

«Los posibles narrativos». Estudio crítico genético de la fase prerredaccional

Julia Romero

A Ana María Barrenechea

No caer en la cortazareada de que todo este esplendor termine en horror, no, más bien dar todas las posibilidades de horror, pero que no se concretan y todo termina en gran final feliz.

MANUEL PUIG, anotaciones halladas entre los manuscritos de *Boquitas pintadas. Folletín*.

Escribir contra el lenguaje mitificado es en algunas ocasiones de la historia literaria, escribir con lo mítico del lenguaje, con el lugar común, con los hábitos de lectura de las prácticas que por su carácter reproductivo no invocan el prestigio. Entre los intersticios que separan las junturas de ese material Manuel Puig construye la vida íntima de una escritura que se resiste a la fijación, se desplaza entre las fatalidades del lenguaje y se proyecta en nuevas travesías. En ese espacio oculto se trafican palabras, ideas, roles, lenguas, posibles narrativos que conforman otras cartografías, muestran otros deseos de la letra que permanecen silenciosos, latentes, desplazados y que sin embargo potencian la construcción del relato. En los pretextos de la etapa prerredaccional se encuentran los primeros esbozos de la trama subterránea de la historia de la novela que urden un escenario de conflictos ocultos tras la enunciación: los apuntes, registros, anotaciones que el escritor realizaba así como el material de investigación. En ese conjunto de materiales se han identificado, agrupado y

clasificado los pretextos de la fase prerredaccional y se conformaron cinco secciones de acuerdo a su tipología:

- 1) «Articulaciones narrativas»: una cincuentena de páginas de distintos tamaños, con anotaciones sobre filmes, esquemas narrativos y reflexiones argumentales y metaescriturarias.
- 2) «Anotaciones de la cárcel»: once páginas manuscritas que registran entrevistas mantenidas en Buenos Aires por Puig con ex-presos políticos liberados por el presidente Héctor Cámpora, en 1973.
- 3) «Investigación sobre homosexualidad»: algunas páginas mecanografiadas, con resúmenes de distintas teorías sobre el origen de la homosexualidad.
- 4) «Investigación sobre propaganda nazi»: anotaciones tomadas en una Biblioteca Pública de Nueva York, con apuntes sobre propaganda nazi, en una lengua castiza que revela que los textos pudieron haber servido para uso del franquismo español.
- 5) «Selección de boleros»: páginas manuscritas con letras de las canciones.

Tanto los bosquejos (que suponen una planificación) como las anotaciones de investigación (que suponen la documentación) fueron escritos, en muchos casos, de forma simultánea a la redacción de la novela, característica que revela una constante consulta y relectura de las notas para el proceso escriturario, a la vez que sugiere una permanente discusión entre las distintas etapas. Esta circunstancia dificultó, en parte, un ordenamiento cronológico de las secciones, pero llevó a privilegiar una organización de acuerdo a la trascendencia de los materiales de génesis. En ellos hay que destacar algunas características: por un lado, el sistema de nominación de los personajes, sumamente revelador en lo que respecta a los códigos representados desde la intimidad de la escritura, pues sólo bien avanzada la textualización recién se comienzan a incorporar los nombres propios que en las anotaciones de la fase prerredaccional aparecen sólo en tres oportunidades. Ello coincide con los momentos de desarrollo de la historia, en la etapa redaccional. El sistema de nominación genérica puntualiza y señala el modo de concepción de los personajes, coherente con un procedimiento habitual del escritor, que parte de códigos claramente reconocibles –en el nivel argumental, tipológico, temático– para provocar la identificación en el lector, y a partir de allí deconstruir las formas estereotipadas. Esta maniobra, emparentada con procedimientos brechtianos, se convierte en la nota pedagógica que encontramos en las novelas, así también como en muchos de los guiones y obras de teatro que se mantuvieron casi desconocidos. Si para Aristóteles la identificación era provocadora de la catarsis del espectador, para Brecht sería el modo de asegurarse la proximidad del público e introducir luego una distancia crítica que lo movilizara ideológicamente. La remisión a un tipo de personaje conocido ofrece una econo-

mía en la manipulación de los hilos de la intriga.¹ Entre Aristóteles y Brecht, Puig articula su propia voz en una falta –la del narrador– que arma y juega los procesos de representación y significación entre los límites: entre el cliché, el *Kitsch*, el *camp* y la parodia, entre la novela rosa, el melodrama y el policial,² donde una voluntad de reivindicación de la marginalidad estética innova en un proceso de significación que pone en juego la cuestión del valor y reformula las leyes de funcionamiento genérico. En el pretexto IV de la sección «Articulaciones narrativas», el esbozo más antiguo en donde encontramos los núcleos generadores de la historia básica, que denominamos «protonovela», las iniciales cifran esta característica de trabajo con el sistema codificado:³

F →	Entra folle, M rechaza
M	F. lo gana en momento débil (muerte madre?)
H	no, de otro compañero, empieza delirio, uno una parte y otro otra representación, de una historia y otra y otra.
	M pena de F. La cox
	F. Entra en oficina y confiesa
	[cartas a mujer
	Si él le escribe carta, acepta jugar.
	Cartas de la mujer
	En Entrevistas con la mujer, M. habla
	<u>por boca de F.</u>
	F. sale y M. mata
	Es M. quien se va
	dando cuenta de machismo y trata de desilusionar F.,
	F. se resiste

En busca de la complicidad y de la identificación, la terminología secreta traduce los estereotipos reconocibles: *Folle* –«loca» para referirse a su cualidad de homosexual– como forma de nominar al personaje de Molina. Las iniciales M y H responden a los principios masculino y femenino: «Macho»/«Man», y «Hembra» respectivamente. Se presenta, de este modo, la posibilidad de jugar,

¹ Patrice Pavis, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 1980, pp. 194-195.

² Esta hipótesis fue presentada en la sección «Puig, entre Aristóteles y Brecht» del trabajo «Estéticas consagradas y marginales. Algunas hipótesis sobre la producción édita e inédita de Manuel Puig» presentado y publicado en *Encuentro Internacional Manuel Puig* (13-15 de agosto de 1997, La Plata), Ed. José Amícola y Graciela Speranza, Rosario, Beatriz Viterbo, 1988 [véase entrada 171 de la Bibliografía comentada final].

