 63.

el valor intrínseco y esencial que le da Molina a las películas, lo orilla a aplicar tanto el principio de control de daños como el de riesgos: “De veras, disculpame. No creí que te iba a ofender tanto”¹³². El control de daños y riesgos obedece sobre todo a que Valentín se ha salido de su propio guión, por así decirlo: ha proyectado, hasta ese entonces, una personalidad mesurada, y casi diplomática cuando se trata de discutir temas controversiales. El insulto directo no encaja en su estrategia, por lo que más adelante, cuando vuelve a descalificar al filme, lo hace, como lo ha hecho antes, desde la estrategia de cortesía basada en el cultismo, calificando como interesante al filme sólo en tanto que material de propaganda.

El tipo de intervenciones de Valentín durante las interacciones que no están centradas en un filme no se diferencian mucho en cuanto al uso de la estrategia de cortesía. Existen en realidad las mismas exigencias por hacer prevalecer un nivel de discurso culto y con cierto poder argumentativo, el cual considera a su altura. Cuando la charla deriva en una cuestión ideológica, interrumpe, como lo hace en la narración, para exigir ese nivel: “—Esperate Molina, si vamos a discutir que sea con cierto rigor; si nos vamos por las ramas es cosa de pibes, de discusión de bachillerato”.¹³³ Así demanda entablar una conversación más dirigida por la razón que por la pasión, en sintonía con su aversión declarada al sentimentalismo.

Para Valentín, adoptar la perspectiva emocional o sentimental iría en contra de su imagen pública y de la ideología que ha defendido desde la primera interacción en la celda. En el momento que Molina habla de sí mismo, Valentín arremete con una estrategia basada en preguntas y dudas, cuya fuerza ilocutiva apunta a la comprensión pero, al mismo tiempo, y como también sucede durante las narraciones, a la reafirmación de su visión del mundo. En los apartados anteriores se ha constatado que, cuando Molina habla de la homosexualidad y de su anhelo por representar el papel de la esposa en un matrimonio, Valentín arremete: “¿A vos te gustaría eso?”; “¿Y por qué te gustan los hombres entonces?”; “¿Sos un señor burgués en el fondo, entonces?”.¹³⁴ Se trata de preguntas sesgadas, formuladas de tal forma que reafirman la postura de Valentín, dejando entrever la incredulidad de que alguien sostenga una mentalidad tan contraria, para finalmente

¹³² *Idem.*

¹³³ *Ibid*, p. 33.

¹³⁴ *Ibid*, p. 50. Las anteriores dos citas pertenecen a la misma página.

rematar con una pregunta retórica que apela de nuevo a su erudición: “Pero ¿no te das cuenta que todo eso es un engaño?”.¹³⁵ Repetir el acto interrogativo (que en realidad es un acto amenazador) como un llamado a la racionalidad de Molina es otra táctica más para descalificarlo.

Por otro lado, es claro que existe una paradoja por el hecho de que Valentín se preocupa por su imagen pública al grado de generar una atmósfera de opresión en la celda, mientras que, a la vez, está dispuesto a inmolarsse por la doctrina marxista, célebre por criticar el individualismo y abolir las clases sociales. Él mismo declara que, entre sus objetivos como luchador social, está la subordinación de su persona a un ideal y la anulación de sus sentidos; por ende, a la anulación de su cuerpo y de sí mismo, considerándose apenas una pieza dentro de una maquinaria más grande, cuya finalidad es la utopía marxista.

Anteriormente se citó un intercambio entre los personajes, en que Valentín enarbola que vive en función de una lucha política en la cual no le conviene cultivar los placeres de los sentidos.¹³⁶ De esta manera se proyecta como un mártir. El periodo de prueba en la celda incluye también a un adversario a derrotar: Molina, porque personifica casi todo lo que él combate: la burguesía, el conservadurismo, la vanidad, el hedonismo y la debilidad de carácter. Es seguro que su percepción de los otros es dicotómica: la sociedad se divide en los que están en la causa, y los que no; y en estos, los adversarios o ignorantes, como Molina, que deben ser educados. Por lo tanto, combatir a Molina en el plano de las ideas y ganarle es autovalidar su imagen pública, pues lo percibe más como un representante de la ideología contraria que como una persona, y como el caso de estudio al que hay analizar para comprender cómo piensa el enemigo. Sin embargo, el empeño de Valentín por invalidar a Molina recrea, paradójicamente, una tiranía. El afán de controlar y minimizar a su compañero emula, más que a un idealista (cómo él se ve), a un dictador que busca regir y convertir ideológicamente a los otros. El mártir que busca combatir y estar por encima de su enemigo se convierte en el opresor que ha socavado inadvertidamente sus ideales con tal de triunfar. Esta contradicción de Valentín evolucionará en una crisis de identidad en el

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 34.

transcurso de su encarcelamiento; por el momento, lo señalo como su mayor conflicto de identidad, el cual se ahondará en el resto de la investigación.

2.3.2 La imagen pública de Molina

Molina también construye una imagen pública con plena consciencia del estereotipo que proyecta, pero a diferencia de su compañero, no trata de abolirlo; más bien lo asume al referirse a sí mismo como “loca”.¹³⁷ Esta estrategia de cortesía auto-amenazadora fortalece su imagen negativa al aumentar su libertad de acción al margen de todos los potenciales actos amenazadores que reciba de otros interlocutores. Esto obedece también al contexto social: al “autoagredirse”, aunque sea de manera irónica, desactiva el potencial dañino de los interlocutores que buscan amenazar su imagen, los cuales conforman una sociedad normada por valores adversos a la homosexualidad. Como resultado, sobresale que Molina parece que siempre está a la defensiva, y que ha incorporado a su discurso la implementación de estrategias para contrarrestar los persistentes actos amenazadores a su persona.

Sin embargo, la conformación de la identidad de Molina estaría incompleta sin señalar que existe, de su parte, una demanda de validación por parte de los otros. Por un lado, protege el aspecto más sensible de su identidad con una reafirmación de su imagen negativa; por otro, contrarresta esa imagen a través de narraciones que buscan favorecer su imagen positiva pues incitan la convivencia; y que incluso transmiten, desde una estrategia disimulada, rasgos de su identidad homosexual que en el diálogo directo resultan vulnerables, pero que en el juego narrativo se vuelven sutiles, al formar parte de la estructura y el estilo que hacen atractivas a las narraciones. La construcción de los mundos ficticios de Molina no tendría un soporte tan sólido si no fuese por la inventiva y la personalidad de su narrador, quien vierte su imaginario con tal de “atrapar” a Valentín.

¹³⁷ Es implícito que en el contexto sociocultural de la obra, el término “loca” tiene una connotación peyorativa. Es también evidente que el término es una apropiación, pues un grupo social marginado toma una ofensa e invierte su valor, logrando así el empoderamiento y la reafirmación de una identidad que les es constantemente negada y menospreciada. Para ahondar en el asunto, léase RAMÍREZ ESPINOSA, Alexander; HERRERA MARÍN, Rogelio. “El habla rosa: Creación léxica en un grupo de hombres homosexuales en Santiago de Cali (Colombia)”. *Lenguaje*, Vol. 46, No. 1, consultado en: <http://revistalenguaje.univalle.edu.co/index.php/lenguaje/article/view/6195>

No obstante, no se trata de una estrategia inocente. Como en el caso de Valentín, las intervenciones de Molina contienen múltiples objetivos; especialmente las más idiosincráticas de su personalidad, como lo son sus narraciones. La finalidad explícita del juego narrativo (pasar el tiempo y amenizar la convivencia en la celda), aunque no es una simulación, sí aparenta ser secundaria cuando se descubre, al final de la primera parte de la novela, y como si se tratara de un *cliffhanger* de sus películas favoritas, que Molina fue transferido a la celda de Valentín con el propósito de sacar información del grupo guerrillero al que pertenece, para así congraciarse con el director del penal y conseguir la libertad que le permitirá cuidar a su mamá. Esta información, provista al lector en el formato de una conversación transcrita entre Molina y el director del penal, presupone un desdoblamiento de su identidad, y una proyección distinta hacia el director, con el que se plantea como un interlocutor pasivo y cooperativo a sus órdenes. A partir de esa revelación, existirá una ambivalencia de la identidad de Molina, y una duplicidad de ésta en el macronivel obra-lector y el macronivel personaje-personaje, pues su misión no llega a ser descubierta por Valentín, pero sí por el lector.

De este modo, el lector es el único que conoce el sentido negativo de la “captura” de Valentín a través de las narraciones, así como de otra contradicción en la construcción de la identidad de Molina: asumirse la víctima en la situación comunicativa pero, a la vez, tener más control de ésta que el propio Valentín, quien busca la mayor autoridad en la celda. No obstante estas duplicidades, sí existe una reafirmación de un rasgo de su identidad, la cual es la habilidad narrativa: Molina no sólo es talentoso para contar historias ficticias, sino también para fabricar ficciones y omitir información con tal de moldear la realidad.

Esa interacción con el director del penal propicia una resemantización de sus actos locutivos anteriores, la cual no puede pasar desapercibida para la construcción de su imagen pública en la situación comunicativa inicial. Así, previo al descubrimiento de su misión en la celda, se distinguen al menos tres objetivos claros de sus intervenciones narrativas:

- 1) “Escapar” de la opresión de la celda mediante sus propios recursos imaginativos.
- 2) Entretenerse, pasar el tiempo y “jugar” con el compañero de celda.
- 3) Relacionarse y hacerse amigo de su interlocutor, así como buscar empatía.

Una vez que se conoce la misión encubierta, se agrega un propósito más:

- 4) Ganarse la confianza de Valentín para que de manera natural se sincere y revele información útil para el director del penal; logrando así su propia liberación.

El primer objetivo de su narración obedece a sus propia necesidad de evadirse de la celda; de lo contrario, relataría filmes más del gusto de su compañero. Son intervenciones cargadas de elementos y pistas que conducen a un sentido completo de su formación estética, sentimental e ideológica, pues los filmes que relata representan un muestrario de los símbolos que conforman su imaginario. La segunda intención de las narraciones de Molina demuestra el impulso por compartir el mundo que configura cinematográficamente con un otro, que en este caso resulta ser Valentín. Es decir, que estas dos primeras finalidades probablemente surgirían independientemente del compañero de celda que le hubiera tocado.

El tercer objetivo se relaciona específicamente a estrechar una relación con Valentín, y supone una voluntad en la que no se puede descartar una posible atracción, tomando en cuenta los acontecimientos de la situación comunicativa final. Al menos, en la situación comunicativa inicial, las intervenciones agresivas y de rechazo son tan numerosas que impiden plantear que Molina ya se siente atraído, de forma decidida, por Valentín. Incluso hace bromas al respecto y niega la posibilidad de forma indirecta: “—[...] Bueno, ya que estamos, no es mi tipo el que hace de psicoanalista”.¹³⁸

Por otro lado, el tercer y el cuarto objetivos no sólo forman parte de los actos ilocutivos de las narraciones, sino también son el acto ilocutivo global de su interacción entera con Valentín. Mientras que el tercer objetivo abona a su imagen positiva, el cuarto objetivo permanece oculto porque, de lo contrario, perdería su reputación entera como hablante cooperativo. La finalidad de extraer información confidencial supone quizás el acto más amenazador realizado por alguno de los dos, pues, por un lado, sugiere que la imagen pública de Molina se basa en falsedades y en actos ilocutivos esencialmente manipuladores; por otro lado, afectaría a Valentín del peor modo, pues éste de manera incesante evidencia el recelo con que guarda la información relacionada con su grupo, y si Molina cumple su propósito, desencadenaría consecuencias funestas para él. A la luz del

¹³⁸ *Ibid*, p. 23.

descubrimiento, intercambios que anteriormente pasaban como ejemplos de la cooperación de Molina y de la paulatina apertura de Valentín, adquieren un nuevo significado:

—Cuando empezaste a hablar de que a la muchacha la seguía la pantera, me la imaginé a mi compañera que estaba en peligro. Y me siento tan impotente acá, de avisarle que se cuide, que no se arriesgue demasiado.

—*Te entiendo.*

—Bueno, vos te imaginarás, si ella es mi compañera, es porque está en la lucha también. Aunque no debería decírtelo, Molina.

—*No te preocupes.*

—Es que no te quiero cargar con informaciones que es mejor que no las tengas. Son una carga, y ya tenés bastante con lo tuyo.

—*Yo también, sabés*, tengo esa sensación, desde acá, de no poder hacer nada; pero en mi caso no es una mujer, una chica quiero decir, es mi mamá.¹³⁹

La máxima de simpatía rige las intervenciones de Molina marcadas en cursivas. La primera intervención citada, correspondiente a Valentín, demuestra el poder evocativo que contienen las narraciones para aludir a las vidas y las relaciones íntimas de los personajes. Molina logra, incluso con cierta facilidad, sus objetivos. Cuando Valentín intenta el cierre del tema con su propia máxima de simpatía, Molina accede para no levantar sospechas, logrando así una cooperación que reforzará la atmósfera de confianza. La estrategia de Molina, involucrando tanto su talento narrativo como su cooperación para conceder los deseos de Valentín, tiene éxito en el momento que Valentín, por decisión propia, decide desahogarse, incluso aunque ese desahogo es contrario a su imagen pública que tanto defiende, intelectual y libre de sentimentalismos. Molina logra sus objetivos al punto de que desestabiliza la construcción de la identidad de Valentín. Esto también revela la capacidad mental y la competencia lingüística de Molina, la cual es mucho más elevada y compleja que la que él mismo admitiría; como si, al minimizarse y aplicar sobre sí mismo una subestimación de su inteligencia, pasarían más desapercibidas sus intenciones en la situación comunicativa.

Para continuar el esclarecimiento de los actos ilocutivos de Molina y cómo inciden en su imagen pública, enlistaré sus tipos de intervenciones según el grado de amenaza que representan, tal y como lo realicé anteriormente con Valentín. De igual forma, no abarcan la totalidad de su discurso, pero sí pretenden describir las constantes.

¹³⁹ *Ibid*, p. 33.

- 1) Las intervenciones narrativas que se enfocan en la descripción de un personaje y enfatizan sus acciones, emociones e ideas.
- 2) Las intervenciones narrativas que se enfocan en la descripción de paisajes, escenarios, y elementos escenográficos de las películas; por ejemplo, el vestuario o la caracterización física de los actores.
- 3) Las intervenciones de autoreconocimiento y apreciación hacia el filme: “Si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría ésta”,¹⁴⁰ “Mirá... no te podés imaginar lo que es esa escena”.¹⁴¹
- 4) Las intervenciones que cambian el tema o cierran el canal por disposición propia, ya sea porque ha perdido la voluntad de continuar, porque nota que Valentín no está cooperando, se interesó por otro tema, o porque le desagrada su reacción: “Es que con el sueño se me olvida la película, ¿qué te parece si la seguimos mañana?”;¹⁴² “¿Me estás escuchando?”;¹⁴³ “¿Te gusta la película?”;¹⁴⁴ “Sabés una cosa..., nunca nunca me hablaste de tu mamá”.¹⁴⁵
- 5) Las intervenciones reaccionarias a los comentarios de Valentín y que en ocasiones presuponen un cambio de tema relativo al filme, las cuales se dividen en dos:
 - a) Las respuestas positivas o neutras al comentario de Valentín: “Al final, Valentín, vos también tenés tu corazoncito”.¹⁴⁶
 - b) Las respuestas negativas al comentario de Valentín: “¿No era que no te querías alborotar?”;¹⁴⁷ “Entonces en qué quedamos... ves que él es bien normal, quiere acostarse con ella”.¹⁴⁸
- 6) Las intervenciones reaccionarias y abiertamente agresivas hacia Valentín, cuando éste hace comentarios negativos sobre la película, y que generalmente intentan

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 63.

¹⁴¹ *Ibid*, p. 87.

¹⁴² *Ibid*, p. 34.

¹⁴³ *Ibid*, p. 56.

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 48.

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 59.

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 47..

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 33.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 26.

cerrar el canal o cambiar el tema: “Si te vas a burlar no tiene gracia que te cuente más”;¹⁴⁹ “No, que la inmundicia serás vos y no la película. Y no me hables más”.¹⁵⁰

Un rasgo que salta a la vista tras recapitular la suma de sus intervenciones relacionadas al filme es que la mitad de éstas son reacciones hacia las intervenciones de Valentín, lo que confirma la impresión de que éste, en apariencia, controla la conversación. Así mismo, incita la configuración de su identidad como víctima, pues todo el tiempo está a la defensiva ante la actitud inquisitoria y dominante del otro. Las únicas intervenciones que son autónomas e independientes de Valentín, y donde él tiene el pleno dominio de la palabra, son las estrictamente narrativas y las que refuerzan su pasión por las películas

Las intervenciones narrativas no solamente son importantes porque aportan elementos discursivos y retóricos que caracterizan la identidad de Molina, sino porque funcionan como el eje temático de las interacciones en sí, y funcionan como el punto de partida del que surgen más temas. En gran medida mueven la conversación entera; sin ellas, no habría alguna excusa para abrir el canal tan frecuentemente. Las intervenciones narrativas que se enfocan en la descripción de paisajes y escenarios de las películas son recibidas más desfavorablemente, tomando en cuenta que, para Valentín, rompen las máximas de cantidad, relación y manera. De esta forma, afectan a la imagen positiva de Molina como narrador, y afectan la imagen positiva de Valentín si éste demuestra agrado por ese tipo de descripciones.

Las intervenciones abocadas a la descripción de acciones y emociones del personaje, aunque chocan con los valores de Valentín, proveen oportunidades para el análisis, y por consiguiente, para el alarde y establecimiento de su autoridad intelectual. Aclaro de antemano que los dos tipos de intervenciones narrativas raramente aparecen de manera individual, y por lo general, las narraciones se componen de elementos descriptivos tanto del espacio como de los personajes; la distinción se realiza a partir de las quejas, ya citadas, que hace Valentín por elementos como el peinado de un personaje.

La insistencia de Molina en esos detalles, así como su descripción abundante en elementos escenográficos, corresponden a su búsqueda de autosatisfacción y a su ímpetu por armar una historia a partir de sus intereses; así mismo, desde su perspectiva narrativa,

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 24.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 63.

es el estilo con el cual pretende establecer un tono y una ambientación. No obstante, es evidente que a veces utiliza ese estilo como defensa ante las constantes imposiciones de Valentín para refrendar su autoridad. Existen intervenciones narrativas-descriptivas que contienen un dejo agresivo y no disimulan el intento de imponer su gusto e ideología, siendo así amenazas a la imagen negativa de Valentín; se trata de pequeños esfuerzos por contrarrestarlo en el terreno de la erudición, el cual Valentín ha monopolizado desde un inicio.

Por ejemplo, cuando señala que el vestuario de las coristas de la película de propaganda nazi tiene *strass*, Valentín admite desconocer esa palabra, a lo que Molina contesta: “No te creo que no sepas”.¹⁵¹ Más adelante, cuando Molina describe como francés un jardín, y Valentín lo corrige al decirle que, por sus características, probablemente sea alemán, ocurre el siguiente intercambio:

- ¿Y vos cómo sabés esas cosas? Esas cosas son de mujer...
—Se estudian en arquitectura.
—¿Y vos estudiaste arquitectura?
—Sí.
—¿Y te recibiste?
—Sí.
—¿Y recién ahora me lo decís?
—No venía al caso.
—¿No era que habías estudiado ciencias de la política?
—Sí, ciencias políticas. Pero seguí con la película, otro día te cuento. Y el arte no es cosa de mujer.
—Un día de estos se va a descubrir que sos más loca que yo.
—Puede ser. Pero ahora seguí con la película.¹⁵²

La pregunta de Molina no sólo revela sus estereotipos de género sino que, desde su perspectiva, ha encontrado otra contradicción en el carácter de Valentín. Las respuestas mesuradas de Valentín son un nuevo menosprecio hacia el intelecto de su compañero; incluso corrige “ciencias políticas” sin enfatizarlo. Con calma comenta que el arte no es cosa de mujer, y Molina insiste en el estereotipo de género, al emitir un acto amenazador tanto a la imagen de su compañero como a su imagen propia. Con el mismo temple, Valentín concede veracidad al acto amenazador de manera condescendiente, para así minimizarlo y continuar el juego narrativo. Después, Molina hace aún más evidente su

¹⁵¹ *Ibid*, p. 57.

¹⁵² *Ibid*, p. 83.

deseo por revertir el golpe y enfatizar que él sabe tanto de arte como su compañero. Cito un intento de cierre del canal comunicativo con esta estrategia:

—Bueno, no necesito que vengas a aclararme nada, y si querés te sigo la película, y si no querés, paciencia, me la cuento yo a mí mismo en voz baja, y saluti tanti, arrivederci, Sparafucile.

—¿Quién es Sparafucile?

—No sabés nada de ópera, es el traidor de Rigoletto.¹⁵³

Con estas intervenciones ya es notorio que Molina está menos preocupado por suavizar sus actos de habla y cuidar así su imagen pública. En ese sentido también se dirigen las intervenciones de autoreconocimiento y apreciación hacia el filme, pues Molina maximiza su imagen pública negativa, rompe la máxima de modestia, apela una validación e intenta controlar el enfoque y el gusto de Valentín sin éxito. Sobre esto ya se ha comentado, en el apartado del principio de cooperación, ya que tales comentarios subjetivos también discrepan del interés objetivo de Valentín por la película.

Las intervenciones que cambian el tema o cierran el canal por disposición propia nunca suscitan un conflicto mayor, pues Valentín consiente el cierre sin muchas réplicas. Uno de los ejemplos más característicos de este tipo de situaciones es cuando Molina interrumpe el juego con el fin de aumentar el suspenso, pero Valentín solicita que continúe narrando. Como Molina insiste, Valentín no protesta más, probablemente porque sabe que insistir iría en contra de su imagen pública. En otros casos, los cierres de la conversación de Molina obedecen a situaciones contextuales como la somnolencia, el estado emocional indispuerto para continuar jugando, o la conclusión del filme, lo que propicia una interacción relacionada de alguna forma con el tema de la película, o una interacción temáticamente inédita pero que continúa temas personales ya explorados con anterioridad, pero que habían quedado interrumpidos por el juego narrativo. Sobresale el relato de la conclusión de la película de la mujer pantera porque contiene un cierre falso;¹⁵⁴ la interacción finaliza para después reabrirse por el deseo de Valentín de que Molina le cuente otra película:

—Pensá en la película que me vas a contar.

—Fenómeno.

—Pero que sea buena, como la pantera. Elegila bien.

¹⁵³ *Ibid*, p. 23.

¹⁵⁴ El cierre falso de una conversación se da cuando uno de los interlocutores insiste en continuar hablando, a pesar de que el otro ha utilizado las fórmulas de despedida para cerrar el canal.

—Y vos me vas a contar más de Jane.
—No, eso no sé... Hagamos una cosa: cuando yo sienta que te pueda contar algo te lo voy a contar con todo gusto. Pero no me lo pidas, yo solo te voy a sacar el tema. ¿De acuerdo?
—De acuerdo.¹⁵⁵

Valentín siempre trata de establecer acuerdos desde su liderazgo que tienen un dejo mandatorio; cuando Molina desea agregar una solicitud al acuerdo, Valentín lo rechaza parcialmente y propone un segundo acuerdo que, visto desde la perspectiva de Molina, es un triunfo de su estrategia al lograr que Valentín acceda a abrirse de forma espontánea, evitándole así forzar la comunicación. La manipulación de ambos lados es demostrable en ese tipo de acuerdos: Molina consiente las decisiones y solicitudes de Valentín con tal de ganar su confianza, y Valentín logra que Molina prosiga el juego desde sus condiciones.

Por otro lado, las demás interacciones de Molina que se desvían del juego narrativo también se suscitan a partir de que éste detecta la no cooperación de Valentín en el juego, ya sea porque ha incumplido con su rutina de interrumpir la narración con algún comentario, o por lo contrario: porque interrumpe demasiado la narración con comentarios ajenos al filme. Esto afecta las imágenes positivas de ambos: afecta a Molina porque su narración no ha sido capaz de atrapar la atención de Valentín, y afecta a éste último porque rompe con su imagen cooperativa. Otros cambios de tema surgen por el deseo de Molina de saber más de Valentín; y en consecuencia, sacarle más información valiosa. La narración es interrumpida por una pregunta directa que, aunque rompe el flujo del relato, no deja de estar relacionada semánticamente con éste:

— [...] Y el muchacho se siente muy mal de haber dejado su país, donde los trabajadores están tan maltratados, y él tiene ideas revolucionarias pero es un hijo de multimillonarios y nadie lo quiere, de la gente del pueblo. Y también se siente mal de haber dejado a la madre. Y todo eso se lo cuenta a esa tipa. Sabés una cosa..., nunca nunca me hablaste de tu mamá.¹⁵⁶

Debido a que tales cambios de tema son más forzados y artificiales, en pocas ocasiones benefician a Molina. De hecho, pudo haber revelado su estrategia de obtención de información sobre el movimiento guerrillero, si no fuera porque Valentín, en esa interacción, estaba distraído por el dolor estomacal. Más adelante, en el análisis de la

¹⁵⁵*Ibid*, p. 52.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 123.

conversación, volveré a este ejemplo; por ahora, permite ilustrar las diferentes estrategias que emplea Molina para alcanzar sus objetivos.

