

# «Distancia y contaminación». Estudio crítico genético de la fase redaccional

---

*Graciela Goldchluk*

## Disposición del texto

Los manuscritos han sido usados por la filología tradicional como prueba de autoridad, como manera de restituir el texto a un origen y eliminar los desvíos producidos en el camino por las sucesivas copias. De este modo, establecidos los derechos de autor y ante la existencia de mecanismos electrónicos de conservación de datos, resulta superfluo y hasta escandaloso querer escarbar en los apuntes previos que llevaron a un texto terminado, corregido y establecido por el propio autor. En este escándalo surge la crítica genética, destinada principalmente al estudio de manuscritos modernos. El geneticismo lee los diferentes textos que son un texto, rescata la figura del autor con el mismo gesto con el que la desautoriza. La lectura de las variantes no apunta a establecer *qué quiere decir* el texto o *qué quiso decir* el autor, sino a señalar los puntos de intensidad en donde el texto deja de decir o donde el autor se retracta, se retracta.

Las ediciones geneticistas pretenden cartografiar el texto. En este sentido la primera tarea del crítico es la de calcar el mapa, que no será como el mapa de Inglaterra evocado por Borges, del mismo tamaño que el original, sino que lo excederá en su intento imposible de llenar una carencia. En la edición de soporte papel, el imperativo de trasladar linealmente los recorridos cartografiados a partir del manuscrito obliga a introducir anotaciones, ordenamientos y signos que no están en el original que se intenta copiar. Al mismo tiempo, el crítico ve perderse

información contenida en la intensidad de un trazo, o en la variación entre diferentes tipos de tachado, que no puede incorporar si quiere que el mapa trazado sea legible. Por otra parte, frente al trabajo de campo que supone recabar y ordenar el conjunto del material pretextual en sus distintas fases, surge el problema de la cantidad. Aunque el mapa fuera infinito estaría incompleto. Si se ha visto en las ediciones geneticistas el ejercicio de una «economía sutil del desperdicio»,<sup>1</sup> es acaso porque en ellas se exhibe al mismo tiempo la fulguración y el fragmento contenidos en el desecho. Los jirones de documentos sólo ponen en evidencia que faltan otros que podrían contradecirlos; las distintas versiones escritas de la novela hacen pensar en la imposibilidad de reconstruir el instante en que se producen los saltos entre una decisión y otra. En el caso particular de *El beso de la mujer araña*, Javier Labrada (un amigo mexicano del novelista) asegura haber visto cómo Puig destruía una primera versión de la novela; este relato llenaría el hiato producido entre los pretextos correspondientes a la etapa de investigación, producidos en Argentina y Nueva York, y la primera versión conservada que habría sido escrita en México.

Tenemos en total dos versiones completas correspondientes a la fase redaccional de *El beso de la mujer araña* conservadas en sendas carpetas. La primera –que llamaremos M– con el rótulo «N. N.», aludiendo seguramente a la falta de título para el manuscrito. La segunda versión –que llamaremos D– tiene por título «Araña», lo cual puede responder a una abreviatura o a una indecisión, ya que en el capítulo uno, en M, Puig anota en el margen «Embrace of the Spiderwoman». A través del cotejo de las anotaciones de la etapa prerredaccional, que en este caso se corresponden con declaraciones del propio autor, establecimos que la inclusión de la primera película narrada por Molina –«La mujer pantera»– resultó del encuentro casual de Puig con *Cat People* (Tourneur, 1942) a través de su proyección en la televisión norteamericana. Este lugar de encuentro supone un contexto lingüístico que Puig traduce y del que extrae referencias culturales. La anotación «Embrace of the Spiderwoman», que sufrirá transformaciones hasta convertirse en el título de la novela, aparece como comentario en una escena introducida para hacer surgir el tema de la madre, respondiendo a una intención manifiesta en los pretextos de la fase prerredaccional: «para entretenerlo le cuenta films/ poco a poco el personaje de la madre (la mujer) que los dos aman» (véanse los pretextos que hemos denominado «Articulaciones narrativas», I; el subrayado se halla en el original de la mano de Puig). De ese modo, la mujer araña aparece como contraparte de la mujer pantera (en el mismo pretexto encontramos la siguiente anotación: «todos los roles a

---

<sup>1</sup> Jorge Panesi, en: *Materiales iniciales para «La traición de Rita Hayworth»*, José Amícola (comp.), La Plata, Publicación Especial nº 1 de la revista *Orbis Tertius*, 1996, pp. 374-377.

contraluz»<sup>2</sup>). Pero un dato frecuente en los manuscritos de Puig es el uso muchas veces lúdico de diferentes lenguas, el juego entre los matices que se prolonga en las discusiones con sus traductores y que agrega un nuevo matiz a la anotación marginal, donde es posible rescatar un juego verbal en el que «Spiderwoman» es una versión de «Spiderman», personaje del mundo de la historieta trasladado a la televisión. El mundo de la historieta aparece mencionado en las entrevistas con ex-presos políticos, donde entre el material de lectura se citan clásicos del género en Argentina: *Dartagnan*, *Tony*, *Patorozú* (véanse los pretextos que hemos denominado «Anotaciones de la cárcel», XI), y constituye una de las opciones barajadas por Puig para incluir en las notas al pie, «fotonovela o historieta» («Articulaciones narrativas», X). Al rotular con la palabra «Araña» la carpeta donde guardaría la versión D, Puig ya estaba fijando la imagen que organizaría su novela, pero la decisión final sobre el título sería tomada con posterioridad. Casi al final de la novela, en la versión M del capítulo catorce, Valentín propone la oposición araña/pantera y le responde a Molina: «No me da asco besar a la mujer araña». En D, Puig tacha esa réplica y toma la expresión para el título de su novela. Entre «besar a la mujer araña» y «El beso de la mujer araña» media un salto imposible de reconstruir.

Es necesario insistir en que los nombres que asignamos a las versiones son convencionales, así como las designaciones de «primera» y «segunda» versión, ya que M no es la primera versión redactada, sino la que Puig eligió para confeccionar el dactiloscrito D que enviaría a la editorial para armar las galeras.<sup>3</sup> En M la escritura manuscrita cumple una función si no mayoritaria, predominante, no sólo en las correcciones y agregados donde aparecerá también, aunque en menor medida, en D, sino que abarca completamente tres momentos de la novela que consideramos tardíos en su redacción. Los dos primeros capítulos con el relato de «La mujer pantera» son manuscritos; también está completamente a mano la nota de la apócrifa Dra. Anneli Taube, y por último el delirio de Valentín, que presenta una de sus versiones manuscrita. El resto del texto está escrito de mano del propio Puig en una máquina que se adivina portátil por el tamaño de la letra, y que coincide en su tipografía con la «Lettera 22» cuya boleta de compra Puig conservaba entre sus papeles importantes; la misma máquina con la que escribió, en Nueva York y en Buenos Aires, *La traición de*

---

<sup>2</sup> Esta oposición entre mujer pantera y mujer araña se corresponde con el sutil juego de oposiciones que se produce en varios niveles a lo largo de la novela, donde lo que empieza como una oposición binaria, como en este caso, se desintegra a lo largo de la narración. Las referencias a la etapa prerredaccional («Articulaciones narrativas», I) responden a la clasificación comentada por Julia Romero.