³ Las citas de las anotaciones siguen los criterios indicados para la edición.

además, con la ambigüedad en la confusión de la inicial de «Folle» y «Female». Otras formas que Puig utiliza y que prevalecerán para referirse a los personajes serán: «He», para aludir al personaje masculino, Valentín, y –siendo conscientes que caemos en la trampa de las nominaciones que el mismo Puig elabora– «she» para el personaje mujer, siguiendo la terminología que propone la novela, el principio de lo femenino, Marta, la novia de Valentín, la representante del género. Si hay algo que plantea la novela, desde estas primeras anotaciones, es la pregunta sobre identidades genéricas, una pregunta que no se contesta sin caer en esencialismos y que Puig resuelve en esta novela en la disolución y en la multiplicidad, en un movimiento en que lo «perverso» se potencia hacia la completud indefinida. Se ha leído la novela en muchas ocasiones como una suerte de manifestación de defensa de identidades marginales para un régimen dictatorial, específicamente en relación con la última dictadura militar en Argentina (1976-1983),⁴ sin embargo aunque anticipatoria de esos hechos, se inspira en otros autoritarismos y en otras censuras.⁵ Identidades como la del homosexual y el izquierdista eran, para las lógicas autoritarias, una suerte de fantasmas, lo que una sociedad debía literalmente reprimir para evitar el malestar de su cultura, específicamente en una cultura del Orden que tuvo toda una tradición en el siglo XX argentino. Sin embargo esa doble naturaleza que caracteriza las fantasmagorías –la existencia de hecho de esas identidades, y la no-existencia para esa sociedad soñada a costa de la represión– evolucionan progresivamente de los estereotipos, esa suerte de esquemas fijos que encuentran su apoteosis en la confirmación de Valentín como hombre político, responsable del destino popular –en el capítulo cinco de la versión éditada– y en la reafirmación de Molina –«Yo y mis amigos somos mu-jer»–, en el capítulo once de la versión éditada. Los esquemas se tambalean, y en este proceso no es ajeno el poder del relato, el re-cuento de las películas de Molina. Como las historias de Sheherezade, que logran cambiar la suerte, los filmes establecen entre ambos personajes una sintonía que evoluciona hasta la fusión: los estereotipos que se obstinaban en subsistir, se con-funden en los cuerpos que escriben la historia y en las voces del delirio final de Valentín: «**En** Entrevistas con la mujer, M. habla por boca de F<olle>», como dice la anotación citada más arriba. El encuentro, la transposición, la sobreimpresión de identidades ya estaba prevista desde este primer esbozo conservado. Las entidades «mujer» se encuentran en la mente de Valentín, en su delirio final de modo que las voces de Marta y Molina, antes contrapuestas, se enlazan en la madre-araña de los sueños, de las películas, de la realidad de la celda y se fusionan en una individualidad única y

⁴ Varios artículos contenidos en la compilación de Balderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987.

⁵ Este aspecto se verá más adelante, en el comentario sobre la génesis de la novela.

multiforme a la vez. El travestismo de Marta-Molina aparece en este pretexto, y aun en M –la primera versión completa que se conserva de la novela–, más indefinida que en las reescrituras posteriores, en un proceso en el que se va acentuando el borramiento del límite de lo femenino codificado, hacia el final, donde, como en una realidad virtual, aparece proyectada la imagen de una mujer con camisa de hombre, y M (Macho, Valentín, según el código que el autor establece en estos pretextos) habla «por boca de F<olle>» en una suerte de incorporación del otro, del principio femenino desdoblado en otra voz. La inalterabilidad de esta intención autorial habla tanto como los cambios en la textualización, y si una estrategia de distanciamiento respecto de la codificación consagrada por Hollywood se muestra a lo largo de los filmes enlazados con la historia, también se señala la reversibilidad de estas entidades y la puesta en cuestión de las marcas de *gender*. En los comentarios que incluimos en las versiones éditas de los capítulos hemos registrado la aparición de las iniciales, cuando ellas aparecen, como también de los nombres. Estos registros nos sirven de fundamento para asegurar que su aparición es producto de una dosificación medida y calculada, que relaciona la tensión y el clima entre los personajes, así como su evolución hacia la «evaporación» de sus identidades.⁶ En el pasaje del primer encuentro sexual los nombres aparecen incluidos al correr de la máquina, a pesar de ser un pasaje muy modificado en la etapa redaccional, pero la escena es la transcripción de un pretexto donde Puig había agregado los nombres, entre ellos el apelativo «Molinita», que aparece por primera vez en ese capítulo.

Entre las anotaciones de esta fase prerredaccional se registra también el primer ensayo de título que llevaría la novela: «El retorno de la *mujer piraña muerta viva*» («Articulaciones narrativas», 1) que luego será «Embrace of the Spiderwoman», en el margen de una página de la etapa redaccional para finalmente decidir «El beso de la mujer araña», cambios que dibujan el recorrido de un devenir: de mujer piraña a muerta viva, y de ella a la mujer araña, que se impone sobre la imagen de la pantera de la historia del film. No debe olvidarse, como se verá en el cuadro, más abajo, que la historia de la mujer pantera venía a reemplazar un cuento de vampiros que se había contemplado en primer lugar. La imagen devoradora no remite al «poder de la perversión» que caracteriza el despliegue de una naturaleza que se contiene,⁷ sino que su encarnación es, alternativamente, vampiro/pantera o mujer, concluyendo en un efecto de horror que Puig, como se verá, esquiva minuciosamente.

⁶ Ver los estudios de Roberto Echavarrén y Francine Masiello, en este mismo volumen.

