

La intimidad del registro Política, voces y escucha en *El beso de la mujer araña*

Resumen:

A casi cuarenta años de su publicación, El beso de la mujer araña se ha convertido en una de las novelas más célebres y controvertidas de la literatura latinoamericana. Este artículo analiza una cuestión crucial que, sin embargo, ha quedado relegada a los márgenes de la crítica: la tensión que el texto provoca entre una política basada en identidades fijas y una que plantea como políticos los propios términos en los que se define la subjetividad. Atendiendo especialmente a la distancia que Manuel Puig toma con respecto a la estrategia representacional del narrador hegemónico del llamado “boom latinoamericano”, se muestra la incorporación en sus novelas de un proyecto tan estético como político: trabajar con la crudeza del registro documental. Se argumentará entonces que Puig muestra la elaboración de ese registro, desplazando al narrador del ejercicio de la autoridad y dando lugar a una escritura que atraviesa las fronteras de lo literario.

Las voces en la escucha

El beso de la mujer araña, la cuarta y más famosa novela de Manuel Puig, fue publicada en España en 1976 y permaneció prohibida en Argentina hasta terminada la dictadura militar. Además de la censura que le impuso el gobierno de facto, gran parte de la izquierda la recibió con claro escepticismo, pues un libro que conjugaba guerrilla urbana y homosexualidad se volvía, cuanto menos, altamente polémico. En la Argentina de las décadas del ‘60 y ‘70, los y las homosexuales eran vistos como un factor de desestabilización de la fuerza y del carisma del sujeto político revolucionario: viril, trabajador, reproductivo y varón (cf., Rapisardi & Modarelli, 2001). De allí también la reticencia de varias editoriales extranjeras (Feltrinelli en Italia, Gallimard en Francia) a publicar una novela que dañaba la imagen del militante latinoamericano al presentarlo seducido por un decorador de vitrinas afeminado. Asimismo, y por motivos similares, tampoco se publicó en Cuba (cf., Levine, 2000).

No obstante, si bien *El beso* articula de forma inédita para la literatura del momento la partición histórica entre lo privado (la sexualidad) y lo público (la política), aún más interesante es que esta conjunción no solo implica, como se ha enfatizado tantas veces, a la homosexualidad masculina y a la revolución, sino a la producción genérica de la subjetividad. Frente a una estructura de dominación vertical y sin fisuras que postula la dominación de una clase por otra y de un sexo (el fuerte y masculino) por otro (el débil y femenino), *El beso* presenta un sistema complejo de relaciones de fuerza que cruza transversalmente a los

personajes. En el corazón del espacio biopolítico por antonomasia, Puig pone en escena la sujeción de los cuerpos; peronarra también la potencia de su encuentro en los recodos de la intimidad.

Quien lee esta novela, sostiene Graciela Goldchuk, “experimenta la ilusión de estar escuchando lo que sucede en un lugar privado al que no ha sido invitado” (2011: 12). Esta ilusión, sin embargo, ha sido cuidadosamente construida, y uno de los elementos centrales en su armadofueron las entrevistas que Puig realizó a ex presos políticos poco antes de exiliarse en México en 1973. A diferencia de lo que hará en las novelas posteriores, Puig no grabó a los entrevistados sino que tomó notas e hizo dibujos de las celdas¹. De todo ese material, el “idioma de la prisión” que le dieron los presos cobró una relevancia particular:

Me contaron todo, cómo eran las horas de las comidas, esas cuestiones. Ah, y otra cosa más linda, me dieron un vocabulario de prisión argentina que después no usé, porque no entraba, pero ellos tienen toda una jerga. Una vez que se entra parece que en la prisión alivia hablar en ese idioma de la prisión, porque recuerda menos la vida de la libertad, ayuda un poco a entrar en esa vida, en esa enajenación. Y es todo un vocabulario especial que incluso los presos políticos aprenden, porque los alivia, los ayuda; es como un elemento de juego que entra en esa situación tan poco simpática (en Romero, 2006: 226).

Curiosamente, este vocabulario “no entró”, pero acaso su ausencia marque, al igual que la falta de localismos y de lunfardo, una estrategia singular de trabajar con el registro y la construcción de una intimidad que en la época fue tan difícil de comprender.

En efecto, la relación que entablan los protagonistas, Molina y Valentín, no puede nombrarse con ese vocabulario anotado, así como tampoco con el de los estereotipos de “el guerrillero” y “la loca” que por momentos representan². “Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco” (Puig, 2011: 56), dice Valentín a Molina, y quizás por eso, cuando algunos capítulos más adelante puede acercarse a él, o mejor dicho, para poder hacerlo, le inventa un nombre que no es sino

¹Estos documentos pueden consultarse en el Archivo digital Manuel Puig, localizado en el Área de investigación en crítica genética y archivos de escritores (CriGAE) del Centro de estudios de teoría y crítica literaria (CTCL-IdIHCS) de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina (<http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig>). Asimismo, el CD que acompaña la edición crítica de *El beso de la mujer araña* (2002) incluye los facsímiles de los apuntes que Puig tomó de las entrevistas con los ex presos políticos.

²En la mayoría de los estudios sobre *El beso de la mujer araña*, Valentín y Molina son analizados como personajes que representan dos tipologías opuestas, la del “homosexual afeminado” y la del “militante revolucionario”. Este antagonismo de época, indica Roxana Páez “se plantea en base a una serie de atributos: género (más masculino/menos masculino); edad (más joven/menos joven); estatus económico (origen acomodado/humilde). El militante tiene título de arquitecto y su posición de intelectual ‘consciente’ lo hace pasar a la lucha armada y foquista. El gay es subjetividad indefensa de la clase media baja que hace simbiosis con modelos de la cultura de masas: el melodrama, el efecto, la impregnación sentimental de todo lo que lo rodea” (1998: 82).

la marca del fracaso de los glosarios en la celda. En una novela, además, en la que predomina el diálogo, la escena clave está paradójicamente contada a través de elipsis y silencios. Como apuntan Roberto Echavarren (1998) y Francine Masiello (2001), las identificaciones previas al acto sexual, las de Molina como heroína del cine y *femme fatale* (mujer-estrella, mujer-araña, mujer-pantera) y de Valentín como macho revolucionario, quedan desestabilizadas en la experiencia. Las identidades pierden sustancia, o en palabras de Molina, se “vaporizan”: “Yo siento un calorcito en el pecho, Valentín, eso es lo más lindo. Y la cabeza despejada, no, macana, la cabeza como llena de vaporcito tibio. Yo todo estoy lleno de eso” (*op. cit.*). En este encuentro no es la identidad lo que se nombra; el vocabulario conocido muestra inútil para comprender, no ya las palabras, sino los gestos, aquello que acontece o se siente sin ser nombrado. “Molinita”, el otro nombre, aparece cuando la experiencia va resquebrajando las referencias estables, así como los muchos silencios marcados con puntos suspensivos no pertenecen más al reino del sentido.

La construcción de la intimidad se basa entonces en la construcción de las voces y de su escucha. Como ha señalado oportunamente Alberto Giordano (2001), las voces de Puig no son simples reproducciones de discursos o de ideologías dominantes, sino que en ellas resuena la singularidad, esto es, aquello que escapa a las referencias establecidas. Desde la intimidad, Puig trabaja con el modo singular en que la voz resuena en quien la escucha (es decir, en quien la lee), o en otras palabras, es el *tono* o diferencia que vuelve única a esa voz. Al leer nos fascina el cruce de los moldes discursivos y la experiencia singular, pues la voz no es simplemente una portadora de sentido sino que lo excede.

Las voces de Molina y Valentín no van formando un diálogo sino una conversación, en tanto esta se compone de voces que no pueden retrotraerse a un origen preciso. “La conversación tiene un ritmo, un movimiento, una ausencia de sucesión en las ideas, con, por el contrario, extrañas asociaciones, curiosas recordaciones, que no se parecen en nada a los diálogos que habitualmente pueblan las novelas y las obras de teatro”, esta cita de Alejo Carpentier retomada por Gilles Deleuze (1983: 305), anuncia las conversaciones que Puig pone en escena en sus libros, los cuales, en efecto, en poco se parecen a la mayoría de las novelas y obras de teatro. Influido por el cine y la máquina de registrar que lo sustenta, Puig captó las voces en conversación haciéndolas escuchar. De ahí que el análisis crítico de sus textos pueda pensarse como la realización de ese cruce que se hace en la escucha, o bien, como una escucha amorosa que toma la forma específica de la lectura (*Giordano, op. cit.*).