<sup>3</sup> Comparando M y D con la versión edita se puede ver que Puig introdujo nuevas modificaciones en las galeras, hoy perdidas. En las notas críticas de la versión edita incluimos comentarios sobre dichos cambios.

*Rita Hayworth*. En casi todas las hojas de M se registran reemplazos a renglón seguido que indican la mano del autor,<sup>4</sup> cambios en el texto que suponen supresiones a máquina hechas con una hilera de equis semejantes al punto de cruz al que se alude en el comienzo de *La traición de Rita Hayworth*, obra que es en gran parte producto de esos tachados. Estos reemplazos a renglón seguido son menos frecuentes en D, donde la mayoría de las correcciones están hechas a mano. Incluso hay indicios de que algunos capítulos pudieron ser tipeados por sus amigos y luego corregidos o modificados por Puig (las correcciones a máquina indican la mano de un amateur, más que de un secretario). Esto no implica que los cambios sean insignificantes; en ocasiones Puig corrige tanto una hoja en D, que finalmente decide cortarla y pegar otro fragmento de hoja en su reemplazo. Al final de D, encontramos tres hojas escritas a máquina en las que Puig aclara al editor algunas de las correcciones que teme resulten confusas.

Frente a tal abundancia de información, las dudas planteadas al comienzo sobre qué debe brindar una edición crítica que sostenga principios geneticistas nos llevaron a tres años de discusiones paralelas al tiempo de transcripción y ordenamiento del material. Finalmente, ofrecemos al lector una opción que intenta conjugar respeto por el material y posibilidad de lectura. Entendemos que la consideración del lector es parte fundamental de la estética de Manuel Puig y, de este modo, la «legibilidad» se convierte en respeto por el material en un sentido más amplio.<sup>5</sup> De este modo, en el soporte papel presentamos la versión édita de la novela, depurada de erratas, que son mínimas, dado el control que Puig ejercía sobre las ediciones de sus obras.<sup>6</sup> En esta edición incorporamos las variantes que nos parecieron más significativas desde el punto de vista de las transformaciones textuales, teniendo en cuenta cuatro ejes problemáticos: la estilización del lenguaje, donde se observa un proceso que he llamado de «contaminación»; la construcción de los personajes y la puesta en cuestión de procesos identitarios, en su relación problemática con los roles asignados por la sociedad; las transformaciones textuales que parecen responder a modo de «réplica»<sup>7</sup> a los

---

<sup>4</sup> Otro de los datos útiles aportados por Javier Labrada (quien acompañó a Puig en sus dos estadias en México y organizó proyecciones especiales de películas por televisión a pedido) fue que Puig acostumbraba a escribir directamente a máquina, en la Lettera 22 que llevaba consigo.

<sup>5</sup> Abundan los ejemplos en las traducciones en las que Puig modifica epígrafes o título para que sus lectores en otros idiomas puedan llegar rápidamente a la médula de sus textos.

<sup>6</sup> Preferimos la denominación de «versión édita» sobre la de «versión definitiva», ya que entendemos que no se puede fijar la versión definitiva de una obra literaria que vive en el imaginario de los lectores y se transforma permanentemente en la historia de su recepción.

<sup>7</sup> Tomo este concepto de Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983: «La réplica ideológica que estas obras representan, entonces, se organiza en el doble plano del discurso literario y no literario, en la intersección de una producción de significado llevada a cabo en la serie literaria con otra realizada en la serie social» (p. 39).

procesos sociohistóricos que son contemporáneos a la redacción del texto o a su planificación en el mediano plazo; y, finalmente, las transformaciones que van modificando la trama de la novela. Estos ejes aparecen entrelazados en las notas críticas que acompañan la incorporación de variantes, donde se hace referencia a M, a D, o a los pretextos de la etapa prerredaccional. Para ampliar la visión del proceso de textualización, se hará necesaria la consulta de la edición completa de la versión M y sus diversas transformaciones en D, que se presenta en el soporte CD-Rom. Consideramos que la selección de variantes presentadas constituye una lectura, la nuestra, de la máquina de narrar que organiza *El beso de la mujer araña*; pretendemos que se puedan armar otros dispositivos de lectura a partir de las piezas que ofrecemos, como un modelo para desarmar, en el disco que espectacularmente se conecta a una máquina, procesador de información por excelencia, ordenador para el oído hispánico y computadora (femenina y matemática) para el habla latinoamericana.

### **Distancia y contaminación (sobre la textualización)**

Una característica de M es que está escrito totalmente al dorso de hojas ya utilizadas, modo que tenía Puig de neutralizar su «terror a la página en blanco» en esta primera etapa de textualización. Para la redacción de M, el escritor utilizó principalmente el reverso de copias carbónicas de los originales de *Boquitas pintadas*, pero también usó una copia mecanografiada de la obra de teatro *La revolución* (1972), del dramaturgo venezolano Isaac Chocrón, con sólo dos personajes, uno de los cuales es anunciador y presenta la actuación de su amigo travesti.<sup>8</sup> Esta reducción en los personajes, sumada a la construcción de una voz genéricamente ambigua, hace pensar que las relaciones entre esta obra y la novela de Puig van más allá de haber utilizado el reverso del papel. Como modo de presentar su personaje, Puig también parece escribir en el reverso de Chocrón: frente a la espectacularidad doblemente escenificada a través del anuncio de una obra dentro de otra, Puig elige mostrar un espacio íntimo donde el lector experimenta la ilusión de estar escuchando lo que sucede en un lugar privado al que no fue invitado, situación provocada en gran parte por la falta de mediación del narrador tradicional. Desde el punto de vista de las personas gramaticales, mientras Chocrón repone la tercera persona en el texto dramático a través

---

<sup>8</sup> Isaac Chocrón, *La revolución*, Venezuela, Editorial Tiempo Nuevo, 1972. En la biblioteca de Puig se conserva un ejemplar dedicado por el autor: «Querido Manuel, a ver cuándo me informas si estás vivo. Un abrazo». La fecha de edición de la obra, sumada a la dedicatoria, pueden orientar sobre una preocupación compartida desde tiempo atrás. Puig volvería a mirar la obra de Chocrón (cuyos originales son anteriores al momento de redacción de *El beso de la mujer araña*) al tiempo que reflexionaba sobre su propia obra.

de la figura del presentador, Puig la elimina de un ámbito donde ya estaba naturalizada.