Las intervenciones reaccionarias a los comentarios de Valentín, aparte de que demuestran el control y la invasión temática de éste sobre la película, ilustran la capacidad retórica del primero para replicar, así como su habilidad para detectar las contradicciones de Valentín. En el primer subtipo, que se refiere a las valoraciones positivas del filme por parte de Valentín, las reacciones de Molina no dejan de tener una carga negativa al señalar la contradicción de Valentín al admitir que se encariñó con los personajes, para así hacer referencia a su “corazoncito”. Para esto, Valentín aplica el correspondiente control de riesgos cuando comenta que “de algún lado tenía que salir la debilidad”.¹⁵⁷ En otro ejemplo, cuando Valentín califica a la película como “notable”, Molina responde: “—¿Notable de qué?, ¿de ridícula?”;¹⁵⁸ anticipándose así a la posible valoración negativa, y de nuevo autoamenazando su propia imagen para invalidar la amenaza del otro.

En los demás casos, Molina no desperdicia las oportunidades para señalar las contradicciones de Valentín, aunque eso signifique abandonar el juego narrativo temporalmente. En el caso de las valoraciones negativas, ya sea del relato o del modo de narrar de Molina, la mayoría de las respuestas de Molina son negativas y reaccionarias. El ejemplo de “¿No era que no te querías alborotar?”¹⁵⁹ corresponde a cuando Valentín interrumpe la narración para imaginarse el cuerpo de la mujer pantera, contrario a su exigencia de evitar la descripción física de mujeres. Es una manera de Molina de demostrarle a Valentín que él también es un detector de contradicciones e inconsistencias en el discurso del otro, tal y como su compañero lo ha realizado constantemente hacia él.

El último tipo de intervenciones de Molina, las cuales engloban los actos absolutamente amenazadores e invasivos hacia la imagen de Valentín, son de los más idiosincráticos del personaje en el sentido de que éste último no emite insultos tan graves y explícitos. Estas intervenciones revelan el descuido de Molina de su imagen positiva, y remiten de igual forma al contexto sociocultural, ya que, al ser miembro de un grupo social

¹⁵⁷ *Ut supra*. Al margen de la construcción de la identidad de Molina, esto revela algo sobre Valentín: que, de manera quizás inevitable, éste termina reconociendo que “le agarró cariño a los personajes” porque ese ha sido, desde el inicio, el foco narrativo de Molina, validando de ese modo que el dramatismo y el romanticismo que tanto menosprecia, es lo que termina seduciéndolo. Así, es comprensible que este tipo de apreciaciones no vuelvan a aparecer hasta en la situación comunicativa final, después de la transformación de Valentín.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 24.

¹⁵⁹ *Ut supra*.

constantemente rebajado, carece desde un inicio de prestigio como hablante. Su orientación sexual lo coloca en desventaja, al grado de que pareciera que Molina no tiene imagen o prestigio que cuidar. A diferencia de Valentín, quien se considera un mártir injustamente encarcelado y que, por ende, siempre trata de convencer al otro de que sus ideas benefician a la sociedad, Molina sabe que está ahí porque la misma sociedad legitima el castigo a los homosexuales, asumiéndose así culpable y víctima de un sistema que no lo acepta.

Esta estrategia de cortesía (o la falta de la misma) aplicada por Molina se repite en las intervenciones no relacionadas con el juego narrativo. Lo que me parece destacable en estas intervenciones es que, de una manera análoga a la aplicación de la cortesía por parte de Valentín, las estrategias de Molina están enraizadas en el principio de control de daños y de riesgos. Molina enumera las amenazas de interlocutores pasados, lo que revela que él ya tiene una imagen prefigurada del oponente, y conoce bien los lugares comunes de su discurso con el fin de rebatirles con respuestas también ya prefiguradas

—Todos igual, me viene con lo mismo, ¡siempre!

—¿Qué?

—Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.¹⁶⁰

Este intercambio revela que Molina coloca a Valentín en la misma categoría de los agresores con los que ha lidiado durante su vida; de la misma manera que éste lo ve como un adversario representativo de la ideología contraria, Molina ve a Valentín como un miembro más de la sociedad que lo oprime, lo rechaza y lo encarcela. Es como si Molina habitara dos celdas: la celda física y la celda social en la que Valentín, así como otros en su pasado, lo encierra.

No obstante, no se debe perder de vista que esta victimización, en la situación comunicativa de la novela, es la fachada que le permite que sus estrategias de manipulación pasen más desapercibidas. Molina también consigue mantener un equilibrio: si fuese muy sumiso, probablemente no “atraparía” a Valentín con la misma contundencia; si fuese muy agresivo y contrario a la autoridad de Valentín, no hubiera generado la confianza y la aceptación suficiente de éste. En ese sentido, su mayor arma es la película

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 23.

narrada, pues aparte de que representa una excusa para conocerse, estrecha el vínculo con el otro. Molina confía en los mecanismos de intriga que contienen los *thrillers* románticos que narra para “atraparlo”, de la misma manera que esas historias lo atraparon a él. Como las intervenciones de Valentín, las intervenciones narrativas de Molina toman la forma de un acto cooperativo cuando en realidad son un acto amenazador.

Como conclusión, las estrategias de cortesía de ambos personajes, aunque con motivaciones y aplicaciones distintas, parten de una interpretación del otro como el adversario a vencer. Entre otras cosas, revela el pensamiento dicotómico de ambos, pues en sus respectivos discursos aparece una tendencia a simplificar su conflicto con la sociedad a una polarización donde se asumen víctimas, mientras que los opresores son todos los demás que no concuerdan con su pensamiento.¹⁶¹ Además, permite entrever que ambos se perciben entre sí más como la personificación de la idea contraria, que como seres humanos *per se*. Esta reducción, aunque suene exagerada, confirma que en la situación comunicativa inicial, se atestigua una relación de poder, y una férrea lucha por el control del habla de ambas partes. En el siguiente capítulo, se examinará la evolución de esta relación de poder, y se cuestionará si existe un gradual desplazamiento hacia una relación de iguales, o en realidad nunca se abandona ese intento de controlar al otro.

¹⁶¹ El Análisis Crítico del Discurso (ACD) propuesto por Teun van Dijk, señala la constante dicotomía “ellos/nosotros” en el discurso de los miembros de un grupo social, y se considera el punto de partida con el que surgen los manifiestos y todo tipo de textos propagandísticos de una ideología. Léase DIJK, Teun A., “El análisis crítico del discurso”, en *Antrophos*, no. 186, 1999, p. 186. Consultado en: <http://www.discursos.org/oldarticles/E1%20an%20cr%20del%20discurso.pdf>

3. El análisis de la conversación en *El beso de la mujer araña*.

En este capítulo introduciré al marco teórico del análisis de la conversación, su introducción incipiente en la literatura, y la propuesta de aplicación para el caso de *El beso de la mujer araña*, con la premisa de que Manuel Puig logró, con su sentido común y su oído incisivo, una conversación ficticia con las características suficientes para analizarla considerando los parámetros de una conversación real.

Amparo Tusón Valls explica que el análisis de la conversación (AC), como disciplina, tiene dos acepciones: denomina a la corriente sociológica y etnometodológica que estudia a las interacciones verbales cotidianas, pero también se utiliza para englobar cualquier estudio de estas mismas, de manera general y multidisciplinaria.¹⁶² Regularmente implica un trabajo de campo que incluye grabaciones y transcripciones de conversaciones reales, las cuales suelen estar acotadas por símbolos prosódicos que marcan los elementos paralingüísticos y extralingüísticos de la conversación (como pausas, entonaciones, tonos), y símbolos relativos al turno de palabra, que marcan solapamientos entre intervenciones. El AC tiende a investigar el sociolecto de comunidades lingüísticas o el idiolecto de ciertos individuos, y generalmente busca desentrañar el funcionamiento cultural y social de la interacción, y las convenciones y estrategias comunicativas que comúnmente emplean los usuarios de una lengua.

Mientras que la teoría pragmática ya ha tenido aplicaciones en el quehacer literario, el AC ha sido escasamente utilizado como método de análisis en el plano ficcional,¹⁶³ pues su objetivo suele fundarse en un interés más antropológico y social. Los ámbitos extralingüísticos y paralingüísticos del AC, en donde se introducen conceptos y marcas

¹⁶² TUSÓN VALLS, Amparo, *Análisis de la conversación*, op. cit., pp. 13-14.

¹⁶³ Al respecto, he localizado pocas referencias: SCHAFER, Jana, *Conversation Analysis in a Literary Context: Jane Austen's "Pride and Prejudice"*, Alemania, Universidad de Leipzig; y ABBAS, Nawal F., "A Conversation Analysis of Some Excerpts from Montgomery's Anne of Green Gables", *The International Journal of Language, Society and Culture*, Universiti Sains Malaysia, número 31, 2010, pp. 52-61. En este último se comenta que el AC (Análisis de la Conversación) se aplica más en estudios dramáticos que en narrativos; y que las incursiones del método a la literatura ha sido a partir de diferentes aproximaciones: entre ellos, el análisis de *Retrato de un artista adolescente* de Joyce a partir de los cinco movimientos conversacionales propuestos por Deidre Burton, y el estudio del cuento *The Celestial Omnibus* de E.M. Forster, aplicando la teoría de los actos de habla de Austin.

como los símbolos prosódicos y los relativos al turno de palabra, no tienen cabida en el análisis de un diálogo literario. Al respecto, Hugo Bowles en su artículo *The contribution of CA to the study of literary dialogue*, ha indagado en la problemática y ha propuesto lo siguiente:

Since the creation of poetic effects in literature involves exploiting the poetic mechanisms that are already present in ordinary talk, writers' skill in constructing poetic effects may in fact be partly imitative, i.e. reproducing the natural creativity of what they hear around them. In consequence any CA analysis of scripts would need to compare the conversational patterns of ordinary talk with the patterns present in literary dialogue.¹⁶⁴

Bowles explora las posibilidades del AC a la poética, alegando que es posible descifrar un diálogo literario si se tiene presente que es una construcción artificial, alejada de la naturalidad de una conversación real, que suele ser desestructurada y repleta de características del habla: pausas, silencios, entonaciones e interjecciones. Tendrá mayor éxito el AC si el diálogo literario en cuestión imita los efectos y recursos de un diálogo natural; así, la verosimilitud dialogal es clave para asegurar la eficacia de un AC en su aplicación literaria. No es posible llevar a cabo una calca del AC, sino que la metodología debe adaptarse; e, incluso así, las mismas bases del método, como la noción del sistema de turno, debe tomarse con pinzas, pues muchas de sus implicaciones, como las interrupciones y los solapamientos, no podrían alcanzar su sentido completo de la misma forma que en una conversación real, si se considera que la toma de turnos del diálogo literario es artificial y forzosamente consecutiva por la misma naturaleza textual. La adaptación del AC también debe responder a los objetivos de la investigación; en este caso, en que se busca estudiar la identidad de los personajes, existen aspectos como los mecanismos de autoselección de turno (y de manera más concreta, los lugares apropiados de transición¹⁶⁵) que podrían no

¹⁶⁴ “Dado que la creación de efectos en la literatura involucra explotar mecanismos poéticos que ya están presentes en el habla cotidiana, la habilidad de los escritores de construir estos efectos puede ser parcialmente imitativa; es decir, que reproducen la creatividad natural de lo que escuchan a su alrededor. En consecuencia, cualquier análisis conversacional deberá comparar los patrones conversacionales del habla ordinaria con los patrones presentes en el diálogo literario”. BOWLES, Hugo, “The contribution of CA to the study of literary dialogue”, *Research on youth and language*, No. 5, 2011. Consultado en: http://www.novitasroyal.org/Vol_5_1/bowles.pdf Fecha de consulta: 03/09/18. La traducción es mía.

¹⁶⁵ Se definen como los momentos indicados por el hablante para hacerle saber al oyente que es su turno de participar.

ser tan útiles para el análisis; sobre todo si se trata de una conversación integrada por sólo dos interlocutores, la cual no requiere un abigarrado análisis sobre la sucesión de turnos.¹⁶⁶

Aunque estos argumentos pueden desalentar el uso del AC en el análisis literario, Amparo Tusón Valls vislumbra resultados enriquecedores:

el análisis de la conversación puede tener como objetivo entender cómo se construyen, se negocian y se (re)producen determinados papeles sociales y determinadas concepciones del mundo en la interacción social a través de los usos lingüísticos. (...) A través del análisis conversacional se puede rastrear, también, cómo se construye las identidades de género de los hombres y de las mujeres, cómo se negocian o se imponen las relaciones de poder entre las personas, [...], etc¹⁶⁷

El AC de *El beso de la mujer araña* resulta particularmente viable, pues estamos ante uno de los pocos ejemplos literarios en que la conversación cotidiana es el género estructurante del texto. Asimismo, la aplicación del AC se facilita porque el autor imitó en lo posible el léxico, la dinámica y el ritmo de una conversación coloquial; de hecho, la revisión de varios conceptos del AC especificará por qué se produce esta percepción.

De manera general, el concepto del AC que me parece hasta ineludible para un estudio de carácter literario es la estructura de la conversación: el discurso dialogal se esquematiza para descubrir las direcciones que toma la conversación según los objetivos de los participantes. En este caso, la estructura conversacional será el soporte sobre el cual se aplicará el marco teórico pragmático, y permitirá identificar situaciones comunicativas y transiciones entre éstas que marcan los cambios en la identidad de los personajes. A su vez los niveles de la estructura conversacional implican otros conceptos (algunos más relevantes que otros para la construcción de la identidad) que aportarán información nueva, o confirmarán lo analizado previamente. La estructura de la conversación es la siguiente:

¹⁶⁶ En todo caso, el análisis de la distribución de turnos reafirmaría una conclusión a la que ya se ha llegado: que Valentín busca regular una distribución equitativa, pero no necesariamente por una preocupación de que ambos estén en igualdad de condiciones, sino por su dificultad de mantenerse en el rol pasivo durante los turnos narrativos de Molina.

¹⁶⁷ TUSÓN VALLS, Amparo, “El análisis de la conversación: entre la estructura y el sentido”, *Estudios de Sociolingüística*, Universidad Autónoma de Barcelona, vol. 3, núm. 1, 2002, pp. 149-150.

1. Interacción: Es la unidad mayor y queda delimitada por los rituales de apertura y cierre. Esta unidad coincide con el hecho o acontecimiento comunicativo. Una interacción está integrada por secuencias.
2. Secuencia: Se delimita por los aspectos temáticos, por el cambio de actividad discursiva y/o por la alteración en la constelación de los interlocutores; adelante que, por estas características, es la unidad en la que me centraré en este estudio. Una secuencia está conformada por intercambios.
3. Intercambio: Unidad dialogal mínima, compuesta por dos o más turnos de palabras. Los intercambios se componen de intervenciones.
4. Intervención o movimiento: Consiste en cada una de las aportaciones de los participantes, y es la unidad máxima desde el punto de vista monologal.
5. Acto: Función ilocutiva o interactiva de los diferentes movimientos. Una intervención puede estar formada por un único acto o más de uno.¹⁶⁸

Puede entenderse esta estructura como una pirámide inversa; o como una serie de muñecas rusas donde cada nivel encierra otro más pequeño. Para el caso de *El beso de la mujer araña*, cada nivel revela una perspectiva diferente de la relación entre los personajes: por ejemplo, el nivel de la interacción esclarece las generalidades conversacionales de una relación, mientras que los niveles del intercambio y la intervención profundizan en las particularidades y pormenores del discurso individual de cada interlocutor.

El nivel de la secuencia me parece de especial interés para este estudio. No es tanto una unidad estructural, como una funcional;¹⁶⁹ esto es relevante porque no se debe interpretar una segmentación secuencial sólo como un orden de la conversación, sino como la dirección que toma esta con base en lo que los hablantes buscan obtener del otro: ya sea información, empatía, o simplemente pasar el rato. Así, existen dos tipos de secuencias:

1. Secuencias marco: se encargan de la apertura y el cierre conversacional (saludos, fórmulas de cortesía, despedidas).
2. Secuencias tópicas: se sitúan entre las secuencias de apertura y cierre, y conforman el cuerpo de la conversación; se subdividen en:

¹⁶⁸ Cfr. TUSÓN VALLS, Amparo, *Análisis de la conversación*, op. cit., pp. 61-62.

¹⁶⁹ Cfr. GALLARDO-PAÚLS, Beatriz, *Análisis conversacional y pragmática del receptor*, Valencia, España: Episteme, 1996, p. 71.

- 2.1. Secuencia de concordancia: cuando ninguno de los participantes de la interacción monopoliza el turno, y existe un nivel máximo de cooperación.
- 2.2. Secuencia lateral: cuando ocurre una discontinuidad temática que interrumpe momentáneamente el discurso establecido (al que denominaremos secuencia central) y rompe la predictibilidad; generalmente el participante que era mayoritariamente oyente, toma el papel del hablante.
- 2.3. Secuencia de historia: cuando un hablante transmite información significativa para la conversación, monopoliza la palabra, y los otros participantes quedan relegados a un rol pasivo.
- 2.4. Secuencia de inserción: cuando existe un realce simultáneo de los elementos anteriores en una misma secuencia: transmiten información, asumen una estructura en la que ningún hablante monopoliza el turno, y rompe la predictibilidad.¹⁷⁰

El par adyacente es otro de los conceptos sustanciales del AC. Se define como una dupla de intervenciones en que la segunda intervención está condicionada por la primera. Como ejemplos, está la pregunta/respuesta, el saludo/saludo, y la invitación/aceptación.¹⁷¹ El par adyacente encierra otros dos conceptos: el de la prioridad, que compete a la segunda parte del par adyacente en la que el hablante prefiere emitir enunciados que se ajustan a las expectativas del oyente y a las repercusiones sociales; y el de la predictibilidad, que supone que los oyentes siempre buscarán relacionar todos los actos de habla de sus interlocutores, para agruparlas en un conjunto coherente y así predecir posteriores emisiones.¹⁷²

El desarrollo de una conversación, el modo en el que progresa y los tránsitos entre una secuencia y otra dependerán, entre otros aspectos, de la formulación de la prioridad que tienen los participantes en la situación comunicativa. La prioridad es un principio de carácter externo que toma en cuenta a la imagen pública que se construye colaborativamente con el otro, y coloca al hablante en la disyuntiva de elegir entre una respuesta prioritaria que sigue las máximas de cortesía (las concesiones, las aceptaciones, y las conformidades), o una no prioritaria que viola tales máximas (negativas, rechazos, desacuerdos). Las no prioritarias regularmente implican una estrategia ilocutiva que suavice

¹⁷⁰ Cfr. *Ibid*, pp. 76 – 85.

¹⁷¹ Cfr. *Ibid*, p. 15.

¹⁷² *Ibid*, pp. 15 y 61.

la no conformidad con el hablante: indirectas, correcciones, o conformidades aplazadas, en las que se concede el deseo del hablante sólo de manera parcial. La prioridad se presenta hasta en los actos amenazadores de la imagen; incluso en aquellos cuyo grado de amenaza es absoluto, pues en turnos posteriores suele aparecer la corrección de la amenaza, en forma de disculpas y control de daños.

La relación de la imagen pública con la clasificación de secuencias de Gallardo Paúls contribuye a la construcción de la identidad del hablante, y visibiliza esos cambios de prioridad y de control de la imagen que suceden en una interacción (o hasta en un solo intercambio). La agrupación de secuencias de una interacción marca el trazo de las intenciones y objetivos que cada participante persigue; sin embargo, para la definición de la trayectoria conversacional, por nombrarla de algún modo, se debe integrar el contenido temático y la situación comunicativa que comparten los hablantes. También, de manera individual, cada tipo de secuencia agrega, en menor o mayor grado, atributos de la identidad.

En la conversación de Molina y Valentín, las secuencias marco son importantes en el macronivel obra-lector, pues son los marcadores de deixis temporal que indican si se trata de una situación comunicativa diurna o nocturna. En el macronivel personaje-personaje, no son tan relevantes por el contenido en sí, pues no dejan de ser fórmulas de cortesía; pero su aparición u omisión sí aportan significado. Las secuencias de apertura suelen omitirse porque los interlocutores nunca se separan lo suficiente como para que los formalismos del saludo sean necesarios. Por otro lado, la supresión de estas secuencias, principalmente en la situación comunicativa inicial, se debe a un efecto estético en el que se propicia la percepción de que se atestigua una larga e ininterrumpida conversación. Esta particularidad es una de las diferencias que tiene esta conversación con una real, pues la supresión de los saludos corresponde en parte a una economía textual en la que Puig prioriza el conflicto narrativo antes que la exhibición fiel y absoluta de la cotidianidad entre los personajes. Sin embargo, conforme avanza la convivencia en la celda y la relación Molina-Valentín progresa hacia una más empática desde ambas partes, es cuando más aparecen los rituales de apertura: los “buenos días” y otras fórmulas, como para dar constancia de que la relación ha cambiado (o aparenta cambiar) a una más armónica. Sobre las secuencias de cierre, éstas suelen ser más frecuentes: en el macronivel obra-lector,

agrega un efecto estético de verosimilitud (los personajes acaban la interacción por su necesidad de dormir) y suspenso (Puig suele cerrar la interacción en cuanto Molina interrumpe la narración de una película). En el macronivel personaje-personaje, los cierres constantes, comúnmente provocados por una inconformidad, refuerzan el clima hostil y tenso en la celda; mientras que los cierres falsos, en los que se pretende concluir la interacción para después reabrirla, aluden a que, quien insiste en seguir conversando, vacila entre su necesidad básica de comunicación y su empeño por marcar una distancia con el adversario.

Sobre las secuencias de concordancia, Gallardo Paúls establece que éstas toman, como elemento estructurante al par adyacente; por ende, la prioridad es un principio dominante en este tipo de secuencias. Más esto no significa que las secuencias de concordancia sean siempre prioritarias; en los pares adyacentes de juicio/segundo juicio, sobresale un género discursivo: la argumentación.¹⁷³ Las opiniones y los juicios compartidos por los interlocutores favorecen la imagen positiva; lo contrario, que serían discusiones causadas por juicios incompatibles, favorecen la imagen negativa. No es de extrañar, en una relación tan conflictiva como la de Molina y Valentín, que predomina la secuencia concordante no prioritaria.

Sobre la secuencia lateral, Gallardo Paúls distingue dos tipos: las externas, que se originan por factores afuera de la conversación (elementos contextuales como la aparición de un nuevo hablante o un suceso que llame la atención de los participantes); y las internas, que son provocadas por factores dentro de la conversación; frecuentemente se tratan de aclaraciones, correcciones y malentendidos por parte del oyente, quien solicita una reformulación del acto de habla emitido por el hablante para una mejor comprensión. En la conversación de Molina y Valentín, el juego narrativo es la secuencia central a la que frecuentemente regresan los personajes; esta secuencia es constantemente interrumpida por Valentín, quien inicia secuencias laterales internas en las que, simultáneamente, busca comprender mejor el relato de Molina y descalificar la competencia de su interlocutor. Los regresos a la secuencia central son usualmente motivados por Valentín, lo que enfatiza su intento de control de la interacción: él decide cuando pausar y continuar la narración.

¹⁷³ Cfr. *Ibid.*, p. 77

Las secuencias de historia son las centrales en la conversación Molina-Valentín. Gallardo Paúls afirma que estas secuencias se dirigen a la imagen positiva de emisor y receptor, pues el primero le otorga una importancia social al segundo, “considerándolo digno de estar al tanto de lo que ocurre”.¹⁷⁴ En las secuencias de historia se destaca la transmisión de significados; por lo tanto, en ellas sobresale un criterio semántico. También tienen su propia estructura en tres partes:

1. Prólogo: neutraliza los lugares de transición; el hablante advierte al oyente de que su próximo turno será largo, y restringe la autoselección del turno en una conversación.
2. Historia: el relato propiamente dicho, que usualmente se introduce por su relación con el contexto y la conversación en curso, adecuándose así a la máxima de relación.
3. Evaluación: es el turno correspondiente al oyente, en el que éste demuestra su comprensión de la historia, así como sus consecuencias morales.¹⁷⁵

La estructura descrita por Gallardo Paúls funciona como un modelo prototípico; como en el principio de cooperación, lo interesante es comprender cómo, a partir de ese modelo, se estructura una historia en una situación comunicativa particular. El juego narrativo de Molina y Valentín discrepa del modelo de Gallardo Paúls principalmente por dos razones: la extensión de la historia y las reglas del acuerdo entre interlocutores. Molina no suele realizar prólogos para avisar que hablará por un largo tiempo, pues aparte de que la extensión del relato exige que haya pausas para descansar, iría en contra del pacto que permite a Valentín interrumpir, sin previo aviso, la narración. Por otra parte, la relación que tienen las películas narradas con el contexto es indirecto, pues el contenido es deliberadamente alejado del espacio opresor de la celda, pero su función cumple la máxima de relación: el juego narrativo es instaurado por una necesidad de distracción. De hecho, mientras más cercano al género fantástico es el relato, es más exitoso el principio de cooperación, y el juego narrativo aumenta su poder de seducción (al menos, en la situación comunicativa inicial).

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 81.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 82 y 83.

