

Los manuscritos

José Amícola

«There must be some sort of fusion. And all must converge upon the party at the end» (1922). «All must bear finally upon the party at the end; which expresses life in every variety and full of anticipation; while S. dies» (1923).

Anotaciones de Virginia Woolf sobre su novela *Mrs Dalloway* (1925)

La publicación de *El beso de la mujer araña* viene a darle al repertorio de la Colección Archivos un tono especial, en la medida en que significa una consideración de los debates al final del siglo XX. Los coordinadores y todo el equipo de trabajo presentamos esta obra, además, tratando de hacer justicia a un texto complejo, formado por muchos estratos, dando, por un lado, todas las versiones encontradas de los manuscritos en la forma detallada que avala la crítica genética actual, y, por otro, las lecturas según colocaciones diferentes dentro de territorios de estudio otros que el marco de referencia argentino, eje primordial de la acción ficcional y lugar geográfico del primer destinatario del texto. La obra que reeditamos en versión crítica pertenece ya al acervo internacional en carácter de obra de *Weltliteratur* –en el sentido que le dio Goethe al término–, gracias a la atención que ella suscita en campos diferentes, como lo demuestra también la extensa bibliografía a que ha dado lugar y que publicamos al final del volumen como Bibliografía comentada, a cargo de la especialista Guadalupe Martí-Peña.

El exhaustivo trabajo con los manuscritos realizado, entretanto, por el grupo de investigación de la Universidad Nacional de La Plata formado por Graciela

Goldchluk y Julia Romero, nos ha llevado a la decisión de diseñar un tomo que, teniendo en cuenta la variada matización del texto de Manuel Puig en su elaboración «por pisos», no interfiriera con este esquema al agregar nuevos estratos de glosas geneticistas y hermenéuticas. Es por ello que hemos preferido presentar de modo separado el texto de la novela según la última edición aparecida en vida del autor, al que se le añaden las notas interpretativas salidas del cotejo de los manuscritos originales (que llamamos Manuscrito y Dactiloescrito). El lector puede, por lo tanto, realizar una lectura enriquecedora en distintos grados, apelando a lecturas cruzadas con los aportes que brindan las transcripciones de los manuscritos o leyendo la versión definitiva del texto (que, de todos modos, aparece también dotada de anotaciones hermenéuticas derivadas de una lectura específica de los documentos textuales). En este sentido, puede decirse que el presente volumen va a permitir una lectura sobre el eje paradigmático donde reina el principio de la selección, en tanto preste atención al lento trabajo del autor en la elección (y también descarte) de formas lingüísticas y compositivas, pero también otra lectura que privilegie el producto final como exhibición del principio de combinación por el cual el autor ha colocado en forma de *continuum* sintagmático tanto notas al pie como la particular estructura de cajas chinas que evidencia la novela. La interrelación entre las notas interpretativas y las notas geneticistas (en un diálogo entre dos tipos de soportes: el papel y el cibernético) abrirá un espacio sumamente fructífero para aquellos que consideren que no hay aquí realmente «capítulos prescindibles», como no los había en la obra de Cortázar a pesar de la etiqueta que apabullaba al lector. Las dos posibilidades de lectura que ofrecemos no hacen, por otra parte, sino escenificar la puesta en relación de un eje sobre el otro. Por otro lado, sabemos que Puig especulaba con la idea de obligar al lector a un movimiento constante de lanzadera entre los distintos espacios de la página que él había diseñado con sumo cuidado, por ejemplo, al recomendar cuántas líneas de notas al pie tenía que tener cada una. La disposición del texto en el presente volumen permite al lector apreciar, igualmente, que el texto de la novela que tiene entre manos no tiene nada que pueda ser desperdiciado y que todo, inclusive lo aparentemente lateral, es la médula de la cuestión. De hecho, la situación de la cárcel que ficcionaliza la obra pone sobre el tapete el Yo de los protagonistas, mientras que las reproducciones en letra cursiva van a destacar sus niveles inconscientes, el Ello; a este nivel se agrega, en esta metáfora freudiana, la capa del Super-Yo, que corresponde a la voz de las Autoridades académicas (donde no falta cierta dejo de ironía paródica y de invención ficcional), como imposiciones o declaraciones del mundo exterior a la celda. Éste es, por lo menos, el intento autorial que se lee en los bosquejos que hemos denominado «Articulaciones narrativas» (un grupo de anotaciones manuscritas sumamente sugerentes que Puig dejó durante el proceso previo y paralelo a la redacción de la novela), donde cons-