Esta situación de enunciación opera sobre los discursos de los personajes como un *close up* desmesurado que descompone los rostros hasta mostrar únicamente agrupaciones de puntos más o menos densas. Así, los estereotipos del guerrillero y «la loca» pierden su solidez de cuña metálica para adquirir una cualidad líquida –o desvanecerse en el aire– en el meticuloso trabajo de textualización, del mismo modo que los datos sobre la prisión y el lunfardo carcelario que Puig recoge en sus «Anotaciones de la cárcel» sufren un proceso de desvanecimiento palabra por palabra, dato por dato, susceptible de ser recuperado fragmentariamente. El comportamiento de esos fragmentos moleculares en la novela es desigual: la edad de Molina coincide con la del único homosexual nombrado en los apuntes; los personajes usan un calentador, pero la novela no incorpora el dato de la marca que sin embargo está registrado, aunque sí aparece la marca de las galletitas que no proviene de las entrevistas, o del «Seconal», droga que sí figura. Del lunfardo que lo fascinó, Puig recupera la sintaxis. De este modo, la frase «pedí reja» («Anotaciones de la cárcel», IX) reaparece en el texto varias veces bajo la forma «pedí puerta», donde un cambio en la selección léxica permite lograr una expresión comprensible para el lector no iniciado y a la vez indicadora de la existencia de ese lenguaje particular. En un nivel más segmentario, Puig borra las descripciones de torturas registradas en las entrevistas, pero en cambio expande las alusiones a los modos de resistencia dentro de la cárcel. En esta operación se puede leer una estrategia de Puig, quien desconfía de la literatura testimonial. Su escritura intenta cartografiar el deseo, incluso el deseo colonizado, bastardo, antes que describir los métodos de coerción y supresión de ese deseo. En un texto saturado de hablas y de relatos, se suaviza la obscenidad de la represión.

En la constelación textual que conforma la novela en sus distintas fases de redacción, la selección léxica –con especial atención a la cuestión del verosímil– resulta un problema central que Puig trabajará cuidadosamente y que lo llevará a introducir cambios hasta último momento. Esta preocupación se registra en anotaciones metaescriturarias de la etapa redaccional o en sus apuntes prerredaccionales. Para Molina, encontramos esta anotación: «puede ser believable arte Folle? Sí, hay que buscar tono coloquial y féérique al mismo tiempo» («Articulaciones narrativas», V). En el caso de Valentín, se repite una anotación marginal, en la primera página de M: «más intromisión de He y lenguaje distinto (más aséptico)», y nuevamente en el capítulo dos: «El lenguaje de He debe ser más aséptico, por puritanismo». La asepsia de Valentín es motivo de corrección permanente en D, en particular en los primeros capítulos donde los personajes son presentados a través de sus hablas. Estas correcciones abarcan distintas situaciones, un caso es el comentario a «La mujer pantera», que en M apare-

ce como «antes en las películas nunca cogían» y en D se convierte en «nunca iban a la cama» y finalmente «nunca había sexo». Acá habría una molestia de Valentín al nombrar el sexo, –algo explícito en el texto–, y que lleva al protagonista a la ironía de afirmar que no «había sexo» en una película que él mismo está interpretando como un caso freudiano, en correspondencia con su identificación con el personaje del psicoanalista. Otro caso diferente se presenta cuando Valentín critica a la madre del muchacho en la misma película: en M la frase es «y le inculcó al hijo toda esa mierda y el hijo ahora se topa con la mujer pantera, que se joda». En este caso hay dos expresiones groseras, pero libres de una problemática sexual explícita; sin embargo, ya en M, Puig reemplaza «que se joda» por «que se la aguante» y al pasarlo a D, tacha «mierda» y lo reemplaza por «basura». Esta situación plantea un nivel más subconsciente, donde Valentín realiza su selección léxica según concepciones muy arraigadas que harán eclosión en otros niveles, dando así coherencia al personaje. Por contraste, Puig le permite a Molina jugar con diferentes tonos. Si bien muy cerca de la corrección señalada para Valentín hay un reemplazo similar en el lenguaje de Molina, donde su protesta en M «porque ahora me vino toda la mierda encima» se convierte en D en «me vino toda la mufa encima», hay otras intervenciones en las que la disonancia juega un papel humorístico, como en el momento en que la muchacha arquitecta acaba de salvarse milagrosamente de la mujer pantera y Molina introduce un personaje secundario para comentar la situación de manera opuesta a la presentada por el mismo Molina: «y la conserje la mira como diciendo esta pelotuda qué habla, si vino una amiga a verla por eso se asusta».<sup>9</sup>

Otras veces los cambios producidos alejan los dichos del personaje del discurso que parece estarle destinado. En el capítulo nueve, Molina describe a la heroína de su película y defiende la importancia del peinado «porque el peinado alto, que descubría la nuca y llevaba todo el pelo para arriba daba una nobleza a la cara de la mujer». La primera versión en M indicaba «daba una nobleza al rostro de la mujer», la palabra «rostro» está tachada y reemplazada en la misma hoja por «cara». Este reemplazo no se puede explicar como un ajuste de sentido ni como una consideración del lector previsto (situación que se registra en otros casos). Lo que se percibe en el interior de esta frase, de esta palabra, es el *efecto* que produce el peinado. A través del reemplazo Molina se apropia del estereotipo «nobleza del rostro de la mujer» y le devuelve su poder referencial; para ello, Puig puso en relación de íntima contigüidad el universo del *Star System* de Hollywood y el mundo cotidiano de Molina. Esta acción del autor

---

<sup>9</sup> Puig utiliza una frase que aparece de manera muy similar en la película de Tourneur, pero en boca de la arquitecta, quien da esa explicación para retener a las dos mujeres que acudieron a su llamado (la conserje y una empleada de limpieza, que se ríe) y así poder huir de Irena, que la está observando.

desencadenó luego sus propios sentidos en el texto. Mediante estas operaciones Puig introduce un tono individual que no está basado en la reproducción de los discursos cristalizados ni en su rechazo paródico, sino en su descomposición minuciosa.<sup>10</sup> En principio el personaje asume como propio un discurso social: el discurso militante o el de las películas pasadas de moda, pero lo asume con tal sinceridad a partir de su propia situación que el discurso se contamina. Ya en *La traición de Rita Hayworth* las operaciones de calcar y copiar aparecen como prácticas creadoras,<sup>11</sup> en el plus que los calcos de Toto agregan a los rostros de Hollywood está implícita la distancia que va del mundo deseado a la realidad de pueblo de provincias que vive el personaje, y es precisamente esa distancia la que produce el fervor de la copia y su diferencia. No se trata simplemente de alta y baja cultura, sino del lugar de enunciación de los discursos. En el nivel de enunciación autorial, como en el nivel de enunciación de los personajes, se hace presente una distancia irreductible que produce la desterritorialización de la lengua en la que se expresan los personajes, en la que escribe Puig. Como escritor, Puig no se reconoce en la tradición literaria universal, sólo puede escribir desde un lugar concreto de enunciación, escurridizo, «misterioso»,<sup>12</sup> cuyo nomadismo no borra el conflicto, ya que se construye a partir de imposibilidades (la de asumir la tercera persona, la de escribir en un español «literario») que ponen límites al desplazamiento, reconocen territorios ajenos a los que no se puede acceder porque una carencia (cultural o económica) lo impide. Esto no implica desconocimiento de lo literario, sino apuesta fuerte a las potencias de la literatura menor, enunciada desde ese lugar minoritario.