Otra particularidad que distingue a las narraciones de Molina es que la fase de la evaluación, que Gallardo Paúls coloca al final, es tan relevante como la historia porque transcurre en conjunto con ella. Los turnos de Valentín, de los cuales se originan usualmente las secuencias laterales, surgen de su deseo de participar, de contribuir en la historia desde su perspectiva racional-analítica. De acuerdo con los ejemplos citados en el capítulo anterior, estas evaluaciones desencadenan discusiones (secuencias concordantes no prioritarias) que, aunque variarán en duración y grado de intensidad, serán una constante de la estructura conversacional, y permitirán identificar directamente las visiones del mundo que constituyen, en sintonía con otros elementos (como sus historias de vida y sus relaciones personales), las identidades de los personajes. Esto delata la función detonante de la narración en la conversación; la narración fílmica es el punto de partida, pues en ésta se entrevén algunos rasgos identitarios que, en las posteriores secuencias laterales, se desenmascararán.¹⁷⁶

Finalmente, las secuencias de inserción conglomeran, en una interacción, las características de las tres secuencias anteriores: asumen una estructura de par adyacente en la que se favorece el equilibrio de participación de ambos hablantes, rompen la predictibilidad al desviarse de las expectativas de la conversación, y transmiten significados y relatos. Para identificarlas de manera más clara, son interacciones inéditas en el contexto de una conversación porque introducen temas que no se habían abordado, porque los participantes actúan de una manera inesperada, o porque ocurre una transición entre secuencias que no se había dado anteriormente en la estructura conversacional. En la conversación de Molina y Valentín, un ejemplo de esto es cuando Molina interrumpe voluntariamente su propia narración e introduce un tema nuevo. El turno iniciativo de Molina encabeza una secuencia de inserción porque es un personaje que suele poseer más turnos reactivos, por lo que, al realizar un movimiento impredecible, puede causar un cambio de estructura interaccional, no sin la resistencia de Valentín; quien, en algunos casos, cancela la interacción porque Molina indaga sobre temas personales que él no quiere profundizar. La resistencia de Valentín se debe a la insistencia por mantener una imagen pública incommovible y ajena a sentimentalismos. Destaco que estas secuencias son las que,

¹⁷⁶ Cabe aclarar que las secuencias de historia en *El beso de la mujer araña* no sólo son las pertenecientes al juego narrativo. También involucran las interacciones donde los personajes hablan sobre sus historias individuales o las de sus seres queridos.

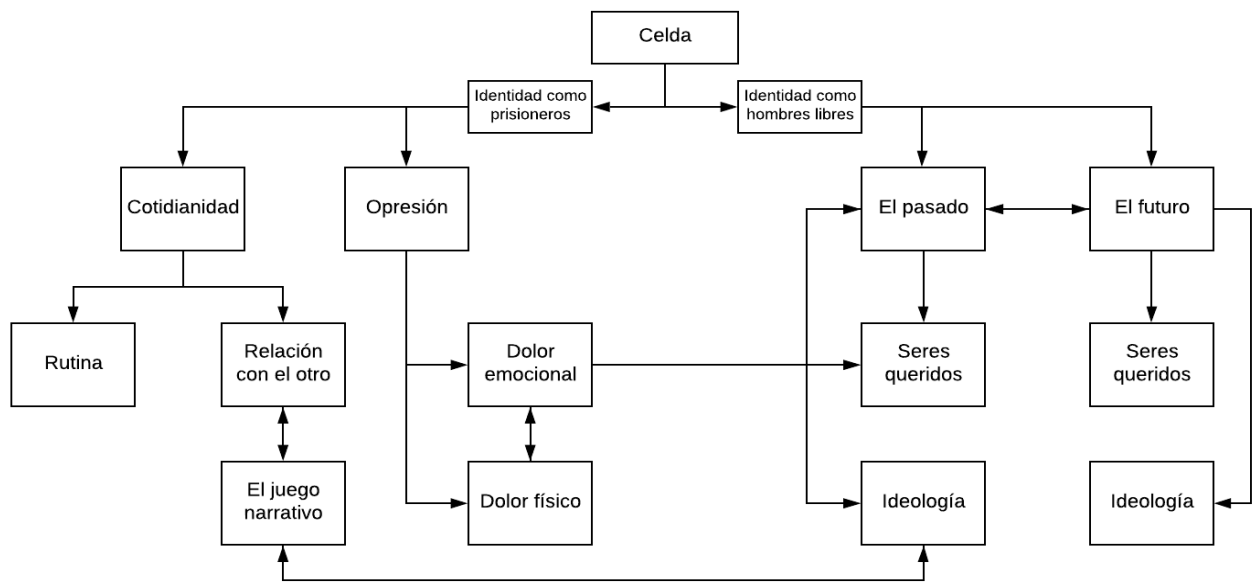
en el resto de la investigación, citaré con más frecuencia, pues son las ejemplifican explícitamente los cambios que los personajes presentan en la construcción de su identidad.

Mi propuesta de adaptación del AC al campo literario tiene como una de sus premisas la conjunción del concepto de secuencia de Amparo Tusón Valls, quien se centra en el contenido, y el concepto de secuencia de Gallardo Paúls, quien se centra más en la forma y estructura. Con la metodología de Gallardo Paúls, se han constatado las diferentes formas que puede tener una secuencia; pero su contenido temático específico es el que guiará a una construcción más concreta de la identidad.

Desde el apartado de la situación comunicativa, se había señalado un condicionante de la relación entre los dos prisioneros: la celda. Los tópicos conversacionales en la relación Molina-Valentín se originan de la celda; el juego narrativo surge como consecuencia de enfrentarse al encarcelamiento, y sus estrategias de cortesía están intensificadas por la situación límite en que se encuentran, donde el espacio y el otro resultan una amenaza a su imagen pública. Molina y Valentín podrán ser enemigos ideológicos, pero tienen a la celda como un enemigo en común, y todo lo que esta simboliza: la sociedad represora que castiga a los rebeldes que no se adecúan a una norma capitalista-heterosexual.

Es así como, en el esquema temático de la conversación de Molina y Valentín, no considero a la celda como un eje temático, sino la dimensión o marco que limita al contenido temático de la conversación, y es el entorno configurador (más bien aniquilador) de las identidades: para la sociedad, antes de ser Molina y Valentín, son reos que cumplen una condena. La conversación es la única acción que pueden realizar con cierta libertad, y el compañero de celda es al único que, durante el encierro, pueden manifestar su ser. De manera casi involuntaria, existe una implícita construcción colaborativa de la identidad como estrategia de resistencia a la opresión, y esto se manifiesta no sólo en el “escape” del juego narrativo, sino también en todos los temas que tocan.

A continuación, presentaré un diagrama arbóreo que intentará sintetizar los variados temas que discuten Molina y Valentín a esferas temáticas, siempre tomando como punto de partida a la identidad amenazada de los personajes.



El conflicto de los personajes está representado por una identidad dual, en la que algunos enunciados se cimentan en su relación con el reducido entorno inmediato, y otros en su relación con el mundo exterior, en donde han formado su individualidad. De la imagen que asumen para sí mismos derivarán las cuatro esferas temáticas:

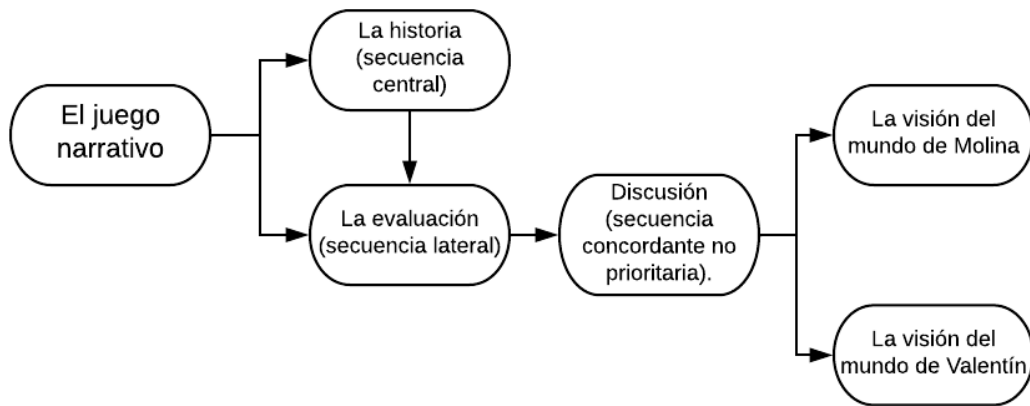
1. Cotidianidad: conversan temas relacionados a la rutina diaria en la celda, como los horarios de lectura de Valentín, el racionamiento de comida, y las necesidades fisiológicas, así como los aspectos relativos a la relación inevitable con el otro, ya sean estos positivos o negativos; de esta se desprende el juego narrativo que han inventado para aligerar el encarcelamiento y la convivencia con el otro.
2. Opresión: se manifiestan las emociones y sentimientos, generalmente negativos, de vivir en la celda. Se divide en dos: el dolor físico, y el dolor emocional, en el que tocan temas diversos: el miedo, la soledad, y el sufrimiento de todo lo que conlleva estar prisionero en una cárcel.
3. Pasado: los personajes tocan temas relacionados a sus vidas antes de ser encarcelados. Aunque éstos sean variados, con frecuencia se concentran en dos grandes vertientes: en sus seres queridos, y en la ideología que profesan como estilo de vida.

4. Futuro: se engloban los asuntos relacionados al pasado, pero con una perspectiva futura, en la que, idealmente, se imaginan afuera de la celda.

Las flechas del diagrama arbóreo señalan las relaciones frecuentes que tienen ciertos temas con otros. Por ejemplo, en el caso de la relación del dolor emocional y el ser querido, se manifiesta cuando Molina desahoga su desesperación por estar encerrado, y que inmediatamente lo lleva a pensar en su mamá enferma a la que debería estar cuidando. Sucede de forma paralela con Valentín, cuya frustración por su encarcelamiento le impide recordar a Marta sin un dejo de sufrimiento y furia. El tránsito entre un tema a otro es, desde la teoría de las secuencias de Gallardo Paúls, el paso de una secuencia central a una lateral; identificar qué secuencia es central o lateral será muy relativo porque dependerá de la interacción concreta. Así mismo, dentro de las esferas temáticas, existen temas profundamente entrelazados: el dolor físico siempre viene acompañado del dolor emocional, y la relación con el otro se estrecha (o se distancia) según el fracaso o el éxito del juego narrativo.

Una de las relaciones más interesantes del diagrama arbóreo es la del juego narrativo y la ideología que sostienen los personajes, la cual sirve como puente entre los dos niveles de su identidad. Aunque en las demás relaciones es difícil determinar cuál suele ser la secuencia central y cuál la lateral, el caso de la relación juego narrativo-ideología destaca porque es probablemente una de las más fijas por las mismas reglas del juego. El juego narrativo tiene una forma de par adyacente: el de historia/evaluación. Esto no significa que cada turno es exclusivo de un interlocutor, pues Molina también emite evaluaciones, y a Valentín eventualmente le llega el turno de narrar.

El par adyacente historia/evaluación es la semilla del juego narrativo; a partir de este comienza una estructura arbórea, en donde el tronco es el juego, y las ramas son todos los temas que se desprenden del mismo. En esta estructura es claro cuál es la secuencia central y cuál la lateral:



Las visiones del mundo de los personajes representan las ideologías que cimentan sus identidades; estas, casi siempre, desde su imagen propia de hombres libres. La estructura del juego narrativo suele ser fija, pero también es susceptible a cambios: existen saltos entre secuencias, o a veces existe un orden al revés, en el que la interacción inicia con un juicio ideológico que desemboca en el juego narrativo.

Estas estructuras arbóreas, en conjunto, ilustran la dirección conversacional predominante, lo que permitirá identificar las transformaciones de la identidad en ambos personajes, así como las secuencias que las facilitan. Como en el caso del juego narrativo, el diagrama arbóreo principal, que pretende englobar la conversación entera, no es rígido, pues ocurren casos en los que saltan de un tema a otro como anteriormente no habían hecho en la conversación; es en estos cambios donde también me detendré durante el análisis conversacional pues generalmente representan cambios de estrategia ilocutiva y un posible giro en la construcción de la identidad.

El paso de la abierta hostilidad a la intimidad cercana y amorosa por la que se caracteriza la situación comunicativa final será el objeto de atención de los siguientes apartados, donde se delinearé el progreso de la conversación con las metodologías de la pragmática y el AC. Lo realizaré de manera cronológica y lo segmentaré en las cinco películas que relata Molina para señalar la relación intrínseca del contenido del filme con los temas que discuten, así como los descubrimientos y resoluciones del espacio y de sí mismos a las que llegan motivados por la película.

3.1 La situación comunicativa inicial: la mujer pantera.

El objetivo de este análisis integral es diseccionar, con plena consciencia de su significación en la construcción de la identidad, los intercambios, intervenciones y actos ilocutivos de los personajes. Dado que el capítulo anterior ha tomado a la situación comunicativa inicial como el punto de referencia para explicar el marco teórico y ejemplificarlo, no repetiré cuestiones que ya se han revisado ni volveré a citar algunos intercambios, a menos que éstos obtengan un significado nuevo a la luz del AC. Así mismo, la información que no considere tan crucial para el análisis de la identidad, pero que sí lo complementa, será referida en notas al pie de página, como obvio paralelismo (y homenaje) de la manera en que Puig distribuye cierta información extradiegética en la novela.

El análisis seguirá el progreso de la conversación y se presentará en el siguiente orden:

1. Sinopsis de la película que Molina narra durante la conversación, la cual contendrá elementos que posteriormente serán referenciados o detonarán temas que elaborarán los personajes.
2. Identificación de las secuencias predominantes en las interacciones seleccionadas,¹⁷⁷ con especial énfasis en el periodo de transición entre una secuencia y otra.
 - 2.1. El análisis conversacional de la imagen pública de los personajes en el macronivel personaje-personaje, y el análisis literario de la identidad de los personajes en el macronivel obra-lector.

¹⁷⁷ La selección de las interacciones es según un criterio de importancia, en la que trato de reducir el análisis a las que más estén relacionadas con la identidad. Sin embargo, en este primer apartado, será imprescindible citar intercambios aparentemente anodinos que ejemplifican conductas y patrones conversacionales que realizan los personajes frecuentemente, con el fin de dejar claro sus principales y más recurrentes actos de habla.

La macrosecuencia¹⁷⁸ abocada al filme de la mujer araña contiene un arco dramático, de índole fantástica, que explora temas como la identidad, el instinto, la sexualidad y la liberación femenina:

- **La mujer pantera:** Irena, una mujer obsesionada con la pantera de un zoológico, trata de olvidar su pasado y se casa con un arquitecto. Sin embargo, no quiere tener intimidad sexual con él porque teme volverse pantera. Por recomendación de su esposo, decide visitar a un psicoanalista, aunque a veces prefiere desviarse para visitar el zoológico y continuar observando a la pantera enjaulada. Por otra parte, una colega arquitecta del esposo de Irena escucha las tribulaciones de éste y le confía su amistad, aunque también está enamorada de él. Después de que Irena sospeche de la relación entre su esposo y su amiga, comienza una persecución hacia ella y al psicoanalista, quien a su vez había tratado de seducirla. El poliedro amoroso concluye de manera trágica: Irena mata al psicoanalista cuando éste intenta besarla, y cuando su esposo trata de proteger a su amiga después de que ésta le confesó haber sido perseguida por la mujer pantera, se dirigen al zoológico y descubren a la jaula abierta, a la pantera desaparecida, y a Irena con un zarpazo en el cuerpo y una expresión rara en su rostro inerte, “entre trágica y de placer”.

Salta a la vista que la película con la que Molina inaugura el juego tiene, como núcleo narrativo, el conflicto de la identidad, pues se trata de la lucha de un personaje por reconciliar dos facetas opuestas de su “yo”: la animal y la civilizada, lo que resulta tan irresoluble que le depara un destino fatal. El motivo de la dualidad en la identidad es recurrente en la literatura fantástica; en el macronivel obra-lector, es muy indicativo que la película narrada en el inicio de la novela dilucide un problema que también acecha a Molina y a Valentín.

La macrosecuencia de la mujer pantera está compuesta por cinco interacciones (más una sexta, que funciona como epílogo):

1. Primera interacción: juego narrativo (historia → evaluación).
2. Segunda interacción: juego narrativo e ideología (historia → evaluación → ideología).
3. Tercera interacción: juego narrativo e ideología (evaluación → ideología → historia).

¹⁷⁸ Denominaré “macrosecuencia” al conjunto de interacciones relacionadas a un filme.

4. Cuarta interacción: juego narrativo, ideología y pasado (historia → evaluación → ideología → pasado → seres queridos (la mamá de Molina y la compañera de Valentín)).
5. Quinta interacción: juego narrativo, ideología y pasado (historia → evaluación → ideología → pasado → seres queridos (con énfasis en Valentín)).
6. Sexta interacción: Relación con el otro.

Esta macrosecuencia establece el tono, las condiciones, y las expectativas de la conversación entera. Casi todas las interacciones incorporan el juego narrativo, y estas no se desvían mucho de su forma básica conversacional (historia → evaluación), lo que implica que, en principio, existe una disposición para cooperar de ambos participantes. Sin embargo, también introducen pistas e indicios sobre los conflictos más recurrentes entre los personajes, los cuales ordeno según su aparición en la macrosecuencia:

1. La lucha por el reconocimiento del otro.¹⁷⁹
2. El conflicto ideológico de la pasión vs. la razón (o de la feminidad vs. el ideal masculino y revolucionario).
3. El juego de las proximidades y las distancias con el otro.
4. La lucha por el espacio propio.

Estos conflictos (que se desmenuzarán uno a uno en este análisis) casi siempre aparecen en las secuencias evaluativas, y generalmente rompen la predictibilidad (en el sentido de que los personajes no emiten enunciados que se ajusten a una prioridad social) y las máximas de relación del PC. Es decir, que la fase evaluativa del juego narrativo implica que la evaluación, aunque aparentemente sea sobre el filme, también, invariablemente, es un juicio de un personaje a otro: casi siempre de Valentín a Molina.

Así mismo, esta macrosecuencia se caracteriza porque las transiciones entre una secuencia y otra son suaves; es decir, que las secuencias suelen durar bastantes intervenciones antes de que se cambie de tema (a diferencia de intervenciones posteriores, en las que los cambios de tema son abruptos). Así, se obedecen las rutas más frecuentes del

¹⁷⁹ Sobre este ya se ha analizado en el apartado de la imagen pública, y son todas aquellas intervenciones en que Valentín apela a su autoridad intelectual, o cuando Molina a su vez le rebate, así como emite intervenciones que detectan las incongruencias discursivas del otro.

diagrama arbóreo de los temas de la novela. Las transiciones más recurrentes, aparte del par adyacente de historia/evaluación, son:

1. Un elemento de la historia (juego narrativo) provoca que un personaje lo relacione a un elemento de la celda (cotidianidad). Aunque no es la norma, esto puede ser significativo para la construcción de la identidad como prisionero.
2. El juicio del filme (evaluación) conlleva a una intervención que funciona como discurso a favor de la imagen pública de alguno de los personajes (ideología).
3. Un elemento de la historia (juego narrativo) provoca que un personaje lo relacione a una persona o pasaje de su vida personal (pasado y seres queridos), lo cual es significativo para la construcción de la identidad como hombre libre.

Usualmente en esta macrosecuencia, las lateralizaciones se concluyen rápidamente para regresar al juego, por lo que confirma el predominio de una atmósfera de cortesía; aunque ésta más bien sea negativa, pues limita la libertad de acción de los personajes. Como correlato, existe una fuerte tendencia a proteger la imagen pública con estrategias de cortesía negativa. Un ejemplo de esto, que también permite ilustrar una transición entre el juego narrativo y la cotidianidad, es un intercambio trivial en apariencia que sucede en la primera interacción, y que está relacionado con el racionamiento de suministros y que aporta muchos indicios, para el macronivel obra-lector, sobre el conflicto de la pasión contra la razón:

—[...] Y él se para frente al negocio donde van, ella mira la vidriera con desconfianza, se trata de una pajarería, lindísima, en las jaulas que se pueden ver desde afuera hay pájaros de todo tipo, volando alegres de un trapezio a otro, o hamacándose, o picoteando hojitas de lechuga, o alpiste, o tomando a sorbos el agüita fresca, recién cambiada.

—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. Nos 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.

—Hay de sobra, te digo.¹⁸⁰

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 14.

El estoicismo y la independencia intelectual que proyecta Valentín contra el carácter afectuoso y maternal (y una filosofía parcialmente influida por el *carpe diem*) que proyecta Molina es el *quid* del conflicto pasión/razón, y aparece hasta en los intercambios más aparentemente triviales. La transición ocurre por una mención, en el filme, a unos pájaros enjaulados que toman sorbos de “agüita fresca”. Para el macronivel obra-lector, existe una analogía: los personajes son como pájaros enjaulados exhibidos al público. En el macronivel de los personajes, la relación con el contexto salta a la vista para Valentín, quien enseguida lo relaciona con una preocupación diaria en la celda: la cantidad de agua en la garrafa. Esto deja en claro que Valentín no “escapa” de la celda de manera absoluta, y que la tiene presente todo el tiempo, por lo que no está comprometido con el juego como Molina. Así mismo, esto impide que Molina se “escape” completamente, pues Valentín siempre lo regresa a la realidad de forma abrupta. También demuestra, de parte de Valentín, cierta responsabilidad asumida al asegurarse de que haya agua, como si se adjudicara el liderazgo de la situación; y que, en este caso, el fallo de su responsabilidad y la subsecuente previsión de Molina lo hace vulnerable y con la guardia baja. Así, este intercambio es un vistazo a la puesta en acción de las estrategias de cortesía de ambos personajes: Valentín reconoce a Molina y realiza un acto amenazador de su propia imagen (“Yo me olvidé de traer...”); así como también rechaza la oferta de agua, en un acto de cortesía negativa, y como rechazo a que Molina se encargue de la situación y lo procure. Por otro lado, Molina busca convidar a Valentín, lo que parece, en primera instancia, construir su cortesía positiva, que va acorde a su objetivo ulterior de agradar a Valentín. No obstante, su ofrecimiento no es absolutamente gentil, e incluye un acto amenazador (“no exageres”), lo que más bien revela una cortesía ambivalente; vacilante entre la modalidad negativa y positiva, y que refleja un conflicto interno del personaje que se podría traducir en la siguiente pregunta: “¿debo intentar agradarle a alguien que me desagrada en varios aspectos?” Esto concuerda con la construcción identitaria que quieren demostrar de sí mismos: Valentín se autflagela y se limita antes de permitirse recibir un acto favorable de Molina, y Molina gusta de permitirse placeres y busca compartílos en un intento por agradarle a Valentín, aunque no sin ciertas reticencias.

Aunque la cortesía negativa no es la única que se manifiesta en la situación comunicativa inicial, es la más frecuente. Al final de la primera interacción, cuando Molina

le propone continuar el filme en la mañana, Valentín le contesta: “—[...] durante el día no quiero pensar en esas macanas. Hay cosas más importantes en que pensar”.¹⁸¹ Esta intervención es crucial en ambos macroniveles: en el de los personajes, representa una reafirmación de parte de Valentín de su imagen negativa con tal de ejercer su autoridad y definir su espacio y libertad propios en la celda. La respuesta de Molina es un silencio marcado en puntos suspensivos que está cargado de significado: es la negativa de tomar el turno correspondiente por el impacto de la ofensa recibida; es el titubeo entre devolver el acto amenazador o aceptarlo, y es el silencio deliberado para dejar claro que la etiqueta de “macanas” resulta ofensiva. Existe un consiguiente control de riesgos de Valentín en el que aplica una máxima de cortesía: “Pero no me vayas a interpretar mal [...] veo que me entendés”. Sin embargo, el daño a la imagen de Molina es definitorio y tendrá repercusiones en las interacciones venideras. Molina no contrataca con actos abiertamente amenazadores, pero no permite que Valentín tenga la última palabra en el cierre de la interacción:

- Hasta mañana. Que sueñes con Irena.
- A mí me gusta más la colega arquitecta.
- Yo ya lo sabía. Chau.¹⁸²

Las intervenciones de este tipo, en las que un personaje asume tener una imagen completa del otro, son frecuentes en la situación comunicativa inicial, y tienen un dejo casi competitivo. En el macronivel obra-lector, el cierre de la primera interacción funciona como preámbulo para las contiendas verbales venideras, y vaticina la progresiva desestabilización conversacional. Además, evidencia ese juego sutil y subterráneo que los personajes llevan a cabo simultáneamente con el juego narrativo, ya sea de manera consciente o inconsciente: el juego de las proximidades y las distancias. Cuando un personaje (generalmente Molina) se siente en confianza con el otro tras una interacción donde se expresó cortesía positiva, el otro (generalmente Valentín) corta de tajo esa confianza lanzando un acto amenazador a la imagen pública. El establecimiento de las distancias genera una atmósfera de cortesía negativa en la situación comunicativa inicial, pues se acentúa una territorialidad y una exigencia de espacio propio, al mismo tiempo que se manifiesta una necesidad de relacionarse. Dado que, en primeras instancias, admitir el

¹⁸¹ *Ibid*, p. 15.

¹⁸² *Idem*.

deseo de la cercanía del otro es amenazador a la construcción de su imagen, ambos personajes prefieren dejar claros los límites. Esta conducta se repetirá continuamente en la novela, y su progresivo desmantelamiento (o cambio de estrategia) señalará los cambios de identidad de los personajes.

Mientras que en la primera interacción existe una disposición para realizar el juego narrativo sin profundizar en encuentros ideológicos, desde la segunda se introduce el conflicto de la feminidad vs. el ideal masculino y revolucionario, así como menos cooperación en el juego narrativo, y más lateralizaciones que rompen con el contrato conversacional. Existe un intercambio clave: la descripción favorecedora de un personaje del filme (una mujer burguesa) por parte de Molina despierta en Valentín una aversión que desemboca en un discurso irónico e intensamente negativo:

—A ver... no sé, una mujer muy buena. Un encanto de persona, que ha hecho muy feliz a su marido y a sus hijos, muy bien arreglada siempre.

—¿Te la imaginás fregando la casa?

