
EL TEATRO DE MANUEL PUIG

Jesús-Antonio CAPELLÁN
(Universidad de Valladolid)

En la historia de la literatura hispanoamericana no son muchos los escritores cuya actividad literaria se haya centrado principalmente en el teatro. Durante el siglo XIX y buena parte del XX, algunas de las creaciones teatrales más interesantes del continente se encuentran entre las obras de los novelistas y, sobre todo, de los poetas. En este contexto de actividad 'secundaria' se sitúa la producción dramática del argentino Manuel Puig, nacido en General Villegas, provincia de Buenos Aires, en 1932, y muerto en la ciudad mejicana de Cuernavaca en 1990.¹ Su interés es menor en relación con sus cada vez más

¹ En este estudio abordaré únicamente las tres obras dramáticas que Puig publicó en vida, dos de ellas conjuntamente (*Bajo un manto de estrellas* y *El beso de la mujer araña*, Seix Barral, Barcelona, 1983), y una tercera de la que sólo ha sido editada su traducción inglesa (*Mystery of the Rose Bouquet*, trans. Allan Baker, Faber and Faber, London, 1988). Las páginas que aparecen tras las citas corresponden a estas ediciones.

Aparte de las señaladas, Puig dejó inéditas otras obras escritas para la escena, entre ellas *Gardel*, *Uma Lembrança* (sobre varios de los tangos que Alfredo Le Pera compuso para Gardel), estrenada en el Teatro da Galeria de Río de Janeiro en septiembre de 1987, bajo la dirección de Aderbal Freire (hijo); *Triste golondrina macho*, cuya primera versión, de 1985, fue publicada años después por Ilán Stavans en *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, año 7, núm. 13 (abril 1992), pp. 92-122; y algunas comedias musicales menores que no llegó a estrenar, como "Amor del bueno" (sobre canciones de José Alfredo Jiménez) y "Muy señor mío" (juguete cómico-musical con boleros pensado para la parodista mexicana Carmen Salinas), escritas ambas en México a mediados de los setenta.

apreciadas aportaciones en el campo de la novela, lo que se refleja en una menor atención por parte de crítica y público.²

La internacionalidad de la propia biografía de Puig, que residió gran parte de su vida fuera de Argentina, y la universalidad y difusión de su novelística, influyen de forma importante en la suerte de su teatro. Lo mismo que muchas de sus novelas, que se publicaron por primera vez y obtuvieron el éxito fuera de las fronteras argentinas, un rasgo que su obra dramática hereda de aquéllas y, en general, de la ubicación de su autor dentro del llamado 'boom', es el de la internacionalidad. La génesis de estas obras, así como sus estrenos y publicación, tuvieron lugar en países muy diferentes (España, Brasil, Inglaterra o Estados Unidos), en los que las novelas de Puig habían conseguido bastante popularidad. Por otra parte, las preocupaciones técnicas y temáticas a las que responden son esencialmente las mismas que las de aquéllas.

Su primera incursión en el teatro fue la adaptación escénica de su cuarta novela, *El beso de la mujer araña*, estrenada en la sala Escalante de la Diputación de Valencia el 18 de abril de 1981, bajo la dirección del cineasta José Luis García Sánchez y con escenografía de Andrea d'Odorico. La interpretación corrió a cargo de Pepe Martín (como MOLINA) y Juan Diego (como VALENTÍN).³ Para Puig,

² Además de su teatro, la obra de Puig publicada en vida comprende ocho novelas: *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988); y dos guiones cinematográficos: *La cara del Villano* y *Recuerdo de Tijuana* (aparecidos en 1980 en italiano, y en 1985 en español). Por otra parte, en 1993, la editorial Espasa-Calpe Argentina / Seix Barral inició la publicación de otras obras de Puig, inéditas hasta entonces en castellano, entre ellas *Los ojos de Greta Garbo*, *Nueva York '78: estertores de una época* y *Los siete pecados tropicales*.

³ Alberto Fernández Torres se mostró muy crítico con este montaje; véase "Fin de temporada: *El beso de la mujer araña* y *El día que me quieras*", *Insula*, vol. XXXVI, núm. 418-419 (1981), p. 15. Antes que lo hiciera el propio autor, dos grupos teatrales habían adaptado la novela de Puig: el Teatro Libero de Milano, en Italia (véase la nota 4), y el Teatro Sol, en Perú (adaptación libre de Luis Felipe Ormeño, estrenada en el Teatro Cololido de Miraflores -Lima- en octubre de 1979). La adaptación de Puig ha dado pie, además, a numerosos montajes realizados en países como Chile, México, Argentina, Brasil, Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, etc. El *El beso* ha sido también objeto de dos versiones musicales, con muy diferente fortuna: la primera subió al escenario en Nueva York a principios de 1990 (producida por Hal Prince) y fue, por diversos motivos, un fracaso; sin embargo, la segunda, estrenada en Londres en noviembre de 1992 (con la sexagenaria actriz estadounidense Chita Rivera y el canadiense Brent Craver) obtuvo varios premios Tony en el apartado musical. En abril de 1995, cuando repaso estas notas para

poco partidario de adaptaciones, este caso presentaba peculiaridades que lo hacían diferente:

"[...] prefiero tomarme el trabajo de inventar toda una cosa nueva, no forzar lo que nació de otra manera. Lo de *El beso de la mujer araña* yo creo que fue excepcional porque era una cosa rara. Una novela [...] que sucedía todo en una celda, y esa unidad de espacio ya era teatral. Entonces, sin yo haberlo buscado, había en la idea original una potencialidad teatral. Pero eso es excepcional"⁴.

