



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

LECTURA NEOBARROCA DE *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* DE MANUEL PUIG

Tesis para optar al Grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumna: Natalia Zúñiga López
Profesora Guía: Luz Ángela Martínez
Ayudante: Megumi Andrade
Santiago de Chile, Marzo 2011.

No existe el texto cerrado y perfecto: la terminación, en el sentido artesanal, lleva a buscar en el revés los lugares de la construcción y a plantear de otro modo el problema del sentido. Manuel Puig contaba que cada vez que se ponía a leer una novela, empezaba a reescribirla.

Ricardo Piglia, *El último lector*

Escribo novelas porque hay algo que no entiendo, un problema muy especial, y entonces se lo achaco a un personaje y de ese modo trato de aclararlo.

Manuel Puig

ÍNDICE

Lectura Neobarroca de *El beso de la mujer araña*

(Des)Agradecimientos.....	4
Introducción.....	6
Capitulo I: El espacio carcelario como antípoda del espacio real.....	10
Capitulo II: Escritura travestida en la conversación sobre películas: Narración, Seducción y Metamorfosis.....	25
Capitulo III: Unión sexual como trasgresión y consumación del deseo.....	34
Conclusión.....	45
Bibliografía General:.....	47

(DES)AGRADECIMIENTOS

A la depresión por boicotarme al atacarme en el peor momento.

A mi mamá Varinia por engendrarme tan dispersa.

A mi papá Alejandro, que a pesar de ser un ser correcto, puntual y disciplinado se permitió tener una hija tan contraria a él.

A mi hermana Varinia, porque me enseñó la importancia del número dos.

A mi abuelita Flor, por recibirme sin ningún problema, cualquier día y a cualquier hora.

A mi tía Viviana por prestarme su cama en donde me quedé dormida muchas veces.

A mi primo Mario, por querer siempre ocupar mi computador.

A mis abuelitos, Alejandro y Victoria, por recibirme en su casa silenciosa cuando necesitaba escapar de mis distracciones caseras.

A Cristian por distraerme constantemente con su compañía entretenida.

A la Natu por sus múltiples invitaciones lúdicas.

A la Amelia por tener una casa en Chiloé donde Niñalandia escapa en el verano.

A Amanda, América, Javiera y Eloísa por ser la compañía veraniega y universitaria perfecta.

A Camilo, por parecerse a mí.

A Mariela, por desaparecer.

A Alethia, Carlos y Marcelo porque son la mejor forma de descentrarse de las obligaciones.

A la Biblioteca de la Facultad por cerrar tan temprano.

A la Biblioteca de Providencia por abrir los sábados y los domingos y en horario de verano.

A Cristopher y Wladimir por ir a distraerme de mis horas de estudio, cuando aún quedaban vacaciones para algunos, con invitaciones bonitas y generosas.

A Warner Channel por tener series tan enviciantes.

Al Facebook.

Al Sistema de Citas que nunca logré manejar bien, puesto que tuve un ramo de Metodología de la Investigación PÉSIMO.

A mis padres por comprarse el sueño de la casa propia en Maipú y tener que viajar tres horas diarias en micro y al gobierno pasado por incorporar en su recorrido a la 506 que me transporta desde mi casa a la lejana Facultad.

A mi profesora Luz Ángela y mi ayudante Megumi, por esperarme en mi afán de agotar los plazos. Por revisar mis avances, a pesar del calor, y de la prontitud de la entrega.

INTRODUCCIÓN

A partir del primer epígrafe utilizado, me propongo, en este trabajo de investigación, construir mi propia reescritura de la novela, leída en octubre del año 2008. Desde ese momento, leer “*El beso de la mujer araña*” significó un mirarse en el espejo, pues veía estetizada una línea de pensamiento que estaba, hace mucho tiempo, esbozándose dentro de mi formación, una línea intuitiva que no encontraba arraigo y que, al verse reflejada dentro de este espejo que significó la novela, adquiriría solvencia. Sin embargo, esta solvencia nunca ha dejado de verse difuminada, es por esto que pretendo, a través de la línea del Neobarroco, esclarecer la lectura de la novela, a pesar de lo poco clarificador que resulta este pensamiento, a pesar de lo caótico y de lo laberíntico, a pesar de lo torcido y de lo complicado.

En este contexto, esta lectura neobarroca de una novela que no ha sido clasificada así por la crítica, aspira a mostrar una nueva arista que logre iluminar y abrir la novela a nuevos paratextos. No pretendo pasar por alto la vasta crítica que se ha expandido por los alrededores de la obra, sino que, asumiendo su carácter prolífico, intento encender una lectura neobarroca, porque, a mí parecer, soluciona el problema de la búsqueda de novedad que todo investigador -ingenuo- persigue. Por este motivo, además, me vi (me veo) enfrentada a una nueva problemática: la pre-tensión de escritura causada por la pretensión de ser un aporte en la nueva crítica, pre-tensión que desencadenó, muchas veces, el descentramiento de mi objeto:

Tengo un objeto y se me escapa, se me escapa hasta el punto de creer que decir: “tuve un objeto”, es pertinente. La motivación inicial de esta investigación fue impulsada por el deseo de realizar una lectura -y todo lo que esto involucra- de “*El beso de la mujer araña*” de Manuel Puig. En este momento, en que me decido a escribir, entiendo a la novela casi -por poco-como un pretexto para indagar en una línea de investigación que estaba latente dentro de mis inquietudes... No me arriesgo a comprometerme más allá de un “casi” porque me cuestiono y me pregunto: ¿Es la novela un pretexto para abordar un estudio neobarroco o es el neobarroco un pretexto

para justificar mi afán por hablar de la novela, o más aún, son la novela y el neobarroco un pretexto para hablar de mí? ¹

Otro punto, que me parece preciso aclarar, es que mis pretensiones no apuntan a una superación de la crítica, sino a una alternativa. Alternativa que se forja sobre la lectura de la vasta crítica, la cual me ha bombardeado con muchos aspectos interesantes que, positivamente, convergen con mis propios pensamientos, que intento productivizar en este dispositivo neobarroco, el cual es una tentativa para superar todas las contraindicaciones que supone el estudio de una novela mega y sumamente estudiada.

Finalmente, me interesa anclar muchos aspectos que se desarrollan en esta obra de Manuel Puig dentro de esta línea, porque considero que el método neobarroco es apropiado para comprender tres temáticas que pretendo abordar en este informe. El tríptico de temáticas, repito, han sido pensadas desde mi individualidad, la cual ha encontrado un sustento en la revisión de la bibliografía crítica. Como ya mencioné, me interesa anclar estas lecturas dentro de un encuadre neobarroco, la razón de esto es porque considero que éste da una respuesta creativa que, a la vez, es una crítica y una manera de pensar y de enfrentarse a la realidad que, además de ejercer presión sobre ella, ofrece una subversión a partir del lenguaje que, al igual que la naturaleza, adquiere vida autónoma, prolifera, se rebela, desconcierta y confunde, como cualquier organismo vivo (que nace, crece, se reproduce y muere), aunque es el lenguaje un organismo que no muere, en tanto es posible de ser fijado. Además, postulo una lectura neobarroca porque considero que encaja con las problemáticas e interrogantes que la obra abre, en la medida que admite la incorporación de lo impensable y de lo imaginario y, simultáneamente, desarticula los discursos de poder, los cuales limitan la sexualidad y la política a dictámenes morales dentro de la obra. Asimismo, desmantela el orden patriarcal y lo burla con la trascendencia sexual y discursiva.

La primera de estas tres temáticas corresponde al espacio, que pienso como un escenario opuesto al contexto social de la Argentina de los 70', el cual es posible de comprender a partir de la perspectiva de Néstor Perlongher. Un contexto en donde

¹ Texto de la autora escrito en agosto del año recién pasado.

predominaba la represión y la tortura. En este sentido, el espacio carcelario funciona como un espejo del contexto real en donde se inscribe la novela. Un espejo en cuanto que invierte y distorsiona porque permite la libertad de los personajes en términos de deseo y de pensamiento. A través de ambos, los personajes logran trascender el angosto espacio de reclusión en la medida que burlan la represión por la cual fueron castigados. Tanto Valentín como Molina utilizan sus discursos (político y cinematográfico, respectivamente) para lograr expandirse como quisieron hacerlo en el espacio exterior y logran convertir al encarcelamiento en un acto hipertélico e inoperante, en la medida que no logra su objetivo de sancionar la homosexualidad de Molina y la ideología marxista de Valentín, las cuales se propagan al encontrarse en contacto. Para describir este espacio carcelario que no cumple con sus requisitos y finalidades, me sustenté en la noción de *panóptico* acuñada por Michel Foucault (Foucault, 1975), la cual se ve debilitada dentro de la novela, ya que la cárcel que encierra al guerrillero y al homosexual se aleja de los aspectos que describe Foucault dentro de su estudio. Otro mecanismo discursivo que utiliza Manuel Puig para burlar al poder a través de la escritura, es la ausencia de narrador, la cual es tratada en este primer capítulo y retomada al inicio del segundo.

Por su parte, el segundo capítulo nos introduce en el ámbito de la narración que está tratado a partir de la polifonía de voces que componen la novela, las cuales desmantelan a la figura del narrador. Asimismo se ocupa de los discursos cinematográficos empleados por Molina que se despliegan como proyecciones de su identidad sexual, concepto que discuto a partir de la teoría del *travesti* que postula Severo Sarduy en los *Ensayos Generales del Barroco*, con el propósito de desestabilizar el carácter definitivo que se le otorga a este término. Para llevarlo a cabo, me inscribo en las nociones neobarrocas de la *simulación* entendida desde Severo Sarduy (Sarduy, 1987) y Jean Baudrillard (Baudrillard, 1978) y la *metamorfosis*, a partir de lo revisado por Jean Russet (Russet, 1972) y, relacionándolo además, con el concepto de *seducción*, extraído del pensamiento de Jean Baudrillard (Baudrillard, 2008), el cual da fin a mi segunda temática.

El tercer, y último tema a tratar, es el del acto sexual como transgresión de las prohibiciones impuestas por el contexto extraliterario que circunda a la novela. El acto sexual se consagra como un acto *hipertélico e inoperante* (Sarduy, 1987) que, sin proponérselo, trasciende la celda y burla la represión a través del fluir del deseo, el cual da lugar a la *simbiosis* y a la *metamorfosis* (Sarduy, 1987) de los personajes, quienes sufren el efecto de la experiencia límite del erotismo, estudiada desde la visión que Georges Bataille desarrolla en *El erotismo* (Bataille, 2005).

Capítulo I: Lectura neobarroca de “*El beso de la mujer araña*”: El espacio carcelario como antípoda del espacio real.

Mi afición por los lugares marginados del circuito social es la causante de que el espacio carcelario sea el primer motivo para llevar a cabo una lectura neobarroca de la novela de Manuel Puig *El beso de la mujer araña*. Una de las singularidades de la novela es que transcurre en la cárcel y a los dos personajes principales, Molina y Valentín, se les ha designado la misma celda para cumplir con su castigo. Las mínimas alusiones que se dan en la novela del escenario que está presenciando la trama que avanza a medida que Valentín y Molina conviven, me hacen pensar que el espacio no es un aspecto importante. No obstante, me obstino en decir que es la forma como se estructura este espacio, o mejor dicho, como no se estructura, lo que ofrece la posibilidad de que los personajes se encuentren.