La conversación de Molina y Valentín será, sin embargo, confrontada a una operación inversa, aquella que intenta organizar las voces en un todo significativo usando un código preciso y estructurado: el género policial. Por esto es momento de prestar atención al procedimiento retórico con el cual Puig construye la representación en *El beso de la mujer araña*, el artificio ficcional que atraviesa el género policial como molde discursivo y la singularidad de la voz. Se trata, en suma, de hacer visible el texto en sí mismo que compone la novela, entendiendo los capítulos de “puro diálogo” como una fiel transcripción policíaca de una grabación sistemática de las voces de Molina y Valentín en la celda, probablemente comandada por el director de la prisión que intenta obtener información de Valentín a través de Molina.

El registro de la intimidad

En las entrevistas previas a la redacción de *El beso*, Puig no utilizó el grabador, pero está presente de modo ficcional en la novela. Si es cierto, como observaba Goldchuk (*op. cit.*) que el lector experimenta la ilusión de estar escuchando lo que sucede en un espacio al que no ha sido invitado, el registro puede ser sino secreto. El artificio para crear esta sensación, como argumentaremos, se sostiene en la introducción implícita de un grabador-espía. Por lo tanto, el hecho de que el grabador no esté explícito en el texto hace que la ilusión sea *doblemente* ficcional: el grabador-espía, como todo dispositivo de registro fija lo singular para que luego pueda ser generalizado o, dicho en otros términos, el registro transforma la asistematicidad de la conversación en algo clasificable y discernible llamado “diálogo”. La ilusión creada en el lector de *El beso* no es por lo tanto la de estar escuchando un diálogo entre dos presos sino una conversación a partir de la lectura de una forma escrita que, por el guión que organiza las intervenciones, es reconocida como diálogo. En este sentido, la ficción de esas páginas escritas en forma dialogada se sostiene en la intromisión de un grabador-espía que está implícito en la forma misma del texto, aunque sin ser jamás mencionado.

Ahora bien, si tenemos en cuenta que en los textos narrativos en general el diálogo aparece siempre enmarcado en la narración por el narrador, el que leemos en *El beso* no sería simplemente diálogo sino un documento. Más específicamente, se trataría de una transcripción de voces grabadas y de su posterior edición en un informe policial junto con otros documentos, entre los cuales están las transcripciones de las reuniones secretas de

Molina con el director de la cárcel, el informe de las llamadas telefónicas interceptadas entre Molina y los compañeros de Valentín, y las notas al pie de página.

En esta novela distinguimos entonces diversos niveles narrativos que ya habían comenzado a esbozarse en *The Buenos Aires Affair* (1973), pero de forma claramente distinta, pues en *El beso* la figura del narrador aparecerá secretamente inserta en la estructura misma de la representación. Estos niveles son tres y no configuran una secuencia sino que funcionan como capas superpuestas: en el primero, el narrador es un narrador-transcriptor que escucha las voces grabadas y las transcribe; en el segundo, un perito en psicología que recibe esa transcripción y le añade las notas al pie de página; y en el tercero, un policía que reúne todos los materiales y, operando como un narrador-organizador, los organiza en un informe final que los contiene. Este informe final es el texto que el lector lee.

En el primer nivel, el narrador ha sido reducido a su más mínima expresión, la de alguien que transcribe textualmente las voces que escucha. Su intervención es también mínima, pues se limita a marcar el cambio de voces recurriendo solamente al guión de diálogo. A diferencia de lo que sucedería en un texto dramático o en un guión cinematográfico, este narrador-transcriptor nunca indica quién habla; aunque podría haber escrito, por ejemplo, “preso 1” y “preso 2”, ha dejado las voces suspendidas y, como sucede en varios momentos, hasta confundidas. Este recurso al guión sin nombre es un intento de organizar un flujo de voces en una estructura dialógica predeterminada según los criterios de lo que comúnmente se entiende por conversación. Al diferenciar cada intervención con el guión, aunque manteniéndola anónima, el transcriptor convierte el ruido interlocutorio en un documento organizado listo para su análisis. En el segundo nivel, el narrador es un perito en psicología que recibe la transcripción del narrador-transcriptor para elaborar una interpretación de la homosexualidad de Molina que le permitiría a la policía comprender y justificar científicamente su traición final. Asumiendo que cada intervención diferenciada con el guión corresponde a una persona distinta, el perito añade al texto las notas al pie de página que se extienden del capítulo IV al XI. Es este narrador el que entregará, finalmente, la transcripción anotada al tercer narrador, el narrador-policía, quien organizará el informe final en su conjunto, editando la transcripción y los informes con la correspondiente subdivisión en partes y en capítulos.

La complejidad de este artificio narrativo puede observarse en el capítulo VIII, pues en él convergen la transcripción de las voces, tanto las de la celda como las del despacho del director del penal, y las notas al pie de página. Diferenciándose de aquella de la celda, la

transcripción del despacho está encabezada por un título, “Informe para el señor Director del Sector III, preparado por Secretaría Privada”, y cada una de las voces que interviene está claramente señalada en mayúsculas. Sin embargo, estas voces tampoco tienen nombre sino cargos jerárquicos: “DIRECTOR”, “PROCESADO” y “SUBOFICIAL”. Al individualizarlas así, el narrador-transcriptor deja constancia de la organización jerárquica que rige en ese espacio o, en otras palabras, del poder de enunciación que otorgan los cargos asignados. De este modo, al estar la policía implicada en el registro, el transcriptor cumple, incluso textualmente, con algunas de las funciones básicas de la institución policial: definir, fijar y clasificar diferencialmente las identidades, función que queda resumida en la orden que le da el suboficial a Molina cuando entra en el despacho: “descúbrase ante el señor Director”. Por otro lado, el título del documento enfatiza que se trata de un informe elaborado “en secretaría privada”, lo cual muestra, además, el carácter secreto de la operación de espionaje (que se evidenciará en el último capítulo cuando se explicita la participación del servicio de vigilancia secreta “CISL” en la grabación de las llamadas telefónicas), a la vez que permite distinguir esta transcripción de las grabaciones clandestinas de la celda.

La huella del segundo narrador, el perito, aparece en un momento clave que explica a su vez su intervención: la primera sospecha de traición de Molina. Por el informe sabemos que el director convoca a Molina para comunicarle que existe la posibilidad de dejarlo en libertad condicional, siempre y cuando cumpla con su labor de informante. El plan de la policía consistía en debilitar físicamente a Valentín para que Molina pudiera obtener datos sobre la organización de la que éste formaba parte. Para lograrlo, se le daba comida envenenada:

DIRECTOR: ¿Ayudó o no que lo debilitáramos por el lado físico?

PROCESADO: El primer plato que vino preparado me lo tuve que comer yo.

DIRECTOR: ¿Por qué? Hizo muy mal...

PROCESADO: No, porque a él la polenta no le gusta, y como vino un plato más cargado que el otro... él insistió en que me lo comiera yo al más grande, y hubiese sido muy sospechoso que yo me negase. Usted había dicho que el preparado venía en el plato de lata más nuevo, pero se equivocaron al cargarlo más. Y me lo tuve que comer yo.

DIRECTOR: Ah, muy bien, Molina. Lo felicito. Perdónenos el error.

PROCESADO: Será por eso que me encuentra más flaco, estuve descompuesto dos días.

DIRECTOR: ¿Y Arregui cómo está de moral?, ¿conseguimos que se ablandara un poco?, ¿cuál es su opinión?

PROCESADO: Sí, pero a lo mejor ya convendría dejar que se componga.

DIRECTOR: Bueno, tanto no sé. Molina, eso déjelo de nuestra cuenta, aquí contamos con los técnicos necesarios.

PROCESADO: Pero si se agrava no va a haber modo de que se quede en la celda, y en la enfermería ahí ya no puedo hacer nada yo.

DIRECTOR: Molina, usted está subestimando la capacidad de nuestros técnicos. Ellos sabrán cuándo parar y cuándo seguir. Tengo más tino, compañero¹ (133).