Pero la primera obra escrita por Puig pensando originariamente en la representación es *Bajo un manto de estrellas*, estrenada en su versión brasileña con el título de *Quero...* (traducción de Leyla Ribeiro) en agosto de 1982, en el Teatro

su publicación,

Pepe Martín está preparando la reposición de la obra que él mismo había estrenado.

⁴ Comentario recogido en *Manuel Puig*, Juan Manuel GARCÍA-RAMOS (editor), Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1991, p. 122. El mismo autor explicaba en este coloquio el origen de la idea y hasta qué punto le ayudó a decidirse la experiencia de una libérrima versión en italiano realizada con anterioridad: "Yo estaba en Nueva York y Pepe [Martín] había leído la novela. No nos conocíamos personalmente. Pasó por Nueva York y me habló de la posibilidad de adaptarla al teatro y yo puse el grito en el cielo. Dije: <<No, no, no. Esto es muy literario. Yo necesité trescientas páginas para contar esta historia y no puedo reducirla a una obra de teatro de unas dos horas. Imposible>>. En el ínterin, un ex director de teatro de Italia me pidió lo mismo, que hiciera la versión. Insistió tanto, tanto, tanto e iba a hacer una cosa tan experimental, y digo: <<Bueno, yo no la hago pero háganla ustedes. Total, si es una cosa de poca difusión, no importa. Hagan lo que quieran>>. Entonces yo le pregunté al italiano <<¿Qué has hecho? ¿Qué tienes?... ¿Qué experiencia tienes?>>, y él dice: <<Ninguna>>, y digo: <<Bueno. Buen comienzo>>, y digo: <<Yo no me animo a hacerla y otro que nunca ha hecho nada se anima. ¡Vamos! Aunque esto va a ser una catástrofe>>. Tuvo muchísimo éxito. Yo recibí el libreto, la adaptación, y no me gustó. Pero ahí ya oí la voz de Pepe Martín diciéndome: <<Mira, si se hace de tal manera, de tal otra>>. Yo entonces dije: <<Ahora voy a hacer yo la prueba a ver si me sale mejor que al italiano>>. Entonces hice la adaptación y Pepe la estrenó aquí con Juan Diego. Me di cuenta al verle en escena que ya no era yo solo, que no estaba sólo el texto allí, que había dos actores, un director, además del texto, y que las cosas que faltaban -que yo sentía como mutilaciones- estaban, a veces, más que compensadas por una mirada, un silencio, una actitud... Crecía de otra manera la historia y así fue que empecé a escribir teatro -que no a todos gusta- [...]" (*op. cit.*, p. 116). Véase también Armando ALMADA ROCHE, *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras. Conversaciones con Manuel Puig*, Editorial Vinciguerra, Buenos Aires, 1992, pp. 161-162.

Ipanema de Río de Janeiro (ciudad en la que el autor residía desde 1980), bajo la dirección de Iván de Albuquerque, e interpretada por Rubens Corrêa (DUEÑO DE CASA, más tarde sustituido por el director del montaje), Vanda Lacerda (DUEÑA DE CASA), Maria Padilha (HIJA), Leyla Ribeiro (LA VISITANTE) y Edson Celulari (EL VISITANTE) ⁵.

Su tercera creación dramática no ha sido editada, que sepamos, en castellano, sino en una traducción inglesa que lleva el título de *Mystery of the Rose Bouquet* ("El misterio del ramo de rosas"). Su estreno tuvo lugar en el Donmar Warehouse de Londres el 24 de julio de 1987, con la interpretación de Brenda Bruce (en el papel de PACIENTE) y Gemma Jones (en el de ENFERMERA). Dos años después (el 5 de noviembre de 1989), las actrices Anne Bancroft y Jane Alexander, bajo la dirección de Robert Allan Ackerman, la subían al escenario del Mark Taper Forum de Los Angeles ⁶.

El teatro de Puig se enmarca en una etapa creativa en la que el diálogo se convierte en el recurso predominante y casi único de sus novelas, al tiempo que se produce una reducción del espacio novelesco, del tiempo objetivo del relato y del número de personajes. Estas tres características tan propias del género dramático se dan muy claramente en novelas como *El beso de la mujer araña* (1976) y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), y en menor medida, en *Pubis angelical* (1979), *Sangre de amor correspondido* (1982) y *Cae la noche tropical* (1988) ⁷. Como el propio autor, la crítica se ha detenido también en el

⁵ Fue la satisfacción que le produjo la adaptación de *El beso* lo que llevó a Puig a escribir esta obra. En relación con ella, véanse Milagros EZQUERRO, "Le fonctionnement sémiologique des personnages dans *Bajo un manto de estrellas* de Manuel Puig", *Caravelle*, vol. XL (1983), pp. 47-58; Milagros SÁNCHEZ ARNOSI, "*Bajo un manto de estrellas*" (reseña), *Insula*, vol. XXXIX, núm. 452-453 (julio-agosto 1984), p. 15; y Gabriela MORA, "Un problema de la pragmática del texto teatral: El nivel del acotador en *Bajo un manto de estrellas* de Manuel Puig", *Dispositio: Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, vol. XII, núm. 33-35 (1988), pp. 223-233.