En primer lugar, me gustaría diferenciar esta cárcel puiguiana de otros estados de prisión tradicional en donde la prohibición es predominante, aclarando que hablo del espacio carcelario casi desde la imaginación, sin contar con la experiencia del visitar, y menos con la del habitar. Creo que mi imaginario sobre la prisión obedece a un patrón casi universal, por lo mismo, pienso que cualquier lector atento podría percatarse de que, dentro de la novela, sin perder los criterios de verosimilitud, los personajes están encerrados dentro de una cárcel inusual, pues, si la prohibición dominara, no tendríamos una cárcel permisiva en términos de desocupación y de ocio, debido a la poca extenuación que la cárcel exige, en la medida que no hay ningún trabajo que los personajes deban cumplir a modo de castigo. Y, además, tampoco permitiría que dos personajes se encerraran juntos y mantuvieran una relación estrecha en términos de comunicación e intimidad. Sin embargo, no puedo dejar de lado el motivo que propicia este estado de libertad, dado que el hecho que estos dos personajes estén encerrados en la misma celda, no es consecuencia de la pura casualidad: Molina se presta para dar información sobre Valentín, entonces este encierro no es más que estratégico, por lo

mismo, la relación es paulatina y sufre variación, toda vez que se gesta bajo los parámetros de la obligación y evoluciona hasta la imbricación de ambos personajes. En este sentido, podríamos explicar esta licenciosa vigilancia a partir del hecho de que es Molina quien se encarga de ejercer la represión, por lo tanto, los vigilantes de esta cárcel no se preocupan ni se esfuerzan en aplicarla y los dejan solos, libres. Quedamos, entonces, en que la libertad que se da es ilusoria; es producto del control que está presionando al guerrillero quien es encarcelado por oponerse al régimen militar. Sin embargo, persisto con la idea de que esta es una cárcel particular por lo permisiva. Las condiciones que genera la convivencia regulada que está teniendo Molina con Valentín, se revierten cuando éstos se vinculan sexualmente; Molina se vuelve cómplice y protege a su compañero en vez de delatarlo.

Por otra parte, centrándome en la represión, revisaré la descripción de prisión que expone Michel Foucault en *Vigilar y Castigar*, con el propósito de contraponer este modelo carcelario y el que se dibuja en la obra de Puig. En este libro, Foucault acuña el concepto de *panóptico*, del cual me apropiaré desde y para el estudio de la vigilancia. Lo utilizo y me prepongo desestabilizarlo, en la medida que, dentro de la cárcel de *El beso de la mujer araña* la vigilancia se presenta de manera débil y engañosa, contraponiéndose al *panóptico*, el cual se define por su función represiva directa:

Se trata de un espacio cerrado en todos sus puntos, en donde los menores movimientos se encuentren controlados otorgándole así una omnipotencia al vigilante el cual tiene manejo y conocimiento de todos los acontecimientos. El poder se ejerce por entero de acuerdo a una figura jerárquica continua en el que cada individuo está localizado y examinado constantemente (Foucault, 1975: 208 - 209)

Sin embargo, esta contraposición no ocurre de manera total a medida que avanza la trama; en una primera instancia, sí hay una relación de poder. Un poder que se ejerce por entero sobre un individuo a través del ocultamiento y el fingimiento; Molina oculta sus intenciones y finge no tenerlas, intenciones que se transforman y se invierten. La inversión ocurre luego de que los personajes entablan una relación sexual y la relación de poder se altera, anulándose. Este momento es crucial para lo que propongo, porque

desde ahí se puede hablar de un estado de libertad que se sustenta en la simbiosis que logran los personajes:

- Ahora sin querer me llevó la mano a mi ceja, buscándome el lunar.
- ¿Qué lunar?...Yo tengo un lunar, no vos.
- Sí, ya sé. Pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar...que no tengo (Puig, 2004: 175)²

Volviendo sobre la discusión foucaultiana, el *panóptico* se aplica con un objetivo, el cual se cumple en tanto haya ciertas condiciones. Primero, es pertinente decir que el concepto de *panóptico* se logra bajo una figura arquitectónica que enfatiza en la soledad del individuo, creada por Bentham: “la cual consiste en pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible” (Foucault, 1975: 175). Esta figura arquitectónica permite ver sin cesar. En este sentido, aunque ve y es visto, la función que Molina cumple en un primer momento se asemeja a esta figura arquitectónica, aunque, a la vez, rompe con la individualidad exigida.

El *panóptico* se aleja del principio del calabozo, el cual cumplía con tres funciones: encerrar, privar de luz y ocultar; no se conserva más que la primera y se suprimen las otras dos. Se entiende el *panóptico* como una vigilancia directa, puesto que es a plena luz y el preso es consciente de la mirada de un vigilante. Dice Foucault que “la antigua oscuridad, en último término, protegía, porque esta visibilidad funciona como trampa” (Foucault, 1975: 221). Gracias a esta facultad omnipotente de ver sin cesar y sin ser visto, se logra el efecto mayor del *panóptico*: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Asimismo, logra que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción (Foucault, 1975: 239).

Esta conciencia de vigilancia juega de manera falaz en la novela: la vigilancia que opera sobre Valentín no es directa, se ejerce a través de una máscara, de forma

² En el desarrollo de este trabajo trabajaremos con la edición Espasa Calpe, Buenos Aires, 2004.

perversa y, a pesar de que el guerrillero es consciente de que es observado, no piensa en que es vigilado a través de una estrategia que realiza su compañero de celda para obtener la libertad. Por esta oscuridad, la vigilancia que recae sobre él es más parecida a la del calabozo que a la del *panóptico*.

En palabras de Foucault, la prisión debe ser un ejercicio disciplinario exhaustivo. Esta exhaustividad se debe dar en varios sentidos: debe ocuparse de todos los aspectos del individuo, de su educación física, de su aptitud para el trabajo, de su conducta cotidiana, de su actitud moral, de sus disposiciones; es decir, la prisión debe ser “omnidisciplinaria”. La cárcel que nos concierne, se aleja de esta disciplinariedad, es más, los personajes están sumidos en el ocio, el que les permite la narración de películas, la convivencia, la relación sexual, etc. Así, este “reformatorio” debe tener aislamiento, el presidiario debe ser aislado de todo el mundo exterior, alejado de todo lo que ha motivado su infracción. Además, la soledad que propicia el aislamiento debe ser un instrumento positivo de reforma por la reflexión que trae remordimiento, el cual asegura una autorregulación del castigo. Foucault menciona que cuanto más capaz es el imputado de reflexionar, más culpable ha sido al cometer su delito y, al mismo tiempo, más vivo será el remordimiento y más dolorosa la soledad: “Sumido en la soledad, el recluso reflexiona. Sólo en presencia de su crimen, aprende a odiarlo, y si su alma no está todavía estragada por el mal, será en el aislamiento donde el remordimiento vendrá a asaltarlo (Foucault, 1975: 239).

En conclusión, este modelo carcelario, se basa en la soledad y el aislamiento, aspectos que claramente no se consiguen en la celda compartida de Molina y Valentín, por lo tanto, no hay un control de sus moralidades, las cuales se vulnerarían si estuvieran manipuladas sobre los efectos de la soledad y el aislamiento. Luego, el poder que la soledad ejerce se ve flaqueado y esto se proyecta en la actitud de los dos personajes, quienes, a pesar de que sí autocuestionan su forma de vida, nunca se arrepienten, porque además sus “delitos” no son delitos, sino que actos correspondientes al estilo de vida que ellos mismos eligieron, actos que la moralidad de la dictadura castiga:

En fin, y quizá sobre todo, el aislamiento de los condenados garantiza que se puede ejercer sobre ellos, con el máximo de intensidad, un poder que no será contrarrestado por ninguna otra influencia: la soledad es la condición primera de la sumisión total.(...) el aislamiento asegura el coloquio a solas entre el detenido, y el poder que se ejerce sobre él (Foucault, 1975: 242).

Luego de esta revisión, empezamos a ver cómo se va formulando la hipótesis central de este capítulo que contrapone este modelo carcelario al de la novela, aplicando la lógica de las antípodas, por lo tanto, propongo un modelo de prisión oximorónico. una cárcel en donde entran en pugna la “libertad” y la “vigilancia”, y, además, en donde, a pesar de que la represión opera, se genera un ambiente de libertad, el cual anula la vigilancia, al puro estilo de Puig.

Este estilo que Puig encontró en la literatura, nace del sentimiento de sentirse expulsado de un sistema patriarcal que operaba incuestionablemente en su pueblo natal, General Villegas. Se trata de un pequeño pueblo argentino, que lo hace crecer contrariado ante las prácticas de autoridad y de poder que se expresaban principalmente en la inferioridad con que se categorizaba a lo femenino. Convencido del repudio a estas prácticas, creó una forma problematizada de abordarlas a través de recursos y técnicas literarias. El mejor ejemplo de esto es la inexistencia de narrador dentro de *El beso de la mujer araña*; técnica que se explica sobre este rechazo a las jerarquías que lo llevan a la búsqueda de una escritura no autoritaria que logra al plasmar la polifonía³ de voces sin delegar a un narrador que opere sobre ellas y las unifique:

Ese horror a las figuras de autoridad pasa de la imagen del director a la función del narrador. Crear una literatura “no autoritaria” será una de sus búsquedas(...) Las voces serán el elemento más importante de su narrativa; voces que parecieran prescindir del narrador a través de un sutil gesto en el que el borramiento es en realidad la declaración implícita de una poética que se opone a lo autoritario. Son voces que se entretajan, en una aparente falta de jerarquías, sin un “yo” que las unifique; el narrador- o incluso el autor como idea de autoridad- han desaparecido (Lorenzano,1997:10-11).

³ La narración y la polifonía serán tratados en el segundo capítulo.

He hablado mucho sobre esta libertad que da lugar a acontecimientos inusuales que se desarrollan dentro de esta prisión, pero que son castigados en la sociedad. Cuando hablo de estos acontecimientos, me refiero precisamente, al encuentro sexual entre ambos personajes que empieza a tejerse de forma progresiva y que se da en el marco de los momentos de ocio que permiten que el cinéfilo Molina relate las películas que tiene atrapadas en su memoria. Momentos que transgreden, simultáneamente, el orden carcelario y el orden dictatorial.

Por lo tanto, quiero proponer un contraste entre la realidad social que rodeaba a la Argentina de los setenta (la publicación de *El beso* ocurre en el año 1976) y lo que ocurre en la cárcel. El contexto argentino de la década de los 70' puede ser comprendido a partir de lo que Nestor Perlongher describe en *Prosas Plebeyas*, en el capítulo *El sexo de las Locas*, en donde da cuenta de la represión que sufría la sociedad argentina en contexto de dictadura, centrándose, principalmente, en el maltrato del que fueron víctima los homosexuales. Pero, dejando en claro que este sistema patriarcal sobre el cual escupe, está implantado desde mucho antes y ha sido integrado en el imaginario de los individuos independiente a su pensamiento político, del cual son parte casi de manera inconsciente, sin optarlo y sin cuestionarlo tampoco. Un sistema que relega al homosexual y a la mujer, el mismo sistema que Puig despreciaba y que inspiró su literatura:

Para Puig, la dependencia femenina del macho, la proclividad de la mujer a valorarse en función del hombre que la posee refleja un microcosmos lo que sucede a escala nacional en un país sojuzgado por los militares. En ambos casos, el error estriba en depender de una figura de autoridad por el miedo de ser social o individual a elegir su propio destino (Serna, 1997: 58).