—No, la veo impecable, con un vestido de cuello alto, la puntilla le disimula las arrugas del cuello. Tiene esa cosa tan linda de algunas mujeres grandes, que es ese poquito de coquetería, dentro de la seriedad, por la edad, pero que se les nota que siguen siendo mujeres y quieren gustar.

—Sí, está siempre impecable. Perfecto. Tiene sirvientes, explota a gente que no tiene más remedio que servirla, por unas monedas. Y claro, fue muy feliz con su marido, que la explotó a su vez a ella, le hizo hacer todo lo que él quiso, que estuviera encerrada en su casa como una esclava, para esperarlo...

—Oíme...

—... para esperarlo todas las noches a él, de vuelta de su estudio de abogado, o de su consultorio de médico. Y ella estuvo perfectamente de acuerdo con ese sistema, y no se rebeló, y le inculcó al hijo toda esa basura y el hijo ahora se topa con la mujer pantera. Que se la aguante.

—Pero ¿no te gustaría, la verdad, tener una madre así?, cariñosa, cuidada siempre en su persona... Vamos, no macaneees...

—No, y te voy a explicar por qué, si no entendiste.¹⁸³

Dos caras de una moneda: lo que para Molina representa una imagen de la felicidad,¹⁸⁴ para Valentín es un sistema de explotación capitalista. Esta primera lateralización ideológica

¹⁸³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸⁴ El estereotipo femenino como aspiración de felicidad de parte de Molina se insinúa desde el incipit de la novela: la descripción física y detallada de Molina de la mujer pantera ofrece una visión exuberante y un ideal a perseguir. La intervención de Molina como acto de habla inicial informa sobre la relevancia del aspecto físico de las protagonistas en su imaginario fílmico; sobre el estilo de su narración, que denota un lenguaje metafórico y henchido de diminutivos; y, en general, sobre la importancia de la figura femenina en la situación comunicativa global, ya sea porque ambos extrañan y sienten una urgencia por salir de la celda para estar con una mujer (Molina con su mamá, y Valentín con Marta), y porque la idea misma de la feminidad ocupa un papel importante en la proyección de las identidades en la celda.

marca el tono y el origen del conflicto de prácticamente todas estas discusiones: los opuestos que representan los personajes.¹⁸⁵ Con el análisis de la conversación, se sobreentiende que la forma discursiva de este binomio ideológico es el par adyacente historia/evaluación: Molina es el narrador que “deleita” con sus historias, y Valentín el juez que reprocha la falta de enseñanza moral y política en ellas.

Por otro lado, del intercambio citado también son destacables las estrategias descriptivas de Molina, pues su orden de ideas delata el elemento al que más da importancia en una descripción femenina: la imagen personal. La mujer está “muy arreglada siempre”, con un “vestido de cuello alto”; se trata de una indumentaria provocadora, coqueta como él mismo realza, que subraya su oficio de vidrierista, por lo que evidentemente es conocedor del léxico relacionado a la moda. Esto también revela una posible implicatura: su oficio es tal vez una sublimación de los impulsos y deseos cinematográficos en una profesión abocada a la imagen y al *glamour*.

Posteriormente la interacción se cierra cuando ocurre un sobreentendido por parte de Valentín, ya que se rehúsa a profundizar en el tema de la sexualidad de Molina.

—[...] Por qué no me habré tocado de compañero el novio de la mujer pantera, en vez de vos.

—Ah, ésa es otra historia, y no me interesa.

—¿Tenés miedo de hablar de esas cosas?

—No, miedo no. Es que no me interesa. Yo ya sé todo de vos, aunque no me hayas contado nada.

—Bueno, te conté que estoy acá por corrupción de menores, con eso te dije todo, no la vayas de psicólogo ahora.

—Vamos, confesá que te gusta porque fuma en pipa.

—No, porque es un tipo pacífico, y comprensivo.

—La madre lo castró, eso es todo.

—Me gusta y basta. Y a vos te gusta la colega arquitecta, ¿qué tiene de guerrillera ésa?

¹⁸⁵ Esta oposición ideológica ha sido uno de los temas de estudio más recurrentes de la crítica. Por ejemplo, María Mercedes Velasco considera que Molina y Valentín proyectan actitudes ideológicas complementarias: el marianismo de Molina es la aspiración a ser una mujer tan perfecta y consagrada a su familia como la Virgen María, mientras que el machismo de Valentín es el otro polo del binomio que perpetúa ese marianismo (Cfr. MERCEDES VELASCO, “El marianismo, la otra cara del machismo en *El beso de la mujer araña*”, *Texto Crítico*, Universidad Veracruzana, nos. 40-41, enero-diciembre 1989, pp. 45-47). Existe otra interpretación, de carácter más psicoanalítico, Thomas Di Salvo plantea que los personajes tienen una regresión psicológica: Valentín es el infante que escucha historias de cuna y es alimentado, mientras que Molina es la madre protectora. (Cfr. DI SALVO, Thomas J., “El niño y el adulto: Cara y cruz de la liberación en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”, *Mester*, No. 22, 1992, p. 32. Recuperado de <https://scholarship.org/uc/item/1vf7b4pb>).

—Me gusta, bueno, más que la pantera.¹⁸⁶

La implicatura del “yo ya sé todo de vos” de Valentín es similar al “yo ya lo sabía” de Molina: no sólo por el casi idéntico orden sintáctico, sino por la pretensión de conocer todo del otro antes de que éste hable, como una estrategia ilocutiva que desarma al oponente antes de que éste ataque. Molina contrataca con otra presunción del mismo tipo: “con eso te dije todo, no la vayas de psicólogo ahora”, haciendo explícito su desagrado al papel que ha tomado Valentín hacia él desde el inicio de la interacción. La exhortación de Valentín para que Molina confiese su gusto por el personaje que fuma en pipa es sumamente irónica y burlona, así como su referencia a la castración. La interacción acaba entonces en una sucesión de burlas e ironías en tono agresivo, que subirán en intensidad en las posteriores interacciones. Destaco que la homosexualidad de Molina se queda en la implicatura, por lo que mantiene un estatus de tema tabú, y del que sólo se aborda de manera indirecta o superficial.

La tercera interacción no cambia el tono irónico y burlón; más bien se fortalece. Valentín solicita reanudar el juego, pero Molina detecta el “tonito burlón” de su solicitud y, en vez de complacerle, indaga en el mismo. Esto desemboca en el psicoanálisis de Valentín sobre un personaje; y, eventualmente, en el control de riesgos de Molina acerca de su homosexualidad: el discurso aprendido que, como se ha comentado previamente, es su estrategia adoptada hacia cualquiera que amenace su identidad. Sólo hasta que Valentín corta la discusión y solicita, sin el tono burlón, pero de manera fría (“Contame la película y chau, que ahora quiero saber cómo sigue”), es que se reanuda la narración. El orden de esta secuencia es inverso a las anteriores: inicia con la evaluación del filme que lleva a una discusión ideológica, sólo interrumpida por el fastidio de Valentín por seguir en aquel tema tabú. Este orden inverso evidencia aún más la atmósfera hostil que inicia con el menosprecio de Valentín en la interacción pasada, porque el juego pasa a segundo plano y predomina la defensa de la imagen pública y la declaración de amenaza hacia el otro. El juego pasa a ser un periodo de tregua entre el ataque mutuo. Esto refuerza la impresión de que prefieren dejar en claro la enemistad y la no aceptación del otro pues eso se acomoda a la imagen pública que quieren proyectar. Si uno de los dos admitiera que el otro le resulta

¹⁸⁶ *Ibid*, p. 23.

agradable, aunque sea de manera superficial, la construcción de su identidad caería en una contradicción.

No obstante, esta atmósfera no se sostiene durante toda la interacción, pues la fuerza de seducción del relato provoca que Valentín la aprecie desde su intelecto. Esto comienza desde su simpatía por el conflicto que viven tanto el arquitecto como su amiga.¹⁸⁷ Valentín parece comprender más la perspectiva masculina del filme, y al mismo tiempo no le da el mismo peso al arco dramático de Irena. Valentín simpatiza con las conductas del arquitecto porque representa un ideal de hombre moralmente superior, más abocado a la intelectualidad (la arquitectura, que se revelará pronto que forma parte de los estudios de Valentín) que a elementos corporales o materiales. Por otro lado, muestra su simpatía por la colega del arquitecto con dos adjetivos: “Es respetuosa, discreta, será eso que me gusta”.¹⁸⁸ El tipo predilecto de mujer para Valentín es alguien más bien de perfil bajo, que no opaque su propia identidad; es decir, que su relación ideal es una relación de poder donde él es superior. La tercera interacción finaliza con el siguiente intercambio:

—¿Con quién te identificas?, ¿con Irena o la arquitecta?

—Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína.

—Seguí.

—¿Y vos Valentín, con quién?, estás perdido porque el muchacho te parece un tarado.

—Reíte. Con el psicoanalista. Pero nada de burlas, yo te respeté tu elección, sin comentarios. Seguí.¹⁸⁹

Para Molina, es tan explícita su identificación con la mujer protagonista del filme, que la pregunta es un acto amenazador. Luego le devuelve la pregunta sin dejar de incluir una ofensa, y Valentín admite haber llevado a cabo un psicoanálisis de su interlocutor; esto último también es un acto amenazador, aunque de menor grado. La codificación de la protagonista fílmica como representación de Molina en la ficción es una clave imprescindible para el análisis de la identidad, porque el trazo de las protagonistas y sus acciones en el mundo narrado deben leerse como un espejo, uno donde Molina se observa como un héroe.

¹⁸⁷ Posteriormente se revela que asocia al personaje a Marta, a la mujer burguesa de la que está enamorado.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 28.

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 31.

Se constata así que en las interacciones que conforman la situación comunicativa inicial hay una vacilación entre una atmósfera cordial y una tensa, y que los personajes están constantemente a la defensiva. El comienzo de la cuarta interacción lo ejemplifica:

—Cocinás bien.

—Gracias, Valentín.

—Pero me vas a acostumbrar mal. Eso me puede perjudicar.¹⁹⁰

El acto *agradador* (en contraposición al acto amenazador) a la imagen de Molina es invalidado por Valentín inmediatamente: se trata de una estrategia que el personaje repite a lo largo de la situación comunicativa, e implica que no puede emitir actos a favor de la imagen positiva de otros si no vienen acompañados de alguna crítica; como si hacer lo contrario fuera contraproducente para su imagen pública. Valentín quiere proyectar siempre, y de algún modo, su estoicismo e ideal revolucionario, por lo que comer bien implica ir en contra de ese ideal, pues sería priorizar al cuerpo antes que a la mente. Posteriormente no pierde la oportunidad para calificar a los rasgos femeninos como debilitadores del carácter. Esto detona una discusión, de nuevo, sobre la idea del *carpe diem* contra el estoicismo. Valentín expone su visión del mundo (que ya se comentó en el apartado de la imagen pública), pero Molina ya no reprime su disgusto y se desahoga:

—Mira, yo soy así, me hieren las cosas. Y te hice esa comida, con mis provisiones, y lo peor de todo: con lo que me gusta la palta te di la mitad, que podría haberme quedado la mitad para mañana. Y para qué... para que me echés en cara que te acostumbro mal.

—Pero no seas así, sos demasiado sensible...

—Qué le vas a hacer, soy así, muy sentimental.¹⁹¹

Este intercambio dilucida las visiones del mundo disímiles de los personajes, que ya se perfilaban en interacciones anteriores, pero no con tanta franqueza. Reaparece el conflicto de los favores de Molina hacia Valentín que ya se había visto con motivo de la garrafa. La declaración de Molina sobre ser sentimental, en ese contexto, es más valiosa, pues es un modo de contratarcar la visión analítica del otro. El juego narrativo se reanuda cuando Valentín pide hacer como si nada hubiera pasado.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 33.

¹⁹¹ *Ibid*, p. 34.

Pero el juego vuelve a interrumpirse porque Valentín no puede concentrarse. El peligro que sufre la colega arquitecta, al ser perseguida por la mujer pantera, le recuerda a su compañera. Existe entonces otra secuencia inserta, y una subversión: el juego narrativo no lleva a otra evaluación, sino al recuerdo del ser querido; y es natural que sea Valentín quien lo haga, pues nunca se despega del todo de la celda. Es una oportunidad para asegurar la confianza entre ambos, pues es notorio que Valentín desea hablar de su compañera; pero lo rechaza: “—Es que no te quiero cargar con informaciones que es mejor que no las tengas. Son una carga, y ya tenés bastante con lo tuyo”. Esta justificación suena a que Valentín le hace un favor a Molina, cuando en realidad, está negándole el derecho de confianza e intimidad que ya se está ganando a través de su estrategia narrativa.

Como para invitarlo a abrirse, Molina habla de su mamá. En ese intercambio Valentín muestra empatía, bajo la forma discursiva que suele usar más el personaje: la interrogación: “Tu madre no está sola, ¿no?, ¿o sí?”; “Ya lo peor pasó, ¿no?”. Después remata con una analogía más cercana a su ideología: “—Pero ella tiene el peligro adentro, al enemigo lo lleva adentro de ella, que es el corazón que tiene delicado.”¹⁹² Esto sólo confirma la visión un tanto maniquea del personaje, en la que la enfermedad del cuerpo es también un enemigo a vencer. La interacción acaba porque Valentín desea pensar en su compañera, pero ahora no interrumpe de forma abrupta u hostil, sino más bien en un aire de confianza y hasta cariño.

- Bueno, se nos pasaron las horas más rápido, ¿no?
- Pero gustarte gustarte, no te gustó.
- Sí, y me da lástima que se termine.
- Pero sos sonso, te puedo contar otra.
- ¿De veras?
- Sí, me acuerdo clarito clarito de muchas.
- Entonces perfecto, vos ahora te pensás una que te haya gustado mucho, y mientras yo pienso en lo que tengo que pensar, ¿de acuerdo?¹⁹³

El juego narrativo es aprobado por el efecto positivo que ha dejado en ambos, y se ha asegurado como la dinámica principal de la relación. Es evidente cómo el dolor y la añoranza del ser querido motivan a una comunicación más empática. Este escenario

¹⁹² *Ibid*, p. 42. Esto sólo confirma la visión un tanto maniquea del personaje, en el que la enfermedad del cuerpo es también un enemigo por vencer.

¹⁹³ *Ibid*, p. 43.

difícilmente se hubiera dado sin la narración fílmica, en la que Molina ha sabido construir personajes que causan en el espectador una honda reacción emocional.

La quinta interacción comienza con el final de la película de la mujer pantera, y con el lamento de los reos por haber concluido. Aquí sucede el ya citado intercambio en que Molina advierte que Valentín tiene, después de todo, un “corazoncito”. Aunque inicialmente rechaza esta etiqueta, a Valentín le es difícil no recordar de nuevo a su compañera, lo que desemboca en la defensa de su visión del mundo:

- Escribible, decile que no se arriesgue, que vos la necesitás.
- Eso nunca. Si vas a pensar así nunca vas a poder cambiar nada en el mundo.
- ¿Y vos te creés que vas a cambiar el mundo?
- Sí, y no importa que te rías. ... Da risa decirlo, pero lo que yo tengo que hacer antes que nada... es cambiar el mundo.
- Pero no podés cambiarlo de golpe, y vos solo no vas a poder.
- Es que no estoy solo, ¡eso es!... ¿me oís?... ahí está la verdad, ¡eso es lo importante!... En este momento no estoy solo, estoy con ella y con todos los que piensan como ella y yo, ¡eso es!... y no me lo tengo que olvidar. Es ésa la punta del ovillo que a veces se me escapa. Pero por suerte ya la tengo. Y no la voy a soltar. ...Yo no estoy lejos de todos mis compañeros, ¡estoy con ellos!, ¡ahora, en este momento!... no importa que no los pueda ver.
- Si así te podés conformar, fenómeno.
- ¡Mirá que sos idiota!
- Qué palabras...¹⁹⁴

Los titubeos, las pausas, y el tono exaltado pero dubitativo de Valentín delatan la inseguridad que surge a partir de la inestable construcción de su propia imagen pública, llena de contradicciones y sesgos. La apelación a su propia identidad como guerrillero, funciona como principio de control de riesgos al detectar que en las pasadas interacciones ha revelado sentimientos amorosos, y por ende, debilidad, al expresar su anhelo de ver a su compañera. En el macronivel personaje-personaje, revela de nuevo su rechazo por los recursos sentimentales de Molina (“Escribible, decile”)¹⁹⁵ para paliar el dolor, que son contrarios a la resistencia masculina del guerrillero. Después Valentín parece hablar más a sus adentros que hacia Molina, y en la ratificación de su lucha, anula la presencia del homosexual en la celda al recordarse que no está solo. Esto es lo que despierta la

¹⁹⁴ *Ibid*, p. 48.

¹⁹⁵ Esto indica el poder que Molina otorga a la palabra: la confesión de los sentimientos es una estrategia que utiliza, tanto consigo mismo, como hacia Valentín, con tal de tratar de aliviar el dolor. Para Molina, la comunicación del dolor es una posible salvación.

agresividad de Molina y provoca los intercambios de actos cuyo grado de amenaza es absoluto.

Sin embargo, después Valentín cede parcialmente al relato de la vida de la compañera de lucha a la que extraña. Aunque no es muy extensa esta secuencia, es significativa porque se invierten los roles: es ahora Valentín quien cuenta una historia, y Molina la escucha. En el macronivel obra-lector, conocer a los personajes en los roles inversos a su contrato conversacional en la celda echa luz sobre su identidad. Destaco que las intervenciones de Molina, en su papel de escucha, no están dirigidas hacia un deseo de controlar la narración, sino que son lateralizaciones internas naturales, por el deseo de anticipar y contribuir al desarrollo de la historia. Por otro lado, el estilo narrativo de Valentín es más más escueto y directo, de oraciones cortas, casi sin subordinación, y sólo agrega la información necesaria para el avance de la narración.

La sexta interacción es más bien un colofón de la anterior, en la que Valentín le pregunta a Molina si ya se encuentra dormido y confiesa haber reflexionado sobre la historia de su compañera y sentirse insatisfecho por haberla dejado incompleta. Es una reapertura de la interacción y también el primer intento de acercamiento de Valentín, que inmediatamente es bloqueado por él mismo al solicitar el cierre definitivo de la interacción. Este primer anhelo comunicativo visibiliza un conflicto interno de la identidad del personaje, ya que se intuye una represión de ese mismo anhelo para mantener la imagen pública estoica y perseverante que desea refrendar.

Para cerrar el análisis de la macrosecuencia, cabe señalar que existen varios paralelismos del filme con la situación comunicativa que redondean más la identidad de los personajes en el macronivel obra-lector. Por ejemplo, la imagen de la jaula del zoológico remite a la celda, y el deseo de Irena por abrirla y liberar a la pantera es homólogo no sólo del deseo de los reos por salir de la cárcel, sino también de liberar sus deseos, instintos y emociones de las convenciones sociales, tal cual le sucede a la “mujer pantera”. La represión sexual de Irena, aunque se asocia directamente a la sexualidad de Molina, hace también referencia a la determinación de Valentín por no dejarse llevar por sus emociones. Por otro lado, la preferencia que tiene éste por la amiga del esposo arquitecto, deja entrever un rechazo a las figuras femeninas dominantes, y una preferencia por aquellas que parecieran estar al auxilio del hombre; en este caso, un hombre que sospecha una

infidelidad y que busca consuelo en otra mujer. No obstante, eso tendrá un significado mayor cuando se descubre que Valentín no está enamorado de su compañera de lucha, sino de Marta, una mujer de clase social alta, lo que indica que su cariño hacia aquel personaje era más bien porque comparaba aquel triángulo amoroso con el que experimenta en carne propia.

El destino final de la protagonista a manos de la pantera de la que estaba obsesionada, resulta así una advertencia (y una premonición) para ambos hombres: la liberación del deseo sexual y del lado emocional y visceral de la identidad puede traer consecuencias fatales. Esto también explica en parte el agrado de Valentín: la mujer fuerte que desafía el rol social más bien pasivo sólo puede padecer arrepentimiento y culpa. La razón por la que a Molina le gusta resulta más bien de una lectura aparentemente más apegada al texto: la mujer pantera abre la jaula no para dejar salir a la pantera, sino para salvar a su marido y a los otros de sí misma. El sacrificio por amor es uno de los motivos favoritos de Molina, y con el que construye su propia identidad romántica.

Así, la macrosecuencia de la mujer pantera resalta los rasgos más sobresalientes de las identidades iniciales; sobre todo, aquellos que acentúan la impresión de que Molina es la antítesis de Valentín y viceversa. En el macronivel personaje-personaje, Molina y Valentín se saben contrarios, y no temen desestimar al otro en cualquier oportunidad que se les presente. De igual modo, las experiencias pasadas alimentan la imagen que tienen del otro, al encasillarlo en un estereotipo al que es fácil de invalidar pues recurren a los argumentos que se han formado tras una vida de lidiar con sus adversarios ideológicos. En el macronivel obra-lector, el lector se ha formado las identidades de los personajes de una manera similar a como los personajes se ven entre sí, pues el estereotipo ayuda a situarlos en una imagen familiar. No obstante, es más fácil en este macronivel detectar las incongruencias discursivas en las que caen y que ellos no evidencian para no autoamenazar su imagen pública.

3.2. El conflicto de identidad: la aliada nazi

La continuación del juego narrativo es más accidentada que en el caso anterior, porque la película elegida por Molina resulta más problemática:

- **La aliada nazi:** En el París ocupado por el Partido Nazi, una cantante de *music hall* es obligada por los maquis franceses a emprender una misión de espionaje contra un oficial alemán, a pesar de que está enamorada de él. Indecisa por cuál bando tomar, finalmente decide engañar a los maquis y ayudar al oficial; pero es emboscada por los franceses, no sin antes salvar la vida del oficial, quien posteriormente construirá una estatua en su honor.

En general, se advertirá que la macrosecuencia dedicada a la película profundiza en los conflictos de identidad de los personajes y representa un punto de quiebre de la relación. Molina elige un filme cuyos motivos románticos son todavía más exagerados probablemente porque no quiere darle gusto del todo a su interlocutor, y porque continúa herido por las ofensas recibidas en las interacciones pasadas. La macrosecuencia se conforma de siete interacciones, de las cuales tres tienen la estructura subyacente del juego narrativo, una contiene un elemento externo (la polenta intoxicada) que afectará el curso de la conversación, y las tres últimas, aunque en sentido estricto no están relacionadas a la película de la espía nazi, son una consecuencia directa de la misma.

1. Primera interacción: juego narrativo, ideología y pasado (historia → evaluación → seres queridos [Molina] → visión del mundo [Molina y Valentín] → seres queridos [Molina] → opresión [dolor físico y emocional]).
2. Segunda interacción: juego narrativo e ideología (historia → evaluación → visiones del mundo [Molina y Valentín] → historia).
3. Tercera interacción: cotidianidad (rutina).
4. Cuarta interacción: opresión y juego narrativo (dolor físico → evaluación → historia).
5. Quinta interacción: cotidianidad y relación con el otro (rutina → opresión [del otro]).
6. Sexta interacción: relación con el otro (opresión [del otro]).

7. Séptima interacción: cotidianidad y relación con el otro (rutina → opresión [del otro]).¹⁹⁶

Las transiciones entre secuencias son similares a las de la primera macrosecuencia, porque tienen las mismas motivaciones; sin embargo, las lateralizaciones son más prolongadas, por lo que se infiere que ahora son más prioritarias que el mismo juego; casi como si estuviese en riesgo la identidad si no se defienden debidamente. En esta macrosecuencia se introduce el tema de la opresión; aparece casi siempre que los personajes comienzan a hablar desde su identidad como hombres libres. Al recordar el encierro, inmediatamente son conscientes de la celda y los conduce a actos de habla expresivos que suelen acarrear una inevitable empatía con el otro; cuestión que va en contra de su imagen pública (sobre todo la de Valentín).

La película nazi es detonante de conflictos. Cito un fragmento de la narración de Molina para caracterizar su estilo con más precisión, ya que me parece que su relato del encuentro entre Leni y el oficial es de los que más emociona al personaje hasta llevarlo a un trance, y donde hace gala de sus herramientas lingüísticas y narrativas.