⁶ Véanse la entrevista de Janice ARKATOV y la crítica de Dan SULLIVAN aparecidas en *Los Angeles Times* pocos días después del estreno (16 y 17 de noviembre de 1989, respectivamente). De su representación en español no tenemos noticias concretas. Desconocemos si el montaje de la obra en España, con Amparo Rivelles, se llevó finalmente a cabo. Por otro lado, a Puig le sorprendió la muerte cuando colaboraba en una nueva puesta en escena con el director mejicano Miguel Sabido.

⁷ Acertadamente, Jorgelina CORBATA tiene este dato muy en cuenta cuando analiza la evolución de la obra de Puig en su libro *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Orígenes, Madrid, 1988, pp. 57-58, 75, 87-88 y 103-104.

comentario de las posibilidades dramáticas que contenía, particularmente, la primera de estas novelas:

"Dos elementos de la novela facilitaban su adaptación teatral: la forma esencialmente dialogada y la concentración de la acción novelesca en una celda carcelaria, en gran parte del texto. Por otra parte, a la solidez de los personajes confrontados -el homosexual y el guerrillero, muy opuestos entre sí, pero que tienen en común su marginalidad-se añade una ventaja de orden práctico: las compañías teatrales buscan de preferencia las obras que requieran pocos actores".⁸

⁸ Osvaldo OBREGÓN, "El beso de la mujer araña: la adaptación teatral de Manuel Puig", *Actes du colloque sur l'oeuvre de Puig et Vargas Llosa. Avril 1982, Les cahiers de Fontenay*, núm. 26-27 (junio 1982), p. 115. Obregón analiza cinco aspectos de la transposición del texto novelesco al texto dramático: contracción selectiva del texto (episodios eliminados y transformados), el dispositivo escénico (acotación inicial con pocos indicaciones, pero precisas), los efectos sonoros y musicales, el código visual (iluminación y gestualidad) y la condensación de la escena final. Otros acercamientos al texto son los de Rita GNUTZMANN, "El beso de la mujer araña: De la novela al teatro", *Iberoromania*, núm. 27-28 (1988), pp. 220-234; y Becky BOLING, "El beso de la mujer araña: Or whose story is this?", *Gestos: Teoría y práctica del Teatro Hispánico*, vol. III, núm. 5 (abril 1988), pp. 85-93, y "From Beso to Beso: Puig's Experiments with Genre", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures*, vol XLIV, núm. 2 (Summer 1990), pp. 75-87.

En relación con la abundancia de elementos dramáticos que contiene la novela, pueden resultar de interés, entre otros, los artículos de Eva GOLLUSCIO DE MONTOYA, "Director y procesado: elementos pseudo dramáticos en *El beso de la mujer araña*", *Actes du colloque sur l'oeuvre de Puig et Vargas Llosa. Avril 1982, Les cahiers de Fontenay*, núm. 26-27 (junio 1982), pp. 147-152; Lilia DAPAZ STROUT, "Más allá del principio del placer del texto: Pascual, Puig y la pasión de la escritura: <<El misterio de la celda siete>>", *Hispanic Journal*, vol. V, núm. 1 (Fall 1983), pp. 87-99; Odil José de OLIVEIRA, "A voz do narrador em *O beijo da mulher aranha*", *Revista de Letras*, vol. XXIV (1984), pp. 53-60; Ane-Grethe OSTERGAARD, "Dinámica de la ficción en *El beso de la mujer araña*", *Latin American Theater Review*, vol. XIX, núm. 1 (Fall 1985), pp. 5-12; y Juan Manuel MARCOS, "Puig, Plutarco, Goethe: La dramaticidad cronotópica de *El beso de la mujer araña*", *Latin American Theatre Review*, vol. XX, núm. 1 (Fall 1986), pp. 5-9. Juan Manuel MARCOS, por ejemplo, habla de la "dramaticidad cronotópica" de la novela, idea enmarcada dentro de un concepto más general, desarrollado por Bajtín a propósito del discurso narrativo de Goethe, que es el de 'cronotopo', constituido por "la triple elección de tiempo (transición hacia una sociedad post-individualista), espacio (una celda sudamericana) y lenguaje (diálogo dramático), por parte de Puig" (*art. cit.*, p. 8).