⁷ Julia Kristeva (1980): *Pouvoirs de l'horreur*. Utilizo la segunda edición española: *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

Otra característica, que acompaña a la primera, se refiere al trabajo de búsqueda de material, la documentación que supone aún la selección de boleros, y que en lo concerniente a los relatos cinematográficos se ligan estrechamente con la planificación de los bosquejos. La selección de los filmes que Molina relataría –relacionada también con la codificación de los roles– y su inserción en la textura de la novela muestra un trabajo artesanal que no ostenta sus puntadas, pero que advierte sobre las sutilezas de articular un entramado complejo a partir de la espectacularidad de la imagen. Si los relatos cinematográficos crean sobre la textura de la novela una forma de recepción que impone una forma de «verlos», esto se debe a la habilidad de Puig de escribir en imágenes, es decir, a su cualidad de guionista.⁸ Es esta cualidad la que se hace evidente desde estas secciones de escritura «secreta», la elección, los modos del montaje de las historias, la fragmentación y la articulación con lo más vital de la trama. Pero como se observa desde esta «protonovela» citada, ambos personajes contarían historias, sin saber cuáles ni de qué género, se contarían «uno una parte y otro otra *representación*, de una historia y otra y otra». Desde allí a la decisión de contar películas suceden posibilidades que aparecen denominadas como «cuentos», que varían hacia la fotonovela o historieta, hasta definir las en filmes. Compárese «Articulaciones narrativas», X:

osísimo	<u>asteriscos</u>	Fotonovela o historieta
brochure Cuento A- (empezado) (analogía mina) publicidad		prim Arletty NAZI? Mujer pantera? vampiros?
	falta la hecha por la UFA	
complete	Cuento B- She is the folle. Uno lo sigue cada noche	MUJER PANTERA? (film)

⁸ No debe olvidarse que tanto en sus comienzos, antes de entrar a la literatura, o como puerta que se abrió hacia la literatura, el escritor escribe tres guiones, y que *La traición de Rita Hayworth* sería su cuarto guión que se «desvía» en novela. Una cualidad que nunca abandonó, pues en la etapa de su residencia en Brasil (1980-1990) vuelve a incurrir en el género, uno de ellos, *Siete pecados tropicales*, ha sido publicado en Italia y otro *Vivaldi*, ha sido vendido a productores. Ambos están originalmente en inglés. Anteriormente intenta la escritura de guión, se conservan varios *scripts* elaborados en forma paralela a su escritura de las novelas, algunas en estrecha relación con ellas. Remito a mi trabajo citado *supra*, presentado en el Encuentro Internacional Manuel Puig.

Boleros I Flores n.
 (despecho) II Jiménez
 (felicidad) III llorar por mí
 (puta) IV ronda
 (muerte) V me acuerdo de ti
 y final llorar por mí

Baile disfraces se conocen, **en Veracruz**
 Ella mantenida, ex-cantante. Tycoon no la deja actuar
 Diario le entra en intimidad
 El periodista poeta la salva.
 Ella lo invita a mansión para darle guita
 Él la rechaza (guita). Escribe Bolero I
 Otra cita ella no va, por miedo repr.<esión> tycoon sobre él.
 Él la va a buscar, trío con tycoon que lo echa, ella se une a escarnio cuando él la insulta
 por no seguirlo, pero después llora, encuentra bolero.
 Él descuida trabajo por alcohol, echan mano a artículo, lo van a publicar.
 Él en taller echa a perder edición y es echado de sindicato.
 En playa llora, oye piano en boliche. Bolero II → **ojo, falta que en
 baile él le promete ponerle letra a esa música**

Ella va a debutar en superboite, se lo impiden noche debut → **en ensayo carta
 Ausencia.**
 Él quiere trabajar como obrero, se desmaya.
 Hospital, ella le canta. Bolero III
 Ella va de puta, él la ve, se indigna. Bolero IV → **él feliz (llorar
 por mí**

Desaparece él, ella tiene dinero tycoon le da joyas cura, él moribundo, Bolero V.
 Ella da el dinero a hospital. Se pierde en la noche playera se oye el bolero. Ve parejas
 felices al compás bolero I o → el que más convenga

XVIII.

Historia caribeña bolerosa forties
 <columna izquierda>
 Félix-Negrete?
 él se desangra por ella (alcohol)
 y cuando la consigue ya está
 condenado a muerte → ella abandonada tycoon quien se venga y la hunde en miseria
 (le impide actuar), junto a él en miseria, él va muriendo.
 la supermina.
Bolero I Flores negras
Bolero II despecho ausencia Jiménez
Bolero III feliz- hospital llorar por mí

Bolero 4 puta ronda**Bolero 5 muerte me acuerdo de ti**

<columna derecha, a la misma altura que la columna anterior>

~~ella camina en el Patio «no me acuerdo cómo se conocen» él y un periodista.~~

~~Ella en el lujo.~~ Ella mantenida, ex-cantante. Tycoon no la deja actuar. Diario le entra en intimidad. El periodista poeta la salva. Ella lo invita a su casa para darle guita. Él le escribe un bolero I. Otra cita ella no va. Él la va a buscar, trío con tycoon que lo echa, ella se une a escarnio pero después llora, encuentra bolero II.

Después él ~~deja~~ descuida trabajo por alcohol, echan mano a artículo, lo van a publicar. Él echa a perder edición, la quema, y es echado de sindicato. En playa llora toca piano en boliche, ella entra. II

Ella va a cantar, prueba, en debut se lo impiden. Él quiere trabajar como obrero pero se desmaya. Hospital, ella le canta III. Ella va a trabajar de puta, él la ve, bolero IV. Desaparece él, ella tiene dinero aura, él moribundo, bolero V. Ella queda en hospital, da el dinero.

El bolero se oye sobre su camino en la noche playera y orquesta, etc., etc.

Puig recurre a la retórica de los melodramas musicales mexicanos donde las canciones son portadoras de los mensajes de los sucesos que se narran, y provocan un efecto de redundancia que subrayan sus conflictos.

Es importante recalcar, que el trabajo que realiza Puig tanto con el film de propaganda nazi, el de carrera de autos, como también con el melodrama mexicano es producto de una estilización, que remite a una tipología, a un género de filmes, como puede verse en las actrices que nombra: «Zarah» (cf. «Articulaciones narrativas», XVIII), se refiere a Zarah Leander que protagonizó el film *Die grosse Liebe –El gran amor* (sintagma que aparece en XI, de la misma sección)–, film de Rolf Hansen (1942). De él se conservaron, entre las opciones, algunos tópicos de ese tipo de propaganda: la visión del casamiento como misión de la mujer y el «traer hijos al mundo». La otra actriz nombrada en la misma anotación es Arletty, a la que se le adjudicó el haber sido colaboracionista del Régimen Nacional-Socialista, por haber tenido un amante nazi en la vida real. Para Puig no deja de ser todo un símbolo de esas vidas mixtas. No hay estilización en el caso de los demás filmes en los que se nota un uso muy particular. La inclusión del delirio final con que termina la novela en la sección «Articulaciones narrativas» obedece a la consideración de ese delirio como «la película de Valentín», fundamentada en dos consideraciones: el pretexto fue encontrado entre los demás bosquejos, lo que explicitaba que fue trabajado a la manera de otro relato fílmico, por otro lado, en la idea de que el personaje contara filmes, que estuvo presente desde las primeras anotaciones, y que se vio desplazada para ese momento de cierre.