La nota al pie que aquí comienza no fue introducida al azar sino que intenta dar una explicación al incumplimiento de órdenes de Molina al comerse la polenta que estaba destinada a Valentín. El narrador-perito desarrolla con este propósito las teorías freudianas sobre el nacimiento de la autoridad patriarcal y la represión sexual que comporta. Puesto que Molina justifica primero su desobediencia en términos sentimentales (“a él la polenta no le gusta”) y luego en términos estratégicos (“como vino un plato más cargado que el otro... él insistió en que me lo comiera yo al más grande, y hubiese sido muy sospechoso que yo me negase”), deja en evidencia su atracción por Valentín, al punto de conocer sus gustos y de sacrificarse para protegerlo. Con estos datos y siendo coherente con un sistema de creencias que liga homosexualidad a la debilidad y al sentimentalismo, el perito justifica la traición de Molina explicando su orientación sexual.

Esta nota, no obstante, no es la primera que provee una explicación de los rasgos psicológicos de Molina, pues éstos ya habían comenzado a delinearse desde la intervención del perito en la nota que funciona como sinopsis extendida de la película nazi que Molina le cuenta a Valentín (*Destino*). Ésta es la única nota en su tipo, porque a diferencia de todas las demás, no glosa ninguna de las teorías sobre la homosexualidad. Se trata de un recorte que Molina había guardado junto con las revistas que atesoraba y que se mencionan por primera vez, precisamente, cuando aparece esta nota: “Sacá las revistas de ahí, que no las vean o se las van a robar”, le advierte Valentín. Es un resto de sus pertenencias que quedó en la celda cuando finalmente pudo salir en libertad condicional (capítulo XV) y que se añade a la transcripción fragmentariamente. En efecto, el final de esta nota está inconcluso, marcado simplemente con la anotación entre paréntesis “Sigue”, y de la cual no hay continuación alguna. Una vez más, se reitera que el contenido no es lo que importa, sino su carácter de prueba; en otras palabras, que las intervenciones del perito psicológico han sido a su vez interrumpidas por la pertinencia que encuentra o no en sus disquisiciones el narrador del tercer nivel: el narrador-policía.

La inclusión de este recorte permite observar el doble origen del resto de las notas porque muestra que la lectura de Molina de la película nazi es ante todo emocional y estética, pero no ideológica, como la que hace Valentín:

–Es una inmundicia nazi, ¿o no te das cuenta?
–Mirá... mejor me callo.
–No te calles. Decí lo que ibas a decir, Molina.

–Basta, me voy a dormir.
–¿Qué te pasa?
–Por suerte no hay luz y no te tengo que ver la cara.
–¿Eso era lo que me tenías que decir?
–No, que la inmundicia serás vos y no la película. Y no me hables más.
–Disculpame.
–...
–De veras, disculpame. No creí que te iba a ofender tanto.
–Me ofendés porque te... te creés que no... no me doy cuenta que es de propaganda nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés... porque no la viste (54).

No casualmente es en este punto que el perito, contrastando la narración de Molina con un documento de propaganda nazi (la publicidad oficial de la película), observa por primera vez, aunque de forma no explícita, la homosexualidad de Molina. Es en esta nota, además, que se pone de relieve un cruce entre el relato del psicoanálisis y el relato policial que también se advertía en *The Buenos Aires Affair*, en el sentido de que tanto la lectura de la policía como la del psicólogo operan en un mismo plano. Subtitulada retóricamente *Novela policial*, la figura clásica del detective se ve sustituida por la del psicoanalista. Los intereses de ambos saberes coincidirían en la determinación de la normalidad, desviación o subversión de los sujetos y sus prácticas³. En *El beso*, el renombrado final de las notas al pie, aquel en donde aparece Puig “travestido” de la doctora danesa Anneli Taube presentando una teoría “progresista” con relación a la homosexualidad, es, sin embargo, otra tentativa de elaborar un saber sobre un sujeto que no ha respetado un supuesto básico de inteligibilidad: la correlación entre un sexo, un género y sus prácticas sexuales. Esta correlación no es otra que la heterosexualidad, entendida no ya como una práctica sexual, sino como un régimen político, más precisamente, una tecnología biopolítica productora de cuerpos heterosexuales (Wittig, 1980, Preciado, 2008).

Desde el punto de vista del orden social, el comportamiento de Molina es difícil de explicar pues pone sobre el tapete la arbitrariedad de las fronteras entre el gran arte y la cultura de consumo masivo, como se evidencia en la cuestión de lo *kitsch*. Transigiendo los límites entre la supuesta alta cultura y la cultura de masas, la estética puigiana deja de reproducir ficcionalmente las jerarquías sociales que se reflejan en los criterios estéticos. Por esto, la desobediencia de Molina no es sólo a la autoridad policial sino también a la del “buen gusto”. En este punto, la obra de Puig contribuye al debate que desde mediados del siglo XX

³Como subrayan Paco Vidarte y Ricardo Llamas: “el problema de la identidad, muy vinculado con el de la etiología y llegando a confundirse ambos, salta siempre a la palestra cuando hay una realidad que se considera molesta, peligrosa o indeseable y se quiere acabar con ella [...]. La utilidad de saber si la homosexualidad es un rasgo heredado genéticamente, (un todo homogéneo y si es innata o adquirida) se traduce de inmediato en la posibilidad de desarrollar una higiénica eugenésica cuando las circunstancias lo permitan” (1999: 189-90).

abrieron las artistas y críticas de arte feministas: los modos en que histórica e ideológicamente la alta cultura supuso a la cultura de masas como su reverso “femenino”, y por lo tanto, degradado. Puig así lo entiende en una entrevista con Elena Poniatowska, haciendo referencia a la grandilocuencia y exageración de las actrices de cine que admiraba:

Me interesan también ciertas grandilocuencias de Dolores del Río, que se las pretenden descartar como lastres del cine mudo. ¿Lastre? ¿Por qué no herencia enriquecedora? ¿Es que sólo se admite un estilo realista de actuación? ¿Es que está prohibido experimentar con otros estilos? ¿Qué fascismo es ése? De veras hay una tendencia tan autoritaria en la crítica en general, que me eriza, la misma actitud existe con los géneros menores, y de los subgéneros (todo ese ámbito del mal gusto) ya mencionados. El crítico los trata como se trata a la mujer en los países machistas, es decir se goza con ellas pero no se las respeta. ¿Qué clase de esquizofrenia es ésa? Fascismo puro (en Romero, 2006: 112).

La frontera entre alta cultura y cultura de masas no es un mero problema del campo estético sino que se desprende de una configuración socio-histórica en torno a la mujer como consumidora de subproductos culturales y al hombre como productor de alta cultura (que, se sobreentiende, es considerada *la cultura a secas*). Pero el comentario de Puig va incluso más lejos, pues percibe una tendencia autoritaria en “la crítica en general” que consiste en delimitar políticamente las formas artísticas, determinando cuáles son legítimas y cuáles no. Efectivamente, Puig, como Molina, “subestima la capacidad de los técnicos”, pero en un sentido amplio, ya que incluye a los técnicos intelectuales, o como advertía Ángel Rama en su texto sobre el célebre “caso Padilla”, a “la literatura dictada por funcionarios” (1971: 68). No es sino en este rechazo a la autoridad donde se inscribe el último nivel narrativo de *El beso*: el de los pensamientos, flujos de conciencia, o delirios de los personajes.

En el texto, estas intervenciones aparecen marcadas en cursiva y van siempre entrelazadas al diálogo en la celda (con la excepción del delirio final de Valentín después de haber sido torturado, que es el único que no aparece intercalado). Debemos tener en cuenta que, en la época, el efecto tipográfico de la cursiva se lograba una vez que el manuscrito entraba en la fase de impresión, pues no todas las máquinas de escribir contaban con la opción de escribir en cursiva. Por consiguiente, Puig marcó esos fragmentos mediante diferentes formas, tal como puede observarse en sus manuscritos (cf., Archivo digital Manuel Puig).

Dada la cantidad de niveles narrativos de la novela, este gesto implica una atención diferenciada que podría estar indicando una problematización de lo que era la norma tipográfica de la época: la redondilla se utilizaba para el discurso del narrador, y la cursiva para los monólogos interiores de los sujetos, ya sean del enunciado como de la enunciación.