Puig lleva al extremo la convención de la unidad de lugar al reducir los espacios de sus obras a los estrechos y cerrados límites de la celda de una cárcel, la sala de estar de una casa aislada en el campo o la habitación de un hospital. En contraste con este espacio objetivo y mimético (el del escenario), y de la misma forma que sucede en casi todas sus novelas, aparece un espacio subjetivo o diegético (el evocado por los personajes en sus diálogos), más difuso y menos uniforme; es el que conforman los escenarios de las películas de MOLINA ⁹(en *El beso*), la biblioteca del gran caserón donde tiene lugar los imaginarios encuentros de la HIJA y de la DUEÑA con sus amantes (en *Bajo un manto*), y el barco y los patios llenos de jazmines de los sueños de la ENFERMERA (en "El misterio"). Un espacio que responde a la necesidad de evasión de esos personajes y que aparece, contrastando con el espacio 'real', en toda toda la literatura de Puig ¹⁰.

Paralelamente a esta espacialización, se da en estas obras una superposición de planos temporales, frecuente también en sus novelas: al tiempo mimético (el presente 'real' de la vida de los personajes) se superpone un triple tiempo diegético: el pasado de los recuerdos evocados por ellos ¹¹, el presente fantástico recreado en sus ficciones y alucinaciones, y el futuro con el que sueñan. En la versión dramática de *El beso* ese futuro adquiere una dimensión especial, al ser dramatizado por las voces 'en off' de los propios protagonistas que, desde un tiempo indeterminado ulterior a los hechos que relatan, refieren en pretérito indefinido lo sucedido tras la separación de los protagonistas ¹². Por otra parte, los lapsos temporales en que se desarrolla la intriga de estas piezas son muy

⁹ Véase el estudio citado de Ane-Grethe OSTERGAARD, en el que se analiza la influencia del espacio diegético (las ficciones de Molina) en la evolución y acercamiento entre los personajes.

¹⁰ Elías Miguel MUÑOZ, "Show and Tell: Notes on Puig's Theater", *The Review of Contemporary Fiction*, vol. XI, núm. 3 (Fall 1991), pp. 252-257, explica así la relación entre estos espacios: "The shack for Josemar, the country mansion for the Dueños, the cell for Molina and Valentín, and the clinic room for the Señora and the Nurse are spaces where *life* can be created within language and the creation convalidated" (p. 256).

¹¹ Entre ellos, el accidente y la infidelidad ocurridos veinte años atrás en *Bajo un manto*; los comportamientos de carácter político o sexual que han conducido al presidio a los personajes de *El beso*; las muertes de los seres queridos y las frustraciones de diversa índole que padecen las protagonistas de "El misterio".

¹² Difícilmente satisface este desenlace tan precipitado si no se tiene en cuenta el desarrollo de los acontecimientos en la novela.

cortos: una tarde-noche en el caso de *Bajo un manto*, unos dieciséis días en "El misterio", y un plazo menos definido, aunque algo mayor, en *El beso*.

La evolución de la narrativa de Puig está también marcada por una reducción del número de personajes, que a partir de su tercera novela se va limitando hasta llegar a constituir una serie de estructuras dialógicas en las que, cada una con sus propias peculiaridades, dos personajes soportan casi con exclusividad el peso del relato. A través de múltiples técnicas, una de las obsesiones de Puig como novelista es la de ceder la palabra a sus personajes, al tiempo que reduce o se camufla la voz del narrador. La propia esencia del género teatral incluye, precisamente, la desaparición de tal narrador, y la presentación y desarrollo de los conflictos ante el lector/espectador por parte de los propios seres de ficción. El diálogo, las cartas o las distintas formas del monólogo a través de los que conocemos a Leo y Gladys, Valentín y Molina, Ana y Pozzi, Larry y Ramírez, Josemar y María da Gloria o Nidia y Luci, son los procedimientos técnicos en los que se sustentan unas novelas cuyas situaciones son esencialmente dramáticas. En esta misma línea, la versión teatral de *El beso* mantiene el protagonismo casi exclusivo de MOLINA y VALENTÍN, eliminando incluso la presencia del Director de la prisión, que queda reducido a una voz grabada superpuesta a la acción que tiene lugar en las tablas. De la misma forma, dos únicos personajes (una orgullosa mujer que padece una profunda depresión y la sufrida enfermera que la cuida) protagonizan "El misterio". Sólo *Bajo un manto* rompe esta tónica, con un quinteto de protagonistas (las parejas formadas por los DUEÑOS y los VISITANTES, y la HIJA adoptiva de los primeros, además de los otros secundarios) que recuerda, aunque sólo superficialmente, el esquema de *Boquitas pintadas*¹³.