—[...]. Y eso es lo más lindo de la escena, porque ella al verlo conmovido, se da cuenta que él tiene los sentimientos de un hombre, aunque parezca invencible como un dios. Él trata de esconder su emoción y va hacia el ventanal. Hay una luna llena sobre la ciudad de París, el jardín de la casa parece plateado, los árboles negros se recortan contra el cielo grisáceo, no azul, porque la película es en blanco y negro. La fuente blanca está bordeada de plantas de jazmín, con flores también blancas plateadas, y la cámara entonces muestra la cara de ella en primer plano, en unos grises divinos, de un sombreado perfecto, con una lágrima que le va cayendo. Al escapar la lágrima del ojo no le brilla mucho, pero al ir resbalándole por el pómulo altísimo le va brillando tanto como los diamantes del collar. Y la cámara vuelve a enfocar el jardín de plata, y vos estás ahí en el cine y hacete de cuenta que sos un pájaro que levanta el vuelo porque se va viendo desde arriba cada vez más chiquito el jardín, y la fuente blanca parece... como de merengue, y los ventanales también, un palacio blanco todo de merengue, como en algunos cuentos de hadas, que las casas se

¹⁹⁶ No me detendré en el análisis de las tres últimas interacciones pues implican estrategias ilocutivas que ya se han comentado, como la estrategia de Valentín para evitar el acercamiento de Molina, y la estrategia de cortesía de este último, que cae en la abierta agresividad al sentirse rechazado. Pero sí cabe destacar que se inserta en la cadena dialogal el flujo de consciencia de Molina, el cual arroja pistas, sobre todo al macronivel obra-lector, de la imagen negativa que se ha formado de Valentín, así como de su juramento de no volverle a narrar otra película tras haberse comido la polenta intoxicada.

comen y lástima que no se ve a ellos dos, porque parecerían como dos miniaturas. ¿Te gusta la película?¹⁹⁷

La habilidad oratoria y narrativa de Molina se despliega especialmente cuando relata escenas que le apasionan desde el sentido estético y moral. En esta escena es más evidente el léxico abundante, la adjetivación copiosa, la riqueza de imágenes que despiertan la sensorialidad, el bagaje cultural y el empleo de metáforas y símiles para reforzar que se narra un texto audiovisual. Esta relación metáfora-imagen visual refuerza la noción anteriormente revisada del “lector cinematográfico” que los textos de Puig demandan para su comprensión completa. Así mismo, expone la capacidad lingüística de Molina para fundir la técnica verbal con la cinematográfica, lo que implica que es consciente de la posibilidad efrástica del lenguaje, donde “se supera la división entre imagen y texto y surge una forma sintética, un icono verbal o, en palabras de Mitchell, una imagen-texto”.¹⁹⁸ Se descubre entonces que su pasión por el séptimo arte no consiste sólo en tramas románticas o e escenografía exuberante, sino también en la técnica y en las posibilidades que ofrece el medio para contar historias a través de la imagen. Por otro lado, la oralidad de la narración está presente en su estructura fragmentada, en los juicios de valor y en la repetición del nexos copulativo “y”, pero no está tan marcada como en otras intervenciones de índole narrativa. Este trance de Molina, pulido y hasta cierto punto ordenado, desvela uno de los momentos en que más “alejado” se encuentra de la celda.

La incorporación del espectador en la escena es otro de los recursos más notables (“...y vos estás ahí en el cine y hacete de cuenta que sos un pájaro que levanta el vuelo...”) pues evidencia el esfuerzo del narrador por involucrar al interlocutor y seducirlo. Pero el esfuerzo, en esta ocasión, es inútil. Para Valentín, los vuelos poéticos de Molina no son más que rupturas de la máxima de relación porque no encuentra el mismo interés a aquellos elementos que despiertan el trance de su compañero. Se aclara entonces por qué la etiqueta de “inmundicia nazi” (cuyas circunstancias se han comentado en el apartado de la imagen pública) es uno de los mayores actos amenazadores de la imagen que recibe Molina, y

¹⁹⁷ *Ibid*, p. 63.

¹⁹⁸ AGUDELO, Pedro Antonio, “Los ojos de La palabra. La construcción del concepto de éfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y Literatura*, Universidad de Antioquia, No. 60, 2011, p. 77. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548731005>.

desencadena una crisis emocional que provoca el cambio del relato: su historia con Gabriel.¹⁹⁹

Durante este relato, Valentín hace preguntas similares a las que realiza durante el juego narrativo; pero sin dejos negativos o de superioridad; al contrario: buscan obtener más información para genuinamente conocer a su compañero. Por otra parte, con el relato de Gabriel queda claro que la identidad de Molina como hombre libre cae en una paradoja, pues esta libertad está supeditada al hombre al que desea dedicarse como una esposa sumisa. El afán protector del Molina es comparable a la necesidad ideológica de Valentín de asistir al prójimo; sin embargo, ninguno de los dos nota la semejanza. Como había sucedido con el personaje del arquitecto, Valentín comprende más a Gabriel (su análogo) que a Molina:

- ¿Y él quiere que lo ayudes?
- ¿Qué querés decir?
- Si él se deja ayudar o no.
- Vos sos brujo, ¿por qué hacés esa pregunta?
- No sé.
- Pusiste el dedo en la llaga.
- Él no quiere que lo ayudes.²⁰⁰

En el macronivel obra-lector, el relato de la relación de Molina con Gabriel, a la par de la narración de la película nazi, sirve para comprobar cómo el personaje intenta transponer su visión romántica y su deseo de ser la heroína que se sacrifica, en una relación concreta. Todo ello ofrece indicios del desenlace de la novela. El cuidado de Molina a Gabriel no pasa de la comprensión y la escucha activa del otro, pero no puede hacer más porque existe una mujer real que suple esa función. Desde esa perspectiva, la identidad de Molina sólo estaría completa si existiese un hombre al que consagrarse, y al que dedicar su vida. El enamoramiento hacia Gabriel fue un acto de fallido sacrificio; pero quizás, por el mismo hecho de que se quedó en un plano ficticio, es que sigue enamorado de él.

En la interacción focalizada en Gabriel, Molina le pregunta a Valentín sobre qué significa ser hombre, y este emite otra intervención que delata su inseguridad discursiva, contraria al rigor con el exige que se dialogue:

¹⁹⁹ Resulta irónico que, a pesar del objetivo escapista del filme, Molina no logra hacerlo del todo incluso en su trance más fuerte, pues las imágenes de la película, tan evocativas, sólo consiguen regresarlo a la opresión e intensificar sus sentimientos de dolor y nostalgia.

²⁰⁰ Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 64.

—Uhm... no dejarme basurear... por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal.²⁰¹

Su dificultad para ofrecer una definición probablemente se deba a que se ha hecho consciente de la paradoja en la que se encuentra en la celda: sostener una filosofía en favor del prójimo, mientras que, al mismo tiempo, minimiza a quien está a su lado. Además, la problemática de la definición de su identidad se fortalece porque, fuera de la imagen de guerrillero que se adjudica (y el estereotipo que viene con esa imagen), ¿quién es Valentín? La autonegación de sus sentimientos implica una borradura de una parte de su identidad que le afecta mucho más de lo que está dispuesto a aceptar; esto es visible en las anteriores reticencias para hablar de la mujer que ama. Cuando la conversación entra a lugares desconocidos y fuera de su zona de confort, Valentín no tiene un discurso ideológico preparado para defenderse, y pide la cancelación del tema para regresar al juego narrativo; o, en este caso, focalizar la conversación de nuevo a Molina. La anulación de Valentín de su propia identidad (sobre todo de su parte emocional) es acorde a su doctrina colectivista y marxista; sin embargo, resulta contradictorio porque se ha evidenciado, a través del poder que ejerce en la celda, que es alguien que exige respeto a su individualidad y a su ego. Éste es el primer indicio de la futura anagnórisis de Valentín, pues advierte la contradicción de su propia identidad.

Contrario a Valentín, Molina es más concreto cuando responde preguntas, sobre todo porque tiene más clara su identidad en lo que a emociones se refiere:

—¿Qué tipo de ilusiones?

—De que viniera a vivir conmigo, con mi mamá y yo. Y ayudarlo, y hacerlo estudiar. Y no ocuparme más que de él, todo el santo día nada más que pendiente de que tenga todo listo, su ropa, comprarle los libros, inscribirlo en los cursos, y poco a poco convencerlo de que lo que tiene que hacer es una cosa: no trabajar más. Y que yo le paso la plata mínima que le tiene que dar a la mujer para el mantenimiento del hijo, y que no piense más que en una cosa: en él mismo. Hasta que se reciba de lo que quiere y la termine con su tristeza, ¿no te parecía lindo?

—Sí, pero irreal. Mirá, hay una cosa: él podría seguir siendo mozo y no sentirse disminuido, ni nada por el estilo. Porque por más humilde que sea tu trabajo siempre existe una salida, la lucha sindical.²⁰²

²⁰¹ *Ibid*, p. 70.

²⁰² *Ibid*, p. 76. Es destacable que la comprensión de Valentín es partir de su lenguaje revolucionario, como si sólo comprendiera el mundo desde la perspectiva política y social.

El anhelo de Molina consiste en la adopción, aunque sea a medias, del rol de la mujer, ya sea como esposa, o como madre. El deseado rol materno representa su mayor adversidad, pues es la identidad negada, que ningún hombre está dispuesto a proporcionarle. No obstante, no se reduce a eso su conflicto: Molina le da más importancia a los demás que a sí mismo: a su mamá, a Gabriel, y, en su debido momento, a Valentín. Es la minimización de su identidad que se ha analizado en el apartado de la imagen pública: la autoamenaza de su imagen negativa como estrategia de cortesía no sólo se reduce a sus actos ilocutivos, sino que revela, como actitud ante el mundo hostil, un completo desapego de su propia persona y una opresión dirigida a sí mismo para buscar la aprobación y el cariño de los otros. Molina entonces experimenta tres distintos tipos de opresión simultánea en la situación comunicativa de la novela: la espacial (la celda), la interpersonal (Valentín) y la intrapersonal. Sin embargo, esta opresión no es absoluta, pues en el caso de esta macrosecuencia, ha elegido contar su película favorita y que sabe que no será del gusto del otro; esto insinúa que el mundo narrativo creado parece ser el único espacio donde maximiza su identidad.

La segunda interacción también comienza con la estructura habitual del juego narrativo (historia → evaluación → ideología) y contiene discusiones que se han generado en las interacciones pasadas: el desacuerdo de Valentín por el escapismo y por el contenido temático del filme nazi. Las estrategias de cortesía continúan siendo defensivas y amenazadoras hacia el otro, por lo que la dinámica del juego narrativo se torna más tensa.

La brevedad de la tercera interacción se debe a que sólo muestra una escena cotidiana, en la que un guardia les entrega a los prisioneros un plato de polenta a cada uno. El temperamento de Valentín queda de relieve con su frustración porque un plato de polenta tiene menos contenido que el otro, cuestión que Molina minimiza.²⁰³ La discrepancia entre los personajes surge porque Valentín está empeñado en demostrar su cortesía al ceder el plato grande a Molina. La negativa de éste pasa como otro acto de cortesía negativo, pero Valentín invalida su acto y le entrega el plato grande, casi como si quiera reafirmar su visión igualitarista y de ayuda al prójimo, de la cual había defendido tanto en la interacción pasada.

²⁰³ Una relectura revelaría, en el macronivel obra-lector, que Molina lo minimiza debido a que sabe que el plato en cuestión es el intoxicado.

La polenta intoxicada que come Molina y que después también comerá Valentín provocará una enfermedad estomacal en ambos; la reacción y la actitud que tendrá cada uno al estar vulnerable frente al otro revelará aspectos sobre su identidad que probablemente no hubiera sido posible conocer de otra forma. Se notará que, aunque Molina esté adolorido y enfermo durante la cuarta interacción de esta macrosecuencia, el juego narrativo continúa; y aunque el relato es interrumpido los quejidos del narrador, se llega hasta el final porque el filme parece funcionar como tónico para paliar el sufrimiento.

De inicio, el dolor es lo que lo motiva abrir el canal; aunque no lo expresa directamente, la implicatura de sus enunciados es la solicitud de ayuda:

- Tratá de relajarte. Lo más posible. Aflojá bien los brazos, y las piernas.
- Sí, parece que pasa un poquito.
- ¿Hace mucho que te empezó el dolor?
- Sí, hace rato. Perdoname que te haya despertado.
- Pero no... Me hubieses despertado antes, Molina.
- No te quería joder... Ay...²⁰⁴

Los métodos de Valentín para aligerar el dolor de su compañero son oraciones imperativas e interrogativas, más parecidas a las de un médico que a las de un compañero; son acordes a su dureza de carácter y al distanciamiento que tiene con él. Incluso realiza un acto de amenaza, al reprocharle no llamar su atención desde el inicio del dolor. Esto no quiere decir que hasta los intentos de Valentín por enmendar la situación sean abiertamente agresivos, pues en sus actos es detectable un intento sincero por aliviar el dolor físico; sin embargo, la sintaxis y el modo en el que los formula permiten ver que sus intenciones, por muy buenas, están cargadas de negatividad.

Molina, quien se encuentra vulnerable, pasa por alto actos que en interacciones pasadas le irritaban, e incluso, en su personalidad sumisa, acepta el error y le pide disculpas. A pesar de que en la interacción antepasada le molestaba que el juego narrativo se hubiera vuelto en un favor condescendiente de parte de Valentín, en el suplicio del dolor estomacal no sólo no le molesta la sugerencia de éste para que continúe el juego para así “escapar” del dolor, sino que la acepta. Así, al juego narrativo se le agrega una nueva capa de sentido: ya no sólo se trata de resistir a la subyugante celda, sino también al que, de algún modo, es otra cárcel: el cuerpo. Valentín sigue haciendo saber su inconformidad con el contenido fílmico, por lo que de nueva cuenta prevalece su interés por dominar la

²⁰⁴ *Ibid*, p. 96.

conversación y acaparar la atención hacia sí. Aun así, Molina logra acabar el relato de la espía nazi. Es notable que su intervención final, en la que relata el desenlace del filme, no sea interrumpido por las punzadas de dolor, como si consiguiera librarse, al menos en el clímax, de sus propios padecimientos, y lograra “escaparse” tanto de la celda como de su cuerpo.

Las últimas tres interacciones pueden resumirse en el resentimiento de Molina tras el padecimiento autoinfligido de la polenta echada a perder. Existe un intento de comunicación; pero como se trata de un horario diurno, Valentín lo rechaza. De nuevo se da el distanciamiento de Valentín después de una interacción en la que hubo cierta proximidad entre ambos y el intento de una cooperación por resistir la adversidad. Molina insiste; toca temas que los han acercado anteriormente, como la añoranza de los seres queridos, pero falla:

- Qué ganas de ver a mamá, hoy sí no sé qué daría por verla un rato.
- Vamos, callate un poco, que tengo mucho que leer.
- Sos jodido vos.
- ¿No tenés una revista a mano?
- No, y me hace mal leer, de mirar las figuras no más me mareo, no estoy bien, che.
- Perdoname, pero si no estás bien tendrías que ir a la enfermería.²⁰⁵

Aunque en la noche anterior Valentín había demostrado preocupación por el bienestar de Molina, no permite que eso de nuevo interfiera en su lectura, y abandona a Molina, delegando la responsabilidad a la enfermería. Para Valentín, cada intervención en horarios no permitidos por él es una afrenta a su imagen y una ruptura del principio de cooperación. Valentín desactiva todas las amenazas hacia su imagen al ignorarlas y menospreciarlas, por lo que hasta los revanchismos de Molina pasan desapercibidos, y su fuerza ilocutiva se reduce al máximo. En esta misma interacción Molina también trata de cambiar las reglas del juego, al solicitarle a Valentín que sea su turno de ser el narrador, pero igualmente Valentín lo rechaza. Todas estas tentativas de Molina en conjunto tienen, como implicatura, el deseo de comunicación y simpatía, así como la reclamación de derechos que, por un sentido de “justicia social” le corresponden, como su turno de ser el “espectador”. En esta interacción, Molina toma el rechazo de una manera un tanto calmada, casi como si lo esperara. A continuación, Molina se narra a sí mismo, y en silencio, una película, a la vez

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 101.

que Valentín estudia los libros de su doctrina. Es el acuerdo implícito, hasta diplomático, de las evasiones distintivas de los personajes, pues cada quien se recluye en la realidad que más le gusta.

El ensimismamiento —particularmente visible en los diversos monólogos y flujos de conciencia de Molina—, se intensifica conforme avanzan las interacciones, al igual que las respuestas viscerales y rencorosas que amenazan la imagen pública y rompen los principios de cooperación. Al final, Molina jura no volver a narrar más filmes a Valentín.

La estrategia de relatar una película en que pueda explayarse narrativamente para seducir a su interlocutor, fracasa porque no toma en cuenta e incluso constituye una afrenta a los valores de Valentín, ofensa que se incrementa con los intentos de Molina de traspasar los límites de socialización impuestos por Valentín, que además contravienen la relación de sumisión que había adoptado el primero con respecto del segundo. Así, al final de la macrosecuencia se presenta el punto más álgido de la confrontación y distanciamiento entre los personajes. La relación, que parecía fortalecerse tras la macrosecuencia de la mujer pantera, se debilita; y los personajes, que protegen su imagen pública cuidadosamente, empiezan a notar que esta se resquebraja y queda expuesta hacia el otro, de modo que el distanciamiento no parece sino una estrategia de autopreservación.

En cuanto al filme en cuestión y su significación en el macronivel obra-lector, Leni, la mujer protagonista, aparte de encarnar nuevamente el ideal femenino al que aspira Molina, experimenta un dilema similar al que él se enfrenta en la prisión: si ser cómplice del sistema y realizar el espionaje que le han encomendado para un bien mayor, o ser cómplice del hombre al que ama. La narración del filme es casi una confesión encubierta que Valentín ni siquiera sospecha, y no es azaroso que esta se narre cuando se ponga en marcha, y con auxilio del sistema penal a través de la polenta, el plan de extraerle información a Valentín. Por otro lado, la ingesta de polenta de Molina es una táctica similar a las que realiza Leni en el filme: el sacrificio del bienestar con el fin de pasar desapercibido y no levantar sospechas. La historia de la relación entre los personajes y la historia del filme se funden en el mismo conflicto moral, y aunque Molina aún no manifiesta tener sentimientos de afecto hacia Valentín, al menos en el macronivel obra-lector se hallan dispuestos los indicios suficientes (a través de la interacción centrada en la historia del mozo Gabriel) para insinuar que sólo es cuestión de tiempo y que Molina

eventualmente se enamorará. Recalco la importancia de este filme como un escenario de arquetipos y conflictos que simbolizan la dualidad irreconciliable de la vida política con la vida íntima; o, mejor dicho, del conflicto perenne de la razón contra la pasión, que también se ejemplifica con el binomio Molina-Valentín.

3.3 La inversión de roles: el piloto de carreras.

Esta es la macrosecuencia más breve de todas; y sin embargo, determina un cambio en el contrato conversacional de los personajes. Otra diferencia importante es que la película relatada no parece ser el discurso estructurante de los temas en la conversación, aunque sí ayuda a comprender el conflicto de Valentín con la vida burguesa, y parece detonar una crisis en el personaje.

- **El piloto de carreras:** Un piloto sudamericano, de ideales revolucionarios, conoce en una fiesta elitista a una señora de clase alta, y decide desahogar con ella su tristeza por haber perdido una carrera. Le narra también su relación complicada con su madre, su sospecha de que existe una conspiración en su contra para hacerlo perder, y la negativa de su padre por financiarle un nuevo vehículo. Inician así una relación romántica. Poco después, el piloto se entera que su papá fue raptado por unos guerrilleros; él intenta convencerlos de que comparte su causa, y la mujer le facilita dinero para salvar a su padre. Finalmente, los guerrilleros descubren la treta y matan al padre. El piloto decide abandonar su carrera y sus sueños, mientras que la mujer adinerada acepta que, aunque se quieren, su relación no es posible debido a que vienen de mundos muy diferentes.

La macrosecuencia está más bien estructurada por el tema de la opresión, materializada en la polenta echada a perder, y que después influye en los actos de habla de los dos personajes:

1. Primera interacción: juego narrativo, opresión, pasado (opresión [dolor físico] → historia → opresión [dolor físico y emocional] → seres queridos [Molina y Valentín] → historia).
2. Segunda interacción: Cotidianidad, opresión, pasado (rutina → seres queridos → dolor físico).
3. Tercera interacción: Cotidianidad (Rutina → relación con el otro).
4. Cuarta interacción: Cotidianidad, pasado, opresión (Evaluación [de un bolero, sin relación con el juego narrativo] → seres queridos [Valentín] → opresión [dolor físico y emocional de ambos] → evaluación [del bolero de nuevo]).

La transición entre cualquier otro tema (como el juego narrativo o la cotidianidad) y el de la opresión, suele ser abrupto, por lo que el dolor, en cualquiera de sus formas, aparece como un estallido incontrolable, lo que termina desactivando las estrategias ilocutivas realizadas hasta ese momento; y minando, inevitablemente, las imágenes públicas construidas. La transición del tema de la opresión al tema de los seres queridos es casi imperceptible, y más bien se funden en un mismo tema; esto contrasta con las macrosecuencias pasadas, en la que la mención de los seres queridos era motivada por el filme. Aquí, el quejido de dolor físico está siempre acompañado por una añoranza.

Los roles se invierten gradualmente: Valentín es el adolorido por la polenta intoxicada; y posteriormente, el paciente que debe ser atendido, y el niño que debe ser protegido. Molina adopta una actitud de liderazgo y es el que trata de aliviar el dolor y el benefactor (la madre) que lo cuida. Inevitablemente, la proyección de sus identidades se trastoca. Molina se retracta de su juramento de no volver a contar filmes, fallando así a la veracidad de su propio enunciado. Así, Molina arriesga su imagen pública negativa y la autenticidad de sus actos locutivos posteriores con tal de continuar la comunicación con el interlocutor.²⁰⁶ Sin embargo, deja en claro que aún existe un distanciamiento, al anteceder la narración con un prólogo que funciona como advertencia: “[...] ante todo te quiero aclarar algo: no es una película que a mí me guste”.²⁰⁷ Molina utiliza ahora una estrategia de cortesía frecuente en Valentín: invalidar la cortesía inherente del acto *agradador*, y

²⁰⁶ Pero también tiene, como en casi todos los actos de habla de Molina, un doble sentido: la continuación del proceso de extracción de información valiosa para el director del penal

²⁰⁷ *Ibid*, p. 118.

distanciarse del mismo. La implicatura es que el acto de narrar una película que no le gusta es un sacrificio que está dispuesto a hacer por el otro, aunque no sin recriminárselo.

Considero que este filme se distingue de los otros ya que contiene un propósito de seducción y manipulación por parte de Molina, pues una vez que Valentín se debilita, consigue el control de la situación comunicativa. Existen dos implicaturas en la narración:

1. Ser un instrumento de sanación al elaborar una película a partir de los gustos e ideologías del otro.²⁰⁸
2. Ser un instrumento de atracción y manipulación al estrechar la relación del filme con la vida personal del otro, con tal de motivarlo a que hable.²⁰⁹

La transición entre el juego narrativo y los temas personales es más forzada; esto es lo que evidencia la función utilitaria del relato:

—[...] Y el muchacho se siente muy mal de haber dejado su país, donde los trabajadores están tan maltratados, y él tiene ideas revolucionarias pero es un hijo de multimillonarios y nadie lo quiere, de la gente del pueblo. Y también se siente mal de haber dejado a la madre. Y todo eso se lo cuenta a esa tipa. Sabés una cosa..., nunca nunca me hablaste de tu mamá.²¹⁰

De esta forma, se vuelve explícita la relación filme-situación comunicativa en los dos macroniveles del análisis. Molina está determinado a ir a terrenos más profundos y personales de la identidad de Valentín, los cuales quizás trasciendan el estereotipo del luchador social. Este proceso culmina cuando Valentín se defeca encima, pues expone la corporalidad que tanto trataba de ocultar.

A Valentín le da vergüenza el episodio, y Molina no duda en auxiliarlo, sin dejar de detectar la incongruencia: “No decías vos que hay que ser hombre... ¿qué es eso de tener vergüenza?”.²¹¹ No pasan muchas intervenciones para que Valentín ligue su indisposición

²⁰⁸ Esta película ofrece una configuración de la identidad que ha formado Molina de su compañero, a quien sigue percibiéndolo no sólo como un guerrillero estereotípico, sino como una efigie de la masculinidad, al albergar gustos que Molina considera más correspondientes a los hombres, como los autos de carreras. De igual modo, al mostrar la conversación de dos personajes provenientes de mundos opuestos y que, a pesar de eso, han encontrado comprensión en el otro, refleja una versión idealizada de la situación comunicativa de la celda, como si Molina la tradujera con su código fílmico y la adornara con sus escenarios opulentos.

²⁰⁹ Vale la pena destacar que la tercera interacción incluye un flujo de consciencia de Valentín, la cual contiene imágenes de la narración del piloto de carreras, así como de su propia vida. Esto sugiere un proceso clave para comprender la alucinación final de Valentín: la asimilación de las imágenes cinematográficas en el subconsciente.

²¹⁰ *Ibid*, p. 123.

²¹¹ *Ibid*, p. 124.

física con el dolor emocional: “Es la bronca, una bronca que me dan ganas de llorar, bronca contra mí mismo”.²¹² Se fortalece así la imagen positiva de Valentín hacia Molina, pues se muestra frágil y dispuesto a llorar. En cambio, esto daña su imagen pública negativa como hombre fuerte e independiente. Aunque pareciera ser más por efecto de la diarrea que por la estrategia de Molina, Valentín sí termina hablando de su mamá:

—Yo no sé por qué nunca te hablé de mi madre. Yo no sé mucho de la tuya, pero algo me la imagino. [...] Mi madre 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, ¿me entendés?”²¹³

Comienza así el reconocimiento de Valentín hacia Molina, en la que le permite el acceso a su vida privada y sus sentimientos.²¹⁴ Una vez que Molina conoce al Valentín débil, se transforma su concepción de él, y le surge un paulatino deseo por cuidarlo y entregarse a su bienestar; necesidad que ha demostrado subrepticamente al relatar su historia con Gabriel.

Los cambios graduales de la identidad de los personajes se van dando, en las primeras tres interacciones, a través de subversiones a la situación comunicativa inicial. Por ejemplo, Valentín accede a platicar en el día en la segunda interacción; y si rechaza la oferta de “jugar”, ya no es con violencia, sino con cortesía: “No, gracias, voy a ver si puedo leer”.²¹⁵ Después, cuando Molina vuelve a hablar sobre su madre, crea un vínculo estrecho en el que logran comprenderse, a diferencia de cuando hablan de sus experiencias amorosas. No se trata de cualquier figura:

La madre es la seguridad del abrigo, del calor, de la ternura y el alimento; es también, por el contrario, el riesgo de opresión debido a la estrechez del medio y al ahogo por una prolongación excesiva de la función de nodriza y de guía: la *genitrix* devorando al futuro *genitor*, la generosidad tornándose acaparadora y castradora.²¹⁶

En el caso de Valentín es más claro por qué la madre es una figura opresora: impide la realización de su identidad revolucionaria. En el caso de Molina, esta intervención suya echa luz en el asunto: “[...] ella no quiere que venga nadie a traerme las cosas, se cree que el médico le va a dar permiso de un momento para otro. Pero mientras me jode a mí, porque

²¹² *Idem.*

²¹³ *Ibid.*, p. 125.