Por convención, la cursiva identifica el flujo de la conciencia (entiéndase de cualquier conciencia, tanto la del personaje como la del narrador). Sea como sea, esta diferenciación es binaria, ya que dispone un “adentro” y un “afuera”, una interioridad del lenguaje (en términos de flujo de conciencia) y una exterioridad (en términos de la narración). En *El beso*, queda claro que la marca de la cursiva cuestiona paródicamente este binarismo, pues si se trata de una narración de voces en conversación de las que no es posible identificar un adentro o un afuera, los supuestos “monólogos interiores” cuestionan directamente al sujeto de enunciación de esos monólogos.

En este sentido, si, como suponemos, Puig estaba mostrando la crudeza de la literatura dictada (o transcripta) por “funcionarios”, al menos desde el punto de vista de los niveles narrativos que venimos desarrollando, los fragmentos en cursiva solo pueden tratarse de una intervención deliberada que quiebra material y visiblemente la unidad del texto en tanto documento y, más importante aún, la cadena de órdenes en la cual se apoyan los tres narradores antes mencionados (transcriptor, perito y policía). Los fragmentos diferenciados en cursiva que recorren el texto admiten entonces ser leídos, anacrónicamente, a partir del concepto de “discurso indirecto libre” que desarrollan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (1988), y que Deleuze utiliza también en *La imagen movimiento. Estudios sobre cine* (1994) para dar cuenta de la particularidad de la imagen cinematográfica.

En el cine, sostiene Deleuze, “la cámara no se confunde con el personaje, y tampoco está fuera de él: está *con él*” (1983: 110). Su estatuto es impreciso, situándose siempre entre lo “subjetivo” y lo “objetivo”. Como el “ojo de la cámara”, la mirada sonora de Puig, como la llama César Aira (1991), transforma en audible el discurrir de los pensamientos de Molina y Valentín, pero no los reproduce como si fueran un discurso directo o indirecto sino que lo hace usando el discurso indirecto libre. Según la lectura que Deleuze hace de Pier Paolo Pasolini y de Mijaíl Bajtín, este discurso consiste en “una composición de enunciación que opera a la vez dos actos desubjetivación inseparables, uno que constituye a un personaje en primera persona y otro que asiste a su nacimiento y lo pone en escena” (1983: 112). Por ejemplo, cuando Molina se cuenta a sí mismo una película:

Una casa envuelta en algo extraño, de sus paredes no se desprende música tampoco, las piedras, las vigas, el burdo revoque, la hiedra adherida a las piedras que laten, están vivas, permanece el ciego un momento inmóvil, los latidos cesan, desde el bosque el lento aproximarse de pasos tímidos en dirección a esa misma casa. Una muchacha, «no sé si usted señor y su perro sean los dueños del chalet, ¿o es que los dos se han perdido?», y es tan dulce la voz de esta muchacha, qué finos modales, seguramente es bella como una alborada, y aunque no acierte a mirarla en los ojos bastará que me quite el sombrero para saludarla (2011: 90, cursiva en el original).

¿Cómo distinguir las voces que aquí intervienen? Lo que se lee no es *la voz* de la conciencia de Molina sino la fuerza colectiva de la enunciación, esto es, las innumerables voces presentes en una voz. Escribir, dicen Deleuze y Guattari, quizás no sea más que “seleccionar las voces susurrantes, convocar las tribus y los idiomas secretos de los que extraigo algo que llamo Yo. YO es una consigna” (1988: 105). El acto de escritura de Puig es precisamente mostrar esa consigna a partir del contraste entre el discurso obscenamente directo de las transcripciones y el rumor silencioso de los pensamientos de los personajes. *Rumor* y no “voz del inconsciente”, pues es un ruido que no se agota en el sujeto sino que alcanza, como dijera Jorge Luis Borges en “El Aleph”, el atareado rumor del universo.

La intromisión de la cursiva es la marca que corta con la supuesta objetividad debida del registro policial a la vez que señala la imposibilidad de un discurso directo “puro”. Esto que en otros textos es simplemente un corte entre dos elementos, entre interioridad y exterioridad, en el caso de *El beso* se trata de un problema mayor que excede este mismo corte. La cuestión no reside ya en distinguir entre la objetividad o la subjetividad de la narración (adentro o afuera), sino en saber que Puig ha buscado hacer percibir el registro a través de él, afirmándose en él y distinguiéndose de él, al mismo tiempo y en los diferentes niveles de la narración. La cursiva no distingue entre adentro y afuera sino que está precisamente en el borde, en la raya, en otras palabras, en la superficie del texto. Y es ésta la diferencia que diferencia la cursiva de Puig de la mayoría de las cursivas del siglo XX.

De ser así, no sería una exageración decir que en *El beso de la mujer araña* el héroe de la literatura moderna que narra, esto es, el autor, no está simplemente muerto (como es el lugar común de la época), sino que ha sido asesinado. Comenzando con *La traición de Rita Hayworth* (1968), Puig se había encargado de borrarlo tras los monólogos interiores de los personajes, los diarios, las cartas; después, en *Boquitas pintadas* (1969), hace con esos mismos materiales de la cultura de masas una exasperación de la intermediación narrativa, parodiando, como bien ha notado Roxana Páez, “los modos tradicionales de transcriptibilidad” (*op.cit.*: 18). Pero en *El beso* la operación es todavía más extrema: por un lado, el narrador va siendo agónicamente desplazado de la posición de poder que lo caracteriza en la tradición literaria hasta volverse una escucha sin la fuerza epistémica para intervenir más allá de la transcripción. Por otro, se construye en un poder de vigilancia, como ocurre en los informes policiales de los capítulos VIII, XI, XIV y XV; y por último, regresa esquizofrénico escuchando voces que hablan desde el discurrir de una voz. Desde varios frentes, la figura del narrador queda indudablemente cuestionada. Los tres primeros

narradores analizados, el transcriptor, el perito y el policía, no hacen más que mostrar el rechazo de Puig por el poder de esta figura en general, dejando en evidencia que el narrador de la Literatura está muy cerca del discurso del Estado. El cuarto narrador, (ni el perito, ni el transcriptor, ni el policía), el que es resaltado por Puig explícitamente con cursiva, muestra por contraste otra figura de narrador, o si se quiere un anti-narrador, que no se quiere hacer cargo de la porción de poder que corresponde a todo narrador, o un narrador que se desplaza del ejercicio de la autoridad con la singularidad de su voz.

Ahora bien, más allá de los efectos que provoca en *El beso* en particular, el artificio narrativo de Puig tiene un alcance aún mayor, pues pone en jaque un juego de palabras que, como indica María Moreno (2010), podría ser el “eslogan-síntoma” del campo cultural argentino de las décadas del '60 y '70, aquel que reza: “para voz no hay como la mía”. Pero además, este eslogan también describe la estrategia representacional del narrador hegemónico del *boom* que hizo suyos los versos de Neruda de “Alturas de Machu Picchu”(1950): “Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta”. En este poema, el poeta es el portavoz de las ruinas y de los muertos, quien descifra lo que se ha perdido y calla. La voz poética redentora se constituye a partir de las voces de los oprimidos que no pueden hablar por sí mismos; representativa, esta mediación no puede ser sino jerárquica. Los grandes narradores del *boom* operaron con esta política, representando literaria y dicotómicamente “la voz de los vencidos” y “el discurso de los vencedores”. Este último está representado por lo general en la voz de los tiranos, como por ejemplo, en el monólogo interior de *El recurso del método* (1974) de Carpentier o en *Yo el Supremo* (1974) de Roa Bastos. En ambos casos, la voz se presenta predominantemente en el discurso (y no en su singularidad) a la vez que vencedores y vencidos establecen una relación en términos binarios y de oposición.

La literatura de Puig, sin embargo, se despega de estos mandatos de época. El guión de diálogo sin nombre, solo una pequeña raya, es la huella que marca la construcción de la voz. Tanto la reproducción de las voces por medios técnicos así como literarios se basan en el supuesto de que es posible, efectivamente, representar objetivamente aquello que reproducen. Pero la posición de Puig es diferente, pues no asume una voz ni tampoco sus silencios. Presenta las voces en su registro, esto es, siempre mediada, ya sea por una escucha, unas notas, una correspondencia interceptada o un grabador-espía. Por más paradójico que parezca, a partir de *El beso* Puig incorpora en su escritura un proyecto estético y político comenzado poco antes por Rodolfo Walsh, quien esperaba que, en un futuro, “lo que realmente se aprecie en cuanto arte sea la elaboración del testimonio o del documento que,

como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas” (en Moreno, *op. cit.*).