Mientras que *La traición de Rita Hayworth* –su primera novela– se generaba a partir de la voz de una mujer e iniciaba a Puig en el camino de la literatura por

un desvío genérico que hizo estallar esa voz en otras, y el boceto de guión se convertía en su primera novela, *El beso de la mujer araña* se generó a partir de las voces de otros excluidos: las voces de los ex-presos políticos de la cárcel de Villa Devoto liberados en el breve período del gobierno de Héctor Cámpora, en 1973 (cf. «Anotaciones de la cárcel»). Homosexuales e izquierdistas aparecían en una lucha que reivindicaban política. Esas voces se borronearon en el proceso de textualización, se despojaron de los matices del lunfardo carcelario, se elidieron y desvanecieron mediante un proceso de estilización que se ejerció sobre aquella transcripción de la oralidad, sobre los trazos de los discursos múltiples, y casi desaparecidas subyacen a la voz de los personajes de Puig. Es posible descubrir, entonces, desde la génesis, las tensiones del entorno social.⁹ Una de esas voces transcriptas es la de un militante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), según consta en las entrevistas y en los cambios en el proceso de textualización, donde el clima político, junto a la situación del exilio del escritor, producen un impacto en la escritura que hará cambiar tanto las fechas a las que refiere la historia como el perfil de los personajes, cambios que sin duda son una toma de posición ideológica (cf. Manuscrito y Dactiloscrito). Ellos advierten que Molina se politiza en su construcción, apoyado en los cambios de funcionalidad de los otros estratos narrativos: a las notas al pie que incluiría la novela, a cuya intención pedagógica de informar sobre homosexualidad desde un ángulo externo al de las conciencias de los personajes, se le sumó el registro de una réplica casi inadvertida con la izquierda argentina,¹⁰ que permitiría leerlas como sátira de un entorno real, cuya ironía parte de la parodia del discurso cientificista. Por otro lado, los filmes, que se leen como mensajes cifrados en medio de la seducción del personaje que pone en escena también las referencias históricas que la novela invoca. Ante la provocación de aquel impacto, la construcción de Valentín irá borroneando las marcas del guerrillero, sin hacerlas desaparecer, y con ellas se borrarán también las actividades de su grupo. Como en las fichas que dan cuenta de la actividad de Valentín en el capítulo ocho, Puig vuelve a suprimir la muerte del personal policial o militar en el quince, y son cambiadas por heridas, mientras que la muerte de Molina, considerada desde esta fase prerredaccional se convertirá en una decisión coherente con un posicionamiento ideológico que conforma una respuesta cultural al momento histórico (cf. «Articulaciones narrativas», XXIII).

⁹ Éliida Lois, «Conflits discursifs et processus culturels: l'élaboration de la "clef linguistique" chez José Hernández et Ricardo Güiraldes», comunicación presentada al II^o Congrès international de critique génétique, París, septiembre de 1998.

¹⁰ Este aspecto se encuentra desarrollado en Julia Romero, «Manuel Puig: Del delito de la escritura al error gay», en el tomo titulado «Erotismo y Escritura» de *Revista Iberoamericana*, coordinado por Daniel Balderston, abril-junio de 1999, n^o 187, pp. 305-327 [véase entrada 172 de la Bibliografía comentada final].

Posibilidades

- 1- La mata policía → 1º la siguen, ella despista → **descartar entonces licking** <leaking>
2º se sube a auto, los persiguen, 2 mueren, uno escapa

- 2- La mata guerrilla → Por licking <leaking> NO
- 3- Hacen licking <leaking> y no surte efecto

Desde este punto de vista la matanza por parte de la guerrilla es descartada taxativamente con un «NO» e ilumina otros aspectos del informe policial incluido en ese capítulo. La consideración del «leaking», del supuesto trascendido que hubiese hecho que Molina apareciese como un agente de inteligencia se descarta de las posibilidades consideradas para el funcionamiento del grupo en la organización actancial de la novela, en primer lugar, pero permanece como posibilidad de la lógica y procedimientos policíacos, que se anula a nivel argumental en versión éditada por una supuesta «conveniencia». Compárese la anotación y la versión éditada en «Articulaciones narrativas», XXIV, fragmento:

-Let's lick <leak> it out through **leftist** newspaper, rumour at Presidency, unofficial sources.

En el capítulo quince se lee:

Anotamos también según orden superior, que se ha resuelto no hacer trascender por conducto de prensa la confesión imaginaria de Arregui al procesado Molina y la intervención de éste como agente de inteligencia. La resolución fue tomada porque se considera posible incluso inminente el contacto del procesado con los allegados de Arregui.

Esta decisión que anulaba desde el pretexto la matanza del personaje por parte del grupo guerrillero pone en escena, junto a otras variantes comentadas en la versión éditada, el cuestionamiento de otro de los procedimientos policiales, la veracidad de la afirmación del informe del sujeto de enunciación y combate la teoría de la supuesta «guerra» que definía el argumento militarista que paulatinamente ganaba espacio en el gobierno de María Estela Martínez de Perón. El argumento circulaba como justificación de las violaciones a los derechos humanos y fue conocido también como «teoría de los dos demonios».