²¹⁴ Pero no es rotundo, pues sus enunciados comienzan con el pronombre personal y con preguntas que aún ponen en duda la comprensión de Molina (“¿me entendés?”).

²¹⁵ *Ibid.*, p. 127.

²¹⁶ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT Alain, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 2018, p. 674.

no quiere que nadie que no sea ella me traiga comida.”²¹⁷ Se trata de una opresión más disimulada, pues al mismo tiempo que es un gesto amable, es un acto que limita la libertad; por lo tanto, es un acto de cortesía negativa. Molina no parece percatarse, pero en el macronivel obra-lector, el conflicto materno que desahoga es el mismo que él instaurará hacia Valentín en esta y en la siguiente macrosecuencia: el cuidado como acto de control.²¹⁸ La reminiscencia de la madre por parte de ambos personajes no es azarosa, pues significa la opresión que experimentaban en el entorno familiar y social.

Valentín no coopera de forma absoluta al nuevo contrato conversacional, pues manifiesta reticencias indirectas, como preocuparse por el abastecimiento de suministros: “Pero te estás terminando tus provisiones, estás loco vos”.²¹⁹ Más adelante, como una forma de control de daños y riesgos, emite una rectificación de sus actos amenazadores pasados:

—Sí, no sabés cuánto te lo agradezco. Y te pido perdón, porque yo a veces soy muy brusco... y hiero a la gente sin ninguna razón.

—Acábala.

—Como cuando estabas vos descompuesto. Y no te atendí nada.

—Callate un poco.

—En serio, y no con vos sólo, herí mucho a otra gente. Yo no te he contado, pero yo en vez de contarte una película te voy a contar una cosa real. Te macanié de lo de mi compañera. De la que te hablé es otra, que yo quise mucho, de mi compañera no te dije la verdad, y vos la querrías, porque es una chica muy simple y muy buena y muy corajuda.

²¹⁷ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 127.

²¹⁸ Es sabida también la teoría freudiana del complejo de Edipo como origen de la homosexualidad, así como las ideas de Lacan sobre la necesidad de los homosexuales de ser protegidos: “De los homosexuales, se habla. A los homosexuales, se los cuida. A los homosexuales, no se los cura. Y lo más formidable es que no se los cura a pesar de que sean perfectamente curables” (LACAN, Jacques, *El seminario El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formaciones del inconsciente 1957-1958*, México, Paidós, 1999, p. 213). La novela menciona el complejo de Edipo en los estudios recopilados en las notas al pie de página; Puig reconoce incluirlas por fines didácticos, como reconoce en una entrevista: “Cuando el libro salió en España, en el año 76, sentí que había que darle al lector todo ese conocimiento. Sentí que el lector tenía que colocarse entre mis dos personajes con esa información” (PUIG, Manuel, citado en GILIO, María Esther, “Algunas confesiones. Entrevista a Manuel Puig”, *Revista de la Universidad de México*, UNAM, No. 38, 1984, p. 7). Bajo la perspectiva del autor, es claro que la fundación del personaje de Molina es psicoanalítica, y se basa en las teorías en boga en la década de los setenta. Como autor, Puig debió sentirse obligado a introducir un personaje homosexual con un contexto científico que respaldara la construcción de su identidad; la cual, como se constata, está hecha con traumas, como el complejo de Edipo, con los que se suele asociar al homosexual en aquella época. Todo esto, y con miras al análisis de la identidad en esta tesis, hace ver otra paradoja de Molina: anhela cuidar a otro hombre, pero no abandona el nicho materno donde es cuidado, por lo que su identidad siempre estará reducida y atrofiada pues la madre le impide desarrollarse como un individuo independiente.

²¹⁹ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 134.

—No, mirá. No me cuentes, por favor. Ésos son asuntos jodidos, y yo no quiero saber nada de tus cuestiones políticas, secretas y qué sé yo. Por favor.²²⁰

El recurso del perdón para corregir actos amenazadores pasados ya lo había empleado Valentín, pero no con tanta severidad y menos con una confesión, que es un acto autoamenazador de la imagen. Curiosamente, cuando Valentín cede y se abre, Molina retrocede, similar a como el guerrillero solía imponer su distanciamiento. Las razones de su negativa son ambiguas, pero apuntan a la inversión de los roles, en la que, por ende, también se invierten los propósitos: Molina quizás ya se está resistiendo a su misión secreta y prefiere, como dice Valentín, no cargar con la información después de todo.

La cuarta interacción gira alrededor de dos textos: el bolero *Mi carta* con la que Molina abre, y la carta que recibe Valentín de su compañera. Los primeros versos del bolero que canta Molina son un guiño, en los dos macroniveles, a la situación comunicativa, y a la traducción que hace Molina de la experiencia vital en su lenguaje propio, hecho a partir de la lírica popular: “«Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche, trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño...»”.²²¹ No es cualquier bolero: es uno que incluye el motivo del “amor extraño”, que, de acuerdo con Carlos Monsiváis, era la etiqueta velada del amor homosexual en el mundo cancioneril de principios del siglo XX: “La idea de filtrar lo gay calificándolo de *mundo raro* o de *amor extraño* (lo queer), es una de tantas estrategias para decir la verdad”.²²² La alusión, en el macronivel de los personajes, produce una divergencia de opiniones, en la que Valentín repite su pasada estrategia de defensa de la imagen pública, al desaprobarlo como algo sentimental y desasociarlo con el contexto. Sin embargo, después de haber expuesto su lado vulnerable, su rechazo ya no tiene el mismo efecto ni duración. Por otro lado, Molina no sólo cita el bolero con un sentido lúdico e irónico de subvertir la cotidianidad de la celda y traducirla a su lenguaje, sino que también utiliza la letra del bolero como una implicatura de su naciente atracción hacia Valentín.

²²⁰ *Ibid*, p. 135.

²²¹ *Ibid*, p. 137.

²²² MONSIVÁIS, Carlos, *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, Paidós, México, 2010, p. 132.

El segundo texto, la carta de la compañera que Valentín lee en voz alta, desplaza los juegos de Molina, y funciona como un repertorio de las ideas y el léxico guerrillero.²²³ Desde la perspectiva del AC, es una secuencia inédita porque, aunque cabe en la esfera del pasado y en el tema abocado a los seres queridos, contiene un objeto tangible que es el centro de la conversación (la carta), y a partir de este, el personaje que suele tomar el papel del oyente (Valentín) toma la batuta y traduce su mundo. Tiene una forma de par adyacente similar al juego narrativo, pero definitivamente no tiene el sentido lúdico y escapista; más bien lo contrario, pues la carta los obliga a ser conscientes de su realidad opresora. Narrativamente es un punto de no retorno, pues los personajes no vuelven a tratarse como enemigos ideológicos, así como tampoco se perciben como meras representaciones de la amenaza que han soportado en sus vidas. Pragmáticamente, está colmada de actos de habla definitorios, y es de las interacciones con más cumplimiento de las máximas del principio de cooperación.

La lectura de la carta finaliza con una remembranza de Valentín de la mujer que ama, así como de una crisis física y emocional que termina por quebrarlo. Molina empieza a agregar diminutivos y a suavizar sus enunciados, como indicando su comodidad en el rol del cuidador, y tratando de atenuar la incomodidad del otro. Valentín no sabe cómo reaccionar aparte de agradecer todo el tiempo, y emitir una promesa que hace sólo unas cuantas interacciones hubiera sido impensable: “—Y te prometo no reírme más de tus boleros. La letra ésa que me dijiste... es muy linda.” Destaco el adjetivo “linda”, que pareciera más asociado al vocabulario de Molina; me atrevo a señalar a esta intervención como el inicio de la apropiación léxica de Valentín al idiolecto de Molina. Además, reconoce el valor del bolero; esta vez ya no desde la posición culta, como en el filme de la mujer pantera, sino desde la emotividad. La interacción acaba con una confesión final de Valentín:

—Y hay una cosa más, que me jode mucho. Es algo muy jodido, muy bajo...
—Contame, desahogate.

²²³ Destaco, de la carta, este fragmento: “Nosotros no podemos estar pensando en que alguien nos quiere, porque nos quiere vivo, y entonces eso te da miedo a la muerte, bueno, no miedo, pero te da pena que alguien sufra por tu muerte. Y entonces ella está teniendo relaciones con otro compañero...” (PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 139). En el uso del plural, Valentín borra su individualidad, pues él sólo existe de manera íntegra y auténtica como miembro de un grupo.

—Es que de quien que... querría recibir ca... carta, en este momento, a quien querría tener bien cerca, y abrazarla... no es a mi... compañera, sino a la otra... de que te hablé.

—Si es lo que sentís...

—Sí, porque yo ha... hablo mucho pero... pero en el fondo lo que me... me... me... sigue gustando es... otro tipo de mujer, adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que me mataron a mi compañero... Soy como ellos, igualito.

—No es cierto.

—Sí, no nos engañemos.

—Si fueras como ellos no estarías acá.

—«... los sueños tristes de este amor extraño...»²²⁴ ... ¿Y sabés por qué me molestó cuando empezaste con el bolero? Porque me hiciste acordar de Marta, y no de mi compañera. Por eso. Y hasta pienso que Marta no me gusta por ella misma, sino porque tiene... clase, como dicen los perros clasistas hijos de puta... de este mundo.²²⁵

Cuando Valentín confiesa que “habla mucho”, sugiere que su identidad es sólo un discurso vacío. En la concepción del mundo público de Valentín, las etiquetas sociales definen a los individuos: Molina no es más que un gay, él no es más que un miembro de un grupo de guerrilleros, y Marta es una mujer de clase alta. La condición privilegiada de su amada le avergüenza porque destruye el discurso con el que justifica su valor como persona y su posición en el grupo social al que pertenece. Es la primera contradicción que reconoce, iniciando así un proceso de evaluación de su propia identidad, así como de replanteamiento, el cual finalizará en la interacción posterior.

Al mismo tiempo que los actos de habla de Valentín parecen ser cada vez más sinceros y despojados de implicaturas negativas hacia el otro, los de Molina se tornan más oscuros y ambiguos. No es azaroso entonces que Puig decida, al final de esta macrosecuencia, insertar la conversación (y por ende, la revelación en el macronivel obrador) entre Molina y el director de la cárcel. Este contraste es el que permite saber que la estrategia cortés de Molina es manipulativa. Pero esto tampoco es rotundo, pues sus actos de habla con el director parecen apuntar a que también con él emplea estrategias pragmáticas manipulativas:

1. Proyectar una imagen sumisa y cooperativa.
2. Proponer su propia táctica de manipulación hacia Valentín, al sugerir que regrese a la celda con un paquete de la comida que le lleva su mamá. Esto le permite

²²⁴ Valentín no entiende las connotaciones homoeróticas del “amor extraño”, y hace suyo el término, utilizándolo para comprender su propia dimensión emocional e identificarla.

²²⁵ *Ibid*, p. 147.

transformar la situación comunicativa en la celda, como si él fuese el narrador del filme de su propia vida.

Las telarañas de manipulación de Molina hacia los hombres son tan efectivas que es inevitable percibirlo, en el macronivel obra-lector, como el estratega que mueve las piezas del ajedrez sólo con su discurso, y como el participante más hábil en el juego de máscaras de la novela. Sin embargo, si se advierte que ha demostrado en sus actos de habla una necesidad de validación de los otros, la manipulación aparece como las mentiras de un niño que no quiere perder la aprobación de todos; y que, con tal de no perderla, adapta la ficción y la imagen pública que ha creado, tanto hacia Valentín como al director.

3.4 El replanteamiento de la identidad de Valentín: la mujer zombi.

La macrosecuencia del filme *La vuelta de la mujer zombi* es la más extensa de la novela; y aunque la película no causa controversias entre los personajes, se liga sutilmente a la transformación de Valentín.

- **La mujer en la isla zombi:** Una mujer viaja a una isla misteriosa donde la espera su prometido. Pronto descubre que la isla oculta un terrible secreto: ahí vive una tribu de zombis que son explotados como esclavos; y entre ellos, se encuentra la ex esposa de su marido. Nota que éste aún está obsesionado con ella, así que decide, con ayuda del ama de llaves, enfrentarse contra el brujo que los mantiene controlados, lo que desemboca en una rebelión. El brujo, viéndose en peligro, ordena a la ex esposa que mate al hombre con el que estuvo casada en vida; aunque se nota en la mirada que ella no quiere, lo hace. Antes de morir, el hombre revela a la mujer que siempre la quiso a ella, y a los demás zombis les dice que sus familias fueron asesinadas por el brujo. Al final, los zombis matan al brujo, y la protagonista

se va de la isla, triste por la muerte de su esposo, pero tranquila de que la isla tendrá un mejor futuro.²²⁶

El elemento del filme que más incide en los personajes es la imagen de la isla, pues en esta se basará Valentín para su posterior replanteamiento del espacio. Más allá de eso, el juego narrativo vuelve a ser desplazado por otro tema: el de la cotidianidad.

1. Primera interacción: Cotidianidad (rutina).
2. Segunda interacción: juego narrativo, opresión, pasado y futuro (historia → seres queridos → ideología → futuro).
3. Tercera interacción: Cotidianidad (rutina).
4. Cuarta interacción: Cotidianidad, juego narrativo (Comida → historia).
5. Quinta interacción: Cotidianidad (Rutina → relación con el otro).
6. Sexta interacción: Cotidianidad (Rutina → relación con el otro).
7. Séptima interacción: Cotidianidad, juego narrativo, opresión (Rutina → historia → dolor emocional [Molina] → relación con el otro).

La esfera de la cotidianidad se relaciona con el espacio, pero está exenta de las connotaciones negativas que sí tienen los subtemas de la opresión. Su predominio en esta secuencia obedece, en un inicio, a la rutina instaurada por Molina, en la que se conserva el nuevo contrato conversacional en el que él es el benefactor, y Valentín el beneficiado. Después, cuando Valentín trastoca los paradigmas de la situación comunicativa, los personajes se enfocan, ya no en el juego narrativo, y tampoco en sus tribulaciones propias, sino en el otro: en el interés del otro y en lo que representa, ya no como estereotipo, sino como individuo. Para no alargar el análisis, me centraré en las interacciones más catárticas: el dictado de Valentín de una carta, su arrebató, su anagnórisis y el acto sexual entre los personajes.

²²⁶ Existen otras connotaciones del filme en el macronivel obra-lector; una de ellas es que se trata de una reelaboración de la explotación social del capitalismo bajo el género de lo maravilloso. Pero quizás la más relevante para el estudio de la identidad es, de nueva cuenta, el rol de la mujer protagonista que, como una heroína, salva no sólo al hombre que en realidad no la amaba, sino a toda una comunidad. Es una metáfora de Molina y el papel que desempeña hacia Valentín, a quien procura, a pesar de que él sólo tiene cabeza para Marta. La salida de la mujer de la isla es también análoga de la salida de Molina de la celda.

La fase de autodescubrimiento de Valentín, la cual ocurre en las primeras dos interacciones, es sinuosa, pues se muestra reticente ante el naciente cariño de Molina. Situarse en la posición de la víctima y el necesitado lo vulnera, pues en la formación de su imagen pública, se ha comprometido en tener siempre, sea cual sea el otro, la autoridad del proveedor. Por otro lado, Molina consuma el deseo largamente reprimido de tomar el rol protector hacia un hombre, por lo que consigue en la celda la identidad largamente anhelada de la esposa y la madre; una identidad que nunca hubiera obtenido en libertad.

El cuidado de Molina incluye, entre sus tareas, ayudarle a Valentín a escribir una carta hacia Marta. Las intervenciones de Valentín durante el dictado son confesiones indirectas, porque, aunque el receptor del mensaje no está presente, el hecho de que él como emisor formule su discurso a partir de ella, revela información que a Molina le hubiera costado conocer de otra forma. Destaco los siguientes fragmentos de su dictado: “yo como vos no me conformo a ser un mártir, Marta, me da rabia ser mártir, no soy un buen mártir”;²²⁷ “Me torturaron, y no confesé nada... claro que me ayudaba que yo nunca supe los nombres verdaderos de mis compañeros”;²²⁸ “Y yo, que siempre putié contra las religiones, porque confunden a la gente y no dejan que se luche por la igualdad... estoy sediento de que haya una justicia... divina. Estoy pidiendo que haya un Dios...”;²²⁹ “y te vas a pasar la mano por tu cuerpo que tan bien recuerdo [...] porque sería como tocarte yo mismo, porque algo de mí te quedó adentro tuyo, ¿verdad?”.²³⁰ Cada uno de estos actos de habla expresivos delatan la ya insostenible fabricación de su imagen pública, pues estaba hecha por mentiras que se elaboraba a sí mismo para encajar en el grupo anarquista. Delata también que:

- Su renuncia a ser mártir es también la aceptación de sus deseos y anhelos amorosos, más propios de la individualidad que de la colectividad.
- El sacrificio de Valentín era falso porque realmente no tenía información valiosa. Por lo tanto, el “periodo de prueba” (el cual se había comentado en el apartado sobre la imagen pública) sólo estaba en su imaginación.

²²⁷ *Ibid*, p. 182.

²²⁸ *Idem*.

²²⁹ *Idem*.

²³⁰ *Ibid*, p. 183.

- Una de las contradicciones que había detectado Molina (cuando argumenta que los ateos no dejan de mencionar a Dios) era verdad. Así mismo, el escepticismo racional que tanto usaba el personaje para formar su autoridad pragmática se desmonta rotundamente.
- El deseo sexual y amoroso reprimido de Valentín llega al paroxismo con su anhelo de fundirse con la amada: una imagen poética que parecería más propia de Molina que de él.

Molina interrumpe el dictado proponiéndole bañarlo, en su plan de enfermero (o más bien de niño). Simbólicamente, es la purificación y la regeneración: “[...] la purificación del cuerpo alcanza también al alma, y así favorece la renovación espiritual”.²³¹ Es apropiado, pues Valentín acaba de reconocer, a través del lenguaje su alma, su espiritualidad negada y abolida por su ideología. En ese sentido, el proceso de anagnórisis de Valentín, el cual comienza en esta interacción, es una purificación corporal, ideológica y verbal. Se resiste todavía; rompe la carta y la arroja al calentador para que arda. Pero el ritual ha comenzado.²³²

La tercera y la cuarta interacción prosiguen la recuperación física de Valentín y el juego narrativo. Marca el regreso de las secuencias marco de apertura (“¡Buen día!”) que habían desaparecido en las primeras macrosecuencias, lo que revela a reconfiguración de las estrategias de cortesía: un reforzamiento de las fórmulas y los saludos ceremoniosos para motivar una atmósfera afable de la situación comunicativa. El rol protector de Molina se torna innecesario conforme Valentín se mejora. No obstante, Molina se aferra a ese papel.

En la quinta interacción se resquebraja el nuevo orden de la relación.

—Vos no sabés nada. Si tomás las cosas de la jaula te enfermás, así que no te preocupés, que mientras yo tenga provisiones también hay para vos. Y hoy yo tengo visita del abogado, y seguro que viene mamá con él y otro paquetazo.

²³¹ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT Alain, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 2018, p.175.

²³² La interacción acaba con un intercambio aparentemente anodino, en el que Molina comenta que a veces le gusta ver “las sombras que echa el calentador” para entretenerse. Es una obvia referencia a la alegoría de la caverna de Platón, y vaticina la posterior epifanía de Valentín: la celda como un espacio blanco que puede convertirse en lo que ellos quieran si se liberan de las apariencias e ilusiones que conforman sus mundos.

—De veras, viejo, no me gusta que me manejen la vida.²³³

Es un regreso al juego de las proximidades y las distancias que había instaurado Valentín, y una vuelta a la sobreprotección de la imagen pública negativa: la territorialidad y la libertad de acción que desea no ser coartada por otro. Coincide con la recuperación física total, y estalla en un arrebato furioso, expresado en el discurso dialogal por vacíos, los silencios de asombro del guerrillero:

—Pero, che, dejame que te mime un poco...
—¡Basta!... ¡carajo!
—Estás loco... ¿qué tiene de malo?
—¡¡¡Callate!!!
—El budín...
—...
—Pero mirá lo que hiciste...
—...
—Si nos quedamos sin calentador, estamos listos. Y el planto...
—...
—Y el té...
—Perdoname.²³⁴

El rechazo de Valentín por continuar con el rol pasivo se da como la escena de un adolescente que arroja cosas al suelo para rebelarse de sus padres. Inmediatamente aplica el control de riesgos y daños porque lo obnubilaron las emociones, impulso que antes no se permitía. Ya no tiene sentido que rechace las amenazas a su imagen negativa, pues esta, con sus fundamentos ideológicos y masculinos, ya no se sostiene tras el descubrimiento de su vulnerabilidad. Molina casi no habla, y sólo acepta el perdón dócilmente. Esto también revela un cambio de su actitud hacia Valentín: antes hubiera reaccionado con insultos, ahora acepta la disculpa con tal de no herir al otro. En el macronivel obra-lector, se lee también la posibilidad de que tenga miedo de ser descubierto.

Entre la quinta y la sexta interacción se dispone otra conversación transcrita entre Molina y el director del penal. Es la continuación de la estrategia ilocutiva que utiliza Molina, e incluso refuerza la narrativa de los alimentos como método de manipulación, así como sus propuestas para extraer información de Valentín, las cuales están más basadas en la explotación de sus emociones, una vez que sabe la debilidad del compañero: “[...] si él

²³³ *Ibid*, p. 197.

²³⁴ *Ibid*, p. 197.

piensa que me voy, va tener más necesidad de desahogarse conmigo. Son así los presos, señor. Cuando un compañero se va... se sienten más desamparados que nunca".²³⁵ El personaje parece ser cooperativo en estas conversaciones; pero el lector, quien tiene la perspectiva del panóptico, sabe que Molina ya cuenta con la información valiosa que el director desea, por lo que su objetivo parece ser más bien la prolongación de la situación comunicativa en la que ha conseguido la identidad deseada durante toda su vida.

La sexta interacción culmina el proceso de transformación de Valentín. Molina recurre a la predictibilidad porque comprende, de acuerdo a las interacciones anteriores, que la relación se encuentra en una de esas ya conocidas fases de separación, en la que cada quien mantiene su distancia. Ya no resiente el cambio, sino que lo anticipa y se muestra cooperativo ("Mejor así, ¿verdad? Cada uno se prepara lo que quiere, así no te hincho"²³⁶). Así mismo, recurre a máximas de cortesía para concederle razón y finalmente expresar empatía por su estrategia ilocutiva antiexpresiva y antisentimental. Pero Valentín subvierte sus expectativas en una serie de intervenciones revalorizantes del espacio, de la situación comunicativa, del otro y de sí mismo, las cuales replantean toda la construcción de la identidad del personaje basada en las interacciones pasadas.

—Sí, pero en este caso, estamos los dos acá encerrados, y no hay ninguna lucha, ninguna batalla que ganarle a nadie, ¿me estás siguiendo? [...] ¿Y estamos tan presionados... por el mundo de afuera, que no podemos actuar de forma civilizada?, ¿es posible que pueda tanto... el enemigo que está afuera?²³⁷

Valentín no se despega del binomio "nosotros/ellos" para fundamentar sus ideas, y en general sus conclusiones conservan su idiolecto izquierdista. Reexamina la situación comunicativa al grado de advertir que muchos de los factores que han influido en ella son presiones sociales que han cargado y que han llevado, a los dos, a la celda. Reconoce que los estereotipos con los que han construido su identidad son máscaras impuestas por la sociedad que los oprime, y que sus conflictos en realidad surgen de una narrativa dual que el mundo capitalista ha propiciado: la masculinidad contra la feminidad, por ejemplo, en la

²³⁵ *Ibid*, p. 203.

²³⁶ *Ibid*, p. 204.

²³⁷ *Ibid*, p. 205.

que presupone que las diferencias entre hombres y mujeres son irreconciliables predisposiciones del género.

—Sí, que todo lo que está mal en el mundo, y que yo quiero cambiar, ¿será posible que no me deje actuar... humanamente, ni un solo momento? [...] No sé si me entendés... pero aquí estamos los dos solos, y nuestra relación, ¿cómo podría decirte?, la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie. [...] En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mi mente... cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio.²³⁸

Valentín admite que ha instaurado en la celda el mismo sistema opresor que se ha propuesto combatir toda su vida. En el adverbio “humanamente” engloba las actitudes que antes etiquetaba de sentimentales. Valentín propone entonces desaprender los roles sociales; es decir, las imágenes públicas que han levantado como muros para protegerse del mundo exterior, y comenzar a definirse con identidades libres, y que no se atengan a las presiones del sistema. Plantea la equivalencia de la celda como una isla desierta, convirtiendo el mayor símbolo físico de la opresión en una imagen paradisiaca, tomada del último filme relatado. Por último, atribuye al deterioro físico y mental la causa de su autoritarismo y su rechazo a que Molina haya adoptado con él un rol de cuidador y proveedor, pero también acusa al acondicionamiento sistémico.