tantemente se alude a un espacio tridimensional simultáneo para el curso narrativo de los capítulos de la novela.¹ La tripartición psicoanalítica que recalca el principio de la simultaneidad de las ocurrencias vivenciales de los protagonistas está reforzada, por cierto, por la particular disposición de esta novela de dotar al conjunto de un aparato al pie, que parecería no sólo retomar una tradición argentina de parodia del texto erudito (Borges/Macedonio Fernández) o aun de producir una incomodidad que llevaría a desconfiar de cada una de las lecturas posibles (Arlt/Cortázar). En una de las anotaciones de la fase prerredaccional a la novela, justamente Puig había escrito, pensando en la película nazi que cuenta el personaje Molina (llamado exclusivamente *Folle* en este período): «F ingenuamente pasa por alto toques políticos. Estos después reaparecen en brochure». En este sentido, las notas al pie del propio texto ficcional (o sea la «brochure» según se la menciona en los manuscritos) vienen a completar el discurso de Molina, pero a esto habría que agregar que ese completamiento se da en función del otro *Discurso*, o mejor aún «del discurso del Otro», que proviene de su interlocutor (encarnado por el personaje de Valentín). Las notas sobre homosexualidad vendrían a servir, por ello, de complemento, de modo especular, al discurso político del guerrillero (Valentín) en función de la mirada de Molina sobre sí mismo. En este juego de *bouncing* (palabra metaescrituraria encontrada en los manuscritos), los dos discursos –el de la sexualidad y el de la política– aparecen indisolublemente entrelazados.

El estudio de los manuscritos viene, en verdad, a reforzar la convicción de que la intencionalidad autorial consistió en que el estrecho espacio de una celda de prisión debía convertirse en la arena de disputa de dos mundos diametralmente opuestos. En rigor, desde los antiguos debates medievales se conocía este tipo de enfrentamientos –llamados en griego *adúnata* y en latín *impossibilia*–, donde en ejercicios de retórica se colocaba en posición dialogante a representantes de opiniones contrapuestas. Lo cierto es que Puig da a estos *impossibilia* categoría de forma novelística, creando de un plumazo no sólo un subgénero novelesco sin tradición en la Argentina, sino, además, poniendo sobre el tapete toda la problemática de la segunda mitad del siglo XX en situación de microdiálogo y microespacio. Estos *impossibilia* de la modernidad consisten en hacer dialogar entre sí la década del 40 con la del 70, es decir, en poner frente a frente lo irrepresentable: el encuentro imposible entre dos figuras claves y transfiguraciones casi míticas; enfrentamientos, en definitiva, entre personalidades como las de María Félix y el Che Guevara (un encuentro que Jorge

¹ Sin olvidar, sin embargo, que ese mismo aspecto del Super-Yo parece estar representado, asimismo, en la *doxa* represiva que se exhibe en los episodios que transcurren en el despacho del Director de la Penitenciaría; espacio importantísimo, que, con todo, no aparece visualizable en los bosquejos de la fase prerredaccional como lugar aparte en un orden de simultaneidad.

Schwartz llamó «un insólito *rendez vous*» entre los discursos del glamour y del ascetismo revolucionario);² un encuentro entre un universo recorrido por el Deseo y aquel recorrido por la Utopía. Pero a diferencia de la antigua tradición de la *disputatio* medieval, no hay aquí un vencedor sino un hombre nuevo que sale enriquecido del cruce y la fusión de los discursos, a partir de la minuciosa rigurosidad con que se lucha contra cada uno de los supuestos de una *doxa* ferozmente puesta en tela de juicio, aunando las posturas críticas tanto de Marcuse como de Barthes. No por azar, los manuscritos acreditan una lectura –nunca confesada a viva voz– de un autor como Foucault. Michel Foucault aparece, en efecto, como la gran vuelta de página de una historia de la sexualidad y el poder que puede entenderse como en las entrelíneas del texto carcelario que la novela toma como paradigma de los mecanismos de opresión. En este sentido, bien puede decirse que *El beso de la mujer araña* escenifica una batalla de los géneros –en todos los sentidos que el término tiene en castellano–, en tanto un personaje (Valentín) le permite al texto incurrir en «la novela de educación masculina», mientras el otro (Molina) al tomar el vicariato de la narración recrea «la novela gótica femenina» en las películas recontadas.