A partir de ese primer movimiento de descolocación con respecto a lo mayor universal, Puig se adentra en lo particular y aborda la superficie del texto como un campo de pruebas. Por un lado, los cambios en un tiempo verbal que se registran de una fase redaccional a otra, el borramiento de un dato documental o su aparición inesperada, funcionan como dispositivos microscópicos que se conectan unos con otros y ponen en movimiento la narración. Por otro lado, algunas operaciones de selección léxica o construcciones sintácticas dibujan una lengua ajena en tanto parece responder monóticamente a los mandatos sociales, una lengua

---

<sup>10</sup> Utilizo la noción de tono según el análisis de Alberto Giordano: «El tono no es una propiedad de la voz, un atributo constante que la hace diferente de las otras e idéntica a sí misma: reconocible. El tono es un golpe de silencio que enmudece, en cada voz, las voces de los Otros que hablan en los estereotipos: un intervalo entre los lugares comunes que deja oír el enmudecimiento original de la voz propia», en «Lo común y lo extraño (para una relectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)», *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, año VI, n° 6, Rosario, 1991, p. 40.

<sup>11</sup> Véase el análisis de Alan Pauls en *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette, 1986, pp. 38-44.

<sup>12</sup> El término «misterioso», referido al lugar de enunciación de Puig, surgió del diálogo crítico con Alberto Giordano, a quien agradezco sus observaciones.



de lo general, pero que se desterritorializa en cuanto intentamos fijar una localización. La distancia es el mapa y el contagio es el plan, pero se trata de una distancia relativa con respecto al lugar y el momento de la enunciación, es así que *La traición de Rita Hayworth* –novela escrita en gran parte en la ciudad de Nueva York– trata de los peligros y los deseos que suscita en los habitantes de Coronel Vallejos la evocación de la ciudad de La Plata, capital provincial y provinciana, pero que adquiere en *ese* momento y *ese* lugar todos los atributos de un centro cosmopolita. Este desplazamiento nómada no implica sin embargo la desaparición de la frontera, la frontera es la distancia en donde los discursos se contaminan. Puig experimenta la presencia de esta distancia en el melodrama del cine latinoamericano, y lo comenta respecto de la actriz y rumbera Ninón Sevilla:

Ninón mima los gestos que ha visto en las grandes trágicas del cine. Es ridícula en primera instancia porque todo lo vuelve excesivo y falso, pero hay tal intensidad en su intento, cree de tal manera en los gestos admirados en alguna pantalla de su infancia, que de ridícula pasa a patética y de patética a sublime. La intensa sinceridad de su falsa concepción la redime.<sup>13</sup>

La intensidad de Molina y de Valentín se produce en el lugar de contaminación de los discursos, donde opera la distancia que va de Molina a una diva de Hollywood y de Valentín a un modelo abstracto de «hombre nuevo» que no es más real que Greta Garbo en la pantalla. Este desfase aparece en muchas correcciones como una operación consciente de autor, tanto en el nivel sintáctico, que organiza unidades discursivas más amplias, como en el nivel léxico, que opera microscópicamente.

Un momento de intensidad en el personaje de Valentín es aquel en que recibe una carta y reconoce el dolor por la muerte de un compañero a partir del recuerdo de vivencias cotidianas.<sup>14</sup> El capítulo comienza con Molina cantando el bolero «Mi carta», que Valentín rechaza actuando una escena ya presentada por Puig en *La tajada*, guión anterior a su primera novela.<sup>15</sup> La confrontación de la situación de Valentín con lo que canta Molina va a llevar a la famosa frase: «los boleros dicen montones de verdades», que ya había aparecido en boca del

---

<sup>13</sup> «Entrevista a Manuel Puig (II parte)», por Elena Poniatowska, en *Novedades*, México, 23 de octubre de 1974, p. 11 (sección Información nacional).

<sup>14</sup> Este momento está preparado por Puig desde los apuntes de la fase prerredaccional. En la sección «Articulaciones narrativas», la palabra «carta», referida a cartas que recibe Valentín de su compañera, o a la posibilidad de una carta de su madre, aparece cuarenta y una veces, además de cinco menciones al bolero «Mi carta» (cf. «Articulaciones narrativas», especialmente VI, VII y XI).

<sup>15</sup> Manuel Puig, *La tajada* (1960), en *Materiales iniciales para «La traición de Rita Hayworth»*, José Amícola (comp.), La Plata, Publicación Especial n° 1 de la revista *Orbis Tertius*, 1996, pp. 127-230. También en *La tajada / Gardel, una lembrança*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, pp. 7-137. (Prólogos y cuidado de edición por Graciela Goldchluk y Julia Romero.)

personaje Mabel de *Boquitas pintadas*,<sup>16</sup> pero con la diferencia de que en *El beso de la mujer araña* surge una situación nueva, ya que Valentín enuncia una disculpa por haberse burlado.<sup>17</sup> En *La tajada*, el rechazo que el personaje masculino expresa por idénticas razones que Valentín, lleva a Nélide a una definición: «Sí, algo soy: isoy cursi!», mientras en *Boquitas pintadas* la frase es pronunciada en el marco de una estructura de sentimiento compartida por dos mujeres, pero la situación de ocultamiento que envuelve el diálogo agrega un nivel de distanciamiento percibido por el lector. De este modo, los boleros aparecen desde el comienzo en la obra de Puig, pero es en *El beso de la mujer araña* donde dicen *todas* sus verdades.

La disculpa de Valentín por su intolerancia aparece en la versión éditada bajo la forma «me parece que no tengo derecho a reírme del bolero», un seguimiento de las variantes permite ver esta frase como una zona donde la intensidad de la experiencia contamina el discurso militante. La primera versión en M es «Sí, claro que sí. A veces uno se ríe de las cosas populares y no sé por qué lo hace». Con esta frase, aunque aliviada de la explicación que se adivina elidida por el «no sé», Valentín no hace más que reproducir un tópico de los años sesenta y setenta que en Argentina produjo los efectos más variados, desde un tipo particular de arte «comprometido» hasta un acercamiento al peronismo. En la misma hoja Puig suprime esta opción y la reemplaza por «me parece que no tengo derecho a reírme de tu bolero», con lo que elige para Valentín una ubicación de respeto por su compañero en lugar de un mandato ideológico. Sin embargo es en la tercera corrección, cuando en la misma hoja Puig reemplaza «tu» por la letra «l» que conforma la palabra «del», donde se produce la contaminación. El respeto por el gusto del otro se transforma en incorporación inadvertida de una sensibilidad alternativa que admite desde su propia experiencia las verdades del bolero, «no tengo derecho a reírme del bolero» marca la intensa sinceridad de Valentín y, como a Ninón, lo redime.

Para rastrear las transformaciones de esa zona de contaminación en segmentos más amplios del discurso resulta decisivo el capítulo cinco, donde Molina se relata una película para sí mismo, situación de enunciación que favorece el pasaje entre el relato y los recuerdos personales. Así, Molina empezará recordando «Un bosque, casitas hermosas» e irá avanzando a través de la historia romántica que nuevamente cuenta en clave melodramática una situación análoga a la que

<sup>16</sup> Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 211.

