



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

Informe de Seminario

Para optar al Grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica

Análisis De Los Tres Niveles Narrativos De  
“El Beso de la Mujer Araña”:

## **Hacia La Conformación Del Homosexual Heroico**

Alumna: Tania Ramírez M.

PROFESOR GUÍA: GUILLERMO GOTSCHLICH

Santiago, Chile

2005



ANCA NECHITA. Medea, [ grabado]. En: Graphic Arts. Online Exhibition. [en línea]  
<<http://www.clipart.teleactivities.com/exhibition/nechita/medea.jpg>>

**“Un grand mot, le Seúl qu’il ait jamais dit**

**[...]**

**C’est la faute de la fatalité”.**

Gustave Flaubert.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	17
CULTURA DE MASAS	17
1.1. Implantación de los medios y constitución de lo masivo en américa latina	24
1.2. Los medios de comunicación masivos en argentina: sueños en la pantalla grande	26
CAPÍTULO II	29
”EL BESO DE LA MUJER ARAÑA” DE MANUEL PUIG	29
2.1. Puig y su obra: aproximaciones generales a su cuarta novela	29
2.2. El enclave paraliterario	34
2.2.1. Con respecto al (des)cubrimiento y (des)enmascaramiento de los de los personajes	36
2.2.1.1. Desde el principio activo a la agotada existencia efímera	47
2.2.2. De las notas al pie y la identificación de un narrador propiamente dicho	51
2.3. Análisis de la obra a partir de:	36
2.3.1. Intratexto: <i>narración de películas de clase b</i>	36
2.3.2. Subtexto: notas al pie de página y la problemática del narrador	36

CAPÍTULO III	54
DE HEROÍNA DE LA CULTURA DE MASAS A HOMOSEXUAL HEROICO	54
3.1. Resemantización del concepto de héroe(ína): una derecho cumplido por las masas	54
3.2. Los puntos del tejido: un revés y un derecho	58
3.3. Trazando el camino hacia la muerte	68
3.4. La confabulación de las capas del texto: hacia la validación del homosexual heroico	71
CONCLUSIÓN	73
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76
Textos críticos	76
Textos en línea	79
Textos literarios	80
Imágenes	80

## RESUMEN

El presente informe tiene como objeto de estudio “El beso de la mujer araña” de Manuel Puig, novela estructurada de forma dialógica, integrada por tres niveles: un nivel narrativo básico (diálogos entre los personajes y diálogo acotado entre el Director de la cárcel y Molina) uno intratextual (narración de películas de clase B) y uno subtextual (notas al pie de página). Dicha novela relata la vida de Molina y Valentín –el personaje homosexual y el guerrillero- durante el tiempo que permanecen juntos en la misma celda y la muerte de ambos, la de Molina en el exterior y la de Valentín en la enfermería de la cárcel. El análisis se centrará en la figura de Molina, específicamente en su conformación como heroína romántica; el concepto de heroína romántica no es abordado desde la concepción canónica de la literatura, sino desde la cultura de masas, por tanto, se postula una resemantización del concepto de héroe y heroína. Para ello, se realizará el análisis crítico de cada una de las ‘capas’ o niveles de los cuales está compuesto el texto, para, de esta manera, comprobar que entre ellas se establece una retroalimentación que, por una parte, es dialéctica y, por otra, dependiente. Esta retroalimentación permite el afianzamiento y validación de una heroína nacida desde la cultura de masas, una heroína romántica que tuvo su génesis en las películas sentimentales de los años ’50. Como consecuencia inmediata a la conformación de Molina en heroína se establece el que éste se constituye, a la vez, como un homosexual heroico. Ambas ópticas no son excluyentes entre sí, sino que el constituirse como un homosexual heroico es sólo la consecuencia inmediata de su ser-heroína, y, como tal, sólo es posible gracias a la instauración y validación de ella. En conclusión, se configura un homosexual heroico en la novela, que sin la institución de Molina en heroína romántica, no podría haber existido jamás.