Si bien las primeras ideas de la novela se fechan hacia 1973, puede conjeturarse que los cambios que se advierten en los manuscritos llevan la marca del

exilio.¹¹ Si consideramos esta etapa, se advierte que el comienzo de la escritura no coincide con el comienzo de las versiones conservadas de la novela, donde, por otra parte, son las únicas páginas cuyos capítulos están redactados en forma manuscrita. Los avatares de la escena política se convirtieron, sin dudas, en las glosas que lo modificaron. En los pre-textos de la etapa prerredaccional constan los datos que permiten reconstruir ese proceso que concluyen con los cambios realizados por Puig, «¿cómo contar la Historia?». La anotación V de la misma sección posee una importancia fundamental en cuanto matriz generadora de toda la obra. La voz elidida del narrador, la voz que autoriza la escritura aparece modelada en esta instancia, y formula las preguntas más importantes a nivel compositivo: las preguntas sobre cómo narrar, las líneas argumentales y temáticas, las reflexiones sobre las técnicas y el tono de quien detenta las funciones del narrador. Para construir una técnica con el «fluir de F<olle> con acotaciones de HE que ayudan a dar bounce & cra<c>kle», el autor considera una suerte de «prólogo», diálogos con narraciones de Molina, las interrupciones del narrador que continuaría los filmes que el personaje interrumpe, las notas al pie que se conciben como una «técnica nueva» con citas de textos no existentes que explicarían las teorías sobre homosexualidad y las historias fílmicas, entre otras opciones. También está esbozada la técnica de los «*comments*», tal como denomina el escritor en la versión del manuscrito, ese fluir de conciencia que proyecta y continúa desde cada personaje la película y el *stream* de Valentín que a modo de *collage* recolectaría todos los datos anteriores. Junto a estas posibilidades se anota la duda «¿Cambiar punto de partida?». Esa respuesta es la que ensaya el escritor en los esquemas posteriores. Pero el cambio también estará signado por aquellas marcas del exilio, desde donde Puig escribe su mirada.

Para un escritor que elide el lugar del narrador como lugar de autoridad sobre la escritura, el lugar de enunciación se convierte en un enigma para sí mismo. En los esquemas narrativos, y aun en la etapa de textualización, se advierten los modos de esas formas esquivas. Uno de los comienzos posibles era, en primer lugar, un «prólogo» que enunciaba, en un primer esbozo: «yo me estoy por morir, no me queda tiempo de nada, por favor no me vengan con vueltas, no pido más que lo que me corresponde, los condenados a muerte tienen derecho a pedir algo siempre ¿verdad? y yo que me voy a morir porque me han herido de muerte quiero dar un beso a mi mamá, que llegue preciosa como

¹¹ Puig deja definitivamente la Argentina en 1973. Se considera exiliado en México en 1974, ante la amenaza del grupo parapolicial denominado «Triple A», bajo el gobierno de María Estela («Isabel») Martínez de Perón. Este aspecto lo hemos estudiado y desarrollado en Goldchluk-Romero, «El contorno del fantasma. La huella de la historia en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig», *Orbis Tertius*, 4, 1997, pp. 35-49 [véase entrada 79 de la Bibliografía comentada final] y se encuentra referido en el estudio crítico genético de la etapa redaccional, condensando ese análisis.

la Virgen María. Así tengo que pedir ya lo que quiero» («Articulaciones narrativas», VII), que iría asociado a elementos de los filmes y que tenía la función de dar «una visión extraña de F<olle> al morir, algo así que da como puntadas ocultas a lo largo de capítulos y *film stories*, algo en una primera persona misteriosa que no se sabe quién es» («Articulaciones narrativas», XI). Ese narrador ya conocedor de la historia daría pie al *racconto*, una técnica frecuente en los filmes hollywoodenses,¹² ya conocería la historia porque ya sucedió. Otra posibilidad la conformaban las dos fichas de presos que esbozarían el perfil de los personajes («Articulaciones narrativas», IX) pero que significaba, según estas anotaciones previas, la carencia de un «gancho» suficiente, enfrentándose a una narrativa de la seducción que finalmente es delegada al personaje de Molina. Avanzados los esbozos de esta etapa, y ya comenzado el proceso de textualización, el prólogo persiste como posibilidad y disputa con las fichas el lugar del comienzo.¹³ Considerado en siete anotaciones, aún se incluye en la primera página del manuscrito, encabezando la página «folle's follies», aludiendo a ese delirio inicial de Molina que haría un contrapeso con el delirio final de Valentín. La posibilidad de una tercera persona que diera «ingreso» a los personajes fue considerada luego: «Prólogo- Ingreso (frío, contado de afuera) / ojo problema gancho / contado por guardia? 3ª? Who?» («Articulaciones narrativas», VI), para considerar posteriormente las fichas policiales: «tal vez fichas con el final destacado 1) Homo a pabellón homo – Pase a... 2) Guerrilla, a celda incomunicado – Pase a...» («Articulaciones narrativas», IX). Finalmente, las fichas se van configurando independientemente hasta ser desplazadas al capítulo ocho, en otro momento crucial de la novela. Recién cuando considera *Cat People*, para ser contado en primer lugar es cuando el prólogo se presenta como excedente, conteniendo aún las homologaciones que contendría el film nazi como primer film.

Las posibilidades consideradas para el comienzo,¹⁴ entonces, pueden apreciarse claramente en el siguiente cuadro:

¹² Uno de los filmes que Puig admiraba y que se conserva en su videoteca es *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, donde el comienzo aparece como un interrogante y un señuelo para provocar el interés del espectador en la historia, que se llena de significación después de ocurrida la trama de la película, cuando se retoma al final el mismo punto narrativo del comienzo. El mismo procedimiento, en las novelas de Puig, se encuentra con el procedimiento de «la carta robada» en *La traición de Rita Hayworth* (1968).

¹³ El *incipit* es, para la crítica genética, un lugar esencial en la creación. Cf. Boie-Ferrer (comp.), *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, París, CNRS Éditions, 1993; así como el estudio de Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, Presses Universitaires de France, 1994.

¹⁴ Un adelanto de estas hipótesis fueron presentadas en el artículo de Goldchluk-Romero, 1998, *op. cit.*, así como en los incluidos en el dossier sobre Puig de *Hispanérica*, agosto-diciembre de 1998, n.ºs 80-81, pp. 47-79 y 81-90 [véanse entradas 78 y 120 de la Bibliografía comentada final].