En la literatura de Puig hay un componente de intriga y suspense al que no escapan sus obras teatrales. La comprensión del desarrollo de las relaciones entre VALENTÍN y MOLINA pasa por el descubrimiento por parte del lector/espectador de la anécdota político-policia que se esconde tras ellas y de la verdadera intención de Molina. A ello se suma la dosificación de la intriga en la narración de la película de 'la mujer pantera' y el suspense provocado por los cortes que se producen en su relato. En el caso de *Bajo un manto*, los enigmas que se plantean tienen que ver con la identidad real de varios de los protagonistas (mezclados también en una anécdota policial secundaria), sus relaciones en el pasado, y la sucesión caótica de hechos y comportamientos ambiguos que se repetirá en la siguiente obra. En esta última, nos vemos obligados a reconstruir las vidas de las protagonistas con las incompletas y equívocas noticias que deducimos

¹³ Véase mi Tesina inédita "Manuel Puig: *Boquitas pintadas*", Universidad de Valladolid, 1991, pp. 91-92.

de la confrontación de sus diálogos reales y soñados; el tono de inquietud sube a medida que se aproxima el desenlace de la despiadada mentira urdida por la PACIENTE (nacida a su vez de otra mentira), hasta llegar al anticlímax final. Comprendemos entonces que el 'misterio' anunciado en el título no es más que un señuelo que presagia, quizá, ese punto de desasosiego que no abandona al lector/espectador una vez concluida la obra, una sensación similar a la provocada por los finales de los otros dramas.

La distancia entre lo sucedido y lo imaginado, la verdad y la mentira, la realidad y el deseo, es tan tenue que, en diversas ocasiones, resulta difícil precisar el terreno en el que nos movemos. Ficción cinematográfica y cruda realidad se suceden y superponen en *El beso*. El relato fantástico de Molina es interrumpido a cada paso por los fuertes dolores de Valentín, el olor de su defecación o sus picores. A lo largo del texto se suceden expresiones como "imaginar", "inventar", "ilusión", "alegoría", "pesadillas", "sospechar", "hacerse ilusiones", "tener miedo de ilusionarme"; y a la pregunta de Molina: "Y entonces, ¿por qué cortar la ilusión?" (p. 76), le corresponde la confesión de Valentín: "Yo en vez de *una película* te voy a contar *una cosa real*" (p. 98)¹⁴. Los personajes trasladan la ficción a sus vidas como si estuvieran al mismo nivel: "¿Te la *imaginás* fregando la casa?" (p. 75), pregunta Valentín a propósito de un personaje de la película, el mismo Valentín que aprovecha la menor oportunidad para cortar la narración de Molina con su discurso sobre la explotación o el machismo. A la carta del bolero que Valentín tacha de "romanticismo ñoño", le sucede su propia y patética carta, finalmente rota. Quizás sea éste el personaje más 'realista' del teatro de Puig, aunque también el de más elevados ideales.

El juego de la mentira y la ambigüedad se intensifica a propósito de las relaciones y verdaderos sentimientos de los protagonistas:

VALENTÍN: Fuera de la celda están nuestros opresores, *pero adentro no*. Lo único que hay de perturbador, para mi mente... cansada, o condicionada, es que alguien me quiera tratar bien, *sin pedir nada a cambio*.

MOLINA: *Eso no sé...*

VALENTÍN: ¿Qué no sabés?

MOLINA: No pienses nada raro, pero si te trato bien, *es porque quiero ganar tu amistad, y por qué no decirlo... tu cariño*. Igual que trato bien a mi mamá porque es una persona buena, y quiero que ella me quiera [...]" (p. 123).

¹⁴ Los destacados en negrita son míos. Las cursivas que aparecen dentro de las citas corresponden al texto de las acotaciones.

El lector/espectador sabe que Molina está tendiendo una trampa a su compañero, pero que no por ello son del todo falsas sus palabras. Valentín, por su parte, engañado, no se da cuenta de cómo se ha introducido el sistema en su celda, aprovechando la debilidad de Molina y sobornándole. Cuando Valentín se sumerge en el mundo de la fantasía, está significativamente atinando con la metáfora de su propia realidad: "Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela" (p. 137).

Bajo distintas formas, la confusión entre lo real y lo imaginado llega al límite en *Bajo un manto*¹⁵. La atmósfera de irrealidad que envuelve la obra se nos presenta ya desde la primera acotación: la edad de los Dueños "*es indeterminada*", los vemos "*como a través de un velo gris*", la luz es "*irreal*"; en definitiva, "*nada es realista, todo es estilizado*" (p. 11). Cuando en su huida dos ladrones de joyas llegan a la casa, se producen tres escenas en las que cada uno de los habitantes de la casa cree reconocer en esos visitantes a las personas que han sido causa de sus traumas y obsesiones. Chocan entonces la visión realista de los visitantes con los alucinados y absurdos comportamientos de los otros (contraste puesto de manifiesto textualmente entre lo que las palabras podrían dar a entender y las precisiones de las acotaciones): el DUEÑO cree ver a los padres de la HIJA que vuelven por ella; la DUEÑA, a su antiguo amante, al que ha estado esperando durante veinte años y que ha venido en su busca; por fin, la HIJA ve en EL VISITANTE a Antonio, su novio, hasta el punto que acaba haciendo el amor con él sobre el mismo escenario, ante la mirada "*horrorizada*" (pp. 33-34) de los demás personajes.

Lo vivido y lo imaginado tiende a corresponderse, como confirma la reiteración de una de las expresiones claves de la pieza: "Yo quería ser tal como me imaginaste..." (LA VISITANTE, p. 24); "Eres como siempre te había imaginado, el hombre de mi vida" (HIJA, p. 32); "Me lo había imaginado exactamente así" (CRIADA, p. 61). Como en una especie de ritual, la obra se cierra con una variante de la misma expresión, dirigida por la DUEÑA al policia: "Usted es... exactamente como me lo había imaginado" (p. 67).