Elaborando y utilizando documentos basados en el registro de la voz, Puig rechaza otro “eslogan-síntoma” de la época que se articula sin duda con los dos primeros: “ser la voz de los que no tienen voz”. Por esto además, Puig no graba a los ex presos de Villa Devoto sino que toma nota de las entrevistas. A diferencia de lo que hará en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982), aquí, debido al carácter político que revestían de por sí los entrevistados, Puig elige escribir a partir del recuerdo de esos encuentros. No interpreta el documento ni tampoco determina su veracidad, lo elabora y da cuenta de su artificio, de ahí la dificultad para detectarlo en la superficie textual.

En una época donde el registro impera, Puig muestra con crudeza su elaboración, desarmando la supuesta objetividad que se le confiere. Si, como es sabido, desde la irrupción de la radiodifusión y el cine, el pensamiento crítico ha tenido una postura ambivalente frente a los medios masivos de comunicación, Puig, como Walter Benjamin, no los condena ni lamenta su aparición. Intuye, más bien, que la reproducción técnica, al crear condiciones inauditas de percepción estética y de comunicación, da lugar a nuevas subjetividades al tiempo que perfecciona los dispositivos sociales de control. Es en esta tensión que su literatura ejecuta, junto con el del narrador, el asesinato de la ficción identitaria central en el paradigma del humanismo: el sujeto moderno cartesiano, occidental, hombre, blanco, heterosexual, burgués, racional, indiviso y libre.

Benjamin ya había advertido el comienzo de su disolución décadas antes, a principios del siglo XX. En su célebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) señalaba cómo este sujeto se diluía incluso en un espacio en donde antes podía afirmarse: la escritura. Con la creciente expansión de los medios de comunicación, en particular de la prensa ya no había hombre común que no pudiera convertirse en actor ni lector que no aspirara a ser autor. El narrador, tal como se lo entendía antes de la aparición de la novela moderna (un juglar antes que un escritor), había entrado en su ocaso. De su fragmentación resultan una infinidad de autores que, sin embargo, no hacen de la experiencia un patrimonio común sino que se recluyen en el refugio de la soledad de la lectura. Es por esto que el lector moderno vive, como el poema de Neruda, de la muerte de la experiencia ajena.

Ahora bien, si la literatura moderna se basa en esta falta de experiencia propia, la literatura de Puig está, como observó tempranamente Ricardo Piglia, “más allá de la literatura” (1972). Más cercano en este aspecto a la poesía de César Vallejo que a la novelística del *boom*, Puig deja de representar la experiencia para aniquilarse en tanto sujeto de la representación. Compartirá, a destiempo, pero por anticipársele casi dos décadas, una sentencia del poeta Néstor Perlongher: “se trata ahora de salir de sí” (1998: 92). En este sentido, la lectura que propone la obra de Puig es una ventriloquia llevada al límite: como los zombis de la película de Molina, los muertos cobran vida. Pero también cobran voz los objetos, desestabilizando así cualquier jerarquía ontológica. Gladys, en *The Buenos Aires Affair*, cuenta durante una entrevista imaginaria que hablaba con los objetos desechados que luego convertía en arte: “Volví a casa y empecé a hablar —en voz muy baja para no despertar a mamá— con una zapatilla olvidada, con una gorra de baño hecha jirones, con una hoja rota de diario, y me puse a tocarlas y a escuchar sus voces. La obra era esa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma” (1973: 126). Gladys percibía, de modo muy similar al de Benjamin (1916), que los objetos, desechos o no, son nodos que condensan las tensiones de una época determinada. Desde este punto de vista, una “cosa” se asemeja a una ruina o un fósil en los que se ha cristalizado el conglomerado de fuerzas que les ha dado vida. De acuerdo con Benjamin, las cosas no son jamás “objetos pasivos” sino que en ellas reverberan fuerzas en conflicto. Escuchar los objetos es ir más allá de su representación; ponerlos en relación, hacer visible las relaciones sociales que los definen, o como prefiere Gladys, hacerlos obra: “A veces, después de trabajar todo el día, yo cerraba los ojos contenta con lo que había hecho y me atrevía a pensar que la gente vería y oiría mis obras y las elogiaría hasta el delirio” (127). En sus obras, como en las de Puig, el espectador o el lector, como quien escribe o hace arte, *escucha voces decir*.

El narrador ha sido asesinado y enterrado en las innumerables capas de subjetividad que constituyen a los sujetos. La cursiva no hace más que poner en evidencia al asesino: el lector. Al mostrar el proceso, Puig da las pistas en el proceso de lectura y no en el texto mismo. La subjetividad de la escucha que pone en acto esta literatura es indisociable del aspecto corporal de la lectura. Para quien lee, las voces resuenan en voz alta y su escucha trae aparejada inevitablemente la pregunta por cómo ha llegado a sus manos ese registro. De aquí la respuesta imaginativa del lector de alguien que ha registrado y escrito esas voces, lo que posiciona al narrador en un lugar secundario, pues no antecede nunca al registro. La lectura de estas voces abre un espacio en donde el narrador tradicional se desvanece y en el que la

escritura deja de ser un resultado transformándose en una praxis. Las notas al pie de página son quizás el contrapunto necesario y crucial para entender el quiebre que realiza Puig en la autoridad conferida al narrador. En ellas, la escucha de las voces es expresamente interrumpida para introducir un saber sobre unas identidades cada vez más difíciles de asir.

Saber sobre esas inclinaciones: las notas a pie de página

En *El beso*, las notas al pie de página acompañan gran parte del texto y se han constituido en uno de los mayores aspectos de divergencia crítica. En más de una instancia Puig explicó el motivo de su inclusión: “En cuanto a la homosexualidad, la gente no sabe siquiera si se trata de un vicio, de una tara hereditaria o de una frivolidad adoptada como un nuevo corte de pelo. Así que introduje todo ese material como había sido escamoteado, violentamente” (en Romero, 2006: 145). Explicar qué se ha entendido por homosexualidad para ponerla en cuestión es, aparentemente, la función de estas notas. Para elaborarlas, Puig investigó en la biblioteca pública de Nueva York y trabajó en particular con dos libros en inglés: *Homosexuality*(1967), del psicólogo inglés D. J. West y *Homosexual Oppression and Liberation*(1971), del politólogo australiano Dennis Altman. Sin embargo, a pesar del énfasis que se le ha dado a la tarea didáctica de Puig y a la importancia de detectar las fuentes originales que utilizó, un análisis que se concentre en esclarecer de dónde provienen las notas o en extraer de ellas una teoría de la sexualidad puigiana, solo apuntaría a desarmar una ficción en la cual lo que menos importa es la referencialidad.

De forma general, se han establecido dos puntos importantes acerca de las notas: el primero es que de las nueve presentes, ocho giran en torno a la sexualidad. Daniel Balderston explica en su ensayo “Sexualidad y revolución” que no analiza la nota que completa la trama de la película nazi “porque nada tiene que ver con el proyecto de las notas sobre homosexualidad, y entabla una relación muy distinta con el ‘texto de arriba’ como lo llama LucilleKerr” (2002: 564). El segundo punto es el que señala que las notas reintroducen el narrador que Puig había borrado, es decir, que “ofrecen un modo de acceso casi único al punto de vista de su autor” (Ibídem). De allí que la última de las notas, la que recoge las elaboraciones teóricas de la Dra. Anneli Taube, haya sido considerada por la mayoría de los críticos como “la voz de Puig en las notas al pie” (cf., Masiello, 2001; Páez, 1998; Balderston, 2002).

Por un lado, con respecto al primer punto, sería pertinente preguntarse si la nota compuesta por las páginas centrales del folleto distribuido a los exhibidores internacionales

de *Destino*, la producción nazi, “nada tiene que ver con el proyecto de las notas sobre homosexualidad”, como indica Balderston. Si bien es cierto que, a diferencia de las demás, esta nota no trata explícitamente el tema de la homosexualidad, es en ella donde queda expuesto el vínculo entre sexualidad y régimen de poder que Puig intuyó, y que era teorizado en la misma época por Michel Foucault.