## INTRODUCCIÓN

El presente informe tiene como objeto de estudio la cuarta novela de Manuel Puig, El beso de la mujer araña. Los procesos de análisis y lectura de ésta, se desarrollarán, a partir de los dos polos que tiene una obra literaria<sup>1</sup>, el artístico y el estético.

Se pretende dar cuenta, a través del análisis de las diferentes capas de las que está compuesta la novela, del desarrollo de una resemantización del concepto de heroína; resemantización necesaria para formular la existencia y validación de una heroína. Así, planteamos a Molina como una heroína de la cultura de masas, una heroína gestada desde las películas románticas de los años '50. Molina, el homosexual, es un heroína, y, como consecuencia inevitable, se transforma en un homosexual heroico. Asimismo, el hecho de que Molina termine por conformarse como homosexual heroico, es posible sólo, en tanto, la novela se encuentra estructurada, de tal manera, que en ella se lleva a cabo una ratificación del homosexual, más allá, de la figura del homosexual a los ojos de los lectores de la década del '70; a la vez, que Molina se valida, inconscientemente, a sí mismo como homosexual.

En síntesis, Molina sólo podrá llamarse heroína, a Molina sólo lo podremos ver como heroína, siempre y cuándo el proceso de heroización lo conduzca a transformarse en un

---

<sup>1</sup> Ver: Iser, Wolfgang. *El proceso de lectura*. En: Para leer al lector: una antología de teoría literaria post-estructuralista. Editorial Universitaria, Santiago, Chile, 1987, págs. 29-50.

homosexual heroico. Ser heroína de su propia película, transformarse en un “Leni” sólo podrá ser posible, si al final de ello logra alzar su ser homosexual denigrado en los informes policiales insertos en el texto. Por tanto, ser un homosexual heroico es la consecuencia inevitable de su transformación gradual y progresiva en heroína mass mediática. Así, ser heroína nacida desde las cultura de masas y ser un homosexual heroico no son condiciones excluyentes, al contrario, dado que, por una parte, el ser la heroína de su propia película romántica es un proceso consciente de Molina y, por otra, el convertirse en un homosexual heroico es un proceso inconsciente, no requerido, sólo una consecuencia. Ella es heroína y no héroe, como lo plantea Amícola<sup>2</sup>, porque no tratamos un problema de sexo, sino de género, pues entendemos que el sexo es algo predeterminado y el género es el que nos constituye en lo que somos, es la verdadera esencia de todo individuo. El que Molina sea hombre no significa que es masculino; Molina es un hombre homosexual que encierra a un ser femenino, tan femenino como el ser de Leni en la película Destino.

Si hemos dicho que Molina es una heroína proveniente desde las películas románticas de los años '50 se hace necesario, por tanto, la formulación de la siguiente pregunta: ¿es el amor lo que mueve a Molina a ir en busca de los revolucionarios, amigos de Valentín, aún sabiendo que la muerte es una posible opción? La respuesta a esta pregunta –y a muchas más- será parte constitutiva del presente informe; preguntas que tratarán de ser resueltas de la manera más certera posible. Lo que sí podemos adelantar es que la muerte de Molina responde a ese grado de fatalité ineludible. Pero no fatalité en el sentido de un destino desgraciado, sino como una necesidad inevitable. La muerte se configura, por tanto, como la única manera de concluir la aventura que se llevará a cabo.

---

<sup>2</sup> Trataremos este punto en el Cáp. III.

Dijimos al comienzo de la presente introducción que consideramos a la novela constituida por un polo artístico y otro estético. ¿En qué consisten dichos polos de la novela? Centrémonos en el polo artístico, que es el que nos remite al texto creado por el autor, pero ¿quién es este autor? y ¿por qué nos merece un interés, quizás, tan desmedido? Porque en él se amalgaman formas, vivencias, puntos de vista, ideas personales y colectivas. Porque en él la cultura de elite y la cultura de masas logran encabritarse, mezclarse y retroalimentarse de forma tal que aquellos rasgos constitutivos de Puig sobresalen “ocultamente en cada una de sus obras”.