<sup>17</sup> Mónica Zapata ha realizado un interesante análisis del cliché en la obra de Puig, ampliando su análisis a los planos narrativo y temático, además del verbal; en ese contexto, llama a Puig «el maestro del reciclaje». El trabajo con el bolero se inscribe sin duda en la noción de cliché que Zapata utiliza en su artículo «Manuel Puig y la crítica: una aproximación psicoanalítica y pragmática a las figuras del encierro en *Sangre de amor correspondido*» (mimeo, presentado en el Congreso Internacional «Razones de la Crítica», Rosario, octubre de 1998).

viven los personajes (aislamiento, marcas que los hacen indeseables para la sociedad, descubrimiento de una relación posible fuera de la mirada de los otros), pero el final enigmático de *Milagro de amor*,<sup>18</sup> que se adivina feliz, desencadena en Molina el odio frente a su cotidianeidad contrapuesta a la fantasía del film. De esa confrontación surge una figura especular según la cual Molina insulta (en su fuero íntimo) a Valentín con una expresión estigmatizante muy popularizada, que, sin embargo, emerge por única vez en la novela. Molina, en este relato íntimo que no pertenece a sus deseos inconscientes, sino a un discurso interior marcado fuertemente por una estructura narrativa, utiliza la expresión «puto de mierda», para devolverla en la última frase: «...su puta mierda de revolución». La palabra «puto» aparecerá, por oposición, en el inconsciente de Valentín cinco capítulos más adelante, después de varios intentos que se registran en M, en los que Puig la reemplaza hasta que finalmente incorpora en el capítulo diez, la expresión «puto de barrio», en posición de equivalencia con «chica de barrio». El trayecto que va desde la entrega a la ensoñación codificada socialmente hasta la emergencia del discurso social represivo está minado por partículas léxicas que contaminan ambas caras del discurso identitario.

En su primera versión en M, la película narrada ocupa tres hojas hasta el momento del regreso del muchacho: «es el muchacho aquel tan alegre que quería alquilar la casa, pero su mirada es torva y horrible cicatriz le cruza la cara». En ese punto, Puig advierte el monolingüismo de un relato autocomplaciente y lo interrumpe con una frase escrita a máquina: «Descripción objetiva pero cursi, no cálida, después degenera. Voces que se pueden disolver otra vez en descripción y pasan a ser la voz de F<olle>».<sup>19</sup> La «objetividad» se construye a través de la nominalización de las oraciones, ya sea eliminando los verbos, utilizando verbos en sus formas impersonales o mediante construcciones donde el lugar del sujeto está ocupado por un objeto. En el comienzo, Puig elimina la figura de Molina como enunciador explícito:<sup>20</sup> «...qué linda casa, cómo me gustaría vivir ahí, todos bosques y las casitas preciosas, de piedra, y techos de tejas ò de

<sup>18</sup> *Milagro de amor* es el título que se le dio en castellano a *The Enchanted Cottage* (Cromwell, 1945). En la videoteca de Puig se conserva una copia sin subtítular, pero Puig cita en un reportaje el título en castellano, con la aclaración del original.

<sup>19</sup> El procedimiento de escribir una reflexión en la misma máquina de escribir aporta pruebas a nuestra hipótesis de que Puig trata la versión que llamamos M como un manuscrito, donde prueba diferentes posibilidades que recién seleccionará al confeccionar D. Es posible que las tres primeras hojas del relato fueran una copia más o menos modificada de la primera versión –destruida– de la novela. A partir de su propia reflexión, Puig ensaya otra manera que prevalecerá sobre la anterior. La anotación metaescrituraria está tachada con el mismo bolígrafo con que se cruzan para anularlas las tres hojas con la primera versión, como marca de que la indicación ha sido cumplida.

<sup>20</sup> Al citar las versiones de M o de D, utilizo las convenciones de transcripción. (Cf. «Criterios utilizados en esta edición, p. LXXV»).

paja?», pasa a ser «Un bosque, casitas hermosas, de piedra, y techos de tejas óo de paja?»; en la presentación de la historia por parte de un personaje también se opera la misma transformación: «Y cuando ya todos están en silencio él les dice que todo se lo inspiró un caso real, una historia de amor ocurrida en ese bosque y que primero se las va a contar, para que puedan compenetrarse más de la música» se transforma en «Silencio, una explicación del ciego referente al *episodio* hecho verídico en que se inspira su composición, una historia de amor sucedida en ese mismo bosque». Estas transformaciones, que se operan entre la primera y la segunda versión de M, siguen su curso al pasar el relato a D, donde Puig agrega comillas a las frases de los personajes, produciendo un efecto de objetivación de la palabra ajena allí donde los verbos en modo personal resultan inevitables.

Al mismo tiempo, esta «objetividad» que parece reconocer una cierta distancia y que constituye precisamente su desconocimiento, en tanto construye una voz enunciadora omnipotente capaz de apropiarse del objeto y describir sus códigos, se ve contaminada de cursilería. Lo que se pretende objetivo es mera frialdad, las voces se disuelven en una «degeneración» discursiva y finalmente pasan a ser la voz de Folle, que en la versión éditada se traduce como Molina.<sup>21</sup> El insulto de Molina, cargado de voces contaminadas, degeneradas, también degenera: la expresión del machismo se feminiza y en este punto el espejo distorsiona la imagen, la inversión se revela carnalesca y ya no reafirma, sino que desestabiliza, las jerarquías establecidas entre una chica de barrio y un revolucionario.

### Las transformaciones de la historia

Las sucesivas reescrituras que Puig hace de su novela afectan el desarrollo de la historia, que también se plantea entre la distancia y el contagio. Cuando Puig escribe una presentación para la edición del Círculo de Lectores,<sup>22</sup> comenta su interés por investigar algunas cuestiones planteadas por el feminismo que no terminaban de convencerlo. En esta investigación descubrió que para experimentar con la opresión genérica no podía recurrir a una mujer, ya que ninguna aceptaría gustosa la situación: «No encontré ninguna mujer sin dudas al respec-

<sup>21</sup> El procedimiento de contaminación es el que se describió, y se puede rastrear particularmente en los casos de selección léxica, donde se comprueban los efectos de poner en relación de contigüidad dos imaginarios que pertenecen a diferentes lugares de enunciación, cuya distancia se traza en esa relación.

<sup>22</sup> Manuel Puig, «Palabras del autor», *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1987. Se trata de una tarjeta con una foto de Puig y un comentario sobre la génesis de la novela, que acompaña la edición.

to». En ese camino, Puig encuentra el devenir mujer del homosexual frente a un personaje contrapuesto. Según declaraciones: «El guerrillero estaba siempre, estaba más presente desde el primer momento»,<sup>23</sup> los alcances de ese «primer momento» son difíciles de determinar, pero en cuanto al proyecto de *El beso de la mujer araña*, el registro de las entrevistas realizadas en 1973 marca el ingreso del militante revolucionario en la novela, aún en una etapa prerredaccional.<sup>24</sup> Ubicados los personajes, Puig opera por impulso experimental, pone en relación de contigüidad dos universos diferentes y de esa manera motoriza la narración: «¿y dónde se podían encontrar dos marginales de signo tan diferente? Sólo en una celda de Bs. As. De allí surgió el resto de la novela». Es a partir de esa contigüidad forzada que se desencadenan las acciones y el ambiente se enrarece.