En *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (1976), Foucault sostiene que a fines del siglo XVIII se produce en Europa un cambio político fundamental: el paso de la “sociedad soberana” a la “sociedad disciplinar”. Este desplazamiento marca el pasaje de un régimen de poder, el de la muerte o tanatopolítico, al del gobierno de la vida o biopolítico⁴. La característica sobresaliente de este nuevo régimen es que no se limita a reprimir los cuerpos sino que los produce a partir de una proliferación de saberes y normas en el marco de estructuras disciplinarias (como el cuartel, la prisión, la escuela y el hospital)⁵. La gestión política del sexo y la sexualidad pasa a ser entonces uno de los dispositivos centrales del ejercicio de la biopolítica moderna, y es precisamente esta problemática la que Puig introduce en esa nota “extraña” de la novela. En este marco, habilita la lectura del encarcelamiento de Molina desde una dimensión más amplia: aquella que articula régimen político y gobierno de la vida llevado hasta las últimas consecuencias en el seno de los totalitarismos de Estado⁶.

Por otra parte, considerando el segundo punto sobre el cual versan los análisis de las notas, sería interesante reflexionar si el afán de la crítica por descubrir a Puig travestido de la Dra. Taube no se acerca al afán de Valentín por descubrir un hombre travestido en Molina. La búsqueda del narrador que había sido teóricamente desplazado es una búsqueda casi policíaca, pues trata de identificar el individuo que podría autorizar el texto, o en otras

⁴ “Decir que el poder, en el siglo XIX, tomó posesión de la vida, decir que se hizo cargo de la vida, es decir que llegó a cubrir toda la superficie que se extiende desde lo orgánico hasta lo biológico, desde el cuerpo hasta la población, gracias al doble juego de las tecnologías de disciplina, por una parte, y las tecnologías de regulación, por otra” (Foucault, 2003: 217).

⁵ En “La invención del género, o el tecno-cordero que devora a los lobos” (2009) Beatriz Preciado advierte la dificultad de utilizar este modelo teórico en el período posterior a la II Guerra Mundial, pues Foucault no solo termina su genealogía de la sexualidad en el siglo XIX, sino que al hacerlo soslaya un conjunto de transformaciones que tienen lugar en la segunda mitad del siglo XX (las tecnologías del cuerpo y de la representación). El rasgo novedoso de estas tecnologías, argumenta Preciado, es que, además de transformar el sexo en objeto de gestión política de la vida, operan a través de las dinámicas del tecnocapitalismo avanzado.

⁶ Si bien el marco temporal de la novela es anterior al golpe de estado de 1976, la fechas de detención de los prisioneros que aparecen en el capítulo VIII (1974 para Molina y 1975 para Valentín) marcan la última etapa del gobierno de María Estela Martínez de Perón, en el cual se recrudeció la violencia estatal y entraron en acción grupos parapoliciales como la Alianza Anticomunista Argentina, artífice, además, de las amenazas de muerte que recibió Puig en Buenos Aires antes de exiliarse en México. Para un análisis del contexto de escritura así como de la génesis escritural de *El beso de la mujer araña*, véase Goldchluk, Graciela. *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe: Editora Universidad Nacional del Litoral, 2011. Asimismo, para un estudio de las articulaciones entre biopolítica y totalitarismo, véase Agamben, 1998; Espósito, 2004 y, para el caso argentino, Feierstein, 2008.

palabras, el autor del hecho. Este descubrimiento parecería ser esencial para otra operación: la interpretación fiel de la obra. Sin embargo, la doctora Taube, es tan ficcional como todos los autores de las notas, y el hecho de que lleven el mismo nombre que autores “reales” (Balderston explicita que “se citan un total de veintiséis autoridades —desde Freud y Lenin a la doctora Taube— y un total de treinta y un textos”) no deja de ser otro artificio de verosimilitud.

En los apuntes de planificación de la novela(cf., Puig, 2002: 275, V) Puig hizo referencia a las notas como “llamadas con asterisco” de citas de “textos no existentes”. Esta técnica, efectivamente, se convirtió en una novedad, pues a diferencia de las notas al pie de *The Buenos Aires Affair*, las de *El beso* parecen provenir de textos científicos “existentes”. En la novela anterior, las notas van marcando los momentos de la masturbación de Gladys mientras se suceden sus fantasías y recuerdos: “Gladys lleva una mano por debajo del camisón y se acaricia los muslos”, “Gladys sube la mano hasta su vello púbico”, “Gladys introduce la yema de un dedo en su sexo, obteniendosensación de frío” (64-67). Estas notas tienen el mismo tono paródico que las instrucciones que, en *Pubis angelical* (1979), la conscripta W218sigue en sus encuentros sexuales terapéuticos, o que los consejos de seducción que, en *Boquitas pintadas*, Mabel lee en un artículo de la revista *París elegante*⁷. Nadie dudaría pues de su carácter ficcional, el cual se evidencia aún más mediante el uso del discurso indirecto libre, especie de cámara espiona(cf., Puig, 1981) que nos permite, al correr de las notas, conocer tanto los pensamientos de Gladys como lo que sucede en la habitación.

Como se ha repetido infinidad de veces, se trata de uno de los aspectos que distinguen la obra de Puig: la puesta en escena de discursos que “hablan” a los personajes,esto es, la evidencia de que en sus novelas “no hay hecho que no se muestre como hecho de discurso (de que en ellas no se hace más que *hablar* o *escribir*)” (Giordano, 1996: 11). Sin embargo, esta consideración no es la más usada en los análisis de las notas de *El beso*, en los cuales se intenta identificar su o sus autores “reales”, omitiendo quizá que el pensamiento en su forma escrita está siempre construido a partir de fragmentos de otros textos y discursos.

⁷Durante uno de sus servicios sexuales, W218 cumple con la “orden del día” usando “con muy buen efecto los siguientes parlamentos, también sugeridos por el reglamento, con el fin de establecer una atmósfera de medio siglo veinte, ‘nunca había sentido lo que vos me hacés sentir, nunca, nunca...’, ‘ahora que conseguiste lo que buscabas, quién sabe si me vas a querer otra vez’” (1979: 154-155). En cuanto a Mabel, lee en la revista los siguientes consejos: “La especialista francesa recomendaba para la mañana frescas lavandas que habrían de avivar el interés del hombre por la mujer, para la tarde temprano —en recorridas por museos y algún alto para el té— fragancias más dulces, creadoras del sortilegio que se habría de acrecentar a la hora del cocktail” (1969: 52).

El contraste de estas notas con el diálogo de la celda da cuenta de cómo Puig se posiciona frente a algo vivo: la voz. O, más específicamente, como postulaba Barthes (1982), frente al *grano* de esa voz, ese destello que la vuelve diferente cada vez que se produce el encuentro de la lengua con la voz. En el discurrir de las voces no sabemos quién habla (solo contamos con guiones de diálogo para diferenciarlas), pero tampoco quién escribe (no se trata de Freud, ni de la Dra. Taube, ni de Puig). El artificio narrativo de esta novela no solo pone en escena un cuestionamiento al poderoso narrador del *boom* (el de *Cien años de soledad*, el de *Rayuela*) volviéndolo un mero transcriptor, perito o policía, sino que, además, a partir del recurso de las notas al pie de página explicita la ficcionalización presente en la elaboración de toda narración.

Revolución de luxe y los arcanos de la pólvora

Puig registra en una época en donde el registro impera. Usa este recurso en su potencialidad creativa, tal como comenzó a hacerlo a fines de la década del '60, años antes de publicar *El beso de la mujer araña*. Entre 1969 y 1970 escribió crónicas sobre cine y teatro para la revista argentina *Siete días ilustrados* tituladas *Cartas de Manuel Puig*. Inmediatamente posteriores a *Boquitas pintadas* (1969), las escribe mientras viaja por Londres, París y Nueva York relatando los estrenos de las carteleras artísticas. Si bien en su momento no se les otorgó una relevancia particular dentro de la obra de Puig, acercarse a ellas permite relacionar tres ejes vitales en su escritura: el registro, la intimidad y la política.