En este sentido, parece indudable que la conformación de un individuo está unida inseparablemente al contexto político, social y cultural en el que se encuentra imbuido. Las vivencias personales y las vivencias colectivas forman parte del “corpus” que se inscriben dentro de él. Un individuo es original a la vez que es colectivo, a la vez que forma parte de una sociedad, de un mundo especial que conforma su espacio de desarrollo y de expresión más cercano. Así, General Villegas, ciudad natal de Manuel Puig, se configura como ese espacio especial que le influye innegablemente desde su niñez hasta su adolescencia. Éste, se configura como aquel lugar en dónde (como en la mayoría de los países de Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX) el *patriarcado* es una institución. Como toda institución tiene ciertos códigos y reglas a seguir, obviamente con la propia asignación de los roles masculinos y femeninos.

La vinculación entre patriarcado y machismo<sup>3</sup> parece ser clara: tomando en cuenta el escenario precedente sobre la instauración del régimen patriarcal. El machismo, por tanto, se instaura como una forma de poder represivo, que instituye la “masculinidad” como una forma de vida que no puede ser corrompida por voces menores –las femeninas- y menos desvalorizada por degeneraciones de la voz masculina, la homosexualidad. Pero, aún así, la homosexualidad masculina es permitida en mayor grado que la homosexualidad femenina, es decir, asistimos a un nuevo tipo de represión sobre la mujer. Manuel nos dice: “Por la mayor libertad sexual que tiene el hombre. Aun las sociedades más represivas dan libertad sexual al hombre. El hombre va al prostíbulo y tiene relaciones fuera del matrimonio como algo permitido. La mujer no. Aunque yo creo que la homosexualidad no existe. Existen personas que llevan a cabo actos homosexuales. Pero como considero las actividades sexuales totalmente intrascendentes, no admito que la identidad pase por la sexualidad”<sup>4</sup>.

El cine significaba para Manuel el medio de escape ante una sociedad que se preocupaba más de hablar sobre lo que sucedía que de solucionar sus problemas. El cine se configuró como una caja de sueños que llenó sus días de soledad. El cine lo enriquecía y lo compensaba de la realidad sórdida que General Villegas y su padre le ofrecían.

En este escenario, entendiendo que la feminidad tiene como característica fundamental la sensibilidad, comprendemos cómo se configura la vida para un muchacho en extremo sensible: resulta ser una dura experiencia “especialmente en una pequeña ciudad

---

<sup>3</sup> Machismo: 1. m. Actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres. “Diccionario de La Real Lengua Española”. [en línea] <[www.rae.es](http://www.rae.es)> [consulta: 02 agosto 2005].

<sup>4</sup> Guillio, María Esther. Manuel Puig a diez años de su muerte.”Yo escribía recordando películas”. [en línea] <<http://www.sololiteratura.com/puig/puigendiez.htm>> [consulta: 14 agosto 2005].

latinoamericana saturada de machismo y prejuicios salvajes, y mucho más para un chico que, al madurar, descubre su homosexualidad”<sup>5</sup>. Era un escenario inhóspito para este muchacho, atacado en la escuela y al que le gustaba vestirse de mujer. Y así, “con la ayuda inconsciente de su madre, una fanática devota del cine, desarrolló la capacidad de vivir lo menos posible en la realidad y dedicar la mayor parte de su tiempo, energía e imaginación al mundo del cine”<sup>6</sup>. Suzanne Jill Levine nos dice: “Manuel tenía la esperanza de despertar para hallar que la vida real era la película diaria que veía, importada de Hollywood. [...] Siempre quiso ser no un héroe, sino una heroína”<sup>7</sup>.