La dificultosa recepción de *El beso...* en la Argentina es, por otra parte, el acuse de recibo de su público original de una virtud revulsiva y resistente del texto. En efecto, puede decirse que la relación de amor con el público que Puig había sabido forjar en sus comienzos sufre un cambio drástico a partir del tránsito borrascoso por las difíciles maniobras políticas de los 70. Los textos de Puig no vuelven a conquistar un lugar de excepción en su país de origen hasta bien entrados los 90, y ello, en parte, gracias al éxito del film basado en *El beso de la mujer araña*. Como ejemplo de este hecho, ahora casi incomprendible, debe hacerse hincapié en la función que el género de las reseñas cumple dentro de un campo literario determinado. Ahora bien, en el caso de la novela que ahora editamos puede decirse que para esta novela hubo una *reseña ausente*. Así, dado que en el momento de la aparición de la novela de Puig en la editorial Seix Barral de Barcelona en 1976, el país al que el texto iba realmente dirigido se hallaba en el comienzo de una de las dictaduras más nefastas y sangrientas de su historia (algo que la novela también prefigura), *El beso de la mujer araña* figuró, entonces, entre la lista de textos prohibidos. Años después, en sus sucesivas reediciones y hallándose la Argentina liberada de los dictámenes militares, no habrá, sin embargo, ninguna voz que desde algún órgano periodístico creyera conveniente recuperar el tiempo perdido y comentar ese libro que no había sido reseñado en su oportunidad, a no ser por el caso de la reseña enviada a un diario argentino desde el exterior por Néstor Perlongher (en 1986) en oca-

² Jorge Schwartz, «O insólito *rendez-vous* de María Félix con Che Guevara», *Lampião da Esquina*, 3.27, 1980 [véase la entrada 240 de la Bibliografía comentada final].

sión del estreno de la película basada en la novela y producida en Brasil con la dirección de un cineasta de origen argentino (Héctor Babenco). Es, por ello, que ese vacío ha quedado como un espacio muerto, sin recepción, o, en cierto sentido, como algo peor: como la marca de una herida, la de la relación de Puig con su público primero.

La novela que presentamos tiene por característica, pues, el enfrentamiento de dos personajes opuestos, que, sin embargo, son pensados como trampolín para luchar contra todo esencialismo. En este sentido, ha sido un arduo problema en las glosas de comentarios a cargo del equipo geneticista la encrucijada de cómo caracterizar a cada uno de los dos protagonistas sin caer en los clichés que el texto viene justamente a poner en entredicho. En definitiva, sin embargo, el peso de la *Costumbre* hizo imposible dejar de considerar a Molina como «el homosexual» y a Valentín como «el guerrillero», aunque hubo sí algunas propuestas en el seno del equipo de trabajo que conducían a intentar reemplazar esas figuras por las de «gay» o «militante»/«agitador político». El hecho de que las publicaciones más recientes que luchan contra los estereotipos sexuales siguieran utilizando un término como «homosexual» pareció revelar, con todo, hasta qué punto seguimos anclados en esta designación que al parecer data de 1860 y de la que no parecemos todavía capaces de liberarnos.³

Ha sido dicho, por otra parte, que el Río de la Plata tuvo desde la etapa fundacional de sus repúblicas la habilidad de mostrar una displicente actitud entre