1. Prólogo / Dos fichas de presos		
2. Prólogo	vampiros/ <i>Drácula</i>	<i>Cat People</i>
3. Prólogo	film UFA (propaganda nazi)	
4. Prólogo	<i>Cat People</i>	film UFA
5. <i>Cat People</i>	film UFA	

Según las anotaciones en un principio las historias serían contadas por ambos personajes (cf. «Articulaciones narrativas», X), pero luego el autor encuentra otra forma de provocar el «bounce & crackle» anunciado, y es a través del contrapunto entre la seducción del relato y las explicaciones de Valentín que centellea y se desgarran la historia. «Para que he no joda con análisis, folle elige film disparatado» («Articulaciones narrativas», XI). La funcionalidad que el escritor asigna a los filmes pone en evidencia la constante tensión entre Molina y Valentín, contrapunto entre la voluntad de narrar una historia y la voluntad de interpretación que gravita permanentemente a todo nivel: entre la exuberancia y la racionalidad, entre el sentimiento y la acción, entre el mito de lo femenino y lo masculino, y que materialmente se expresa en la naturaleza doble de la novela (el discurso literario y el científico). Aquel desplazamiento de las fichas dio lugar a otra marca, ya que con *Cat People* se pone en escena toda la novela en miniatura, un comienzo que adquiere, además, el estigma del exilio.¹⁵

La intercalación de los relatos fílmicos constituye un entramado pensado lógicamente y racionado en la medida justa, según se advierte en todos los esquemas, y donde el equilibrio es uno de los principios constructivos. En las anotaciones se hace explícito el modo de reflexión narratológica. En «Articulaciones narrativas», V:

.
<Cuerpo central

Importante: F. es artísticamente fallida, no ha hecho nada, es empleada de algo donde gana bien, algo de decoraciones, como Laura K., viaja a comprar cosas? No, avoid toda coincidencia con autor. Es empleado de Rosenthal, punto. Pero importante. Todo su arte va en la narración.

<margen derecho, con una llave abarca el párrafo siguiente> puede ser believable arte Folle? Sí, hay que buscar tono coloquial y féérique al mismo tiempo

La técnica de la narración puede ser fluir de F. con acotaciones de HE que ayudan a dar bounce & crackle-

¹⁵ El comienzo fue cambiado en México.

¿El autor cómo se expresa? porque hay

- 1) Documentos de prólogo
 - 2) Diálogos con narraciones de F.
 - 3) ¿Autor frío all over again? ¿o el narrador empieza frío y termina caliente?
- ¿El autor sigue films cuando F. interrumpe?

Técnica nueva: llamadas con asterisco, ~~más~~ son quotes de textos no existentes que explican Teorías de homo
film stories
lo que venga

tal vez con llamadas poner imágenes que acompañan relato en cierto momento en cabeza de uno y/u otro

4) Stream de HE en tortura en base a todos los datos anteriores

MINA: He sort of J. F., es decir amigo del ex de MINA, que se fue de la casa, todo eso. Y ella sentía aún vacío, y quería hacer algo. Y entraron en organización.

¿Cambiar punto de partida?

IMPORTANTE: cuando director ve que folle no cuenta piensa que 1) o loca realmente no sabe nada o 2) si sabe conviene dejarla en libertad para que organización la siga y mate. Director hará saber a abogados, algo, para que corra la bolilla de traición.

Posibilidad: que llegue indulto a loca y HE entristecido le confiesa cosas en la tristeza y entonces sí la loca sabrá. Porque antes no le había dicho nada.

~~NO LOGIC porque entonces~~ SÍ. Porque cuando antes folle pudo averiguar le dijo a HE, «no, no quiero saber nada». O le da el paradero de she para llevarle carta, ESO. Le dice que SHE es cabecilla o link importante con grupo top.

<margen derecho>(Además **He confiesa todo amor por SHE (algo en conflicto) le repite todo hasta que lo aprende de memoria) y le pide que vaya a darle mensaje ORAL, y para F es all against herself to go.**

Por eso F. los conduce a SHE, que se escapa pero mata a F. Termina en tortura HE, porque of course SHE escapó -- HE muere en tortura.

Todo queda como el quest for mother woman

<Margen izq.> Evitar repetir «imágenes que pasaron: o insomnio Leo» lo que podría ser un breve resumen de tortura y muerte y luego un stream sin explicaciones. Final tiene que ser visión de HE ref<erida> a paraíso en forma de abrazo a mujer, que es después **después de orgasmo, deja a mujer durmiendo y se aleja un poco a admirar paisaje de paraje dulcísimo** un enorme cuerpo de hombre poseyendo a mujer por el que HE camina en escala pequeñísima, como sobre una isla, en el cielo, envuelta en nubes rosa-

das de la METRO. El cuerpo de los padres, se recuesta y duerme sobre ellos, sobre piel padre, sin resquemor pensando en F.

«contame una película, que tenemos todo el tiempo ya. Todo está arreglado, la revolución triunfó, los hombres son hermanos y no tengo más necesidad de luchar, me podés contar películas todo el día empiezan cuento pantera y lo mata ia mí no! ¡yo tengo que vivir! ¡si no vivo yo quién va a luchar por mi pueblo! ¡no me mates!

Y en el fragmento del dorso de la misma anotación:

¿una tercera persona ansiosa comenta todo?

Un discurso pensado en imágenes fragmenta la historia del film al modo cinematográfico, intercalándolas con las de la historia de Molina y Valentín. En todos se parte de la identificación, pero no solamente al nivel de los personajes sino de la historia: la funcionalidad, pensada para el prólogo –también denominado «pre-prólogo» cuando aún considera la permanencia de las fichas– la heredará el primer film, y aquellas «puntadas ocultas» que enhebrarían los capítulos y las historias filmicas se traducirán en los tópicos que convierten y reiteran los *Leitmotive* de la historia de los personajes como de la Historia argentina. En todos los filmes estará presente el planteo gótico de la identidad distorsionada y la doble naturaleza, la creación de una atmósfera de extrañeza que cuestionan la noción de normalidad. La marca, el secreto, la traición son los tópicos que escanden el ritmo de la respiración de los personajes, de la historia sepultada y relatan el vampirismo de los sistemas autoritarios: explotación del sistema, autoritarismos paternalistas, «brujerías» y fascismos.¹⁶ Pertenecientes al melodrama, ellos traducen una forma de leer y de contar la historia, de provocar la identificación para desestabilizarla.