Dejaremos en suspenso las palabras de Puig, le pondremos pausa hasta que nos encontremos con Molina: “Tome nota: la sexualidad, como le dije anoche, es algo intrascendente. Algo opuesto a la afectividad que sí es trascendente. Lo que ocurre es que se confunden esos dos planos cuando no se deberían confundir. Por eso, para mí, el concepto de hombre es un concepto reaccionario”<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> “Soy una mujer que sufre mucho, me dijo. 'Si pudiera, cambiaría todo lo que voy a escribir en la vida por la felicidad de esperar a mi hombre en el zaguán de la casa, con los rulos hechos, bien maquillada y con la comida lista. Mi sueño es un amor puro, pero ya ves, estoy condenada a los amores impuros' Aunque era evidente que sufría, habló sin el menor asomo de autocompasión, como si el dolor fuera de otro. 'Yo tendría que haber nacido mujer, ¿no te parece?', dijo, suspirando. Dejaba caer los suspiros como si los hubiera ensayado delante de un espejo. Eran su afectación pero también un último recurso de su pudor. Reflejaban en su vida lo mismo que las líneas suspensivas expresan en los diálogos de sus novelas: melancolías, signos de interrogación, tiempos perdidos. 'Tal vez', repitió, 'yo debería nacer de nuevo, en otra parte...'. Esta cita es en sí la muestra patente de la homosexualidad de Puig, pero más allá, y no encerrándonos en conceptos errados como el mismo Puig nos dice, es la muestra de aquella sensibilidad femenina, de la cuál tanto Puig como Molina son poseedores. Martínez, Tomas Eloy. La muerte no es un adiós. [en línea] <<http://www.literatura.org/TEMartinez/mpuig.html>> [consulta: 08 agosto 2005].

<sup>6</sup>. Vargas Llosa, Mario. Manuel Puig: disparen contra el novelista. [en línea] Clarín, 07 de enero de 2001. <<http://sololiteratura.com/puig/puigdisparenobre.htm>> [consulta: 21 de agosto de 2005].

<sup>7</sup> *Ibíd.* 5.

<sup>8</sup> Guillio, María Esther, op. Cit.

Manuel, luego de intentar ser cineasta, se encuentra con la literatura, o más bien la literatura lo encontró a él. Comenzó por escribir un guión, pero terminó elaborando su primera novela: La traición de Rita Hayworth (1968). De aquí en adelante la carrera de Manuel emprendió un rápido ascenso. Este ascenso no estuvo exento de duras críticas en contra de su literatura, a pesar de que se había convertido en un Best Seller.

Manuel Puig había preferido vivir como un viajero constante, sin residencia fija. Su “auto exilio” le significó, por lo bajo, el repudio de aquellos escritores que resistían el veto a aquella literatura que hablara en contra del régimen reinante. Aún, resuena la crítica de Manuel para con los críticos literarios argentinos: “Sobre el eco de mi obra le diré una cosa y no me va a creer. Desde hace dos años El beso de la mujer araña circula libremente y, sin embargo, no salió ni siquiera un comentario. [...] no se escribió una sola línea para un libro que ha suscitado tantas reacciones, positivas y negativas en tantos países del mundo”<sup>9</sup>.

¿En qué lugar se alberga Puig en El beso de la mujer araña? ¿En cuál de los tres niveles narrativos oímos su voz autorial? se preguntan la mayoría de los críticos que sobre Puig ha escrito. E incluso se habla de la inexistencia de un estilo propio, de un *estilo puigiano*. Al parecer, y tal como señala Jean Baudrillard con respecto a Andy Warhol, “*de tan engañosamente próxima a aquello que pretende copiar, la obra resulta inaprensible; de tan luminosa en su transparencia, se vuelve opaca*”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Pajetta, Giovanna. Manuel Puig: cine y sexualidad [en línea] <[http://www.literatura.org/Puig/repo\\_puig.html](http://www.literatura.org/Puig/repo_puig.html)> [consulta: 10 septiembre 2005].

<sup>10</sup> Speranza, Graciela. Una visión diferente de Manuel Puig: La sonrisa de un enigma. [en línea] Clarín, 02 de julio de 2000. <<http://sololiteratura.com/puig/puiglasonrisa.htm>> [consulta: 14 agosto 2005].