Puig asiste y comenta el estreno del musical *Coco*, protagonizado en Broadway por Katherine Hepburn; también presencia el de *Hair*, al que admira y considera no solo artística sino políticamente de vanguardia; y ya terminando su viaje, en Francia, escribe sobre la última película de François Truffaut, vista desde el mismo set de filmación junto al director y al *casting* estelar. Pero así como recorre el circuito de los espectáculos en cartelera, también se adentra en el de “los espectáculos turbios”. Observa el ascenso de la industria pornográfica desde el minicircuito de las salas porno de “clientela lombrosiana” a las enormes salas familiares:

La pornografía está presente por donde se la mire. Hace dos años no existía. Diarios y revistas pornográficos: en venta en los quioscos cuando tienen texto. Con desnudos totales de ambos sexos. A veces en la tapa ya hay anticipo. Y están a la vista del transeúnte. Sin texto: solo se venden en librerías especiales que se encuentran a casa paso, en el centro. Fotos a todo color, más caras que las de los quioscos (93).

Por donde se la mire y al alcance de la mano: Puig percibe la expansión de una economía visual pornográfica que ya había comenzado a producir una mutación en las prácticas de consumo. Las infranqueables paredes de la esfera privada se abren para dar lugar a una cámara y a través del texto y sus imágenes se despliega un nuevo espacio virtual productor de deseo. En las salas familiares, cuenta, se proyectan películas con títulos como: *Separándose*, “comedia psicoanalítica con situaciones picantes entre médico y analizadas”; *Todas las parejas amantes*, “comedia de matrimonios colectivos con pantallazos de desnudos” o *Marido y mujer*, “comedia con primeros planos (no precisamente los rostros)” (95). Y no solo en las salas. La última novedad es “el cine porno de bolsillo” que permite consumir videos similares públicamente en solitario: “En locales públicos, con anexo de *bowling* y billares. En algo así como una cabina telefónica, una pantalla se ilumina al introducir monedas (muchas) y refleja películas de cinco minutos de duración”. Desde los quioscos de revistas a las salas de cine y las cabinas personales, Puig da cuenta de la emergencia de un nuevo discurso sobre la sexualidad, el género y las fronteras entre espacios públicos y privados. Transitándolos, observa y escribe sobre las mutaciones en curso de un régimen disciplinario típico del siglo XIX a formas de producción y control capitalistas mucho más sutiles y flexibles que conducirán a la consolidación de otras identidades, deseos y consumos.

En el año quizás más representativo de las luchas obreras en Argentina, el año del *Cordobazo*, y en el mismo momento en que Cuba, a diez años de la revolución y amenazada por el bloqueo norteamericano, se preparaba para la “zafra de los diez millones” a la que fueron convocados intelectuales y artistas, Puig elige registrar el contexto de las luchas de las minorías en Estados Unidos. En esa época, a fines de los ’60, se produce la emergencia de movimientos políticos desconocidos hasta el momento que proponen conceptos críticos distintos a los de la lucha de clases. Crean, en consecuencia, nuevas estrategias de lucha y de ocupación del espacio público para hacer visibles sus reclamos. Los movimientos por los derechos civiles de los negros fueron los primeros en inaugurar las nuevas formas de protesta luego ampliadas con las manifestaciones pacifistas contra la guerra de Vietnam, los movimientos feministas, los de liberación homosexual y las luchas anticoloniales. Escuchando lo político en donde otros solo ven un espectáculo en tecnicolor, las crónicas de Puig son sensibles a estos acontecimientos.

En “Una revolución en las costumbres”, anticipando a la presentación de diálogos transcritos que se verá en las novelas subsiguientes, leemos dos voces que discuten y

polemizan sobre los cambios que ha impulsado “la juventud”. Uno de los interlocutores explica al otro el *americanway of life*, modo de vida asentado en el deseo irrefrenable de consumo de bienes materiales, el miedo, y la neurosis urbana calmada a dosis regulares de sedantes y televisión. Son los jóvenes quienes comenzaron a revolucionar estas costumbres:

–Un día, a un grupo de chicos se les ocurrió que no es fracaso carecer de coche, de visones, de casa con césped: fracaso es vivir en tensión. Los hippies se dieron cuenta y se rebelaron.

–Una rebelión de país rico, que se cansa del confort como de un juguete viejo. Vaya la importancia. Revolución “de luxe”.

–En technicolor porque la ropa es colorinche, y en cinerama, porque las cabelleras no entrarían en la pantalla común. Pero revolución interna y espontánea contra la sociedad de consumo.

La dificultad para comprender la idea de una “revolución interna” que sigue en el diálogo escomparable a la que experimentarían en ese momento los lectores argentinos de la crónica. En efecto, la política que Puig elige registrar no se aloja en la lucha sindical ni obrera sino en la “revolución de luxe”, en las transformaciones subjetivas y sensibles de la vida cotidiana en el corazón de un país poderoso. De nuevo, su lugar político es desplazado respecto de la retórica de izquierda hegemónica en Argentina, quizás uno transversal que cruza, sin dejar absorberse, el hipismo, el feminismo, los movimientos homosexuales y el mayo del ’68 (ocurrido un año antes y durante el cual se escribían grafitis que no le hubieran desagradado al Puig de estas crónicas, como “el aburrimiento es contrarrevolucionario”).

Casi diez años más tarde, en 1978 y ya exiliado en Nueva York, una revista de modas que se editaba en la España posfranquista, *Bazaar*, le ofrece nuevamente escribir crónicas. Su última novela publicada había sido *El beso* y, a pesar de la aparente distancia que guardan las crónicas con ella, puede notarse la continuación de un procedimiento narrativo que se había plasmado en las entrevistas a los ex presos políticos que hizo en 1973. Las nuevas crónicas no se centran, como las de 1969, en las estrellas de cine y teatro de las grandes metrópolis, sino que se aproximan a la intimidad de los habitantes de Nueva York. Durante el día y la noche, Puig recorre, grabador en mano, calles, bares y departamentos de una ciudad que parece haber perdido el brillo del sueño hippie.

Casi todos los protagonistas son machos, locas, solteras y mujeres latinoamericanos (puertorriqueños, mexicanos, venezolanos, argentinos, colombianos) y casi todos los relatos van sondando, sin jamás develarlos, los secretos de su vida sexual. “Bar de solteras”, “Asexualidad”, “El detective negro”, los arcanos están en su mayoría escritos en primera persona e introducidos con un bolero de Mario Clavel: “Querida/o vuelvo otra vez a

conversar contigo... la noche... trae un silencio que me invita a hablarte”. Se trata de conversaciones, sí, pero de aquellas en las que predomina una voz y que se escuchan furtivamente desde otro teléfono, detrás de la puerta o desde una mirilla abierta hacia los espacios del deseo (clásicos y nuevos) que Puig ya había comenzado a explorar tiempo atrás. Desde *La traición de Rita Hayworth*, dice Alan Pauls, Puig se dedicó a “atentar contra la intimidad como refugio, guarida, espacio privado, utopía de interioridad: husmear, inmismearse, interceptar comunicaciones confidenciales, irrumpir en archivos secretos, recorrer telones, restablecer verdades escamoteadas, sacar confesiones a la luz, exhumar primicias innobles o desoladoras” (2008: 9).

Ahora bien, si desde su primer libro Puig había escuchado el secreto de las voces, en estas crónicas de fines de los ’70 lo hace exponiendo el registro de la voz. Como en *El beso*, el artificio está en la transcripción, pero que aquí se hace explícita (es decir, no es la estructura misma de la narración). Los puntos suspensivos de esta cita tienen como efecto el armado de un ritmo particular, el de quien habla grabándose mientras se mueve (téngase en cuenta, además, el tamaño de los magnetófonos portátiles de la época). El viandante interrogado en este caso es una mariquita de Pensilvania en las puertas de un bar gay sadomasoquista. Su voz es sórdida, por momentos tan delirante como la atmósfera de cadenas, puños y látigos en donde resuena, allí donde “un japonesito ha encendido un cerillo para buscar sus gotas de sangre”. Su transcripción es a su vez una compleja operación de traducción:

Ahí en el fondo oí a alguno que tenía el mismo acento de usted, de latino, del subdesarrollo, y me pidió que le meara encima. Y mientras le meaba el mestizo inmundo acercó un cerillo a la pared y había escrito algo en letras que no eran las de acá, y le pregunté qué eran. Y así contestó: Querido... con mucho gusto te he de explicar todo, no temas... soy loca culta aunque mexicana. Aquí... en tierra tuya yo soy despreciada, ya que... en vez de John Wayne aspiro a ser mi madre [...]. Y traduzco: ESTA INSCRIPCIÓN TE PIDE PERPETÚES, SEA COMO SEA... CASTIGOS Y DOLORES, LOS OJOS... QUE ENTRE LAS TINIEBLAS TODO LO VISLUMBRAN, LOS OJOS... QUE PETRIFICAN A QUIEN SE REBELA, EN TI HARÁN BLANCO SI NO TE FLAGELAS (Ibídem: 19).