En *Bajo un manto*, esa dicotomía está representada en el binomio apariencia / realidad: las cosas no son en realidad lo que parecen, de la misma forma que sucede en las otras obras con los comportamientos pérfidos de MOLINA y la PACIENTE. La criada, por ejemplo, engaña con halagos a los Dueños para que

¹⁵ El propio Puig ha señalado la dimensión fantástica de esta obra y su interés por penetrar en su teatro dentro del plano del sueño. Véanse Yan MICHALSKI, "*Quero... Manuel Puig e o seu teatro-sonho*", *Jornal do Brasil*, 25 de agosto de 1982, p. 1.; Susana SCHILD, "*Manuel Puig. Felizmente, o meu desconforto parece ser o de muita gente*", *Journal do Brasil*, 12 de septiembre de 1983, p. 1; y Barbara MÚJICA, "*The Imaginary Worlds of Manuel Puig*", *Américas*, vol. XXXVIII, núm. 3 (mayo-junio 1986), pp. 2-7.

éstos la acojan, pero a la primera oportunidad se va con las joyas; y los visitantes siguen el juego a los de la casa, porque ello les beneficia. Las acotaciones señalan este contraste con la repetición de términos como "ironía", "ambigüedad", "falsamente", "doble juego", etc. El léxico, efectivamente, confirma a cada paso los temas claves: tenemos, por una parte, "confundido", "confundir" y "estar confundido"; por otra, "fingir", "mentira", "mentiras", "embustes", "falsamente", "antifaz", "máscara", "mascarón", "inventar", "complot", "confabulación" y "cómplice"¹⁶; más allá, "tener la sensación", "parecer", "sospechar", "a oscuras", "oscuro" y "oscurísimo"; por último, en fin, "fascinada", "niña arrebatada", "lunática", "locura", "hacerse la ilusión", "delirio", "alucinación", "hospital", "psiquiátrico", "centro psiquiátrico", "psiquis frágil", "loca", "demencia", "perturbar", "desquiciado" y "manicomio".

Además de engañarse con fantasmas, en las contadas ocasiones en que se cuela alguna verdad, los personajes se resisten a creerla: cuando LA VISITANTE incluye como parte de su representación el dato cierto de que son unos ladrones de joyas, los de la casa, irónicamente, se niegan a creerla; y cuando EL VISITANTE, harto ya de la farsa, le dice a la DUEÑA: "Y le ruego que no me confunda más con quien no soy" (p. 50), ésta, despechada por aquél a quien cree su antiguo amante, le pega un tiro. El momento culminante de este proceso se produce cuando EL VISITANTE y la HIJA son sorprendidos haciendo el amor, y el DUEÑO tranquiliza a la HIJA:

"DUEÑO: (*Apiadándose, siempre pendiente de lo que para él es la frágil salud mental de la Hija*) No te inquietes... [...] Cuando una doncella es desflorada siempre ocurre lo mismo, ella *se imagina* que los padres la descubren.

HIJA: No, vosotros me estáis viendo...

DUEÑO: Nada de eso, *somos una alucinación. Es tu conciencia culpable que te hace ver visiones.*" (p. 34)

Mientras, la CRIADA expresa su temor de que las cosas no sean lo que parecen: "Ay, qué alivio, creí que este *sueño (señalando la casa)* lo era *en realidad*, y que pronto me despertaría sola nuevamente, en la oscuridad del

¹⁶ Como observa Gabriela MORA, *art. cit.*, p. 226, "el *fingir* es semá clave de la obra. Los ladrones se fingen padres, el Visitante finge ser el novio de la hija y ex-amante de la Dueña, el Dueño se finge enfermo para que no lo abandonen, la Dueña finge al comienzo haber olvidado su pasado amor, los Dueños y la Visitante fingen no ver el acto sexual; después del crimen los Dueños fingen que los cadáveres no existen.

El disfraz, elemento lúdico englobado también en el semá del *fingir*, sirve como catálisis del falso reconocimiento de las parejas. [...]"

campo" (CRIADA, p. 61). Cuando la CRIADA se va con las joyas que habían escondido los ladrones, el autor acota: "*Los Dueños no se percatan, perdidos como están en su delirio*" (p. 63). Delirio que no está reñido con una curiosa consciencia de la situación real: "*Se te va la mano con la imaginación -dice la DUEÑA a su marido-. Hoy ya matamos una pareja, en nuestro delirio*" (p. 64). Consciencia próxima, a pesar de todo, al pragmatismo de los visitantes, que se mantienen en otro plano: "No soy un fantasma, soy un hombre vulgar y silvestre, si pasan unas horas verás mi barba crecer, mis axilas apestarán, y también mis pies" (EL VISITANTE, p. 27).