Si el contagio es plan según el cual operan los discursos, en el terreno de la historia se hace presente el contagio como amenaza. Los represores ponen a Molina cerca de Valentín para que delate, según una clasificación identitaria que les asegura la dominación sobre un ser del «sexo débil», pero temen que Valentín lo haya contagiado, enamorándolo. Molina teme contagiarse del miasma de la muerte que emana de Valentín, a la vez que percibe el temor social al contagio de la homosexualidad. Estos temores emergen en el texto como «*comments*»<sup>25</sup> inconscientes en el relato de *La vuelta de la mujer zombi*, bastante modificada en cuanto al argumento de su modelo *I Walked with a Zombie* (Tourneur, 1943). Uno de los cambios introducidos es el reemplazo de la figura de la enfermera que aparece en la película de Tourneur, por el de la esposa casada por poder. Esta figura silenciada en el relato surge en los pensamientos de Molina asociada con el temor al contagio y la muerte.

El peligro sobrevuela la novela y se presenta desde la primera frase: «A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas». En su primera versión en M, la primera parte de la frase está escrita con trazo firme, casi como una declaración de lo que el lector va a ver, tanto en el nivel de los personajes como en el de la propia superficie textual que se ve interrumpida por un discurso de apariencia no literaria, como son las notas al pie sobre homosexualidad y el panfleto de propaganda nazi. Sin embargo, rodeando el título de «Capítulo 1», se registran aún dos posibilidades alternativas para el comienzo: «Prólogo----Folle's» y «2 fichas».

---

<sup>23</sup> José Amícola, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992, p. 267. Ver Seminario sobre la obra de Puig en Göttingen (1981) como Apéndice de Amícola, 1992. El seminario lleva el número 243 y el estudio que lo contiene el número 16 en la Bibliografía comentada al final de este volumen.

<sup>24</sup> Para un seguimiento más completo sobre el personaje de Valentín, véase mi artículo «La travesía de Valentín, de la "vida real" a *El beso de la mujer araña*», *Hispanérica. Revista de literatura*, vol. XXVII, n<sup>os</sup> 80-81, agosto-diciembre de 1998 [véase entrada 78 de la Bibliografía comentada final].

<sup>25</sup> El término aparece utilizado por Puig en M, para describir las irrupciones de pensamientos inconscientes a partir del capítulo nueve.

Estas dos posibilidades suponen dos concepciones de la novela que afectan, si no a la historia narrada, a la construcción de la misma por parte del lector y a la importancia que cada elemento va cobrando en esa construcción.

El prólogo está también proyectado en los apuntes de la fase prerredaccional, que establecen un diálogo con las etapas prerredaccionales, ya que Puig iba reconstruyendo la novela y reflexionando sobre su marcha a través de ellos. En «Articulaciones narrativas», VIII, se puede leer un ensayo de este prólogo, definido en IX como «visión extraña de folle al morir», donde se ensaya otra versión. Estructuralmente, el comienzo de la novela con la agonía de Molina dotaba al personaje de un aura de heroísmo y desinterés. Así, el lector no se preocuparía demasiado por sus tratos con el director del Penal, ya que al final, la muerte lo redimiría. Al eliminar el prólogo, la figura de Molina resulta más ambigua y, sobre todo, más peligrosa. En este sentido se puede leer una de las operaciones que Puig hizo sobre *Cat People*, el film de Tourneur de 1942 que le sirvió de modelo. Una imagen recurrente en la película es la del rey John atravesando un gato con su espada, como signo del triunfo del bien sobre el mal. En la película, el primer dibujo de Irena no es el de «una cara que es de animal y también de diablo», como aparece en la primera página de la novela, sino una pantera de cuerpo entero atravesada por una estaca o lanza. Finalmente, el psicoanalista, que se llama Dr. John, utiliza un bastón con una espada dentro, con la cual hiere mortalmente a Irena en su lucha por salvar su vida. En cuanto a la actriz que interpreta a Irena, Simone Simon, luce más como un gatito asustado que como una pantera, y a esto contribuyen su contextura pequeña y la multitud de gatitos que pueblan la pantalla. En la película de Molina, Puig elimina los símbolos fálicos que saturan las imágenes de Tourneur y agranda la presencia femenina a través de la introducción de la figura materna y del tratamiento de los personajes. En especial, si en el film es un hombre quien restituye el orden, en la copia presentada por Molina los hombres no parecen tener demasiada autoridad; en todo caso, se revelan incapaces de controlar la rareza manifiesta en Irena desde el primer momento. En el plano de las acciones dentro de la cárcel, ni el director del Penal ni Valentín tienen asegurado el control sobre Molina.

La otra posibilidad que persiste, comenzar con las fichas de los personajes, supondría instalar en la novela, desde la primera página, un procedimiento de identificación articulado desde la voz del poder. La decisión de comenzar con la rareza como marca que se propagará por el texto socava la posibilidad de fijar una identidad y se expresa en la medida aparición de los nombres de los personajes, produciendo en ocasiones un efecto de lectura que dificulta la atribución de los distintos parlamentos a uno u otro de los personajes; consecuentemente, una experiencia recordada por muchos lectores es la de tener que volver varios guiones hacia atrás para saber si está hablando Molina o Valentín. La edición de las distintas fases redaccionales permite rastrear el proceso por el cual los nombres

son literalmente insertados por Puig en los diálogos. Sorprende ver que la novela fue escrita casi íntegramente sin ningún nombre en la zona de los diálogos dentro de la celda, y que estos aparecen agregados la mayoría de las veces en D y sólo en contadas ocasiones están en M, también agregados casi sin excepción.<sup>26</sup> Por el contrario, en los diálogos entre Molina y el director, el apellido aparece al correr de la máquina en M, ya que una marca del ejercicio represivo es la necesidad de identificar con seguridad y sin fisuras a los sujetos. De este modo, al desplazarse las fichas al capítulo ocho, arrastran consigo el ejercicio de fijar identidades.