Luego de leer varias de las entrevistas que se le hicieron a Puig, luego de releer la crítica aplastante en su contra por parte de Vargas Llosa, he llegado a preguntarme: ¿cómo es posible que se diga que no existe un estilo puigniano? ¿Cómo es posible que se diga que es ausencia pura? Es insólito, por decirlo lo menos, que no se reconozca el estilo de Puig, su marca personal, la cuál reside justamente en utilizar elementos de la baja cultura o de la cultura popular he introducirlos en su obra. Lo anterior no implica necesariamente que lo que pretendió con ello fue enaltecer un tipo de cultura masiva, sino, creo, que lo importante es que trata aquellos elementos de la cultura de masas de tal forma que la brecha que divide la cultura de elite y la cultura popular llegó casi a desaparecer: “la literatura de Puig propone la superación del dilema sobre los materiales que son considerados ‘de consumo popular’, como el folletín, la telenovela, el bolero o los dramas Hollywoodenses, en el terreno de la institución literaria, en el contexto de la novela”<sup>11</sup>. Es decir, en el “ámbito de lo mayor” –la literatura- se incluyen elementos del “ámbito de lo menor” –la cultura de masas-. Puig no proviene de la cultura literaria, sino de la cultura del cine, del radioteatro, del folletín, etc., es decir, de la cultura de masas.

Lo que quizás perturba a críticos y escritores como, por ejemplo, Vargas Llosa es que incorpore estos elementos menores, que hacen que su literatura adquiera esa riqueza desestabilizante. Lo anterior conjugado con la no-presencia de un narrador omnisciente y todopoderoso parece convertirse en una presión demasiado gravitante para los cánones de la literatura universal.

---

<sup>11</sup> Castillo, Carolina. Manuel Puig y la novela de la conversación. El gesto de un narrador vanguardista. [en línea] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/narvang.html>> [consulta: 02 septiembre 2005].

En este contexto, los personajes de Puig toman el centro del escenario, porque al no haber un narrador que nos dé “ciertas pistas” debemos, solamente, asirnos de los dichos y omisiones de los personajes. De esta manera, no resulta completamente paradójico que la elaboración de sus personajes concuerde “siempre” con un estereotipo, es decir, Puig guardó las proporciones: encasilló a sus personajes en una voz altisonante que los describía por completo ante el lector, sin margen para el error. Eso es justamente lo que ocurre en El beso de la mujer araña. Contamos con dos personajes que dialogan sin cesar –obviamente con cabida para silencios y / u omisiones- que no se encuentran, por supuesto, especificados con nombres o alguna señal que los identifique en este constante diálogo, pero apenas pasamos a la segunda página la confusión inicial desaparece y entran en juego la identificación de los personajes según hablan y según dicen.

Si Manuel rescata elementos de la vida burguesa, de la cultura popular, no es de extrañar que rescate también a sus personajes de la realidad, que los ficcionalice, y los haga dialogar con una voz por completo ficcional, salida directamente de sus fantasías. Con respecto a lo anterior Piglia nos dice: “Son personajes y vidas reales a las que Puig contrapone una voz ficcional que dialoga y las enfrenta<sup>12</sup>”. Ejemplos de ello son Molina y Valentín en El beso de la mujer araña.

En definitiva, Puig, en El beso de la mujer araña pone en contacto discursos incommunicables “reforzando algunas de sus marcas: el guerrillero –Valentín- es ciego respecto de sí mismo, el homosexual –Molina- representa el goce estético, aplazando o

---

<sup>12</sup> Piglia, Ricardo: Manuel Puig y la magia del relato. [en línea]  
<<http://www.sololiteratura.com/puig/puigylamagia.htm>> [consulta: 19 agosto 2005].

desviando el destino por la narración de películas. Ambos registros refuerzan la idea, previa de Puig, de un mercado de discursos donde el novelista elige tramos con los que construye una ficción donde los personajes son invariablemente hablados por mitologías colectivas que definen la dirección y el carácter de sus trayectos ficcionales”<sup>13</sup>.