La transformación no es absoluta. El hecho de que señale mayoritariamente a los agentes externos como los que lo orillaron a crear el sistema opresor en la celda y no haya reconocido que había también una predisposición en su carácter para hacerlo, indica que no asume del todo la responsabilidad, y culpa al “enemigo” de las fallas de su propia identidad. Conserva, además de la jerga guerrillera, las apelaciones al intelecto de Molina (“No sé si me entendés [...] ¿me explico?”²³⁹), por lo que subrepticamente sigue viendo a Molina como un interlocutor intelectualmente inferior. No obstante, el replanteamiento de Valentín encierra, desde el punto de vista pragmático, un desmantelamiento de las

²³⁸ *Ibid*, p. 206.

²³⁹ *Idem*.

estrategias ilocutivas que buscaban proteger la imagen pública a toda costa. La ayuda de Molina, que él percibe desinteresada, promueve un cambio de paradigma en su lucha política, pues la batalla contra el sistema opresor, que consideraba un asunto exclusivamente político, también atañe a la vida privada y a las relaciones interpersonales con los otros. Ha aprendido, a través de Molina, que el acto amoroso es también un acto político desde cierto contexto, pues un acto de esa naturaleza es también rebelde.

La reacción de Molina es un tanto evasiva. Reconoce a veces no entender totalmente el discurso de su compañero, y a veces lateraliza al señalar que la comida está lista. Luego, ocurre este intercambio:

—Bueno, no pienses en nada raro, pero si yo te trato bien es porque quiero ganarme tu amistad, y por qué no decirlo... tu cariño. Igual que trato bien a mi mamá porque es una persona buena que nunca hizo mal a nadie, porque la quiero, porque es buena, y quiero que ella me quiera... Y vos también sos una persona muy buena, muy desinteresada, que se ha jugado la vida por un ideal muy noble. ... Y no mires para otro lado, ¿te da vergüenza?

—Sí, un poco. ... Pero te miro de frente, ¿ves?²⁴⁰

Molina aún duda en traspasar el espacio vital de Valentín, pero se aventura a expresarlo porque Valentín no parece ya tener estrategias ilocutivas que minimicen su identidad. Por otro lado, el final del intercambio revela que Valentín aún huye de la connotación homosexual de los actos de habla de su amigo, pero lo desafía como si esa fuese su prueba ahora. La interacción finaliza con una triste noticia: Molina saldrá pronto de la celda. Valentín pide cerrar la interacción pues la noticia lo ha dejado caído; cuestión que no esperaba Molina y que cataliza su propia tristeza en la séptima interacción.

El relato de la mujer zombi se finaliza sin más, y Molina tiene una crisis que no teme exteriorizar. Aquí ocurre el primer nombramiento en diminutivo de parte de Valentín a su compañero: “¿Qué te pasa, Molinita?”,²⁴¹ lo cual es el marcador definitorio de que la relación ha cambiado, de que Valentín no volverá a jamás percibir a su compañero como una amenaza, y que la atmosfera reinante en la celda será, a partir de ese momento, de intimidad y cariño. En cuanto Molina nota esto, renuncia también a seguir ocultando sus sentimientos. Trata de cerrar la interacción debido al dolor de saber que vive los últimos

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 217.

días junto con él, pero Valentín, renuente a usar las mismas estrategias ilocutivas e intelectuales del inicio, comienza un acercamiento físico al que se había rehusado en la situación comunicativa inicial.

- ¿No te puedo acariciar?
- Sí...
- ¿Acá?
- Sí...
- ¿Te hace bien?
- Sí... me hace bien.
- A mí también me hace bien.
- ¿De veras?
- Sí... qué descanso...
- ¿Por qué descanso, Valentín?
- Porque... no sé...
- ¿Por qué?
- Debe ser porque no pienso en mí...²⁴²

El ego de Valentín se atenúa a través del contacto físico, sus preguntas ya no son inquisitivas y racionales sino actos auténticos de cortesía en los que reina la esfera afectiva. Como paliar el dolor de su compañero forma parte ya de su ideario revolucionario, ya no le sirve el discurso y recurre al contacto, también como un desafío para sí mismo y para completar así su transformación. Molina cede e intenta hacer lo que nunca había podido en su vida: llevar el anhelo amoroso a la realidad. La formulación de su pregunta implica el miedo al rechazo que tanto conoce (“¿No te da asco que te acaricie?”²⁴³); al saberse aceptado, le sugiere, en una implicatura (“Valentín... si querés, podés hacerme lo que quieras... porque yo sí quiero”²⁴⁴), tener relaciones sexuales. El eufemismo de “hacerme lo que quieras” implica el sometimiento con el que Molina comprende a la relación sexual, donde también se subordina al otro. Después, en el acto sexual, Valentín le pide a Molina que no hable, como si concretarlo en actos de habla resultaría todavía más definitorio; como si, al no hacerlo, eludiera la realidad. En el cenit del acto, ocurre una fundición de ambas identidades, y una abolición del espacio, que Molina no puede callar:

—Callado... quédate callado un poquito.

²⁴² *Ibid*, p. 220.

²⁴³ *Idem*.

²⁴⁴ *Ibid*, p. 221.

—...
—...
—¿Y sabes qué otra cosa sentí, Valentín?, pero por un minuto, no más.
—¿Qué? Habla, pero quédate así, quietito...
—Por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá, ...ni acá, ni afuera...
—...
—Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo.
—...
—O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos.²⁴⁵

Molina usa las palabras que Valentín había empleado para referir a su amor con Marta; se apropia de ese discurso ahora que por fin sintió reciprocidad de su amor. Molina está fundido con Valentín y viceversa, tanto a través del lenguaje como en el cuerpo. Las identidades de ambos se asimilan. Ya no hay palabras, ni estrategias, ni pragmática.

3.5. La reafirmación de la identidad de Molina: la mujer prostituta.

La macrosecuencia abocada a la película protagonizada por la mujer cantante y prostituta marca el desarrollo y la conclusión de la situación comunicativa final (iniciada en la macrosecuencia pasada), en la que los personajes, trastocados por los derroteros que ha tenido su relación, deciden jugar por última vez, antes de que Molina salga de la celda. La última película que Molina narra permea las interacciones con un tono nostálgico:

- **La mujer cantante y prostituta:** En el carnaval de Veracruz, se enamoran un periodista que ocasionalmente compone canciones, y una cantante que bailan con los antifaces puestos. En la Ciudad de México, el periodista se entera que saldrá a la luz una nota sensacionalista sobre ella. Él decide ayudarla, pero comprende pronto que está cooptada por su marido mafioso. El periodista huye a Veracruz y se vuelve cancionero, aunque cae gravemente enfermo; sin embargo, ignora que la mujer se separa del marido y lo busca. Una vez que se encuentran, deciden vivir juntos. Para costear su vida, la mujer se vuelve prostituta a escondidas del hombre.

²⁴⁵ *Ibid*, p. 222.

Pronto se entera que ella es prostituta; y aunque al principio se enoja, después se percata de que ella lo ha cuidado, y se siente como una carga. El mafioso, al enterarse de la situación de su exmujer, se compadece de ella y le regala alhajas para que pueda conseguir dinero. Pero es demasiado tarde: el periodista agoniza en un cuarto de hospital, pero se alegra cuando la mujer lo visita. Él, en su delirio, se imagina que está en un velero con ella. Después de que él muere, ella regresa a la casa que compartieron por un breve tiempo, y escucha que los pescadores en el puerto cantan sus canciones. Ella, con lágrimas en los ojos, sonrío.²⁴⁶

Tiene cinco interacciones, y la última conversación transcrita entre el director del penal y Molina, entre la tercera y la cuarta:

1. Primera interacción: cotidianidad (rutina → relación con el otro).
2. Segunda interacción: juego narrativo, opresión (historia → dolor emocional [Molina]).
3. Tercera interacción: cotidianidad, juego narrativo, opresión (rutina [suministros] → historia → dolor emocional [Molina] → relación con el otro).
4. Cuarta interacción: futuro, opresión, juego narrativo, cotidianidad (La vida afuera de la celda → dolor emocional [Molina] → historia → evaluación → relación con el otro).
5. Quinta interacción: futuro, cotidianidad (la vida afuera de la celda → relación con el otro).

La estructura interaccional es similar a las de las primeras macrosecuencias, en la que existía un juego narrativo del que se desprenden los demás temas; sin embargo, la evaluación, que usualmente consistía en el comentario sobre los personajes y temas fílmicos, es ahora dirigida al repaso de la convivencia que han tenido en la celda. Así

²⁴⁶ En todos los filmes relatados por Molina, el argumento del amor imposible está presente; pero es en este filme donde influye con más fuerza debido a la inminente separación entre los personajes. Es también de los filmes que más es explícito, por parte del narrador, su relación con la situación comunicativa: incluso a Molina le cuesta trabajo continuar narrando. El destino fatal del personaje masculino, así como los sacrificios que realiza la mujer para salvarlo, son análogos al rol que adopta Molina y el predecible final que tendrá Valentín, una vez que Molina esté fuera de la cárcel.

mismo, la cotidianidad continúa como el tema estructurante y que da soporte a los momentos más vulnerables y emocionales de los personajes. Para este capítulo, me enfocaré en la tercera y la cuarta interacción, donde se dan intercambios reveladores sobre la identidad de ambos.

La macrosecuencia final ejemplifica las diferentes subversiones que la situación comunicativa final realiza con respecto a las convenciones y las estrategias ilocutivas que inicialmente tenían los personajes. Aparte del refuerzo de las fórmulas de cortesía (“Por favor”; “Muchas gracias”), existen otros ejemplos que desafían la imagen que se tenía de los personajes en los dos macroniveles:

1. La reacción de Molina ante la ostentación intelectual de Valentín ya no es negativa, sino positiva: “Vos, Valentín, sabés todo, ¿cómo hacés?”²⁴⁷
2. Las peticiones de Molina son aceptadas por Valentín, como la de su deseo de no discutir, en la primera interacción. Así mismo, la selección del filme y sus contenidos, ya no es motivo de conflicto: “No, si te gusta a vos, Molina, me va a gustar a mí, aunque no me guste”.²⁴⁸
3. Valentín reconoce desconocimiento del estilo de vida homosexual de Molina, y no trata de dirigir su acción y su pensamiento, sino sólo aconsejarlo; no con un sentido de superioridad discursiva, sino con el reconocimiento de la ignorancia: “Mirá, yo no entiendo nada de esto, pero quiero explicarte algo, aunque sea a los tropezones, no sé...”²⁴⁹

Con los tres ejemplos citados, queda manifiesta la resolución de los conflictos ideológicos que caracterizaba a la situación comunicativa inicial, así como la lucha por el espacio y el reconocimiento. Valentín, en esta macrosecuencia, continúa zanjando tales conflictos con enunciados tan significativos como: “Cada vez me convenzo más de que el sexo es la inocencia misma”,²⁵⁰ en los que su cambio de ideología implica una destrucción de sus convenciones sobre el género, las relaciones, y el deseo sexual; o al menos, ahora los contempla desde su óptica revolucionaria.

²⁴⁷ *Ibid*, p. 233.

²⁴⁸ *Ibid*, p. 249.

²⁴⁹ *Ibid*, p. 260.

²⁵⁰ *Ibid*, p. 224.

A diferencia de la transformación de Valentín, Molina continúa con su ideología fija. El cambio de su comportamiento (y de estrategia ilocutiva secreta), así como su enamoramiento a Valentín, no conllevó una revalorización ideológica como en el caso de su compañero. En el progreso de la última macrosecuencia, es notable el humor contradictorio del personaje: admite estar feliz, pero al mismo tiempo desea no despertar después de acostarse con Valentín. Esto debido a que la celda se ha vuelto su espacio seguro, y abandonarla sería dejar el primer y único sitio donde su identidad es reconocida.

Valentín desea que Molina lo acompañe en el proceso de cambio de identidad. Desde la tercera interacción, Valentín lo increpa: “Sí, no tenés ningún tipo de inferioridad. ¿Por qué entonces, no se te ocurre ser... actuar como hombre? No te digo con mujeres, si no te atraen. Pero con otro hombre”.²⁵¹ El tono dubitativo y cuidadoso de su acto de habla, revela su nueva estrategia: evitar que sus actos de habla sean amenazadores como antes. Molina reitera su subordinación como parte no sólo de su compromiso al rol femenino, sino del disfrute del mismo: “La gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo”.²⁵² Molina incluso cierra la interacción antes de que Valentín insista en la discusión y continúe removiendo los preceptos que rigen su identidad.

Entre la tercera y la cuarta interacción se inserta la última interacción entre Molina y el director del penal. El autor implícito decide empezar la interacción antes de la llegada del reo, en la que el director sostiene una llamada telefónica con alguien a quien le confiere sus sospechas sobre Molina. La información que proporcionan las intervenciones confidenciales del director es un tercer giro de tuerca del argumento novelístico, pues revela que, en realidad, las condiciones de la situación comunicativa siempre fueron dadas por las autoridades: que el ingreso de Molina a la celda de Valentín fue deliberado, y que su subsecuente liberación forma parte del plan que irremediamente los llevará a la célula guerrillera que buscan eliminar. La estrategia de la institución carcelaria siempre tuvo en mente la identidad homosexual de Molina como punto de partida para la elaboración del plan; o por lo menos, la interpretación estereotípica de esta: un individuo sumiso y delicado al que se le puede manipular fácilmente. El espacio idílico que Valentín y Molina construyen en la celda, aunque genuino para los dos, es una situación artificial que dispuso

²⁵¹ *Ibid*, p. 246.

²⁵² *Idem*.

así el director del penal; por lo que incluso la simulación de libertad que consiguen los personajes es falsa, y las ataduras de las que se creían libres continúan tan fuertes como antes.

El tono y los temas de la cuarta interacción están condicionados por la noticia de la salida de Molina de la celda. Inicia con una interacción temáticamente inédita: la propuesta de Valentín para que Molina le ayude a hacer llegar un mensaje a sus compañeros. La alegría con la que Valentín se expresa a raíz de la salida, así como su plan, orillan a Molina a una crisis emocional; la cual, en términos de identidad, será la más intensa. Un intercambio durante el llanto de Molina constata que él es consciente del sistema de opresiones que lo han invalidado como persona toda su vida:

—Valentín, yo hice una promesa, no sé a quién, a Dios, aunque no creo mucho.

—Sí...

—Y es que lo que más quería en la vida era poder salir para cuidar a mamá. Y que sacrificaba cualquier cosa por eso, que todo lo mío venía después, antes que todo yo pedí poder cuidar a mamá. Y se cumplió mi deseo.

—Estate contento entonces. Vos sos muy generoso de pensar primero en otra persona, y no en vos mismo. Tenés que estar orgulloso de ser así.

—Pero ¿es justo eso, Valentín?

—¿Qué cosa?

—Que yo siempre me quede sin nada... Que yo no tenga nada mío de verdad, en la vida. [...] ¿Mi vida cuándo empieza?, ¿cuándo me va a tocar algo a mí, tener algo?²⁵³

Molina exterioriza el conflicto de su ser: está seguro, a diferencia de Valentín, de su identidad como mujer; no obstante, se le había sido negada siempre hasta que llegó a la celda y conoció a su compañero. La generosidad que le encomia Valentín en realidad lo disminuye como persona. Molina representa las consecuencias del abuso de la cortesía positiva: los actos (de habla o no) siempre dirigidos en favor de los otros terminan por erosionar la identidad hasta casi desaparecerla, reduciéndola a un *ser para el otro*.²⁵⁴

Molina concluye el filme por petición de Valentín. La evaluación de la película traspassa el macronivel de los personajes; más que comentar el filme, comentan la convivencia y el juego narrativo casi a manera de epílogo:

²⁵³ *Ibid*, pp. 257-258.

²⁵⁴ Esta consideración no es rotunda, pues se sabe que, en la situación comunicativa inicial, Molina disfrazaba de cortesía positiva sus actos amenazadores. El cambio de su actitud hacia Valentín, aunque no transparente (debido a que no cuenta con flujos de consciencia, como en las primeras interacciones), se sabe genuino porque cae en el mismo patrón de comportamiento que tenía hacia Gabriel: la subordinación de su persona, así como su consagración hacia otro, están ahí. Aunque los actos de Molina no pierden ambigüedad, aquí se despojan de sus posibles actos ilocutivos ocultos pues ha logrado su misión: saldrá de la celda. Sin embargo, esto le crea más angustia que satisfacción.

- Qué final más enigmático, ¿verdad?
 —No, está bien, es lo mejor de la película.
 —¿Y por qué?
 —Quiere decir que aunque ella se haya quedado sin nada, está contenta de haber tenido por lo menos una relación verdadera en la vida, aunque ya se haya terminado.
 —Pero ¿no se sufre más, después de haber sido feliz y quedarse sin nada?
 —Molina, hay una cosa que tener muy en cuenta. En la vida del hombre, que puede ser corta y puede ser larga, todo es provisorio. Nada es para siempre.²⁵⁵

La conclusión a la que llega Valentín está exenta de los psicoanálisis y la razón con la que solía comentar las películas, y está más en sintonía con el tono sentimental del mismo filme. De nuevo se trata de una situación inversa: Valentín comprende el tema y su resolución narrativa, y Molina en parte la rechaza; pero no porque no la entienda, sino porque le afecta demasiado a nivel personal. El juego narrativo perdió su propósito escapista en esta macrosecuencia, y se convirtió en la proyección y el desahogo indirecto del torrente de emociones que no sólo afligen a Molina, sino que también inciden en Valentín.

Molina le regresa a Valentín uno de sus actos amenazadores recurrentes en la situación comunicativa inicial, el fanfarroneo cultural para poner de relieve la ignorancia del otro, pero ahora en tono humorístico y a sabiendas de que esta vez no provocará reacciones de defensa de la imagen negativa por parte de Valentín, sino al contrario:

- [...], pero hay razones del corazón que la razón no entiende. Y eso lo dijo un filósofo francés muy de los mejores. Así que te embromé. Y creo que hasta me acuerdo el nombre: Pascal. ¡Chupate esa mandarina!
 —Te voy a extrañar, Molinita...
 —...
 —Siempre que vea fruta brillantada, me voy a acordar de vos.
 —...
 —Y, cada vez que vea un pollo al espiedo, en una vidriera de rostisería.²⁵⁶

La identidad de Molina estaría incompleta si en ella no se incluyen las imágenes y los elementos sensoriales que conforman su universo semántico: las películas (y dentro de ellos, los personajes y los escenarios), los alimentos, y los boleros. Valentín los enumera como parte del ritual de la despedida, la cual inicia desde el intercambio citado. Confiado, y tras haber recibido una serie de actos *agradadores*, Molina le solicita un beso. El beso

²⁵⁵ *Ibid*, p. 263.

²⁵⁶ *Ibid*, p. 264.

como acto amoroso tiene más peso que el acto sexual mismo en el contexto de la celda. Vale la pena retomar su simbolismo:

[...] el órgano corporal del beso es la boca, punto de salida y fuente del soplo. También es por la boca que se dan besos de amor, uniendo (así) inseparablemente espíritu a espíritu [...] Existe sin embargo una segunda fuente que proviene de la concepción rabínica, según la cual ciertos justos, como Moisés, son sustraídos a la agonía y a la muerte y abandonan el mundo terrenal en el arrobamiento extático del beso de Dios.²⁵⁷

El beso que Molina pide a Valentín continúa con la fundición de las identidades en una unidad; sin embargo, a diferencia del acto sexual, está desprovisto de las implicaciones de inferioridad (en la que uno es dominante y otro dominado) y de los conflictos de género que aún parece cargar Valentín. Después de esta solicitud, ocurre el intercambio más definitorio en el sentido de la identidad:

—Tengo una curiosidad... ¿te daba mucha repulsión darme un beso?
—Uhhh... Debe haber sido de miedo que te convirtieras en pantera, como aquélla de la primera película que me contaste.
—Yo no soy la mujer pantera.
—Es cierto, no sos la mujer pantera.
—Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.
—Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela.²⁵⁸

Valentín otorga a Molina la identidad que le habían negado durante su vida. Para hacerlo, utiliza el lenguaje molinesco: la incorporación del mundo fantástico y narrativo para llegar a una elaboración original. La identidad de la mujer pantera tiene una sombra negativa, debido a su carácter trágico y su sexualidad tabú; en cambio, la mujer araña es abiertamente seductora, y extiende sus telarañas de símbolos e imágenes a quien se encuentre en su red. Por esto, *atrapar* es el verbo que engloba los actos de habla de Molina desde el inicio, pues todos sus enunciados están dirigidos hacia la atracción de los hombres; ya sea esto con un dejo negativo (manipulándolos) o con uno más positivo (cuidándolos, para ganarse su amor). El miedo que Valentín reconoce hacia la mujer pantera, es similar a su evasiva inicial a tocar los temas homosexuales intrínsecos en Molina.

²⁵⁷ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT Alain, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 2018, p. 187. La connotación negativa del beso (en la que pierde la vida quien lo recibe) está incluido en la novela, pero se esclarece hasta al final, cuando Molina es acibillado por los espías tras haber aceptado mandar el mensaje de Valentín. En la obra de teatro musical, *Kiss of the Spider Woman*, escrita por John Kander y Fred Ebb, el beso de la muerte es uno de los hilos conductores de la trama.

²⁵⁸ *Ibid*, pp. 264 y 265.

Después, Valentín insiste en que Molina comprenda las ataduras sociales que aún persisten en cómo él se ve a sí mismo:

—Y 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 derecho a explotar a nadie. Perdoname que te lo repita, porque una vez te lo dije y no te gustó.

—...

—Molina, prométeme que no te vas a dejar basurear por nadie.

—Te lo prometo.²⁵⁹

La promesa como acto de habla compromete la imagen pública de su emisor, pues deberá acatarla en el futuro próximo. Aunque no lo hace de forma coercitiva (e incluso pide perdón para anticipar la posible amenaza de su acto de habla), Valentín exige que Molina se comprometa al respeto de su persona, de una manera contraria a lo que instauró desde el inicio de la situación comunicativa. Subrayo el verbo *explotar*, que tiene un cariz fuertemente ideológico y forma parte del léxico guerrillero como una de las denuncias que tiene contra el capitalismo, pero ahora trasladado hacia un ámbito privado con el que ahora Valentín está más comprometido. La interacción cierra con un tercer acto sexual, en la que se repiten los enunciados que caracterizaron al primero: la sorpresa de Molina y el deseo de Valentín porque todo transcurra en silencio. Su diferencia radica en que Molina, a petición suya, recibe el beso de Valentín. La simultaneidad del beso con el acto sexual es un tanto problemática, pues Molina conserva su rol sumiso al recibirlo.

La quinta interacción es todavía más problemática. Sucede a mitad de la noche, y consiste exclusivamente en la demanda de Molina por la información que Valentín desea transmitir a sus compañeros. Cito el último intercambio entre los personajes porque contiene más significados de los que aparenta:

—Pero una cosa, y esto es muy, muy en serio... Valentín, ¿estás seguro de que no me interrogarán al salir?

—Estoy seguro.

—Entonces voy a hacer todo lo que me digas.

—No sabés la alegría que me das.²⁶⁰

La pregunta de Molina contiene una implicatura inaccesible para Valentín, quien desconoce las tramas y conspiraciones llevadas a cabo por Molina e impuestas por el director del reclusorio: es evidente que, por su relación con el director, será interrogado. No quiere reconocerlo, pero él conoce esa consecuencia de aceptar la propuesta de Valentín. Sin embargo, acepta en el embeleso y el cenit de su sentimiento amoroso hacia Valentín.

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 267.

La alegría de Valentín parece natural, pero encierra una posible implicatura: ¿es el acto sexual una estrategia de manipulación de su parte? La pregunta es válida si se considera que Valentín conocía bien la negativa de Molina para cumplir con su deseo; así, es inevitable que el acto sexual se interprete como una vía para complacer absolutamente a Molina, al grado de, indirectamente, desestabilizarlo y llevarlo a un estado de éxtasis que lo haga dócil. La pregunta es (parcialmente) respondida en el último capítulo de la novela, que será el tema de análisis de las consideraciones finales de la investigación.

3.6 Consideraciones finales

La situación comunicativa final de *El beso de la mujer araña*, desde ciertos ángulos, parece comprobar que las relaciones de los personajes de la novela se establecen casi siempre a través de estrategias ilocutivas que pretenden manipular los actos de los otros. Se trata de una estructura de situaciones en las que cada personaje se siente dueño de la situación y con el control del otro para emitir los actos de habla que mejor contribuyan a su “narrativa”:



Con una conclusión así, podría pensarse que la pragmática sobre todo ha dilucidado los objetivos comunicativos de los personajes en la novela y las estrategias para alcanzarlos, pero sería erróneo considerar que todos sus actos de habla son utilitarios; es decir, que hasta las estrategias de cortesía son falsas porque conducen exclusivamente a un fin práctico y egoísta. En efecto, la teoría pragmática ha revelado las diversas intenciones de sus actos de habla, y siempre a reserva de la ambigüedad inherente que existe en una novela como *El beso de la mujer araña*, desprovista de un narrador que enmarque y dé pistas del sentido último. En ese sentido, el capítulo XV y el capítulo XVI de la novela, ayudan a aclarar esa ambigüedad.

El análisis conversacional permite conocer la identidad que proyectan entre sí; pero hasta esos capítulos, poco se sabe de la identidad de Molina y Valentín proyectada hacia los otros o a sí mismos.²⁶¹ Los dos últimos capítulos aportan información al macronivel obra-lector que esclarece aún más las motivaciones y despeja dudas en cuanto a las intenciones y los actos ilocutivos de los personajes. Además, revela las consecuencias de la compenetración afectiva y moral entre ellos, y descubre la influencia que la ideología de uno tuvo sobre el otro.