Perlongher describe de manera muy personal el maltrato que persigue al homosexual, el cual vive acompañado del miedo, ya que es víctima de un ataque cultural y social gratuito. Este maltrato que no es directo, es un maltrato que está patente en el imaginario de la nación, en donde se promueve la masculinidad como única opción. Además, compara este fenómeno con lo que ocurrió en Cuba y, al hacer esta relación,

deja en evidencia un cierto desdén al sistema político que operaba en ese lugar, a pesar de que aclara que en la Argentina, no fue necesaria una revolución para matarlos:

Hablar de homosexualidad en la Argentina no es sólo hablar de goce sino también de terror. Estos secuestros, torturas, robos, prisiones, escarnios, bochornos, que los sujetos tenidos por “homosexuales”, padecen tradicionalmente en la Argentina -donde agredir a putos es un deporte popular- anteceden, y tal vez ayuden a explicar, el genocidio de la dictadura. Dice Carlos Franqui que en la Cuba castrista la lucha no era revolucionarios vs. Contrarrevolucionarios, eran machos contra maricones. Acá los machos no han precisado de una revolución para matar putos. Y hay que decirlo: muchos de esos normales, con sus modales bieneducados, blanduzcos, genuflexos, han sido cómplices de esa pesadilla cotidiana, con sus prejuicios, su hipocresía, su recusa a hablar del tema. (Perlongher, 1997: 31)

Siguiendo con la lógica de las antípodas, tenemos una nueva relación de contraposición. En la cárcel, como ya mencionamos, se da una relación de poder que Molina ejerce sobre Valentín al mostrarse ante él como un inofensivo compañero de celda, mientras que para poder salir antes de su condena, se hace aliado de los militares y trabaja para ellos: debe investigar al guerrillero, investigar quiénes son sus compañeros y dónde están refugiados para torturarlos. En este caso, es el homosexual quien ejerce la violencia sobre Valentín; Molina juega a vengarse de lo que sucede en la Argentina de los 70', al invertir la situación. En la cárcel se disloca el orden: el homosexual ya no es el perseguido, aunque tampoco el que persigue, sino el que traiciona y acusa. Somos testigos de una relación de poder que no impide que la cárcel se contraponga a la represión del exterior, la cual se tuerce porque dentro de la cárcel los papeles se invierten. La venganza estética que Puig encarna en Molina se anula luego de que la relación sexual se consuma. Este hecho, además, provoca un cambio en Molina: Molina ya no trabaja para los castigadores, Molina trabaja para sus sentimientos, Molina se consolida como la heroína de una película, Molina se refuerza como el sujeto femenino que siempre fue, confirmando, así, su propio planteamiento: “si todos los hombres fueran como mujeres, no habría torturadores” (Puig: 30)

A partir de esta frase que Molina menciona, engarzamos los opuestos: política y sexualidad, encarnados por Valentín y Molina, los cuales se anulan en el momento de la relación sexual. Ya hemos reconocido esta dicotomía en los planteamientos de Manuel

Puig y en su creación literaria, aspecto que comparte distintamente con Perlongher, quien sí desarrolla una participación activa en la política, al inscribirse con las juventudes trostkistas. Manuel Puig, por su parte, no fue tan radical. Rechaza al “socialismo represivo”, que a su consideración ejerce violencia disimulada, aspecto que descubre tardíamente Perlongher y por el cual huye al darse cuenta que la cosmovisión de los partidos políticos fortalecían este impetuoso sistema patriarcal que tanto detestaba. Igualmente, Manuel Puig declara su simpatía por el socialismo y a pesar de que reconoce que es necesario que en nuestro continente exista una preocupación política que exceda los fines estéticos, su repudio a la militancia le impide comprometerse con el discurso de un partido oficial, sacando a la luz el conflicto político en su escritura:

Sí, claro, creo que es evidente que yo tengo una simpatía por el socialismo pero un terror por los peligros del socialismo represivo. Entonces de eso se habla en toda la novela. A mí me gusta mucho toda esta apertura nueva porque, por ejemplo, para los latinoamericanos...Yo vengo de países donde la gente se muere de hambre, de veras, no metafóricamente. Entonces, hay necesidad de cambios; pero al socialismo se le dio un mal nombre con el stanilismo y todo eso (Engelbert, 1997: 359).

Enrique Serna, escribe en *La conquista de una realidad paralela*, ensayo publicado en *La literatura es una película*, que en Manuel Puig la política nunca ocupó el primer plano. Aunque tampoco fue ajeno a las luchas de su tiempo y que no dejó de alzar la voz en el periodo de dictadura militar comprendido entre 1976 y 1982 en Argentina. Me gustaría discutir esta afirmación, asumiendo que, efectivamente, no hay una discursividad comprometida directamente y de forma clara con una tendencia política particular, pero sí hay, en la vinculación entre política y sexualidad, una consciencia subversiva; ambas están tratadas inseparablemente porque hay una idea que es política que se concreta con la intención de poner en relieve que cualquier adopción sexual es producto de una determinada forma de cultura y de entender el mundo. A mí parecer, esta subversión parece haber sido mejor comprendida por la censura militar que por los autores que niegan la preocupación política de Manuel:

Expatriado junto con miles de intelectuales, padeció en carne propia la censura del gorilato cuando sus obras fueron retiradas de las librerías argentinas. Eran tiempos en

que la izquierda argentina estaba muy ideologizada y la literatura comprometida muchas veces caía en el panfleto. Desde una posición heterodoxa, pero combativa, Puig vio la escalada fascista como una consecuencia lógica del “machismo desafortado” que había conocido desde la infancia en los colegios (Serna, 1997: 56).

Otro enfoque que la crítica ha implantado con respecto a Manuel Puig, es la de una supuesta posmodernidad. Manfred Engelbert contradice un cierto realismo al que la crítica ha asociado a Puig, por su escritura limpia en significantes, en comparación con Severo Sarduy y Salvador Elizondo; Engelbert se contrapone a esto porque reconoce como un riesgo y una apuesta la ausencia de narrador, aspecto que aleja a la obra de Puig, especialmente a *El beso de la mujer araña*, de cualquier clasificación realista. Esta ausencia del narrador, al mismo tiempo supone una no interacción del autor, aspecto que “deja al descubierto la sordidez de lo que se nos muestra como “tragedia” y sin incurrir en una actitud de prejuicio moralizante o culturalista” (Engelbert, 1997:358). El autor valora este recurso como un aporte; la no utilización de un artificio que se exige para la consolidación del género (el narrador), funciona como un artificio que se utiliza con la intención de hablar de la realidad de manera transparente, sin intermediaciones ni subjetividades. Dialogando, a su vez, con lo planteado por Serna, quien dice que Puig, encuentra en la escritura una realidad paralela, que trató de alejarla de la neurosis de la subjetividad y los sesgos ideológicos que caracterizan a un narrador, para no convertirla en una pesadilla:

Se podría decir que Puig, tras haber buscado por todo el mundo una realidad paralela, comprendió que sólo podía conquistarla en la escritura. Y si al principio su tema fue la dificultad del hombre para liberarse de sus cadenas psicológicas y sociales, más adelante advirtió el peligro de convertir esta realidad alterna, en una pesadilla (...) el hombre anhelante de libertad queda atrapado en su propia neurosis, que a veces puede tomar un sesgo ideológico (Serna, 1997:52).

Además, crea un concepto para nombrar al estilo de la “narrativa” puigiana, la nombra “escritura aliteraria” en el sentido de que se trata de una literatura nueva que implica la crítica sociológica, política y moral de “una mutilación y frustración esenciales de la personalidad, causa de una neurosis que sólo dejarían de producirse en

una sociedad nueva” (Engelbert,1997:358). Este realismo del que es acusado Puig, es mirado desde otra perspectiva, por el propio Manfred Engelbert en el mismo texto; no se refiere al realismo como movimiento literario, sino realismo en la medida que dice que la influencia del autor no es la del cine, sino la de la realidad, contraponiéndose, de esta manera, a un lugar de la crítica que considera que Puig es un escritor pop que sólo escribe de melodramas, boleros y frivolidades:

Si Manuel Puig tiene alguna influencia, es una influencia no tanto del cine, sino de la realidad (...) Manuel Puig no es un escritor pop como se dice, sino que es un escritor realista de empeño social. Si hay alguna influencia real del cine en Manuel Puig, pues ¡caramba! la tendremos que encontrar por el lado del documental (Engelbert, 1997: 358)

Siguiendo con *El beso de la mujer araña*, puedo ver en la novela cómo Puig se hace cargo del universo a través de la antípoda. La cárcel, por su contrariedad, funciona como maqueta de la realidad. Pero, quizás esta contrariedad también está sujeta a relativizaciones, porque lo que ocurre dentro de ella no es tan distinto a lo que ocurre en el entorno social: Valentín y Molina representan la política y la homosexualidad, respectivamente, ámbitos que no son opuestos, pero que están en tensión dentro del contexto que nos interesa. Lo contrario, aquí, es lo permitido, pues lo que sucede dentro de la cárcel sin sanción alguna, en la sociedad se castiga. La cárcel funciona como un espejo de la sociedad que deforma al mundo como mirándola a través de un espejo porque según nuestra propuesta barroca: “no se pueden ver bien las cosas del mundo más que mirándolas al revés” (...) Cuando el mundo está al revés y se quiere ponerlo al derecho es preciso mirar por un espejo” (Russet, 1972: 45). En este sentido, la obra de Puig espejea en su estructura la idea del universo; su maqueta. En términos locales, logra representar a la idea de sujeto en la figura de estos dos personajes, por lo tanto, es posible afirmar una relación entre imaginario y episteme dentro de la obra, haciendo pertinente una lectura neobarroca:

La obra literaria al igual que los axiomas científicos, va a reflejar en su estructura, la idea del universo; la maqueta del universo. Esta última corresponde a la idea del sujeto, el cual está asumido y encarnado en la ideal del universo. Esta vinculación entre imaginario y episteme es lo que trataba de demostrar el Barroco. Es por eso que:

“Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué orden te incluyes, a qué sentido perteneces” (Sarduy, 1987: 9).

Lo recién mencionado, se limita a la realidad nacional en donde está circunscrita la novela, pero es necesario detenernos en la episteme científica que está operando sobre la cosmovisión y el imaginario de la época en que ocurre la novela, descentrándonos de la Argentina. La realidad contemporánea se comprende dentro de la teoría del big bang, en donde percibimos el universo en expansión. Esta teoría fue expuesta por Einstein quien logra lo que, más que un físico, sólo un demiurgo puede pretender: unificar dos abstracciones o dos formas, el espacio y el tiempo, conduciendo así, la imagen del universo hacia el soporte cada vez más palpable, hacia una energía pura. El espacio y el tiempo, ahora reunidos en una misma noción, constituyen un sistema dinámico, se incurvan juntos, dibujando una misma gravitación. Los procesos y avances que experimentó el siglo XX, son producto de un nuevo enfoque científico que se debe, en gran parte, a los múltiples desarrollos de la filosofía. Dice Severo Sarduy, que estos desarrollos llegaron a identificarse con la especulación filosófica, siguieron un camino, o cultivaron con ahínco una fantasía opuesta a la de la ciencia:

En lugar de la unificación, o de la totalización, avanzaron bajo el emblema de la diseminación, la fractura y el corte insalvable. Se prefiere lo fragmentario y lo múltiple a lo definido y neto, la ramificación rizomática a la raíz; la esquizofrenia pulverizada y discontinua, como la imagen del sujeto en un espejo roto, a la paranoia autoritaria, única (Sarduy, 1987: 24).