«Interesante: en relato F<olle> ingenuamente pasa por alto toques políticos. Estos después aparecen en brochure» («Articulaciones narrativas», XX, B). Es una característica que se ensaya desde esta etapa el desplazamiento del dato político que en la novela se lee en otro lugar. La operación de escamoteo que ejerce Molina difiere el desciframiento, y se muestra como el mecanismo que pone en marcha toda una teoría del arte de narrar provocadora de *interés*, pero además instala una práctica de lectura –implícita en la narración de las historias– que es ideológica y al tiempo da lugar a la circulación del deseo. Molina, como Penélope, teje y desteje las apariencias, conforma un simulacro que susci-

¹⁶ El estudio de estos tópicos en todos los filmes de la novela se encuentra desarrollado en el artículo de Julia Romero, «Puig, la seducción y la historia», *Cuadernos Angers-La Plata*, 1.1, 1996 [véase la entrada 119 de la Bibliografía comentada final].

ta y conjura el deseo como otra voluntad de poder.¹⁷ A partir de la identificación con la heroína una corriente enrarecida emerge entre el mar de las apariencias: «Aquí queda establecido F<olle> –empieza drifting apart» («Articulaciones narrativas», XI), anotación que delata el trabajo con la ambigüedad del discurso y con la funcionalidad de los filmes, en este caso el «flujo» que comienza a proyectar Molina, «aparte», en el doblez del mensaje desde donde queda «establecido». La lectura que «pasa por alto los toques políticos», conforma un procedimiento clave para la construcción del personaje de Molina en su comienzo. En este sentido es revelador el cotejo con el film original: una *marca atávica* por la que algunas mujeres se convertirían en pantera si besaran a un hombre, desencadenarían una «maldad interna» que las *obligaría* a matarlo (el uso del lenguaje también encierra un designio ético). El relato de la leyenda surge a partir de un diálogo de la protagonista con el arquitecto sobre la estatuilla del rey John exhibida en su departamento. El héroe nacional ostenta una espada con la que atraviesa un gato, símbolo del mal, y alude a la historia de una invasión: los mamelucos habían llegado a Serbia, de donde Irena es oriunda, y desencadenaron una suerte de degradación nacional invirtiendo los preceptos del pueblo, los que antes eran adoradores de Dios devinieron en adoradores del diablo. Aquel rey los liberó de ese mal, pero los más sabios y malvados escaparon a las montañas. La historia mítica luego se cruza con la psicoanalítica: el Dr. John, nombre del psicoanalista que alude al del rey libertador, descubre en su paciente la *marca* que tratará de subsanar a través de la develación. Una historia alojada en el inconsciente de Irena le adjudicaba a su propia madre la condición de mujer-gato porque su padre –a quien no conoció– había muerto en un extraño accidente. Esta historia provocaba la irrevocable creencia de ser ella una de las descendientes malditas. En contrapunto con el uso del psicoanálisis que realiza Hitchcock, el film de Tourneur puede leerse como su intertexto irónico, que Puig va a contabilizar para usarlo en el relato de Molina. Si *Spellbound* (*Cuéntame tu vida*, 1945) configuraba la apoteosis del discurso psicoanalítico que Hollywood rentabilizaba en función del interés de la trama, el cine bizarro de Tourneur remunera la historia de Puig, en función de la explicación que se parodia. La figura del «psiquiatra» deja entrever otros intereses que desplazan su función: el deseo del Dr. John comienza a interferir en la terapia. Esta característica unida a la resolución fantástica que impone la transformación de Irena en pantera a pesar de las jactancias, ridiculizan al personaje, que quiso ofrecer su cura besándola y demostrándole su descreimiento en relación a esa supuesta herencia fatal. La doble naturaleza –mujer y animal– conviven en una identidad que desestabiliza y provoca malestar, en una mezcla sig-

¹⁷ Jean Baudrillard, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1987.

nada por la sumisión a conceptos más englobadores. Patria y nación se imponen como modo de regularla: la compatriota serbia representa esa instancia de control de la economía genérica, del «ser nacional», a quien Irena inevitablemente traiciona. Entre la lealtad a su raza, regida por un sistema patriarcal, y la lealtad a sí misma, a la pasión que se ha despertado en ella, Irena importa una transgresión a la norma, por tanto será vencida, como Drácula, con una cruz o una estaca: el bastón del Dr. John transformado en espada alude al mítico rey vencedor del mal. Algunos versos de los «Holy Sonnets» del poeta metafísico John Donne terminan con la enseñanza, y con el film: «Pero el negro pecado ha traicionado/ A la infinita noche./ Mi mundo, ambas partes, y / Ambas partes deben morir».

Relatado por Molina, el dato político se disimula y a cambio se subrayan otros aspectos que no están presentes en la película real. Sugiriendo el vampirismo, Irena proviene de las cercanías de Transilvania y estudió Bellas Artes en Budapest. La imagen de lo edípico se hace presente en el recuento de Molina cuando compone el pasaje en el que el arquitecto invita a Irena a su departamento –a diferencia del film de Tourneur, donde la protagonista invita al muchacho a su departamento– decorado por su madre según una estética de fin de siglo. El relato de la leyenda ostenta todo el arte narrativo de Molina-Puig, *mise en abyme* que reitera la instancia del suspenso: los pasos en la nieve de la pantera que persigue a su presa se sobreprescriben en la imagen del relato de la persecución de Irena a la arquitecta en la nieve del Central Park. La marca de una identidad fuera de la serie prevista, el secreto con el que convive mientras no sale a la luz, la traición a los mandatos de la raza, no remiten más que a la misma cuestión: el enfrentamiento entre sujeto y nación, la problematización de las identidades que aparecen naturalizadas por la leyenda del Estado.

Desde allí al final, el personaje se modifica y modifica sustancialmente sus relatos: si uno de los comienzos posibles fue el film de propaganda nazi, significaba también la apertura de la novela con un ámbito donde lo público iba a explicar la política, sin embargo Puig elige el camino inverso, mostrar desde la interioridad de la historia los sentimientos de la vida nacional, la puesta en escena de los conflictos de cada personaje, como aparece reiteradamente en los bosquejos (la sexualidad, la madre, el padre, el origen de clase, el amor más allá de las apariencias), la distancia con el film original, cuando lo hay, es paulatinamente traicionada en función de una mayor carga erótica y a la vez política. En las anotaciones referidas al film de los «zombis» («Articulaciones narrativas», XIX y XX) figuran las escenas más fidedignas correspondientes a la película de Tourneur, y sobre ellas, en el proceso de textualización, se sobreprescriben las puntadas que el relato no dejará de reiterar y que al desatarlas deshilvanan un montaje que, como en otras novelas de Puig, tienen la marca de la escritura

política, donde la plantación de cañaverales/cafetales conforma una suerte de paraíso capitalista.¹⁸

Paulatinamente, entonces, se descubre una evolución que ya estaba prevista en las anotaciones de esta etapa escrituraria, y que finalizan con el delirio de Valentín que, como en el film de carrera de autos es terminado en la pesadilla. Pero mientras que en aquel lo que se develaba era la culpa de clase del muchacho burgués que toma partido por la guerrilla, en un procedimiento «especular», en el final, esa suerte de *collage*, combinación de la realidad de la celda, su vida y los filmes¹⁹ («Articulaciones narrativas», XXVII) se traduce en un estado de fusión que, junto a la evolución de Molina, amalgama los distintos niveles narrativos ya que el proceso de politización creciente en los relatos de los filmes, que acompaña la erotización creciente resulta –en «la película de Valentín»– en la síntesis *Sexualidad y Revolución*, nombre del tratado científico de la Dra. Taube. El discurso de los filmes, no cuenta una doble trama, sino una múltiple donde se articulan la historia de la cárcel, el tratado científico, los boleros, todas las facetas que relatan desde la intimidad una historia política.