Las fichas de los prisioneros, desplazadas al capítulo ocho, constituyen la primera aparición de una instancia de enunciación localizada en el afuera de la celda. Ya en *The Buenos Aires Affair* Puig había condensado información acerca del contexto social en los diarios que un comisario leía distraídamente, o en afiches pegados en las paredes que los personajes no advertían. A través de este recurso, se hacía posible para un lector no muy informado sobre la historia argentina reciente, tener una idea de lo que sucedía en los tres días de mayo de 1969 en los que transcurría esta «novela policial».<sup>27</sup> En este caso, las fichas son las encargadas de informarnos acerca del nombre completo y las causas de detención de los personajes, con la particularidad de que la nueva ubicación en la novela hace que esa información resulte superflua para el lector. Lo que sí informan estos documentos es acerca de la existencia cierta y amenazante de los represores y de su modo de operar; la yuxtaposición de las fichas de cada uno deja ver un plan de manipulación que se explicita en el mismo capítulo. Significativamente, es también en las distintas fases redaccionales de estas fichas donde las amenazas recibidas por el autor biográfico inscriben su huella en el proceso de escritura.<sup>28</sup> Un resumen de los datos que se presentan en la versión éditada es el siguiente:

---

<sup>26</sup> En la publicación de la versión éditada aclaramos, en cada ocurrencia, en qué fase y de qué manera fue apareciendo cada nombre. En los contados casos en que aparecen directamente en M, suponemos que es una copia de otra versión de la misma escena, que por su dificultad en la elaboración habría sido preparada con anterioridad.

<sup>27</sup> La ubicación precisa, entre el 21 y el 23 de mayo, sugiere una referencia a la gestación del movimiento popular conocido como «Cordobazo», cuya eclosión está fechada el 29 de mayo de 1969. Véase Graciela Goldchluk, «Borges-Puig. El caso Buenos Aires», *Homenaje a Manuel Puig. Estudios/Investigaciones*, n° 9, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades, 1994.

<sup>28</sup> Puig dejó el país en 1973. En la primera parte de la citada entrevista de Elena Poniatowska, (*Novedades*, 19 de octubre de 1974, p. 22), el escritor declara: «Yo salí de Argentina en septiembre de 1973, al día siguiente de entregar el guión [de *Boquitas pintadas*]». Puig también señala el hecho de que a pesar de haber recibido dos premios literarios por ese guión (el premio Pluma de Oro, de la Asociación de Escritores de San Sebastián, y «un premio del Centro de Escritores Cinematográficos de España») no había recibido ningún llamado por parte de los realizadores del film. Puig también afirma en la misma entrevista: «Tampoco fui invitado a tomar parte de la delegación argentina al festival. Por lo tanto me siento muy aislado, o mejor dicho marginado del grupo

Situación de Molina: procesado, con sentencia a 8 años.  
Fecha de detención: no figura.  
Lugar de detención: no figura.  
Fecha de la sentencia: 20 de julio de 1974.  
Delito: corrupción de menores.  
Fecha de ingreso al Penal: 28 de julio de 1974.  
Transferido con Arregui: 4 de abril de 1975.

Situación de Valentín: detenido puesto a disposición del Poder Ejecutivo de la Nación.  
Fecha de detención: 16 de octubre de 1972.  
Lugar de detención: no figura.  
Fecha de pase a disposición del P.E.N.: no figura.  
Delito: no figura. Se especifica que fue detenido «poco después de que la Policía Federal sorprendiera al grupo de activistas que promovía disturbios en ambas plantas de fabricación de automotores donde los obreros se hallaban en huelga y situadas sobre esa carretera».  
Ingreso al Penal: 4 de noviembre de 1974.  
Celda de castigo: 25 de marzo al 4 de abril de 1975.

En estos datos llama la atención una incongruencia. La detención del militante político habría sido realizada durante el gobierno *de facto* de Alejandro Agustín Lanusse, y aunque se lo califica abiertamente como «detenido político» y ostensiblemente la novela transcurre en Buenos Aires, Valentín no se habría visto favorecido por el indulto de mayo de 1973 que permitió salir en libertad a tantos detenidos y también a los entrevistados por Puig. En esos entrevistados (liberados en la amnistía de 1973) Puig encontraría lo que iba a llamar «un modelo de la vida real que me sirviera de guía».<sup>29</sup> Valentín, por lo tanto, seguía a disposición del Poder Ejecutivo Nacional cuando esa figura («detenido político») ya no existía en 1974. Por otra parte, no hay referencias en ninguna parte de la novela a los dos años que pasaron entre la detención de Valentín y su ingreso al Penal.

La lectura de los manuscritos revela que en la fase redaccional M, la acción de la novela transcurría en 1972, siendo las fechas de detención para Valentín y

---

que produjo el éxito». Lo que Puig calla en esta entrevista de octubre de 1974 –pero comentará luego en una conferencia de 1984– es que en enero de 1974, junto con el secuestro de su libro *The Buenos Aires Affair* en un operativo policial encabezado por el comisario Luis Margaride, había recibido amenazas de muerte telefónicas que daban un matiz muy preciso al aislamiento y marginación que estaba declarando. Un primer análisis del punto que desarrollo a continuación se encuentra en Graciela Goldchluk y Julia Romero, «El contorno del fantasma. La huella de la historia en *El beso de la mujer araña*», *Orbis Tertius. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, año II, n° 4, La Plata, UNLP, 1997, pp. 35-49 [véase entrada 79 de la Bibliografía comentada final].

<sup>29</sup> «Palabras del autor» (véase la nota 22).



de sentencia para Molina 1971. Las consecuencias en cuanto al destino de Valentín, desde la perspectiva de un lector informado, resultan claras: si lograba resistir hasta mayo de 1973, sería liberado. Aunque Puig barajó la posibilidad de la muerte por torturas (*cf.* «Articulaciones narrativas», V: «HE muere en torturas»), el final elegido fue el del delirio. Dentro de los límites de la novela Valentín no muere, y quizás tampoco fuera de ellos. En este sentido, el final de la adaptación teatral que escribe Puig en 1981 puede ser leído también como el fin (un fin posible que retoma las fechas inscriptas en M) de esta novela:

VOZ DE VALENTÍN – ¿Y al final me salvé de la policía, o me volvieron a agarrar?

VOZ DE MOLINA – No, al final te fuiste de la isla, contento, a seguir la lucha con tus compañeros, porque era un sueño corto, pero era feliz...

Al confeccionar D para mandar a la imprenta, Puig mantiene la misma versión, pero posteriormente decide introducir un cambio y corrige las fechas con bolígrafo negro, sobre el texto tipeado a máquina. Como hace con otras modificaciones introducidas a mano en D (pero no con todas), Puig refuerza la corrección incluyéndola en una hoja destinada al editor. El procedimiento habitual de estas hojas es copiar la palabra modificada en su momento a mano, en esta instancia a máquina. Sin embargo, esta es la única corrección que está acompañada por una indicación explícita, escrita en mayúsculas: «P. 109: POR FAVOR CAMBIAR 1971 Y 1972 RESPECTIVAMENTE POR 1974 Y 1975». La decisión de ubicar la novela en una contemporaneidad simultánea con el momento de su escritura implica, por un lado, una toma de posición con respecto al avance de la represión dentro de un gobierno que había comenzado su ciclo liberando a todos los presos políticos. Por otra parte, tiene consecuencias en la situación de los personajes: con las nuevas fechas, el futuro de Valentín se vuelve incierto.