Las letras que no son “las de ahí” y que están escritas en otra lengua, están doblemente traducidas: suponemos que quien relata la escena lo hace en inglés con un interlocutor de acento latino, el “mestizo-loca”, quien escribe en “letras” de otro lugar y que se las traduce en inglés, pero que leemos en español. ¿De dónde son estas letras y estas voces?, ¿en qué idiomas hablan?, ¿habla el mestizo-loca-mexicana?, ¿la mariquita-macho de Pensilvania?, ¿el periodista inmundo? No hay marcas que señalen dónde termina una voz y empieza la otra: la ficción de la lengua queda desnuda en la intimidad del registro. Pero además, grabando estas

voces y convirtiéndolas en ficción, Puig muestra en su *materialidad* el cruzamiento de la reproductibilidad técnica y el cuerpo, anticipándose a las teorías que, años después, considerarán al sexo y al género no ya como naturales sino como aparatos inscriptos en un sistema tecnológico complejo.

En este marco, si, como explicaba Giordano (1996; 2001) la escucha amorosa de Puig se funda en “el encuentro (‘transdiscursivo’) del cuerpo de una voz con el cuerpo de quien la escucha en la escritura”, debería considerarse que estos cuerpos, como las voces escritas, son también producidos por los dispositivos tecnológicos que Puig percibe en estas crónicas, desde las tecnologías centradas en el cuerpo (como la cirugía plástica) hasta las de representación (cine, televisión, fotografía). Lo que comparten la revolución de luxe y los arcanos de la pólvora es precisamente el desmantelamiento de las categorías estéticas y políticas modernas, en otras palabras, ponen de relieve los procesos de construcción de la subjetividad en el tecnocapitalismo de la segunda mitad del siglo XX, una subjetividad en la que, como cuentan las voces de Puig, la economía política y la economía libidinal han quedado indisolublemente entrelazadas.

Desplazándose de la división explícita entre opresiones constitutivas (la clase) y opresiones secundarias (el género, la raza) característica de la época, la literatura de Puig no solo hace visibles esas opresiones sino que las narra desde sus cruces. Antes de que pudiera transformarse en eslogan, *El beso de la mujer araña* deja en claro que el *locus* de la construcción de la subjetividad, tal como se lo había pensado desde categorías como clase social, trabajo y división sexual del trabajo, se desplazaba hacia andamiajes transversales como el cuerpo, la lengua, la sexualidad, el género, la raza y la nación.

Peligroso cocodrilo anímico, como lo llamó alguna vez Cabrera Infante, Puig sacude en esta novela las certezas que apuntalan, a duras penas, las ficciones del yo. Su escritura ejecuta una operación tan sutil como aguda: vuelve políticos los propios términos con los que se conforman las identidades. La suspensión de una voz que unifique el relato, la imposibilidad de regresar a una lengua materna en la que encontrarse o recluirse, la amalgama inestable de diversos géneros textuales, la escucha de las voces en la intimidad, el artificio de los cuerpos que se vuelven divas de cine, zombis, amas de casa, maridos, espías o animales, van construyendo una máquina de narrar que da por tierra con toda ilusión de fijeza, al tiempo que señalala crisis, acaso irreversible, de la propia institución literaria.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. de A. G. Cuspinera. Valencia, Pre-textos, 1998.
- Aira, César. "El sultán". *Paradoxa* VI, 1991. 27-29.
- Amícola, José et al., comp. *Manuel Puig: Materiales iniciales para la traición de Rita Hayworth*. Por Manuel Puig. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Publicación especial *Orbis Tertius*, 1996.
- Amícola, José y Jorge Panesi, coords. *El beso de la mujer araña. Edición crítica*. Por Puig, Manuel. París: Colección Archivos 42, 2002.
- Balderston, Daniel. "Sexualidad y revolución. En torno a las notas de *El beso de la mujer araña*". *El beso de la mujer araña. Edición crítica*. Manuel Puig. París: Colección Archivos 42, 2002. 564-73.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. Carlos Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1982.
- Benjamin, Walter. "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre" (1916). *Obras*, libro II, vol. I. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2007. 144-62.
- "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936). *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Taurus, Madrid, 1973. 15-57.
- Croce, Marcela, comp. *Polémicas intelectuales en América latina*. Buenos Aires: Simurg, 2006.
- Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento*. Trad. Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1994.
- . "Post scriptum sobre las sociedades de control". *Conversaciones 1972-1990*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 1995. 277-286.
- Deleuze Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Trad. Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Echavarren, Roberto. "Identidad versus vapor". *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. 245-58.
- Esposito, Roberto. *Bios. Biopolítica y filosofía*. Trad. Carlo Molinari. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- Feierstein, Daniel. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina. Hacia un análisis del aniquilamiento como reorganizador de las relaciones sociales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Trad. Héctor Silva Miguez. Madrid: Debate, 2003.
- Foucault, Michel. *Hay que defender la sociedad*. Trad. Horacio Pons. Madrid: Akal, 2003.
- . *Histoire de la sexualité. Tome 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- . *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Gilman, Claudia. *La pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- . "Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor". *Orbis Tertius* I, 1996. 255-74.
- Goldchluk, Graciela. *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe: Editora Universidad Nacional del Litoral, 2011.
- Jitrik, Noé, Elsa Drucaroff, Elsa, dir. *La narración gana la partida Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000.

- Levine, Suzanne Jill. *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Moreno, María. "Doble casetera". *Página/12, Suplemento Radar*, 2010. Web. 14 de abril de 2012, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6558-2010-10-24.html>>
- Pauls, Alan. "Sobre Manuel Puig: la zona íntima". *Dossier* 8, 2008: s/d. Web. 20 May 2014, <<http://www.revistadossier.cl/sobre-manuel-puig-la-zona-intima/>>
- Páez, Roxana. *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Almagesto, 1998.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- Piglia, Ricardo. "Clase media cuerpo y destino. (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)". *Nueva novela latinoamericana. Volumen II*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- Preciado, Beatriz. *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.
- . "La invención del género, o el tecno-cordero que devora a los lobos". *Biopolítica de género*. Trad. Joaquín Ibarburu. Buenos Aires: Ají de pollo, 2009.
- Puig, Manuel. *Boquitas Pintadas. Folletín* (1969). Buenos Aires: Planeta, 1996.
- . *El beso de la mujer araña* (1976). Buenos Aires: Booket, 2011.
- . *Estertores de una década, Nueva York '78* (1978). Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- . *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Buenos Aires: Seix Barral, 1980.
- . *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral, 1979.
- . *The Buenos Aires Affair. Novela policial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- . *Sangre de amor correspondido*. Buenos Aires: Seix Barral, 1982.
- . "Síntesis y análisis: cine y literatura". *Revista de la Universidad de México* n°8. México, 1981.
- Puig, Mara y Graciela Goldchluk. Archivo digital Manuel Puig. CRIGAE (Área de investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores), Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias (CTCL)-Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.
- Rama, Ángel. "Una nueva política cultural en Cuba". *Cuaderno de Marcha* 49, 1971. 47-68.
- Rapisardi, Flavio y Alejandro Modarelli. *Fiestas, Baños y Exilios. Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- Romero, Julia. *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Vervuert: Iberoamericana, 2006.
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Vidarte, Paco y Ricardo Lamas. *Homografías*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- Wittig, Monique. "El pensamiento heterosexual" (1980). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: Editorial Egales, 2006. 45-58.