Este cambio de enfoque en el pensamiento, ha permitido, progresivamente, establecer un cimiento sobre el cual montar un aparataje neobarroco a partir del espacio, en donde, instalaremos los conceptos de inoperancia e hipertelia que describe Sarduy dentro de los *Ensayos Generales sobre el Barroco*, como descriptores de los acontecimientos que ocurren dentro de la cárcel, identificando, además, el signo eficaz en la consumación del beso. Rescato los conceptos de inoperancia e hipertelia que se incorporaron al imaginario en el momento del cambio, para demostrar que el encarcelamiento de los dos personajes se trata de un acto hipertélico. Antes del análisis textual, es preciso definir lo que entendemos por hipertélico según las palabras de

Sarduy: “Hipertélicos: han ido más allá de sus fines, como si la impulsión letal de un suplemento, de simulacro y de fasto (...) estuviera, desde el origen y marcada ya por la desmesura, cifrada en su naturaleza” (Sarduy, 1987: 85).

Hablo de hipertelia, un concepto que dentro de los “*Ensayos Generales*” se utiliza para describir el arte de pintar los cuerpos y el de la metamorfosis de la mariposa, porque entiendo que un acto hipertélico se basa en el derroche; es un malgasto, un despilfarro, se trata de un objeto que está más allá de sus fines. Para llegar a decir que el acto de encarcelamiento es un acto hipertélico, he tenido que preocuparme de lo “impreocupable”; imaginar más allá de lo que sucede en el plano literario de la novela, transportando los hechos ficticios al plano de lo real: pienso que encarcelar a estos sujetos, en términos de corrección, resulta inútil; el estado argentino invierte en la “sanación” de la sociedad, para aplacar el marxismo que amenaza al orden dictatorial y para exterminar la “perversión” homosexual, para poner orden. Y lo que sucede, una vez más, es lo contrario, ambos personajes se “contaminan” con la cosmovisión del otro, entonces estos males se duplican, no se aniquilan. El estado argentino pretende imponer un espacio correctivo, pero termina sustentando un escenario paradisiaco que permite la consumación de la relación sexual entre Molina y Valentín:

- No sé si me entendés...pero aquí estamos los dos solos, y nuestra relación, ¿Cómo podría decirte?, la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie.
- - Sí, te escucho.
- En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que talvez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mi mente...cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio (Puig: 163).

Luego de este episodio, el proceso ha llegado a su extremo: la cárcel sufre la inversión total y se convierte en un lugar apto para implementar un dispositivo neobarroco. Por lo mismo, me sostengo sobre una nueva apropiación, ahora, de los principios que marcan al primer barroco, momento dueño de una episteme en donde se

deja atrás el paradigma geocéntrico y se adopta el pensamiento heliocéntrico en la astronomía, cambio que está vinculado con lo religioso. Este cambio de paradigma, se da cuando Galileo, a través de la argucia, (palabra definida por el DRAE como un argumento falso presentado con agudeza), propone algo tan absurdo para 1630: la Tierra gira alrededor del sol y no el sol alrededor de la Tierra. Galileo busca una forma para lograr salir indemne de esta aseveración, centrándose en el célebre ejemplo de la piedra que cae de una torre y en su posible desviación. Ya los discípulos de Aristóteles lo utilizaban para negar el movimiento de la Tierra; Galileo lo retoma, pero para hacer con él la demostración contraria -una demostración que ya supone su conclusión-, limitándose a explicar por qué lo que afirma con tanta seguridad no puede mostrarse, no puede verse:

Es igualmente cierto- afirma Galileo- que, dado el movimiento de la Tierra, el de la piedra ,en su caída, corresponde en efecto a un trazado de varias centenas y hasta de varios miles de codos; si la piedra hubiera podido trazar su caída en el aire estable o en cualquiera otra superficie, hubiera dejado una larga línea inclinada, pero somos insensibles a esa parte del movimiento global que es común a la piedra, a la torre y a nosotros mismos, como si ese movimiento no existiera. Sólo es observable esa parte del movimiento en que ni la torre ni nosotros participamos y que es, en definitiva, el movimiento con el que la piedra, al caer, mide la torre (Sarduy, 1987: 459).

En el mismo diálogo leemos:

Cuando más tarde añadís a la piedra el movimiento de su caída, que le es particular, y no en el vuestro, que se mezcla con el movimiento circular, la parte de este último que es común a la piedra y a vuestros ojos continúa siendo imperceptible. Sólo el movimiento rectilíneo es sensible, ya que para seguir la piedra con la mirada hay que mover los ojos de arriba hacia abajo (Sarduy, 1987: 459).

Lo que quiere explicar Galileo es que “Todos los eventos terrestres, de los que comúnmente se deduce la estabilidad de la Tierra y la movilidad del Sol y del firmamento, deben de aparecernos necesariamente con el mismo aspecto si es la Tierra lo que se mueve y los cielos lo fijo” (Sarduy, 1987:17), es decir, que este cambio de paradigma astronómico no debería alterar la concepción de realidad; pero como entendemos, esto no procede de esta manera, porque cuando se descubre que es la Tierra

la que se mueve y no el sol alrededor de ella, la Tierra deja de ser el eje central y con esto se inestabiliza una doxa religiosa que termina cambiándose con el Concilio de Trento. Del mismo modo, opera el Concilio de Trento: antes de que Galileo invirtiera el paradigma y propusiera la eficacia del movimiento inoperante, la referencia constante de la época era la del movimiento operante, por lo tanto, todo el mundo percibía la evidencia de la eficacia de los sacramentos a la fe que el sujeto experimentaba. El Concilio altera la proposición y afirma que hay una eficacia del sacramento por sí mismo; aun sin fe experimentada, hay una operatividad del sacramento inoperante:

Este control generalizado, próximo a la visión panóptica de que mucho más tarde hablará Foucault- aquí el ojo central y observador es el Concilio, no es más que el desbordamiento, en la práctica de la – más que semiológicasacrosanta eficacia de los signos. No es ya sólo lo que ocurre en las almas, sino en el recurso concreto a los signos lo que hay que vigilar (Sarduy, 1987: 17).

El signo eficaz, se trata de la eficacia de los sacramentos por el hecho mismo de su ejecución, a pesar de no ser ejecutados con fe, lo que vale es que se ejecuten y que esto se pueda verificar; la ejecución del sacramento es lo único que se puede controlar, no así la fe, la cual es imperceptible.

Dentro de la novela, el movimiento inoperante funciona en lo imperceptible, lo imperceptible se expresa bajo el ocultamiento, lo que ocurre y es inimaginado, ocurre pero es impensable. Me refiero, en particular, a cuatro acontecimientos de la novela, de los cuales, por ahora, me encargo de tan sólo dos⁴. El primero, ocurre cuando Valentín cede a la relación a la que Molina lo invita, le concede su confianza, pero no está consciente de que Molina está actuando estratégicamente para extraerle información. Este ocultamiento traspasa los límites de la novela, trasciende hasta nosotros, los lectores, quienes no manejamos este conocimiento hasta bien avanzado el texto. El segundo acontecimiento posible de extrapolarlo a esta interpretación, es el encubrimiento que Molina hace, simultáneamente, a los vigilantes. Disfraza su relación con Valentín y la adapta a lo esperado por los represores en el momento de hacer el trato. Se arriesga y encubre la información que ha obtenido, protegiendo a su

⁴ El tercer y cuarto acontecimiento se refiere al discurso travestido, del cual me encargaré en el Capítulo II y el cuarto acontecimiento se refiere al acto sexual, el cual protagoniza el Capítulo III.

compañero, a pesar de las sospechas, para luego unirse en ayuda de la causa de Valentín. Se arriesga hasta la muerte, en este sentido, muerte y pasión se unen. Un rol fundamental ejerce la comida para este simulacro que monta Molina, pues a través de ella encubre su empresa a los ojos de Valentín, haciéndole creer que su madre se la ha entregado. Por este motivo, la comida empieza a proliferar, sobra, se pierde, se derrocha, pues sustituye al deseo erótico, en la medida que la proliferación de la comida sucede a la par con la unión sexual, y al igual que ésta, propicia un estado de comunidad e intimidad absoluto. Por último, el signo eficaz se lleva a cabo cuando Molina le pide a Valentín que le dé un beso final, el cual termina por sellar la relación, por consagrarla al hacerla verificable y perceptible:

- Valentín.
- ¿Qué pasa?
- No, nada, una pavada...que te quería decir.
- ¿Qué?
- No, mejor no.
- ...
- ...
- Molina, ¿ qué es?, ¿ me querías pedir lo que me pediste hoy?
- ¿Qué?
- El beso.
- No, era otra cosa.
- ¿No querés que te lo dé, ahora?
- Sí, si no te da asco.
- No me hagas enojar.
- ...
- ...
- Gracias.
- Gracias a vos⁵(Puig: 207).

⁵ Puig, Manuel: Op,cit. Pg, 207

Capítulo II: Lectura Neobarroca de “*El beso de la mujer araña*”: Escritura travestida en la conversación sobre películas: Narración, Seducción y Metamorfosis.

La convivencia que se genera en la situación límite del encarcelamiento se sustenta sobre la base de la narración de películas que Molina hace a Valentín, las cuales abren camino para que ambos personajes entablen una relación que va consolidándose a medida que la narración de películas avanza y se entrelaza con la narración de sus vidas. Y además, permiten que nosotros lectores los reconozcamos, al punto de saber cuál de los dos personajes está interviniendo, a pesar de que el texto nunca distingue cuando habla cada cual; el estilo directo fluye sin ninguna precisión nominativa. De esta manera, la novela se narra por sí misma, no hay un narrador que presente los acontecimientos; la novela ocurre a través de un lenguaje desbordante -en el sentido de no precisar quién es el personaje que habla; por no tener la intervención de un narrador y por el hecho de que la novela se expanda hasta las notas a pie de página- que se nos pone en frente, sin manipulación narrativa alguna.

La ausencia de narrador se explica en la búsqueda de Manuel Puig por crear una literatura no autoritaria, en donde las voces son el elemento más importante y que parecieran prescindir del narrador, pues se entretajan entre ellas, sin necesitar de una “autoridad” que las unifique, autoridad que se encarnaría en esta figura, ahora, innecesaria. Andrea Yanuzzi revisa una lectura que Jonathan Tittler hace sobre Manuel Puig, en donde remarca los siguientes aspectos:

El pluralismo discursivo y el interjuego de voces, el dialogismo bajtiniano como oposición a un narrador omnisciente autoritario, todo ello al servicio de una suerte de militancia que podríamos denominar “militancia de la diversidad”, en tanto sustenta la relatividad polifónica de la verdad contra el absolutismo propio de las estructuras de poder (Yanuzzi, 1996: 242-243).

Esta inexistencia de narrador reunido con lo revisado en el Capítulo I, en donde se desarticulaba la oposición libertad/ vigilancia al invertirse la supuesta relación que dispone a la vigilancia dentro de la prisión y a la libertad en el espacio exterior, en el sentido que en la novela la libertad predominaba en el interior de la celda y la vigilancia en el exterior, constituyen a la obra como una novela subversiva. Así, a partir de la ficcionalización de su alegato y sin la vana utilización de discursos no estéticos, Puig escupe sobre la represión y burla el poder aplicado dentro del contexto de dictadura. Un ejemplo de esto es lo que Ricardo Piglia nos señala: Valentín Arregui es un personaje real al que Puig contrapone una voz ficcional que dialoga y las enfrenta: Molina, en este caso. Este contraste crea un extraño desplazamiento: “Puig ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas (Piglia, 1993).