²⁶¹ Los monólogos interiores y los sueños insertados en el discurso dialogal sugieren una coherencia de identidad entre cómo se ven a sí mismos y como se proyectan hacia su interlocutor en la celda.

El capítulo XV consiste en el informe de la vigilancia realizada hacia Molina desde que es puesto en libertad. La inserción de este documento funciona, en el plano narrativo, no sólo como un recurso verosímil para evitar de nuevo el empleo de un narrador, sino también para reforzar, hacia el lector, la sensación de que él mismo está espiando la rutina de Molina. La descripción de la rutina de Molina más bien confirma lo que ya se sabía del personaje; no obstante, ésta desemboca en un desenlace fatal: su ejecución por parte de los mismos compañeros extremistas de Valentín, quienes prefieren matarlo antes de que divulgue cualquier información a la policía.

En términos de identidad, la muerte de Molina es quizás el único fin posible para un individuo cuya imagen del mundo se moldea a partir de las heroínas que se sacrifican en pos del amado. Que el tiro de gracia haya sido realizado por un integrante de la célula revolucionaria fortalece, en el macronivel obra-lector, la idea de que Valentín es en realidad el perpetrador último de su muerte, y que su destino había sido sellado desde el beso que recibe del mismo. Destaco también que el tono formal y neutro del documento elimina cualquier sentimentalismo posible de la escena, lo cual resulta irónico para un personaje que toda su vida enalteció la emoción y la pasión como sus valores determinantes. Por otro lado, este distanciamiento contrasta con la cercanía del punto de vista en un inicio, en el que incluso se contaba con los flujos de consciencia del personaje. El autor implícito considera entonces innecesario acceder a diálogos o flujos de consciencia (los medios con los que se ha construido al personaje) para representar su muerte, probablemente porque se busca resaltar lo irónico del hecho; o quizás porque lo único que se requiere saber es las circunstancias y el hecho mismo, y cómo este afecta mental y emocionalmente a Valentín.

Si el capítulo que cierra la historia de Molina está desprovisto de sensiblería, el capítulo XVI, enfocado en Valentín, es una cascada de emociones e imágenes cinematográficas. Tras una tortura, un enfermero se compadece de él y le inyecta morfina; es otra vez un agente externo el que altera su estado físico y lo debilita mentalmente, al grado de la alucinación.

El episodio onírico de Valentín toma la forma de un diálogo irreal con su amada Marta; de nueva cuenta, se elige el diálogo como única posibilidad discursiva para construir al personaje. Dado que este vistazo a su flujo de consciencia es trascendental para la comprensión de Valentín, así como de su ambiguo acto de habla final hacia Molina, citaré

los intercambios que me parecen más reveladores, con un comentario al margen en el que explico su relación con el análisis previo:

Marta querida, te oigo hablar adentro mío, «porque estoy adentro tuyo», ¿es cierto?, ¿y así va a ser siempre? «no, eso será mientras yo no tenga secretos para vos, como vos no los vas a tener para mí»²⁶²

Sobra decir que esta Marta es la configuración mental de Valentín de su amada, pero es interesante descubrir cierta independencia en su voz; sobre todo en su última declaración, la cual parece la prueba fulminante de la red de secretos que Valentín teje para protegerse. La condición de la Marta imaginaria de establecer un diálogo despojado de secretos es revelador, sobre todo tras la serie de conversaciones con Molina, las cuales se han caracterizado por contener, al menos, una motivación oculta.

[...] no, no sentí frío, mi espalda toca esta sábana tan lisa y tibia sobre la que dormí todas las noches desde que llegué a la isla, y no sé cómo explicarte, mi amor, pero la sábana me parece... que es en realidad una piel muy suave y tibia, de mujer [...]²⁶³

Durante este diálogo es notable la asimilación de los espacios en este caso, el espacio de una isla desierta, tomado del filme de la mujer zombi, y el espacio de la celda. Destaco así mismo la adjetivación similar al estilo narrativo de Molina; lo cual, a su vez, revela, la influencia, sobre todo a nivel inconsciente, que tuvieron las películas sobre Valentín.

[...] ¿quierés que te cuente lo que me pregunta?, «sí», bueno... me pregunta si es cierto todo eso que sacaron los diarios, que murió mi compañero de celda, en un tiroteo, y si fue culpa mía, y si no me da vergüenza de haberle traído tanta mala suerte, «¿qué le contestaste?», que fue culpa mía, y que estoy muy triste, pero que no hay que ponerse triste porque el único que sabe es él, si estaba triste o estaba contento de morir así, sacrificándose por una causa buena, eso solamente lo habrá sabido él, y ojalá, Marta, de veras lo deseo con toda mi alma, ojalá se haya muerto contento, «¿por una causa buena?, uhmm... yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película, y nada de eso de una causa buena».²⁶⁴

La resolución de la muerte de Molina como un destino trágico semejante a la de las heroínas de los filmes es una de las conclusiones más poderosas de la novela, y que liga a los dos macroniveles del análisis de la identidad. En el caso del macronivel obra-lector, confirma que Molina es un personaje que se percibe adentro de su propia ficción, basada en los modelos narrativos de los que se ha nutrido a lo largo de su vida, y que ha decidido

²⁶² *Ibid*, p. 282.

²⁶³ *Ibid*, p. 283.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 285.

acabarla de la única manera posible para su trágica educación sentimental: ofreciéndola como tributo al amado. En el macronivel de los personajes, existe una reticencia de Valentín para aceptar la responsabilidad de la muerte, y sólo se permite enunciar la más probable verdad detrás de su sacrificio en la boca de Marta: “yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película, y nada de eso de una causa buena”. Esto último es un contundente golpe al ego de Valentín, pues significa que su discurso ideológico no hizo mella en la identidad de Molina, y que el sacrificio de este obedece más a su postura romántica y visión del mundo; una visión que Valentín había considerado superficial y vacua. Tras esta revelación, sigue una serie de intercambios que desmontan cada vez más el mito del hombre sólido e inquebrantable que Valentín había creado para sí mismo.

[...] porque él me acostumbró a contarme todas las noches películas, como un arrorró²⁶⁵

Valentín admite paulatinamente el rol pasivo e infantil que tomó con Molina durante el juego narrativo. El arrorró de Molina es el cuento para conciliar el sueño, una acción maternal, complementada con otras acciones de la misma índole que también trastocan a Valentín.

«¿y es cierto que tenés mucho hambre?», sí, es cierto, y la mujer-araña me señaló con el dedo un camino en la selva, y ahora no sé por dónde empezar a comer tantas cosas que me encontré, «¿son muy sabrosas?», sí, una pata de pollo al espiedo, galletitas con pedazos grandes de queso fresco y rodajas arrolladas de jamón cocido, y un pedazo tan rico de fruta brillantada, de zapallo, y con una cuchara al final me como todo el dulce de leche que quiero [...]»²⁶⁶

El banquete de Molina, al que tanto se negaba Valentín para preservar su imagen de hombre estoico, es en la alucinación el tesoro al final del arcoíris. La mujer-araña es la idealización, en clave maravillosa, de Molina; y en general, el recorrido que realiza en el sueño incitado por la morfina, es una suma de imágenes y sensaciones provenientes de los filmes relatados en la celda: Valentín, naufrago en una isla desierta (como en la película de la mujer zombi), encuentra a una mujer araña (*La mujer pantera*), a la que se le resbala una lágrima...

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 286.

«¿no habla?», no, está llorando, o no, está sonriendo pero le resbala una lágrima por la máscara, «¿una lágrima que brilla como un diamante?», sí, y yo le pregunto por qué es que llora y en un primer plano que ocupa toda la pantalla al final de la película ella me contesta que es eso lo que no se sabe, porque es un final enigmático, y yo le contesto que está bien así, que es lo mejor de la película porque significa que [...]²⁶⁷

...como a la mujer protagonista de la última película contada. Valentín ha hecho suyo el lenguaje cinematográfico; y cabe destacar que, tratándose de un delirio, se trata entonces de un torbellino de imágenes y escenas que han influido en su subconsciente, de un flujo de consciencia construido de diálogo, escenas, *close-ups* y otros recursos fílmicos, como si Molina, incluso muerto, continuara atrapando en su red a Valentín. En el final del monólogo onírico, existe ya no sólo una confirmación del poderío imaginativo de Molina sobre el guerrillero, sino una aceptación de su ideología.

«¿no quieres quedarte para siempre en un lugar tan lindo?», no, ya está bien así, basta de descanso, una vez que me coma todo y después de dormir ya voy a estar fuerte otra vez, que me esperan mis compañeros para empezar la lucha de siempre, «eso es lo único que no quiero saber, el nombre de tus compañeros», ¡Marta, ay cuánto le quiero!, eso era lo único que no te podía decir, yo tenía miedo de que me lo preguntaras y de ese modo sí te iba a perder para siempre, «no, mi Valentín querido, eso no sucederá, porque este sueño es corto pero es feliz».²⁶⁸

Ocurre al final una asimilación de las voces de Marta y de Molina: la negación a conocer el nombre de los compañeros la delata. Y existe también una confesión de amor inusitada en Valentín, reforzada con una interjección y signos exclamativos: “¡ay, cuánto le quiero!”; una explosión de sentimiento largamente reprimido, como si finalmente reconociera la pasión dentro de sí. La mujer, Marta/Molina, es quien enuncia el diálogo final de la obra, el cual resume el tono moral y emotivo de los filmes y de la novela misma: la ficción (el sueño) como vía de liberación, redención, y posibilidad de plenitud para la identidad.

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 286 y 287.

Conclusiones

El propósito principal del análisis anterior era explicar la función de los diálogos como elementos únicos de la conformación de la identidad literaria en la novela *El beso de la mujer araña*. Desde el inicio era evidente que la identidad de los personajes, dada la cadena de diálogos en la novela, no se presentaría como un monolito, o como una lista de rasgos y semas que caractericen al personaje. La naturaleza fluctuante del habla incitaría a que, más que hablar de identidades como un todo, se hablaría de procesos de construcción de identidades; y que los personajes, libres de acotaciones narrativas, se percibirían como un mosaico ambiguo de ideas, emociones y deseos, a veces en contradicción.

El uso de la metodología de la pragmática y el Análisis de la Conversación para el estudio de la identidad en personajes literarios, con su debida adaptación, ha resultado más natural del que se creería en un inicio. Desde la perspectiva estructuralista, en la que cada elemento en un relato debe proporcionar un sentido a la novela, es casi dado por hecho que cada diálogo de un personaje encierra un acto de habla que mueva a la historia. También, que cada personaje sostiene una identidad (una imagen pública) que defiende a lo largo del relato. En una obra donde los diálogos sobresalen como un género estructurante, el Análisis de la Conversación ayudará a revelar las dinámicas y estrategias que los personajes utilizan para sus fines, así como la misma sustancia lingüística que los representa.

En el caso de *El beso de la mujer araña*, ambas metodologías han facilitado una comprensión de los personajes no sólo desde una perspectiva literaria, en la cual son vistos como efectos de sentido, sino también, como se planteó desde la introducción, como si se tratara de hablantes reales. El análisis cronológico de la identidad iluminó los cambios y la toma de decisiones que realizan los personajes; de esta forma es posible ver y ubicar, en cuáles interacciones, y más concretamente, qué intervenciones despiertan en ellos una alteración de su psique, o que los motive a defender su imagen pública.

Fue inevitable, como también se previó en la introducción, definir la estructura novelística en función de la estructura conversacional. Casi podría concluirse que, en esta novela, el discurso del personaje y la trama son lo mismo, por lo que tratar de asir sus

identidades significaba también seguir la trayectoria y los altibajos de la “historia conversacional” que sucede en la celda.

Esto último resultó el mayor desafío, pues había que categorizar la conversación de modo que no sólo se trazara la línea del tiempo de los hechos transcurridos en la celda, sino también el establecimiento, reconocimiento y evolución de las identidades que los personajes intentan proyectar. La concepción de un diagrama arbóreo que encapsulara los temas predominantes de la conversación fue clave para desembrollar el caos; pues cada tema revelaba un rasgo más del personaje; o, al menos, una “estrategia de proyección de la identidad”.

En las primeras macrosecuencias, la “estrategia de proyección de la identidad” de Molina aparenta una autenticidad difícil de refutar, pues Molina se presenta desvergonzadamente lleno de sí mismo: femenino, autocomplaciente, sentimental, escapista, narrador nato y tan sibarita como puede serlo en una cárcel; todos estos adjetivos se configuraron a partir de sus actos de habla. Sin embargo, concluir que esos actos de habla, si son traducidos a rasgos y semas enlistados, conformarían su identidad, sería sólo rascar la superficie. Lo mismo podría decirse de Valentín: estudioso, cerrado, terco y comprometido a “la causa”; cuando en realidad se tratan de los rasgos que integran su carácter, y no tanto de la identidad narrativa, como la plantea Ricoeur. Retomo los conceptos definitorios de la identidad narrativa, de acuerdo como se citó en la introducción:

- Costumbre: regulación y estabilidad de acciones e ideas en el individuo.
- Palabra dada: mantenimiento de la personalidad hacia el futuro.
- Identidad narrativa: El relato donde el individuo se desdobra en tres: narrador, co-autor y personaje. Es el desplazamiento en el tiempo del carácter, regulado por la costumbre y condicionado a llevar a cabo su “palabra dada”.

Me atrevería a decir que pocos personajes ejemplifican mejor el concepto de identidad narrativa como Molina, quien se mueve en el mundo como el director de cine-actriz-musa de su propia vida. La historia que cuenta sobre su amorío con Gabriel es clave para entender cuál es la historia que se cuenta a sí mismo sobre su vida: protagonista de una tragedia romántica en el que busca ayudar al hombre que ama; voluntad que le es negada, por más nobles que sean los sentimientos que posea. Curiosamente, la historia que se cuenta Valentín, la cual también se deduce cuando habla de su amada Marta, no es muy

diferente: protagonista de un drama romántico en el que debe renunciar sus sentimientos para comprometerse de lleno a un bien mayor. En el macronivel obra-lector, es claro que Puig buscó emparentar a los personajes mediante conflictos en la realización de sus pasiones amorosas.

Por otro lado, en el transcurso del análisis se observó que existe un conflicto entre el carácter del personaje y la identidad narrativa que ambicionan y tratan de construir para sí. En el caso de Molina y Valentín, parias de la sociedad argentina de la década de 1970, el carácter que asumen es el mecanismo de defensa que construyeron para el entorno que los anula. Molina adopta la posición sumisa de la mujer pues, al mismo tiempo que consume así su deseo de conseguir una identidad femenina, acoge el rol socialmente aceptado de la mujer: el inferior al hombre. Valentín, aunque empeñado en destruir, con su grupo guerrillero, a la sociedad dictatorial, ignora que dentro de sí tiene el germen represor: la imagen masculina que la misma sociedad represora determina como el ideal masculino. Así, aunque en apariencia, y para sí mismos, se saben y adquieren valor y motivación a partir de su rebeldía y del amor que profesan a un imposible, conservan rastros de la sociedad represora; los cuales son, en gran parte, la razón por la cual no consuman su amor y les impide actuar. Esto deja a ambos personajes desamparados en la realidad, por lo que recurren a la palabra como única manera para hacerse de lo que les pertenece, de acuerdo con ellos, por derecho propio. Es con la voz que Molina posee y habita sus historias, donde encuentra consuelo y justificación de sus arrebatos amorosos. Es con la voz que Valentín difunde el manifiesto anticapitalista, y hace uso del discurso intelectual y político para preponderar la razón y enterrar aun más las pasiones que lo atraviesan.

El uso del diálogo como único recurso posible para conocer a los personajes encuentra justificación en esta última idea: que los personajes sólo son cuando hablan, pues no hay cabida en el mundo para las acciones que desean realizar. El empleo del narrador sólo estorbaría; aún más si se recuerda que Puig relacionaba al narrador a la figura autoritaria del director de cine. Así, la abolición de figuras de autoridad debe ser también literaria, porque sólo así se conseguiría que ellos se conviertan en las voces libres de ataduras. El conflicto que sucede entre ellos en la celda es el resultado de que el régimen autoritario sigue incrustado en su discurso aunque estén físicamente apartados de la sociedad.

A su vez, existen otras presimas que parecen justificar la ausencia del narrador, más allá de ser una experimentación narrativa:

- Maximiza la ambigüedad del relato al eliminar las distancias entre el lector y los personajes. Así, tanto el lector como Molina y Valentín comparten el mismo objetivo: conocer al otro según transcurre la conversación, en donde constantemente se plantean y replantean los rasgos que lo conforman. La constante resemantización del otro es un proceso a la par tanto en el macronivel de los personajes como en del lector. Esto refuerza otro de los objetivos de Puig: que el lector también, como Valentín y Molina, se cuestione la imagen de dos figuras siempre rechazadas por la sociedad, como lo son el homosexual y el guerrillero revolucionario.
- La influencia de los discursos en la conformación de las identidades: de la narrativa en el caso de Molina, de la política en el caso de Valentín. Esto último como una manera de acercar la novela al género del Diálogo, en el que cada personaje representa una tesis y una antítesis. En un plano más literario y simbólico, Molina representa el mito y la faceta dionisiaca del ser humano que está ávido de historias que le expliquen el sentido y el propósito del mundo. Por ende, Valentín representa el discurso científico y la faceta apolínea que busca arrojar luz sobre el universo desde una perspectiva racional.

Con esto último, parece indicar que *El beso de la mujer araña* es una novela posmoderna, que al mismo tiempo que innova en la estructuración de una novela, toma la forma del Diálogo clásico para refrendar una síntesis, consecuencia de las anagnórisis que los personajes tienen en un determinado punto: que la identidad también puede ser una cárcel.

Al final de la obra, no se conoce mejor a los personajes tanto como se conoce las imágenes públicas que se impusieron a sí mismos para satisfacer a una sociedad. El descubrimiento de Valentín invita a reconocer a la identidad como una ficción al nivel de las películas que cuenta Molina: como el relato-destino que, como personajes de tragedia griega, se condenan a sí mismos a cumplir. Molina siguió su identidad cinematográfica hasta las únicas consecuencias fatales posibles. Valentín, consciente de esto, termina en un delirio fílmico del que se desconoce si saldrá vivo. Sin embargo, la revelación ya no se

puede eludir. Molina, como Valentín, se sacrificó a su “causa”. Valentín reconoció el amor hacia Marta y hacia Molina. En el lector, una posible anagnórisis ocurre: la revalorización de la identidad no como un guión autoimpuesto que debe cumplirse al pie de la letra, sino como una historia que se escribe mientras se lee; como una película de final abierto, libre a la interpretación.

Bibliografía

Bibliografía directa.

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

Bibliografía indirecta.

ABBAS, Nawal F., “A Conversation Analysis of Some Excerpts from Montgomery's Anne of Green Gables”, *The International Journal of Language, Society and Culture*, Malasia, Universiti Sains Malaysia, No. 31, 2010.

AGUDELO, Pedro Antonio, “Los ojos de La palabra. La construcción del concepto de éfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria”. *Lingüística y Literatura*, Universidad de Antioquia, número 60, , 2011. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548731005>

ALBADALEJO, Tomás, “Pragmática y sintaxis pragmática del diálogo literario. Sobre un texto dramático del Duque de Rivas”, *Anales de la Literatura Española*, Universidad de Alicante, No. 1, 1982.

ASEGUINOLANZA, Fernando Cabo y RABÁDE VILLAR, María do Cebreiro, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid, Castalia, 2006,

AUSTIN, *How to do things with words*, Gran Bretaña, Oxford University Press, 1962,

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México, FCE, 1975.

BAJTÍN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2012,

_____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 2001.

- BOBES NAVES, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid, Editorial Gredos, 1992.
- BOWLES, Hugo, “The Contribution of CA to the Study of Literary Dialogue”, *Research on Youth and Language*, No. 5, 2011. Consultado en: http://www.novitasroyal.org/Vol_5_1/bowles.pdf Fecha de consulta: 03/09/18.
- BROWN Penelope y LEVINSON Stephen C., *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves, *Compendio de literatura comparada*, Madrid, Siglo XXI, 1994.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT Alain, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 2018.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 2004.
- CORBATTA, Jorgelina, “Encuentros con Manuel Puig”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIX, Núm. 123-124, abril-septiembre de 1983, pp. 591-620.
- DI SALVO, Thomas J., “El niño y el adulto: Cara y cruz de la liberación en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”, *Mester*, No. 22, 1992, p. 32. Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/1vf7b4pb>
- DIJK, Teun A., “El análisis crítico del discurso”, en *Antrophos*, no. 186, 1999, p. 186. Consultado en: <http://www.discursos.org/oldarticles/EI%20an%20E1lisis%20cr%EDtico%20del%20discurso.pdf>
- EBERENZ, Rolf, “Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna”, *Perspectivas lingüísticas y literarias*, Madrid, Verbum, 2001.
- ESCANDELL VIDAL, María Victoria, “Cortesía, fórmulas convencionales y estrategias indirectas”, *Revista Española de Lingüística*, No. 25, 1995, pp. 31-66.
- FABRY, Genevieve, “Las aporías de la visión en la novelística de Manuel Puig”, *Revista Chilena de Literatura*, Chile, No. 51, 1997, pp. 29-38.
- GALLARDO-PAÚLS, Beatriz, *Análisis conversacional y pragmática del receptor*, Valencia, Episteme, 1996.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007.

- GILIO, María Esther, “Algunas confesiones. Entrevista a Manuel Puig”, *Revista de la Universidad de México*, UNAM, No. 38, 1984.
- GOLDNER, María José, y RON, Juan Andrés, “Análisis histórico sobre “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig”, en *VII Jornadas de Sociología*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2007.
- GÓMEZ, Jesús, “El lugar del diálogo en el sistema literario clasicista: después de 1530” en *Etiópicas*, No. 11, 2015, pp. 39-68.
- GRICE, Paul, *Logic and Conversation, Studies in the Way of Words*, Estados Unidos, Harvard University Press, 1989.
- HAVERKATE, Henk, *La cortesía verbal. Estudio pragmatolingüístico*, Madrid, Gredos, 1994.
- HUAMÁN, Miguel Ángel, “Elementos de pragmática de la comunicación literaria”, en *Lecturas de la teoría literaria II*, Lima, Universidad Nacional de San Marcos, 2003, pp. 17-64.
- JOFRE Manuel, *Don Quijote de la Mancha: Dialogismo y carnavalización, diálogo socrático y sátira menipea*, Universidad de Chile. Consultado en http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122798/Jofre_Manuel_don.pdf?sequence=1 Fecha de consulta: 05/09/18.
- KOSINSKI, “Una manera de responder ¿quién soy?: la identidad narrativa de Paul Ricoeur”, *Avatares filosóficos, Revista del Departamento de Filosofía*, Universidad de Buenos Aires, Argentina, No. 2, 2015, pp. 213-221.
- LACAN, Jacques, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 5. Las formaciones del inconsciente 1957-1958*, México, Paidós, 1999.
- LORENZANO, Sandra, *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, UNAM, 1997.
- LUNA TRAILL, Elizabeth, *Diccionario básico de lingüística*, México, UNAM, 2005.
- MAINGUENEAU, *Pragmática para el discurso literario*, París, Dunod, 1997.
- MERCEDES VELASCO, “El marianismo, la otra cara del machismo en El beso de la mujer araña”, *Texto Crítico*, Universidad Veracruzana, no. 40-41, enero-diciembre 1989.
- MIGNOLO, Walter D., “Diálogo y conversación”, *Acta Poética*, Vol. 8, No. 1-2, 1987, pp. 5-40.

- MONSIVÁIS, Carlos, *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*, Paidós, México, 2010
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, “Sobre el diálogo y sus funciones literarias”, *Hispanic Review*, No. 41, 1973, pp. 275-284.
- MORRIS, Charles, “Foundations of the theory of signs”, en *International Encyclopedia of Unified Sciences*, The University of Chicago Press Vol. 1, No. 2, 1939.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI Editores, 1998.
- PUIG Manuel, “Manuel Puig: no escribo para intelectualísimos”. Entrevista con Mauricio Carrera. *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. 60, No. 40, 1980, pp. 51-55.
- RAMÍREZ ESPINOSA, Alexánder; HERRERA MARÍN, Rogelio, “El habla rosa: Creación léxica en un grupo de hombres homosexuales en Santiago de Cali (Colombia)”. *Lenguaje*, Vol. 46, No. 1, 2018. Consultado en: <http://revistalenguaje.univalle.edu.co/index.php/lenguaje/article/view/6195> Fecha de consulta: 12/2/19.
- RICEOUR, Paul, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 2006.
- RIZO García, “De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal”, *Quórum Académico*, Venezuela, Universidad del Zulia, Vol. 8, Núm. 15, 2011, pp. 78-94.
- SCHAFER, Jana, *Conversation Analysis in a Literary Context: Jane Austen’s “Pride and Prejudice”*, Alemania, Universidad de Leipzig, 2015.
- TORNERO, Angélica, *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Humanidades, Miguel Ángel Porrúa, 2011.
- TUSÓN VALLS, Amparo, “El análisis de la conversación: entre la estructura y el sentido”, *Estudios de Sociolingüística*, No. 3, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.
- TUSÓN VALLS, Amparo, *Análisis de la conversación*, Barcelona, Ariel, 1997.

- _____, y CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel, 1999.
- VARGAS LLOSA, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral, 1971.
- VITAL, Alberto, *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, México, UNAM, 2014.
- ZAVALA, Lauro, *Para nombrar las formas de la ironía*, UACM, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.