La escritura de los pretextos se caracterizó también por una tendencia al plurilingüismo muy marcada, que emerge en las últimas novelas de forma visible.²⁰ La operación no es tanto una maniobra de inserción en el campo intelectual extranjero como una forma transgresiva de escritura contra los límites de identidad y las fronteras de lo nacional. El «travestismo lingüístico» que se opera desde la génesis en la construcción de la voz de la ficción se erige en la impronta que también marca su exilio con un designio político. Si la morada del exilado es el lenguaje, según Adorno, Puig la destruye para construir un lugar en desplazamiento,²¹ donde la legalidad sea impuesta por la historia de la ficción. De una posible teoría de la composición que puede surgir de la lectura de estos papeles, entonces, se esboza la imagen oculta del escritor y puede derivar en

¹⁸ Hay una variación en M que se comenta en la versión éditada. Con relación a estos cambios y la creciente politización que funciona como un «guiño» del autor implícito remito al artículo «Del delito de la escritura al error gay», *op. cit.* [véase entrada 172 de la Bibliografía comentada final].

¹⁹ Es notable la cantidad de reescrituras que tuvo ese pasaje, donde, además de este pretexto citado, se intercalan páginas en el capítulo correspondiente, el dieciséis, lo que lo vuelve sumamente significativo.

²⁰ La versión original de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) fue escrita en inglés, *Sangre de amor correspondido* (1982) es la transcripción artesanal de las grabaciones de una charla con un albañil brasileño, y las distintas obras de teatro y cine fueron escritas en esa última etapa de residencia en Brasil, originariamente en inglés, portugués e italiano.

²¹ La idea es trabajada por Christopher Larkosh, en: «Manuel multilingüe: autotraducción, tránsito intercultural y entrelugares literarios» (en: D. Balderston, ed., *Sexualidad y nación*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 295-302) siguiendo las teorizaciones de Silviano Santiago, «O Entre-Lugar do Discurso Latino-americano», en: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, San Pablo, Perspectiva, 1978.

otra forma de leer sus textos, en una teoría de la producción que revele su posicionamiento frente a otras estéticas.

Toda la novela se inscribe en el cuestionamiento de los roles sexuales y de las identidades. El cuerpo escrito por las codificaciones identificatorias de la sociedad, Puig lo subvierte y escribe con el cuerpo de los personajes, de la representación misma, la extrañeza, la desestabilización, la multiplicidad de lo vital, no la diferencia. Una paradoja relata que el devenir de Molina es de mujer araña a mujer política, que su muerte como heroína de filmes escribe con el cuerpo una página de la historia, y que aunque estereotipada su figura evoluciona junto a la de Valentín, el cuerpo que se entrega a la utopía. La potencialidad del devenir pantera suma a la de «mujer araña», la madre posesiva que despierta en su compañero una fisonomía negada. Si el abrazo en el título ensayado –«Embrace of the Spiderwoman» sólo suponía una contención que permite mantener las diferencias, o aun transmutarlas, como en el cuento «Lejana» de Cortázar, en Puig, el mismo abrazo resignifica aquel horror de ser otro y lo traduce en la intensificación que expande los límites del código impuesto. Sumamente emblemático, el título se sobrepone a las identificaciones, que como siempre, para Puig, son la verdadera cárcel.

Como en la representación de la cinta de Möbius, los dos planos se unieron en un pasaje que se advierte como un *continuum*, pero a diferencia de ella, en las configuraciones implícitas en las matrices narrativas de los cuentos de *Bestiario* –como en otros de la misma «serie ideológica»– la fusión concluye, la superficie de la cinta se corta, se separa, y se traduce, en el nivel argumental de la historia, en el final que indefectiblemente termina en «horror», el horror de ser dos. A diferencia de aquella usurpadora de Cortázar –«esa usurpación indebida y sorda» dice el cuento– la connivencia que confabulaba para el encuentro de las dos mujeres y que termina en el horror, se transforma en convivencia de las dos partes que al comienzo se excluían pero que culminan en la confusión de los cuerpos²² y en la fusión de identidades de la isla en el delirio final de Valentín, en la utopía que propone *El beso de la mujer araña* de Puig. Evitar el horror, significa asumir las naturalezas dobles que potencian la ambigüedad. El sistema dual y alternativo de Cortázar, su salto directo y excluyente al «otro cielo» revela una doble legalidad: una que existía en el comienzo y otra que invade y vampiriza a la primera. En Puig la doble legalidad coexiste, no se fractura, la doble naturaleza se erige en el embanderamiento de la totalidad, que ensaya desde la primera frase y que sueñan con la liberación. «Articulaciones narrativas», V, fragmento:

²² Tanto en «Lejana» como en la novela de Puig hay un trance de confusión de cuerpos: marcada por el desconocimiento de la que llora, después del abrazo, en el cuento; la confusión de Molina sobre la pertenencia del lunar, después del encuentro amoroso.

Final tiene que ser visión de HE ref<erida> a paraíso en forma de abrazo a mujer, que es después **después de orgasmo, deja a mujer durmiendo y se aleja un poco a admirar paisaje de paraje dulcísimo** un enorme cuerpo de hombre poseyendo a mujer por el que HE camina en escala pequeñísima, como sobre una isla, en el cielo, envuelta en nubes rosadas de la METRO. El cuerpo de los padres, se recuesta y duerme sobre ellos, sobre piel padre, sin resquemor pensando en F.