³ Cf. en este sentido la valoración de esta novela por John Dollimore, un estudioso actual de los fenómenos de la sexualidad «desviada» o «disidente»: «Los trágicos personajes de estas novelas [inmediatamente anteriores a la obra de Puig], aun cuando fracasan en sobrevivir a la destructividad de la sociedad y sus propios deseos, instalan o incorporan una breve y paradójica integridad de un tipo que ya ha desaparecido. Pero si son pecadores absolutos, no lo son nunca de modo simple; la integridad y la redención se descubren a lo largo de su recorrido inclusive dentro de la depresividad y deformación resultante de la persecución social y su internalización como fracaso, culpa y autodesprecio. En estas novelas como en muchos otros escritos, la homosexualidad está animada de una visión trágica, aun cuando la homosexualidad no sea mencionada. Las piezas de Tennessee Williams son el ejemplo más obvio, las de Terence Rattigan el menos obvio. De allí la significación a través del contraste de una novela como *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, donde la extrema condición de familiaridad [*ordinariness*] de la homosexualidad evita no solo los obvios términos médicos que rotulan su opresión, sino también los más complejos del área religiosa, romántica, y literaria que significarían tanto opresión como auténtica liberación; la homosexualidad aparece aquí descentrada, socializada de tal modo que se la halla despegada de significado en el sentido de darse precisamente sin la marca de tal, y, sin embargo, simultáneamente, hecha significativa en otros términos», en: *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford, Oxford University Press, 1991, p. 57 (traducción de J. A.). Véase también Roland Barthes: «...il ne faut pas que l'opposition des sexes soit une loi de Nature; il faut donc dissoudre les affrontements et les paradigmes, pluraliser à la fois les sens et les sexes: le sens ira vers sa multiplication, sa dispersion (dans la théorie du Texte), et le sexe ne sera pris dans aucune typologie (il n'y aura, par exemple, que *des* homosexualités, dont le pluriel déjouera tout discours constitué, centré, au point qu'il apparaît presque inutile d'en parler)», en: *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, Éditions du Seuil, 1975, p. 70.

la mezcla de fronteras de los géneros bajos y altos, así como en la mezcla de lo serio y lo cómico. La obra de Manuel Puig no es una excepción a esto, pero, sin embargo, surge en el momento de mayor prestigio del canon reafirmado por Borges que dictaminaba medida para las letras argentinas. Puig viene a quebrar esta ley al internarse en la senda de la experimentación con el mal gusto. En este sentido, su obra se coloca en una línea novelística de ruptura de fronteras y de estilización con la oralidad que tiene sus antepasados en Arlt y Cortázar. Este es el caso de una continuidad que podría verse en la idea de «Isla» que el individuo se forja en su mente como lugar de evasión. «La [tropical] isla desierta», del primero, y «La [mediterránea] isla a mediodía», del segundo, se transforman en la obra de Puig en un territorio en el que la utopía de la isla se ve desmontada a través de la machacona repetición del estereotipo de los trópicos como revelan los manuscritos en un territorio paradójicamente aséptico: «el cielo es una tapa de vidrio celeste que cubre la isla y la salva de todo peligro...» (tomado de las versiones desechadas para el capítulo 16),⁴ en una vuelta de tuerca que lo lleva a las antípodas de Borges, y que nos arroja en una playa donde todo parece ya terreno inseguro y macabramente funesto, a pesar de los cantos de sirena de las arenas doradas y los mares azules. Cuando en *El beso de la mujer araña* Valentín compara, entonces, la vida en la celda 7 de la prisión, pretendiendo que ella se parece a una «*isla desierta*» por la quietud y falta de presiones en que se hallarían sus ocupantes, el lector –que sabe más que el personaje– ve claramente que el tópico es engañoso, y que esa isla es un lugar en el que el mundo exterior no deja de inmiscuirse quebrando cualquier imagen de remanso idílico y tropical. Como en las películas de Molina los trópicos son, al mismo tiempo, tristes y el lugar de lo ominoso, pues la creciente eroticidad de los relatos de segundo grado que pasan desde el gélido invierno neoyorkino haciendo escala en la templada Costa Azul para terminar en El Caribe calurosamente soñado no hacen, en definitiva, otra cosa que colocar balizas en torno a un territorio que se revelará también de creciente peligro.

⁴ El pasaje puede encontrarse en la nota 7 del capítulo 16 en su versión editada (p. 259).