Por otro lado, el aspecto más interesante del juego dramático de "El misterio" consiste en los cinco cortes del hilo argumental, en los que la realidad cede el paso a otras tantas *alucinaciones* (como se denominan en las acotaciones) de los personajes, en las que éstos, desdoblándose, actualizan sujetos y momentos de su pasado, poniendo de relieve sus más profundas obsesiones y frustraciones¹⁷. Las palabras de los personajes contraponen también en esta ocasión realidad y sueño. "No puede ser *verdad...* es como un *sueño*", "Es como un *sueño* que se hace *realidad*. Morirla antes de perderlo ahora" (p. 30)¹⁸, comenta la ENFERMERA a propósito de su posible ingreso en una escuela, cuando nosotros sabemos que no es más que un engaño tramado por la enferma para vengarse. Cualquier cambio es posible en la imaginación: "El tiempo transcurre como en un sueño" (p. 51), insite machaconamente incluso después de haber visto desvanecerse sus ilusiones. Aunque la anciana señora afirma no recordar nunca sus sueños, también a ella le

¹⁷ En la primera, la PACIENTE revive el enfrentamiento con su hermana Dora (doble de la ENFERMERA pues reproduce su trauma de no haber podido estudiar), y también la humillación que a ella le supuso la traición de su marido. En la segunda, sale a la luz la relación que la ENFERMERA mantuvo con Miguel, un hombre casado al que la familia no aceptó y a quien tuvo que dejar. La tercera es el sueño de la ENFERMERA en el que aparecen por primera vez motivos como el del barco, el misterioso galán barbado, el ramo de rosas, el olor a jazmines, etc: "En este sueño -dice la ENFERMERA- yo soy una mujer joven, no más de veinticinco o así" (p. 34). En la cuarta alucinación la Señora se enfrenta a su hija adúltera, y al adulterio de su propio marido, lo que le provoca un ataque. En la quinta, la madre de la ENFERMERA le pide a ésta perdón por haberse opuesto a su relación con Miguel, quien murió al cabo de un tiempo, presa de la tristeza; dentro de la propia alucinación se confunden pasado y presente. Por último, la obra acaba fundiendo sueño y realidad, cuando las dos protagonistas proyectan hacer un viaje y repiten, esta vez totalmente despiertas, el sueño de la ENFERMERA, en el que ahora participan las dos: el verano, el barco, el hombre misterioso, los ramos de rosas, el olor a jazmines..., y un último giro irónico y desengañado.

¹⁸ Las citas en español de esta obra son traducción mía de la edición inglesa citada.

es permitido un minuto de sinceridad: recordando unas palabras de su nieto muerto, confiesa que le "gustaría aprender a tratarse mejor a sí misma".

Con las indicaciones de los cambios de luz, principalmente, las acotaciones contribuyen a crear la atmósfera propicia para la *alucinación*. Además, son los términos concretos de las acotaciones del segundo acto a las palabras de uno y otro personaje los que ponen al lector en la pista de la verdad o la falsedad de los hechos. Las correspondientes a las intervenciones de la PACIENTE incluyen o se resumen en términos como "*maliciosa*", "*irónicamente*", "*sibilina*", "*astuta*", "*inventando*", "*astutamente*"; mientras que las de la ENFERMERA son del tipo "*creyendo cada palabra*" o "*inocentemente*". En otro sentido, las del primer acto definen la soberbia y la dureza de la enferma incluso más que sus propias palabras y acciones: "*irritada*", "*irónica*", "*sarcástica*", "*secamente*", "*bruscamente*", "*parodiando su propia nostalgia*", "*intolerancia*", "*acidez*", "*abruptamente*"... Como en *El beso*, los lazos que unen a las dos protagonistas han sido atados entre deseos incumplidos y traiciones realmente consumadas, aunque nunca conocidas. Las *alucinaciones* resultan ser una especie de terapia tanto para la PACIENTE como para la ENFERMERA: "Tú puedes recordarlo porque estás dormida, pero en cuanto despiertes no recordarás nada" (p. 9)¹⁹.

Los personajes del teatro de Puig tienen en común su aislamiento, su marginalidad y su rechazo de la sociedad y de la propia realidad: marginados sociales como los presidiarios o la ENFERMERA (que no tiene título que la acredite pues le fue negada la posibilidad de estudiar), o delirantes y enfermos como los habitantes de la casa de campo o la paciente de la clínica. Como marginados son la Raba y el Pancho de *Boquitas pintadas* o el Josemar de *Sangre de amor correspondido*; y como psicópatas, delirantes o enfermos de recuerdos son los héroes de *The Buenos Aires Affair*, *Pubis angelical*, *Maldición eterna* o *Sangre de amor correspondido*. Los sueños y las fantasías de unos y otros ocupan entonces necesariamente una parte esencial de sus vidas. MOLINA sueña con ser mujer ("[...] ya que la mujer es lo mejor que hay... *yo quiero ser mujer*. Así que ahorrame [*sic*] de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo clarísimo en la cabeza", p. 79), y tener un hombre de verdad ("Lo único que querría es vivir al lado de un hombre maravilloso toda la vida", p. 88). Valentín lleva más lejos su revolución ("Sí, y no importa que te rías... *Da risa decirlo, pero lo que tengo que hacer antes que nada... es cambiar el mundo*", p. 86), y ello a pesar de los momentos de debilidad en los que lo que desea de verdad es tener a Marta entre los brazos. La DUEÑA espera eternamente el imposible regreso de su amante, mientras su marido (en un rasgo irónico), pretende acabar sus