Sin embargo, lo que ocurre en la novela no excede a la mera narración, a la conversación infinita de dos personajes que tratan de evadir el encierro encontrando la forma correcta para que el tiempo, que se extiende dentro del claustro, no se detenga sobre ellos, superando, a su vez, la angustia de no poder estar donde se quiere estar. Molina le conversa acerca de esto a Valentín, en uno de los tantos diálogos que construyen la novela:

- Mirá, tengo sueño, y me da rabia que te salgas con eso porque hasta que saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película.
- Yo también me había olvidado de todo (Puig: 21).

Las formas de evadir entre ambos personajes son distintas, pero ambas actúan de acuerdo a la teoría de big bang: expanden la realidad, transgreden los límites, se dispersan. Molina se escuda en la ficción, en el deleite que le produce la belleza de las heroínas y de los galanes de las historias rosas que protagonizan las películas que recuerda y narra. Para Valentín las películas no son más que una forma de pasar el tiempo, porque no quiere olvidarse de su realidad. Valentín no quiere evadir, quiere

trascender la celda, expandir su realidad que está siendo limitada por los opresores que lo encerraron y para esto se escuda en el conocimiento:

- Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque escúchame, tu realidad, *tu realidad*, no es solamente esta celda. Si estás leyendo algo, estudiando algo, ya trascendés la celda, ¿me entendés? Yo por eso leo y estudio todo el día (Puig: 21).

De esta manera, se establece una relación entre celda y celuloide: al igual que los estudios de Valentín, el celuloide funciona para Molina como el instrumento que le permite trascender la celda, expandirse de ella y transformar su realidad: a través del cine logra consolidar su deseo de ser como una mujer: “regio, ¡de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay...yo quiero ser mujer” (Puig: 23). Sin embargo, el cuerpo de Molina lo determina con una marca opuesta a lo que él desea ser: su contenido se encuentra en el continente equivocado. Diamela Eltit en *Emergencias* señala que la cultura merma el cuerpo, y de esta manera, el mandato social dispone de un territorio privilegiado para ensayar la eficacia o la dificultad de un sistema de poder. Además, este poder desde el binarismo biológico hombre/ mujer consigue establecer el binarismo cultural femenino/ masculino, el cual no es más que “una dicotomía discursiva y una de las catalogaciones más decisivas y espectaculares de toda la historia cultural” (Eltit, 2000: 81). De acuerdo a esto, comprobamos que en la figura de Molina opera con eficacia un sistema de poder, el cual lo encierra doblemente: en un cuerpo mermado que cuenta con el discurso como única posibilidad de ser y en una celda, en donde también encuentra en el discurso un mecanismo de expansión. Se establece, entonces, la relación cuerpo/ celda y cuerpo/ discurso. El cuerpo se vuelve discurso, en la medida que porta –o que es por sí mismo- una ideología; se trata de un gran significante que transmite múltiples significados; se vacía cuando es mermado y se reivindica en discurso.

De acuerdo a esto, propongo que la narración de películas funciona como escritura travestida, y se refiere a ese discurso- no escrito- que Molina emite. Procedo desde la perspectiva que Severo Sarduy entabla con respecto al trabajo corporal de los travestis: relacionar el *trabajo corporal* de los travestis al simple afán de copiar el afemenimiento de la mujer o a manifestar la homosexualidad, es simplemente ingenuo

(Sarduy, 1987: 91). Para Severo Sarduy, esas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites. Es decir, se cree que el travesti imita a la mujer, pero en este punto Sarduy señala que no es una copia: es una simulación. Por lo tanto, el discurso de Molina se refiere a un discurso travestido en cuanto simula, y, ¿qué es lo que se simula dentro de la narración de Molina? Se simula la femeneidad, la cual no es provocada por su cuerpo, y en este sentido, la transgresión es discursiva debido a que su cuerpo se encuentra mermado por el orden social. La transgresión que permiten las narraciones cinematográficas de Molina, se asemeja a la escritura del Marqués de Sade, en la medida que se producen con una misión de des-alienación dentro de la prisión.

Además, cuando menciono que las narraciones son escritura, a pesar del carácter huidizo de la oralidad, quiero decir que el de Molina es un discurso que se fija, que se inscribe al igual que un tatuaje o que el maquillaje, tal como lo describe Sarduy cuando hace una analogía de los tres conceptos en los *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Un discurso que va más allá de su fin, por lo tanto, es hipertélico, el cual, en casi todo momento se escapa, y que se fija, en la medida que sirve como medio de identificación para Molina.

El discurso cinematográfico de Molina, además, se asimila al tatuaje(el cual es una forma de tener algo que nos va a permanecer siempre), por tanto que, para relatar Molina recurre a la memoria; su narración proviene desde sus recuerdos, los cuales parecen ser imperecederos, como un tatuaje grabado en su cuerpo. A su vez, el tatuaje al igual que el maquillaje atraviesa una contradicción: proliferación y vaciamiento. La proliferación recae en el carácter hipertélico del discurso: los límites que parecen expandirse *ad infinitum* en la actividad del hablar por hablar, el narrar por pasatiempo. Y el vaciamiento se explica en este carácter simulador del discurso travestido en cuanto da cuenta del vacío de la esencia.

Sarduy dice que lo que sucede con los travestis obedece a la ley del derroche: movimiento de exceso, de fasto, de inutilidad. Una ley que se asimila a las alas de una mariposa, al ostentoso pavo real; figuras barrocas o amaneradas de una compulsiva

capacidad hipnótica. Dice que sería cómodo -o cándido- reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Pero, para Sarduy, su propia búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Los travestis son hipertélicos: “van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal” (Sarduy, 1987:85). Las mujeres los imitan. El travesti es hiper mujer, según Gallia. La narración cinematográfica que enuncia Molina a partir de una perspectiva femenina, le permite transfigurarse y convertirse en una mujer. Esta transfiguración resulta, en primer lugar, a través de la identificación con Irena, la heroína de la película de la mujer pantera, y en este sentido, el imaginario del cine funciona como fuente inagotable de identificaciones. El ideal armado por Molina, gira, sobre un motivo romántico privilegiado por las películas “para mujeres”: “un amor desgraciado, que llega a un fin trágico por el conflicto irresuelto entre realidad y deseo”(Campos,1997:261). En segundo lugar, la verbalización de sus sentimientos hacia un hombre, lo consagran como un sujeto femenino:

- (...) Y yo enseguida me olí que ahí había algo, un hombre de veras. Y a la mañana siguiente fui sola al restaurant.
- ¿Sola?
- Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre (Puig: 55).

Para entender el concepto de simulación recurrimos a Jean Baudrillard y su libro *Cultura y simulacro*, en donde nos explica más claramente este proceso. Disimular se trata de **fingir no tener lo que se tiene**, y simular es **fingir tener lo que no se tiene**, refiriéndose a una presencia y a una ausencia respectivamente (Baudrillard, 1978). El DRAE nos señala que el verbo simular se refiere a representar algo, fingiendo o imitando lo que no es. Centrándonos en el travesti, entiendo que simula en el sentido en que finge tener una femeneidad que no tiene, pero este fingimiento no es una copia de lo femenino o un afán de imitación a la mujer, sino que se trata de una manifestación

exagerada sobre lo femenino para dar cuenta de que esta esencia no existe, puesto que el travesti puede llegar a ser más femenino que la mujer porque lo femenino corresponde a una simulación, no a una esencia. Y dejar en claro este vaciamiento, el de la esencia de la identidad sexual, es una de las principales propuestas de la novela, lo cual se lleva a cabo, a partir de estos relatos que permiten a Molina transitar desde una masculinidad, a una femeneidad y pasando, además, por un punto cero, en donde se excluye de ambos encasillamientos genéricos:

- No seas celoso, no se le puede hablar a un hombre de otro hombre que ya se pone imposible, en eso ustedes son iguales que las mujeres.
- No seas pavo.
- Ves como te cae mal, hasta me insultás. Ustedes son tan competitivos como las mujeres. (Puig: 56)

Del mismo modo, en el siguiente diálogo vemos como se articula, en forma condensada, uno de las problemáticas características de la obra de Puig, según René Campos en *Los rostros de la ilusión: Metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica de El beso de la mujer araña*. En este sentido, la declaración de Molina “Soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer” pre-anuncia la resolución metafórica que se propone en *Pubis angelical* (novela posterior del autor publicada en 1979), de llegar a un estado-de-ser-liberado de las conductas que impone la marca sexual genérica (una especie de afánisis voluntaria), aunque el discurso de Molina también sugiere la posibilidad de llegar a una epifanía en un cuerpo que es “otro”, no marcado, situado en una fisura de lo masculino y lo femenino (Campos, 1997:260):

- ...Cuando me quedo solo en la cama yo tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero que se siente...[Vacila, y completa Valentín:]...fuera de peligro.
- Sí, ahí está,
- ¿Cómo lo sabes?
- Porque es lo que siento yo (Puig: 187).

De acuerdo a esto, es preciso ahondar para nuestro análisis, en lo mencionado por Francine Masiello, quien parafrasea al filósofo y psicoanalista Žižek, cuando dice que el

lenguaje es una historia de normas que funcionan a base de exclusión; que opera a través de una serie de represiones con sus límites y barreras. Y cuando un sujeto queda excluido del discurso normativo, como es el caso de Molina,” la situación promueve **una nueva forma de identidad**, en virtud de las cláusulas restrictivas surge una negatividad definitoria” (Masiello, 1997:346). En otras palabras, el sujeto se define precisamente por lo que el “otro” no le permite ser; su “verdadera” identidad queda así propuesta para un tiempo futuro. Puig se dedica a trabajar esta escisión, “buscando una manera de productivizar el espacio entre deseos y voces, separados debido al fluir de la memoria, y debido a las normas sociales” (Masiello, 1997:346).

Para Sarduy la mujer pone en evidencia el vacío, el cual es fundamental para que la figura del travesti cobre su importancia: sin este “no ser”, el travestismo no podría existir, porque sería una copia, y este vaciamiento de la esencia del ser es lo que le interesa establecer a Sarduy. Por lo dicho, la mujer en sí misma sería un simulacro del vacío de la esencia. Su apariencia, lo que a ojos de Sarduy pasa a ser su fetiche, presenta este defecto de la no esencia representada en su maquillaje: “su boca dibujada sobre su boca” (Sarduy, 1987: 93). Siendo así el travesti, un híbrido que impone lo “femenino” a lo “masculino” y con esto manifiesta que no hay esencialidad, sólo un (gran) vacío.

Esta hibridación -o metamorfosis- que el travesti a la vez opera y experimenta dentro de su propio cuerpo, es posible extremarla sin ningún límite, pues si algo es vacío es posible metamorfosearlo hasta el infinito. Es decir, para Sarduy el travesti es un simulacro del vacío de la esencia, al igual que la mujer. Pues si no hay esencia, no hay norma. Sarduy señala que lo que busca el travesti no es atraer al macho sino que la simulación misma. Un afán de camuflaje, un desaparecer. El travesti no quiere imitar al hombre ni a la mujer, quiere no ser, es por esto que Sarduy dice que ser travesti es ubicarse en el vacío: “el travesti no señala más que la yuxtaposición de los signos distintivos de los dos sexos y apela más a nuestro deseo que a nuestra credulidad: su simulación es difusa, su mimetismo simbólico” (Sarduy, 1987:96).