Este seguimiento revela un cambio importante en la trama de la novela, pero no explica la incongruencia antes apuntada con respecto a la fecha de detención de Valentín, ya que las dos opciones registradas son 1971 para el arresto y 1972 para el traslado en dos fases redaccionales, y 1974 para el arresto y 1975 para el traslado en una corrección de la segunda fase, pero ninguna de las dos propone el arresto de Valentín en 1972. Varias consideraciones nos llevaron a descartar un error del editor, entre ellas, el cuidado de Puig en cada edición y el control que ejercía sobre las traducciones.<sup>30</sup> La conclusión a que arribamos es que el cambio se produjo en la etapa de corrección de galeras, que no conservamos, pero que reconstruimos a través de la detección de modificaciones entre D y la

---

<sup>30</sup> Se conservan, entre otras, las pruebas de galera de la traducción al portugués de la novela, muy corregidas por Puig en esta página, donde no se corrige ninguna fecha.

versión éditada. En este punto resulta útil detenernos en el motivo de detención de Valentín, que pasa sin modificaciones de M a D, pero difiere en la edición, lo que lleva a pensar nuevamente en una modificación en galeras. La versión de M consigna su detención «*durante pocas horas después del copamiento por parte de un grupo extremista de la ciudad de población de Prefectura de marina de Punta Juárez, provincia de Buenos Aires, en el que perdieron la vida un oficial y dos suboficiales de Marina*». Las variantes presentadas dentro de la misma fase son significativas.

Situación de la detención en M (la segunda opción se copia en D):

|                         |                                    |                                                     |
|-------------------------|------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| 1. Momento de detención | durante el copamiento              | pocas horas después del copamiento                  |
| 2. Blanco del ataque    | ciudad / población de Punta Juárez | Prefectura de marina de Punta Juárez <En D: Marina> |
| 3. Víctimas             | dos suboficiales                   | un oficial y dos suboficiales                       |

Las modificaciones apuntan en todos los casos a lograr una mayor simpatía por parte del lector previsto hacia el personaje de Valentín. En primer término, la detención pasa a producirse «pocas horas después» del hecho, lo cual es casi una paradoja tratándose de un «copamiento» (toma de un lugar a manos de la guerrilla). El lugar de detención no figura en la ficha, dado que en pocas horas, una persona que participó de una acción militar podría estar incluso fuera del país. La detención de Valentín queda, a partir de esta situación, definida como arbitraria y sólo determinada por motivos de persecución política. No obstante, Puig introduce modificaciones también en la descripción de la acción guerrillera contra la cual las fuerzas del orden toman represalias (en esta versión tampoco se aclara qué institución armada se hace cargo de la detención): el blanco de ataque no es una población civil sino un objetivo militar y se incorpora a la lista de víctimas un oficial. De este modo, Puig define el tipo de acciones que ese grupo llevaba a cabo, muy cercanas al modelo del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) al que pertenecían al menos algunos de los entrevistados en «Anotaciones de la cárcel».

En la versión éditada, la situación de detención cambia por completo, se produce «poco después de que la Policía Federal sorprendiera al grupo de activistas que promovía disturbios en ambas plantas de fabricación de automotores donde los obreros se hallaban en huelga y situadas sobre esa carretera». El desorden sintáctico ya es índice de arbitrariedad, en tanto se adiciona un dato de localización, «situadas sobre esa carretera», que coordina sintácticamente con los disturbios promovidos y gramaticalmente con las fábricas. El conjun-

to da una sensación de confusión y manifiesto desinterés por establecer circunstancias que puedan contribuir a algo parecido a una investigación de los hechos. La situación de Valentín en relación con la acción reprimida se vuelve doblemente incierta, por el momento indefinido de la detención y por la participación de la Policía Federal, que sorprende a los activistas en plena acción de propaganda, pero que no es necesariamente la fuerza que detiene a Valentín «poco después», sin especificar dónde. En cuanto a la acción, no sólo se borran las víctimas, sino que se diluye en términos de «promover disturbios» en una fábrica que de todos modos ya estaba en huelga. Dos características se observan en esta nueva versión de la detención de Valentín: la confusión y la ampliación de las víctimas de la represión.

Puig declaró en una conferencia sobre censura los temores que le producía publicar esta novela, temores que lo llevaron incluso a tener pesadillas de persecución contra su persona.<sup>31</sup> Al mismo tiempo, en Argentina se empezaba a configurar la llamada «teoría de los dos demonios», que justificó la represión ilegal como un modo de «guerra sucia» necesaria contra la «subversión apátrida». Las modificaciones que introduce Puig en la etapa de corrección de galeras tienen, en este sentido, una doble orientación: por un lado, hay un resguardo contra las represalias directas a través de la inserción de una fecha de detención inverosímil, 1972, que retrotrae a un período pasado, pero cuyo contexto permite interpretar como una estrategia de eufemización. Por otra parte, se diluye la posibilidad de leer el avance de la represión como un enfrentamiento entre dos bandos, ya que la confusión –incluso en el plano de la sintaxis– conlleva la sensación ya experimentada por Puig de que todos somos sospechosos.

Hasta acá las modificaciones introducidas por Puig en su novela, planeada según declaraciones en 1972 y redactada entre 1973 y 1975. La fecha de edición, 1976, imprimió una nueva huella en la materialidad de la letra y el personaje de Valentín comenzó a ser leído como un desaparecido, tal como se lo presenta en la comedia musical que incorpora una marcha de familiares con las fotos de aquéllos por los que se reclama.<sup>32</sup> En el nuevo milenio, esta edición multimedia presenta un hipertexto que parece estar anunciado en la edición de

---

<sup>31</sup> «Palabras del autor» (véase la nota 22).

<sup>32</sup> «However, after that phone call I didn't have much choice. But what was I to do with my new novel? Was I going to publish it and possibly put my family –my brother and my parents– in danger? I knew that Juan Gelman's family had been killed, even though there was a difference in that he had been involved with the guerrillas, he was not only a poet. Still, the precedent was there, the family of an exiled writer had been killed. In the end I decided to go ahead with the novel and I sent it to my Spanish publisher. That country was about to emerge from the dictatorship, Franco was on his last legs, and they were quite prepared to do anything. The book was almost ready to come out when I started to have nightmares. Every night the same dream. I was living in a tiny apartment in the Village in New York, and there was always this bomb being flung through the

1976, en una escena pobrísima, a través del poder convocante de la palabra de Molina, pero que sin duda generará nuevos sentidos a partir de su materialidad específica.

Cuando un texto literario logra crear un mundo propio su génesis deviene incesante, esto sucede de diferentes maneras con *María*, de Jorge Isaacs, *Frankenstein*, de Mary Shelley, *El Quijote*, de Miguel de Cervantes, y *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. En esta lista irreverente tal vez sobren los nombres de los autores, no por supresión estructuralista del sujeto sino por la constatación de un devenir molecular que produce el continuo de la literatura.

---

window.» Manuel Puig. «Loss of a Readership» (conferencia leída en un encuentro de escritores censurados, organizada por la Revista *Index of Censorship*). Dactiloscrito inédito (publicado parcialmente en «Writers and Repression», *Index of Censorship*, vol. 13, n° 5, octubre de 1984, pp. 28-31).