¹⁹ Elías Miguel MUÑOZ, *art. cit.*, p. 254, relaciona los papeles de MOLINA y la ENFERMERA, a quienes califica como "gifted storytellers".

memorias. A la HIJA le hubiera gustado ser como LA VISITANTE, por más que ésta, entre irónica y sincera, envíe a sus oponentes. La PACIENTE añora a su nieto muerto y desea, al recordarle, ser más amiga de sí misma, mientras la ENFERMERA sueña con la beca que le permitiría obtener la cualificación profesional para el desempeño de su trabajo ²⁰.

Como en las novelas, el cumplimiento de los deseos y la felicidad sólo son posibles en un plano 'irreal'. Molina muere sin encontrar a su hombre, Valentín es torturado y su grupo descubierto; pero Molina le cambia el desenlace a la 'película' vital de su compañero: "No, al final te fuiste de la isla, contento, a seguir la lucha con tus compañeros, *porque era un sueño corto, pero era feliz...*" (p. 140). La sensación de inseguridad y del final siempre acechante de la dicha es constante, como ponen de manifiesto en distintas ocasiones las protagonistas de *Bajo un manto*: "Desde el comienzo tuve la sensación de que algo malo iba a pasar. *Erà demasiada la felicidad que él me daba, no la soporté*, yo sola empecé a imaginar obstáculos, de ahí a materializarlos el paso fue corto" (pp. 17, 27 y 59). Dos ideas se añoran en este nuevo y repetido motivo: la de una felicidad efímera y sentida como imposible, y la de una imaginación capaz de transformar la realidad. Una realidad que no traiciona definitivamente los sueños de estos personajes porque son ellos quienes modelan a su antojo el diminuto entorno que los envuelve y quienes construyen a su medida el mundo que quieren para sí: "En esta casa todo es legítimo, empezando por nuestros deseos" (DUEÑA, p. 64). La realidad es desplazada y abolida por esos deseos: "Y todo fue puro miedo, *pura imaginación...* Ahí en ese cuarto *no* hay dos cadáveres tirados en el suelo. Tú *no* has matado a nadie" (DUEÑO, p. 63). Y cuando, finalmente, se presenta en la casa la nueva criada (representada por la misma actriz que hacía el papel de la HIJA, según acotación del autor al efecto), los dueños modifican a su antojo su

²⁰ Elías Miguel MUÑOZ, *art. cit.*, pp. 254-255, lo interpreta así: "Through their respective stories, which unfold in a slow and calculated manner, Molina and the Nurse manage to subvert the Other's authority and convert him/her into a friend and co-narrator. In both cases, the fantasy is violently rejected and ridiculed at first. But gradually both Valentín and the Señora incorporate themselves into the tale, becoming characters within it and storytellers as well.

In Molina's case, the character has been unable to grow beyond the bounds de su fantasía. The impossibility of making his dream come true -he'll never find a real man because what a real man wants is a real woman- has frustrated and embittered him. He narrates and dreams in order to forget [...]. De otra manera, la ENFERMERA acude a la fantasía "not as the ideal to be pursued, the key to happiness, but as a therapeutic way of dealing with adversity and pain. While Molina is reluctant to see through his own web of frustrated hopes and impossible dreams, the Nurse wants << a different sort of life. Not a housewife's life >>".

propia historia. Por último, la PACIENTE y la ENFERMERA de la tercera obra (traicionada la primera por un marido adúltero y herida por un destino inflexible, hundida la segunda tras desvanecerse de manera cruel la posibilidad de su ansiada beca), vinculan su futuro en un irónico sueño final. Los títulos de las tres obras comentadas provienen precisamente de ese mundo de la fantasía que hace posible que VALENTÍN 'consienta' el beso de un MOLINA convertido por él en *la mujer araña* que atrapa a los hombres en su tela; o que, olvidando las tinieblas producidas por aquella fatídica tarde de hace veinte años, la DUEÑA cierre los ojos en paz, *bajo un manto de estrellas*; o que, por fin, ENFERMERA y PACIENTE reciban de *misteriosos galanes hermosos ramos de rosas*.

El teatro de Puig, pues, responde a las mismas preocupaciones estéticas y temáticas de sus novelas: el ocultamiento del narrador, para que sean los personajes quienes expresen sus propios conflictos; la reducción del espacio y del tiempo; la reducción también del número de personajes; la obsesiva estructuración en dos partes simétricas; la recurrencia de las dicotomías realidad/apariencia y vida/sueños, y de temas como los de la identidad, la enfermedad y la locura, el machismo, etc. A la luz de este análisis, siempre nos quedará la duda sobre si el cinéfilo convertido en novelista no habría devenido finalmente en dramaturgo de no haberle sorprendido la muerte en plena actividad creadora.