Sin embargo, además, la narración de películas funciona como un arma de seducción. Jean Baudrillard en *De la seducción* menciona que la facultad de seducir es exclusivamente femenina: “La soberanía de la seducción puede denominarse femenina por convicción” (Baudrillard, 1981:15). Por lo mismo, se niega al pensamiento sobre el cual se sostiene la revolución sexual, en donde lo femenino se instala como el sexo desprotegido e históricamente abusado. Baudrillard niega la validez y la vigencia de este planteamiento, pues para él, lo femenino posee su propia arma, la cual es mucho más efectiva que cualquier violencia masculina: “esta fuerza de lo femenino es la de la seducción” (Baudrillard, 1981:15).

De esta manera, se puede decir que en términos de seducción—en absoluto en términos de oposiciones distintivas, sino de reversibilidad seductora— se crea un universo en donde lo femenino no es lo que se opone a lo masculino, sino lo que seduce a lo masculino (Baudrillard, 1985). Por lo tanto, Baudrillard rompe con el binarismo cultural femenino/masculino, pues no los concibe como una oposición. Sin embargo, se puede ver que en la seducción lo femenino ejerce un poder sensual sobre lo masculino, lo domina. Y en estos términos, se consagra la femeneidad de Molina, en cuanto logra seducir a Valentín extrayendo una estrategia que utiliza el cine para mantener atraídos a los espectadores: el suspenso. En cuanto acorta las historias y las retoma al otro día, captando así, la atención de Valentín, quien de a poco va a empezar a depender de los relatos seductoramente “femeninos” de Molina:

- (...)Y lo que se oye ahora es el ruido de pisadas entre los matorrales del parque, pisadas de animal, que se acercan.
- ¿Y?
- Mañana seguimos. Chau, que duermas bien.
- Ya me las vas a pagar.
- Hasta mañana.
- Chau.(Puig:28)

Finalmente, el vacío que se plantea sobre la identidad sexual supone una transmutación permanente, debido al carácter fluctuante de ésta. Entendemos esta inestabilidad a partir de un mecanismo propio del barroco: la metamorfosis. Proceso

descrito en el libro de Jean Russet *Circe y el pavo real*; encarnado en la figura de Circe, diosa de la metamorfosis:

Circe es la maga que transforma un hombre en animal, y otra vez en hombre; que presta y retira a cada uno todos los cuerpos y figuras; ya no hay caras, sino máscaras; toca las cosas y éstas ya no son lo que eran; mira el paisaje y éste se transforma. Parece como si, en su presencia, el universo pierda su unidad, el suelo su estabilidad y los seres su identidad; todo se descompone para volver a recomponerse arrastrado por el flujo de una incesante mutación, en un juego de apariencias en constante huida frente a otras apariencias” (Russet, 1972:17)

Por lo tanto, concluyo este capítulo, cerciorándome, una vez más, que la novela se ajusta infaliblemente a la lectura neobarroca que propongo dentro de esta investigación. En la medida que, la novela sustenta una forma de entender el mundo en donde “Los contrarios se atraen, la vejez se transforma en juventud, la mujer se viste de hombre” (Russet, 1972:30). Un mundo invertido que demuestra que la realidad es inestable e ilusoria, como el decorado de un teatro. Y el hombre, a su vez, está desequilibrado, convencido de no ser nunca, lo que es, o parece ser, escondiendo su rostro tras una máscara de la que se sirve con tal perfección que ya no se sabe dónde está la máscara y dónde el rostro” (Russet, 1972:32). Este desequilibrio lo experimenta el modelo de hombre que refleja la novela a través de los personajes protagonistas; reencarnaciones de Circe, marionetas del constante cambio, experimentadores y ejecutores del simulacro. Escondidos tras una máscara como forma de protección ante la realidad represiva y torturadora.

En conclusión, la novela nos muestra que como nada es estable, nada es ya lo que aparenta ser, las fronteras entre la realidad y el teatro se borran en un perpetuo intercambio de ilusiones y la única realidad que permanece es el raudal de las apariencias (Russet, 1972). Todo el mundo está enmascarado, ya nadie es reconocible, todos pasan por alguien que no son, nadie es lo que parece, como Molina, en un principio, cuando ejercía la labor de soplón y, simultáneamente, se mostraba a Valentín como un inofensivo y confiable compañero de celda. Aquí recae su perversidad, carácter propio de la tragicomedia en donde se representa de un extremo a otro el juego de las

transformaciones y de las “falsas apariencias” y se consolida como un personaje netamente barroco.

Capítulo III: Lectura Neobarroca de “*El beso de la mujer araña*”: Unión sexual como transgresión y consumación del deseo.

Al engarzar política y homosexualidad, en el capítulo I, nos referíamos a que ambas formas de vida implican un riesgo: Valentín vive siempre al límite, al dedicarse a las misiones combativas, Molina sólo puede desplegar su sexualidad de manera clandestina y como ambos eligen arrimarse al punto de la dificultad, terminan encarcelados. La cárcel se convierte en el escenario del conjunto de circunstancias que rodean a Molina y Valentín, las cuales suceden a medida que la narración de películas avanza y la relación entre ambos se va estrechando por medio de la narración que funciona a modo de seducción de parte del homosexual al guerrillero. La seducción se consume y ocurre el encuentro sexual, que al igual que la narración de películas, permite el descentramiento y la expansión de la celda acorde a la teoría del *bing-bang*, y a la vez, transgrede y trasciende el cautiverio, en la medida que se produce una infracción de lo implícitamente prohibido. Georges Bataille en su libro *El erotismo* nos señala, sobre el carácter interdependiente que existe entre la prohibición y la transgresión: “no existe prohibición que no pueda ser transgredida. Y, a menudo, la transgresión es algo admitido, o incluso prescrito” (Bataille, 1976: 67). Es decir, una prohibición, supone una transgresión, la contempla dentro de su vigencia: “no hay ley que no pueda ser violada” ,dice el francés. Por lo mismo, la transgresión de lo prohibido no es un acto irracionalmente animal, sino que un acto de razón, y por lo tanto, admitido: “transgredir lo prohibido no es violencia animal. Es violencia, sí, pero ejercida por un ser susceptible de razón (que en esta ocasión pone su saber al servicio de la violencia” (Bataille, 1976:69). Lo no admitido, quizás por animalesco, sería un acto que estuviera lejos de esta correspondencia, pues la transgresión es un complemento predecible de la prohibición:

Si la transgresión propiamente dicha, oponiéndose a la ignorancia de la prohibición, no tuviera ese carácter limitado, sería un retorno a la violencia, a la animalidad de la violencia. De hecho, no es eso en absoluto lo que sucede. La transgresión organizada forma con lo prohibido un conjunto que define la vida social (Bataille, 1976: 69).

Ahora bien, el acto sexual entre Valentín y Molina es una transgresión en varios niveles: como ya mencionamos, permite trascender la celda y expandir los límites carcelarios, en cuanto funciona como movimiento inoperante e hipertélico. Digo que es un acto inoperante porque es imperceptible para todo quien no se encuentre en la cama de Molina, los represores no lo advierten, por lo tanto, sucede y todo, dentro de la cotidianeidad global de la cárcel, sigue igual. Simultáneamente digo que es hipertélico, porque las voluntades de los participantes no apuntan hacia ningún fin, aparte del placer. Lo hipertélico es entendido como lo que no tiene finalidad, por este motivo, es un acto de malgasto, que se olvida de la conservación y se hace por el sólo gusto de hacerlo, como el travesti que simula por amor a la simulación. En este sentido, Bataille en *El erotismo* asimila la muerte y la sexualidad, ya que ambas son de por sí momentos de una fiesta que la naturaleza goza de celebrar:

Si en las prohibiciones esenciales vemos el rechazo que opone el ser a la naturaleza entendida como derroche de energía viva y como orgía del aniquilamiento, ya no podemos hacer diferencias entre la muerte y la sexualidad. La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar de cada propio ser (Bataille, 1976: 46)

Pero además, y aquí marco el énfasis de lo que quiero proponer en este capítulo, el personaje de Valentín Arregui viola los códigos “morales” promovidos por el contexto extraliterario al permitirse una relación homosexual. Una relación que produce la satisfacción doble de transgredir la ley y de copular dentro del homosexual, sin serlo. Cuando hablo de la “moralidad violada” del contexto extraliterario, me refiero, una vez más, al panorama que el autor argentino Nestor Perlongher, nos dibuja en *El sexo de las locas*. Como ya hemos revisado, nos ubica en la Argentina del 1970, en donde, dice, “la eclosión del deseo homosexual está severamente castigada por los códigos divinos y militares” (Perlongher, 1997: 69). Estos últimos condenan al activo a una pena mayor que al pasivo: consideran que el pasivo es un “enfermo”, que no podría evitarlo. En cambio, el activo es un vicioso” (Perlongher, 1997: 30) Al parecer, la sodomía en la

Argentina de los 70, es un tabú bastante relevante que acapara la preocupación de la sociedad. Frente a esto Perlongher ironiza preguntándose: ¿De dónde viene esa infatigable preocupación por los culos -o las lenguas- ajenas? (Perlongher, 1997:31). Al mismo tiempo, cuestiona la aversión que existe al hablar de placer y retrata el temor de la población a esta “práctica” a través de la propia experiencia con su familia: los ojos de su padre se preocupan en resguardar “el ano sagrado de su hijo” y la opinión de su madre apunta a considerar a la homosexualidad como un bocio, como una enfermedad que tiene síntomas. Al respecto cita a Lezama- “¿deseoso es aquél que huye de su madre!”-y así, manifiesta que tan distante se encuentra su deseo de estas aseveraciones. Incluso, este rechazo a la sodomía afecta a gran parte de la población homosexual, rechazo fundado en el miedo a la perversidad y a la inmoralidad que se enmarca dentro de “un prohibicionismo sexual que atiza el miedo a un deseo horroroso” (Perlongher, 1997: 31). Este prohibicionismo con las categorías absurdas que establece, empobrece la posibilidad de placer: “La paranoia antisexual nos hace creer que, si se nos dilata el esfínter o se nos enciende la tetilla, nos “damos vuelta”. Nos pasamos del otro lado (Perlongher, 1997: 31).

En consecuencia, la censura -de la ejercitación libre del deseo, en este caso- nos atrae porque hace pensar que ahí pasa algo, por lo tanto, siguiendo con lo que plantea Bataille, la perversión es, en verdad, objeto de un ordenamiento. Ese orden, como ya mencionamos, no sólo la reprime, sino que también la clasifica: “Diferencia a los sujetos según sus goces: homosexual o heterosexual, vaginal o clitoridiano, anal o bucal, por el pene o por el dedo gordo” (Perlongher, 1997: 32). La pretensión de definir a un sujeto conforme a su elección de objeto sexual es mitológica, pero es una mitología que funciona. No funciona desde hace tanto tiempo, es cierto: por ejemplo, la noción de homosexualidad es literalmente inventada en el siglo XIX- fruto de una combinatoria del saber médico y el poder de la policía” (Perlongher1997: 32). El autor, al expresar esto, en ningún momento pretende entrar en una discusión teórica sobre la homosexualidad, la cual sería bastante añeja, -por supuesto, que nosotros tampoco-, pero sí cabe decir, siguiendo al poeta argentino, que el concepto de homosexualidad es muy estrecho, ya

que iguala bajo un denominador común la infinidad de actos sexuales a los que un sujeto puede abocarse con otros del mismo sexo (aunque no siempre del mismo género):

Pero, qué tiene que ver una” relación de pareja” gay, con un soplido practicado a los pedos de un baño de un subte?. Por otra parte, un acto sexual, aun cuando practicado con la misma persona, suele ser diferente de otro- en ese plano la rutina es esgrimida, tanto homo como heterosexualmente, como motivación para el divorcio, legal o no (Perlongher, 1997: 32)

Reclama Perlongher contra el peligro que hay que afrontar en un país con una represión tan fuerte hacia los homosexuales, un hecho preocupante e invasivo a la vez, dado que la “cana” se entromete en la cama. Contra esto manifiesta que hay que expulsar la represión del espacio privado: “sacar a la cana de la cama, al ojo policial del espejo del cuarto, es una necesidad inmediata que no puede quedar apenas en manos de los gays” (Perlongher, 1997: 33). Nos dice que la expulsión no es una tarea que debe quedar solamente en las manos de los homosexuales y le da firmeza a su idea, buscando apoyo en lo mencionado por una diputada feminista brasileña, Ruth Escobar, en su campaña electoral: “Que las mujeres puedan vivir su femeneidad, los negros su negritud, los homosexuales su deseo” (Perlongher, 1997: 33). Además, genera una pregunta a modo de propuesta ¿Dejar a los homosexuales el monopolio del deseo? (Perlongher, 1997: 33). Por su parte, Puig, introduce discursos en palabras de Valentín que se entrecruzan con los que se oponen a la discriminación homosexual y femenina. O más bien, sus discursos intentan desarticular una estructura patriarcal cuando trata de inculcarle a Molina una perspectiva femenina en la cual no debe dejarse someter por los hombres. Mientras que Molina sostiene que la “gracia” de ser- o sentirse -mujer está en verse indefensa ante la figura del “macho”:

- Quiero decir que si te gusta ser mujer...no te sientas que por eso sos menos.
- ...
- No sé si me entendés, ¿qué te parece a vos?
- ...

- Quiero decirte que no tenés que pagar con algo, con favores, pedir perdón, porque te guste eso. No te tenés que...someter.
- Pero si un hombre...es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces...él es el hombre de la casa.
- No, el hombre de la casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par. Si no, eso es una explotación.
- Entonces no tiene gracia.
- ¿Qué?
- Bueno, esto es muy íntimo, pero ya que querés saber...La gracia está en que cuando un hombre te abraza ...le tengas un poco de miedo.
- No, eso está mal. Quién te habrá puesto esa idea en la cabeza, está muy mal eso (Puig: 193).

En cambio Valentín, sostiene una ideología que anula cualquier relación de poder, por lo cual, autoconstruye su idea de “hombre” sobre un trato justo e igualitario sin jerarquías sexuales ni sociales.

- A ver...contéstame, ¿qué es ser hombre para vos?
- Uhm...no dejarme basurear por nadie, ni por el poder...Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es...no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal (Puig: 56).

De este modo, la filantropía de Valentín hace que éste se interese en comprender a la gente de las “inclinaciones” de Molina: “Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos es mejor que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco” (Puig: 53). Esta voluntad de comprensión permite que Molina consiga dar vuelta la represión y “meter la cama en la cana“, al provocar el deseo en Arregui. Quizás es este trato igualitario lo que trasciende tan fuerte en Molina, quien sólo había sido tratado como un “puto” por los demás “hombres”, trasciende hasta el punto de estar dispuesto a arriesgar su vida por cooperar en la causa

de su compañero de celda. Para Perlongher, un trato igualitario y sin discriminación hacia el homosexual, sería un trato que diera lugar al deseo, idea que se proyecta en la novela, en el momento que Puig no deja que la unión de ambos personajes se quede fuera del ámbito sexual:

Y una arenga final: no queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen(Perlongher, 1997: 34).

El problema de la analidad en la novela se expresa en el episodio citado recientemente. Valentín trata de hacerle entender a Molina que ser macho no da derecho a nada, que no existe una superioridad en el sujeto masculino que justifique el temor que desea sentir Molina al lado de un hombre. Con “ser macho” Valentín se está refiriendo a quien cumple el rol “activo” en la relación, quien ejerce el “dominio” de la situación al ser quien penetra, por oposición, concluimos que él “ser hembra” se refiere a ser el sujeto receptor, él que recibe y se mantiene “pasivo”. Valentín, en su afán de no querer establecer una relación de poder, excusa su carácter “activo” con el temor a sentir el dolor que produce la penetración sexual:

-Vos no lo sentís así, te hicieron el cuento del tío los que te llenaron la cabeza con esas macanas. Para ser mujer no hay que ser...que sé yo...mártir. Mirá...si no fuera porque debe doler mucho te pediría que me lo hicieras vos a mí, para demostrarte que eso, ser macho, no da derecho a nada (Puig: 193).

Reflexiona Perlongher en su artículo *Matan a un marica* sobre la violencia, preguntándose: ¿de qué se habla cuando se habla de violencia? Para responder utiliza a Deleuze hablando de Foucault. De acuerdo a esto, la violencia, dice “expresa perfectamente **el efecto de una fuerza sobre algo, objeto o ser. Pero no expresa la relación de poder, es decir, la relación de la fuerza con la fuerza**” (Perlongher, 1997:37). Ahora bien, vuelve a preguntarse: ¿De qué fuerzas, en el caso de la violencia antihomosexual, se trata? o dicho de otra manera: ¿Cuáles son las fuerzas en choque, cuál es el campo de fuerzas que afecta su entrechoque? Luego de estas preguntas, dispara, y responde que estas fuerzas convergen en el ano; y señala que existe todo un

problema con la analidad. Siguiendo el *Antiedipo*, menciona que “la privatización del ano” es un paso esencial para instaurar el poder de la cabeza (logo- ego- céntrico) sobre el cuerpo, ya que “sólo el espíritu es capaz de cagar”(Perlongher, 1997: 37). El problema con la analidad se debe al “bloqueo y la permanente obsesión de limpieza (toqueteo algodónoso) del esfínter, la flatulencia orgánica sublimase, ya etérea” (Perlongher, 1997: 37). Por lo tanto, irse a la mierda o irse en mierda, parece ser el máximo peligro, el bochorno sin vuelta. Perlongher ilustra lo recién mencionado, con el pasaje del cuento el “Fiord” de Osvaldo Laborghini. Pues, en el texto el no llegar a tiempo a la chata desencadena, la violencia del Loco Autoritario. Por su parte, Bataille, menciona Perlongher, veía en la incontinencia de las tripas el retorno orgánico de la animalidad. De esta idea es posible arrimarse para introducirse en un episodio de la novela: para debilitar a Valentín los carceleros utilizan una estrategia a través de la comida, la cual está contaminada para cumplir el objetivo. Se pretende que Valentín pierda fuerzas y confiese sobre los planes de sus camaradas. Valentín previene y deja de comer la comida que le proporcionaban en la cárcel luego de sufrir un ataque al estómago que hace que pierda el control del esfínter. Cuando esto ocurre Molina lo cuida y le entrega la sábana de su cama para que limpie la inmundicia y se cubra. Después de este acto, Valentín se siente en deuda con él. Pero lo que pone en relieve este episodio, es la bondad de Molina que emblandece a Valentín, ya que sin compartir sus doctrinas políticas, es capaz de olvidarse de sí mismo para ayudar a los demás y olvidar el asco y la repugnancia que produce el excremento de otro ser humano. Es verosímil asociar este sentimiento que despierta el homosexual en el guerrillero con el acto sexual, ya que convergen en él la bondad de Molina y las ideas políticas de Valentín: ambos pueden entregarse a una causa para hacerle el bien a otro: “-Estate contento entonces. Vos sos muy generoso de pensar primero en otra persona, y no en vos mismo. Tenés que estar orgulloso de ser así” (Puig: 200).

Además, Valentín frente al sentimiento que le produce Molina comprende la unión sexual como una entrega que va más allá de su razón de ser, evidentemente, trasciende los fines reproductivos, pero a la vez, la interpreta como una entrega pura que desborda placer en su carácter recíproco, que excede a la preferencia genérica, y con

estos aspectos, la aleja de cualquier perversidad, porque la iguala en un ámbito de bondad como cualquier otro acto de afecto, o por qué no decirlo, de amor:

- Si te sentís bien, no pienses en nada, Molina. Cualquier cosa que pienses te va a aguar la fiesta.
- ¿Y vos?
- Yo tampoco quiero pensar en nada, y voy a estudiar. Con eso me salvo.
- ¿Te salvás de qué?... ¿de arrepentirte de lo que pasó?
- No, yo no me arrepiento de nada. Cada vez me convenzo más que el sexo es la inocencia misma (Puig: 177).

Frente a esto, nos parece disparatado que exista una revuelta a nivel social frente a la analidad, y este problema recae en cierta organización jerárquica e histórica, que destina el ano a la exclusiva función de la excreción -y no del goce-. Se debe a una obsesión occidental por satanizar los usos del culo, en relación a esto Perlongher trae a la memoria el sacrificio de los sodomitas descubiertos por el ojo de Dios. Por su parte, Sarduy en el capítulo *Erotismos* de los *Ensayos Generales* cita a Bataille de *Les Larmes d'Eros* para acusar a la religión como la creadora de la culpabilidad y la prohibición y la que repliega la sexualidad hacia la zona de lo secreto, hacia esa zona donde la prohibición da al acto prohibido una claridad opaca, a la vez “siniestra” y divina”, claridad lúgubre que es la de “la obscenidad y el crimen” y también la de la religión” (Sarduy, 1987: 235-236). El mismo Bataille, cuatro años antes, dentro de su libro *El erotismo* discute perturbado el carácter ocultista de la religión, diciendo que las suposiciones ocultistas son las más molestas, puesto que se afirman en un mundo en el que se imponen los principios de la ciencia, pero que se les dan la espalda. Utiliza un ejemplo bastante bueno, que grafica muy bien lo que quiero decir, las religiones, dice, hacen así de quien las admite lo mismo que resultaría de un hombre que, entre los demás hombres, supiera que existe el cálculo, pero se negase a corregir los errores de sus cuentas(Bataille, 2005: 38).

La negación rotunda a lo ajeno y esta poca clarividencia de las religiones, se refuerzan cuando señala que incluso la actitud religiosa comporta una avidez tan grande de respuestas apresuradas que la palabra religión ha adquirido el sentido de una facilidad

de pensamiento, y me sumo a estas ideas para resaltar que la religión, sólo ha logrado coartar el circuito de posibilidades del ser y limitar la experiencia erótica, siendo que para Bataille, pertenecen al plano de la experiencia interior, en la medida que ambas comparten un carácter monstruoso que debería rebasar cualquier límite externo al erotismo, ya que su verdadero sentido escapa a la razón, o es más, desarrolla un razonamiento que no ha sabido jamás medir sus límites:

El erotismo, tal como la inteligencia lo toma en consideración como cosa, es, con el mismo título que lo es la religión, una cosa, un objeto monstruoso. El erotismo y la religión se nos cierran en la medida en que no los situamos resueltamente en el plano de la experiencia interior (Bataille, 2005:53).

Resuelta la problemática de la represión dentro de la novela, finalizamos este capítulo con el tema del deseo y la muerte. El encuentro sexual es el momento de apogeo, sucedido por el episodio en que Molina es liberado de su condena y es arrojado al espacio exterior en donde debe cumplir una misión. Esta misión consiste en un plan de acción que ideó Valentín en su encierro y se trata de hacer una llamada telefónica para citar a alguien en un lugar determinado. En un principio Molina se niega, porque según él no sirve para callar información, dice que si lo agarran soltará todo. Aun así acepta encomendarse en lo que Valentín le pide, su amor hacia él: -“Valentín, vos y mi mamá son las dos personas que he querido en el mundo” (Puig: 206), y el deseo de que luego Valentín salga en libertad, son superiores a su temor.

El encuentro sexual genera la simbiosis y la metamorfosis de ambos personajes. Además, la entrega cobra un carácter alegórico que se respalda en las citas a pie de página, las cuales amplifican la novela. En ellas se exponen las ideas más avanzadas sobre la conducta sexual del hombre, desde Freud hasta la doctora danesa Anelli Taube (seudónimo que el autor adopta para incluir sus propios planteamientos), de esta manera, Puig coloca al lector en un contexto en que la entrega de Arregui a Molina cobra un valor simbólico:

No se trata ya de un simple encuentro homosexual, sino de una liberación interior en que el guerrillero acepta su componente femenino (identificado con el humor, la ternura, la capacidad de soñar) sin que ello le represente perder la hombría(...)Su

relación amorosa logra conjugar en un mismo impulso libertario la necesidad de evasión con la urgencia de transformar el mundo (Serna,1997:56).

La experiencia sexual nos afronta al erotismo, que para Bataille, corresponde a un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. El YO se pierde a sí mismo y se enfrenta a la pérdida de su voluntad. Cuando la recupera, se encuentra inmerso en la angustia, al despertar del pensamiento en el filosofar, para Bataille, escribe Denis Hollier en *Le materialisme dualiste de George Bataille*, es un morir: “como el erotismo y el sacrificio, el despertar del pensamiento nos hace vivir una pequeña muerte” (Sarduy, 1987: 236). Señala, además, Bataille, que quienes ignoran, o sólo experimentan furtivamente, los sentimientos de la angustia, de la náusea, del horror, comunes a las jovencitas del siglo pasado, no son susceptibles de esa experiencia; pero lo mismo sucede con quienes están limitados por esos mismos sentimientos (Bataille, 2005). Es decir, no son propios del acto sexual, pero no tienen nada de enfermizo; ya que son, en la vida de un hombre, lo mismo que la crisálida para el animal completo (Bataille, 2005). La experiencia interior del hombre se da en el instante en que, rompiendo la crisálida, toma consciencia de desgarrarse de él mismo, y no la resistencia que se le opondría desde fuera. La superación de la conciencia objetiva, limitadas por las paredes de la crisálida, está vinculada a esa transformación. Al respecto, el acto sexual adquiere una valoración esencial en la vida del hombre, que supera a la mera satisfacción del placer, se aleja de los fines reproductivos, se esparce de la conducta exclusivamente amorosa, puesto que se trata de una experiencia interior, al igual que la religión, en cuanto cuestiona el espíritu del hombre.

Por lo tanto, a la pérdida del yo acompañada de esta pequeña muerte, la utilizo como explicación de lo que propuse para el acto sexual entre Molina y Valentín, pues da lugar a la simbiosis entre ambos personajes. El acto sexual que comparten el homosexual y el guerrillero, y la siguiente separación de ambos, termina de tejer la trama de la novela que los une, estrechamente, en el coito. Además, provoca que ambos personajes se mezclen, produciéndose así, una ineludible simbiosis, la cual, se expresa en la muerte de ambos personajes. Tanto Valentín como Molina, desfallecen en el

terreno del otro. Molina muere asesinado cumpliendo la misión que le encomendó Valentín y éste termina delirando, luego de ser torturado en la celda por resistirse a confesar. Su delirio, es un gran fluir de conciencia en donde invoca a su amada Laura y el relato se confunde con episodios en donde, claramente, se logra ver indicios para suponer que el recuerdo de Molina se encontraba paseando en su inconsciente. Esta simbiosis, además, involucra la igualación de las antípodas. Bajo la premisa de que “el erotismo hace de los antípodas idénticos” (Sarduy, 1987: 236) y tal como mencionaba en el Capítulo I, las ideas que encarnan Valentín y Molina, política y homosexualidad, respectivamente, no son dos ideas opuestas, sino que son ideas que se encuentran en tensión dentro de la novela, puedo decir que éstas ideas dispares -pero nunca opuestas- se enganchan con la forma de interpretar el mundo de Bataille, a partir y por medio de la antípoda, pero: “no como principios opuestos de un mismo todo, puesto que si así fuera construirían a priori la unidad, sino todos, que no pudiendo coexistir, suceden” (Sarduy, 1987: 237).

Por último, el encuentro erótico, además, implica una metamorfosis, pues la anulación de las fuerzas contrarias del ser, implican un cambio que, una vez más, nos garantiza que la identidad no pertenece al mundo de lo definitivo, que está en constante cambio y transmutación. De esta manera, somos testigos de la transformación de Molina, quien después de desear que su “macho” la protegiera y le impusiera miedo, termina realizando una acción temeraria con el propósito de cooperar con la causa de Valentín, siendo él además quien lo protege y le da cuidados cuando está débil, cuidados que también resultan efectivos para lograr seducirlo y para su consolidación como mujer. Por su parte, el antes racional Valentín, quien relegaba los placeres de los sentidos a un segundo plano porque entorpecían el desarrollo del objetivo más importante de su vida, la revolución social y, que solo encontraba al placer en el saber que estaba al servicio de lo más noble, sus ideas; se entrega al hedonismo y disfruta el placer de la relación carnal; saborea con apetito los alimentos que Molina trae e invoca en su recuerdo y en su delirio al cuerpo de la mujer amada.

CONCLUSIÓN

Las palabras finales, de este trabajo de investigación, quieren expresar que la reescritura personal de la novela encuentra en la línea del Neobarroco un soporte crítico capaz de que, a partir de distintos mecanismos, se logre una lectura fructífera en la medida que genera una alternativa que intenta otorgarle un nuevo matiz a la novela. Lo cual se pretende, en primer lugar, a través del análisis del espacio, en donde nos encargamos de dar cuenta de la represión militar que sufrieron algunos países de Latinoamérica en la década de las dictaduras (1970), la cual transgredió fuertemente el terreno de los homosexuales. En nuestro análisis proponemos que esta transgresión se disloca, al ser los prisioneros los que trasgreden el espacio carcelario. Para tal proceso, nos servimos de mecanismos propios del Neobarroco, como son la antípoda, el espejo, la maqueta de realidad, la subversión, la trascendencia, la hipertelia, el signo eficaz y, además, potenciamos la lectura con una mirada que desestabiliza el concepto de *panóptico* acuñado por Michel Foucault. Luego, bajo este mismo sentido, ahondamos en la narración de películas como fuente de identificación, en la medida que se conciben como escritura travestida, la cual tensiona lo ilusorio del carácter resuelto de ese concepto. Además, el carácter de “travestida” le otorga a la narración un sentido perturbador al ser un oficio que revela, seduce y atrapa. Como consecuencia de la seducción se produce la unión sexual, la cual consagra el deseo como la comunión más pura. Su acto encarna la burla más directa, la venganza más clara a cualquier tipo de represión sufrida por los homosexuales y, también, transgrede con los códigos morales y religiosos impuestos por una sociedad que tortura, pero que considera perverso dar rienda suelta al deseo. Convergiendo, el deseo, con los procedimientos neobarrocos identificados en el acto erótico, como la simbiosis y la metamorfosis. Por lo tanto, me atrevo a decir que el proyecto neobarroco de este informe resulta pertinente y adecuado.

Ahora bien, a pesar de lo recién revisado, resulta ambicioso proponer un adjetivo de “nuevo” a este trabajo, y no quiero caer en afirmaciones apresuradas, por lo tanto, me cuido y aunque me atrevo a decir que los objetivos están cumplidos, no aseguro

novedad. Cabe decir que los objetivos siempre apuntaron a un fin individual: se trata de una lectura personal, en donde la marca del sujeto que escribe se deja ver en el error. Ensayo y error. Objetivos que intentaron ser cumplidos a través del hallazgo de una escritura propia y de planteamientos que se ocasionaron en el transcurso del Seminario y que venían insinuándose desde la primera lectura que realice de la novela.

Al respecto, me pregunto por qué me aqueja tanto el criterio de novedad, pues es lógico pensar que al escribir el sujeto crea un nuevo discurso único e irrepetible y con eso basta. Además, recuerdo que el objetivo del trabajo es abrir otras perspectivas y no obtener un grado en la originalidad: “Ya decía Gide que tranquiliza saber que el original siempre es otro” (Vila Matas, 2002: 125). Como si existiera el origen, como si entendiera al Neobarroco. (Yo, como Puig, escribo tesis porque hay algo que no entiendo).

Finalmente, me gustaría ahondar en la imposibilidad de concluir. Aunque, imposibilidad, quizás, es una palabra mentirosa y exagerada, adjetivos que no me molestan, pero como sé que concluir será posible, utilizo mejor dificultad. Dificultad que se extiende a la par con los plazos que te permiten alargar el proceso. Es mayor, quizás, porque el deseo al término se vuelve caprichoso, o solamente por la incredulidad, la sorpresa, el desasosiego y la ansiedad que produce el acercamiento al fin.

BIBLIOGRAFÍA

Babenco, Hector.1985.*The kiss of the spider woman*.

Bataille, George.2005.*El erotismo*. Barcelona. Tusquets, Editores.

Baudrillard, Jean.1978. *Cultura y simulacro*. <http://caosmosis.acracia.net/wp-content/uploads/2006/12/ baudrillard-jean-cultura-y-simulacro.pdf>

Baudrillard, Jean.2008. *De la seducción*. Ediciones Cátedra.

Campos, René.1997. Los rostros de la ilusión; Metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica de *El beso de la mujer araña*, en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Amícola José-Graciela Speranza (compiladores).

DRAE: <http://www.rae.es/rae.html>

Eltit, Diamela.2000. *Emergencias*.

Engelbert, Manfred.1997.Cruzando las fronteras: la supesta postmodernidad de Manuel Puig, en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Amícola José-Graciela Speranza (compiladores).

Foucault, Michael.1975.*Vigilar y Castigar*. España. Ed, Siglo Veintiuno Editores

Lorenzano, Sandra.1997. A modo de Prólogo, en. *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. UNAM Centro Coordinador y difusor de Estudios Latinoamericanos.

Masiello, Francine.1997. La manta robada: nostalgia, experiencia y representación, en *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Amícola José-Graciela Speranza (compiladores).

Perlongher, Néstor.1997.*Prosas Plebeyas: Ensayos 1980- 1992*. Ed, Puñaladas Ensayos de Punto Colihue.

Piglia, Ricardo: Manuel Puig y la magia del relato en *La Argentina en pedazos*. http://www.literatura.org/Puig/Puig_por_Piglia.html

Puig, Manuel.2004.*El beso de la mujer araña*. Argentina. Ed, ESPASA.

Russet Jean.1972.*Circe y el pavo real*. Barcelona, Ed, Biblioteca breve Six Barrial

Severo, Sarduy.1987. *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Enrique Serna.1997. La conquista de una realidad paralela, en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. UNAM Centro Coordinador y difusor de Estudios Latinoamericanos.

Vila-Matas, Enrique.2002.El mal de Montano. Editorial Anagrama, Narrativas Hispánicas.

Yanuzzi, Andrea. Enero-Marzo1996.Tres lecturas sobre Manuel Puig, en Revista Iberoamericana. Vol.LXII.Núm.174