Puig el que dialoga con aquellos personajes reales ficcionalizados, más que ocultarse como voz autorial lo que hace es constituirse en una voz ficcional, en actuar como personaje enmascarado y dialogar con sus personajes, robarles un poco de fantasía y pensar por un momento que es él, que es Molina aquella heroína que ama, sufre y muere, aquellas heroínas presentes en las películas narradas por Molina y en la única doctora que ha unido la homosexualidad a la política. Aquí encontramos sentido a sus palabras: sus personajes favoritos son los que se configuran con heroínas que aman, sufren y mueren: “los personajes de Manuel Puig hablan y se expresan en esta novela, proyecciones donde él era siempre el protagonista principal o ‘heroína de una causa justa’”<sup>14</sup>.

A modo de conclusión, se hace importante subrayar las ideas planteadas en torno al “estilo puigniano”: su estilo enclava en lo que se ha descrito como una mala elaboración de una preliteratura, sin embargo, su estilo se enclava en esa forma superior que permite no contraponer dos tipos de culturas antagónicas, sino combinarlas mediante una relación dialéctica. Más allá aún, su estilo es la “supuesta no presencia” en sus textos. Manuel cruza transversalmente sus obras, sobre todo El beso de la mujer araña. Es un hombre visceral y

---

<sup>13</sup> Sarlo, Beatriz: *Política, ideología y figuración literaria*. En: Balderston, Daniel... [et al.]: *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Argentina, 1987. Alianza Editores, Pág. 51.

<sup>14</sup> Nieto, Juan Manuel. El beso de la mujer araña de Manuel Puig. El cineasta escritor. [en línea] <<http://www.monografias.com/trabajos13/mmpuig/mmpuig.shtml>> [consulta: 28 agosto 2005].

tomando en cuenta esto me pregunto: ¿cómo es posible que no se le lea teniéndolo enfrente?.

En conclusión, el presente informe está estructurado, de manera tal, que vayamos quitando de una a una las capas constitutivas de la novela, para lograr evidenciar cómo entre ellas existe una fina tela que las une y las hace inseparables, que hace que ninguna de ellas funcione de forma acabada sin la otra. Este “quitar” nos permitirá descubrir que, soslayadamente, cada una de estas capas actúa y se desarrolla para afianzar y validar la configuración interna que llevará a Molina a configurarse como la heroína de su propia película romántica, al más puro estilo de las películas de los años '50. Heroización que tiene como consecuencia inmediata, y no planeada, su conversión en homosexual heroico.

“Solo y escondido con toda la historia  
que nos han prohibido y está en mi memoria.

Solo es el exilio como un cero solo [...].

Solo como un cero solo solo resistiendo solo [...]

solo como en un suicidio solo pa' contar mi  
exilio. [...]

solo como un cero solo solo resistiendo solo”

SOLO de Fernando Solanas

## CAPÍTULO I

### CULTURA DE MASAS

¿Cultura para unos o cultura para todos?<sup>15</sup> Esta pregunta refleja y sintetiza la antigua pugna entre la alta cultura y la baja cultura. Si entendemos la cultura como un fenómeno creado por unos pocos en su propio servicio y beneficio debería parecernos por lo bajo una aberración pensar en una cultura de y para todos, una cultura a la cuál tuvieran acceso



igualitario todos los integrantes de una determinada sociedad; en síntesis, pensamos en una ‘anticultura’. Y si, por el contrario, pensamos que la cultura debe manifestarse como un fenómeno asequible a todos los integrantes de una sociedad no nos puede parecer más que justo que se elabore una propuesta nueva que derribe los pilares que sostienen en el Olimpo a la antigua concepción de cultura. Pero el asunto no es tan simple, el problema radica en que el partir de tal dicotomía impide ver los procesos que

se llevaron a cabo antes del establecimiento de tal pugna. Así, es que se hace de extrema urgencia poner en el tapete los procesos vinculados al nacimiento de ‘las masas’ y, por tanto, al nacimiento de una cultura que germina y prospera en pos de esas masas. Es decir, la génesis de la cultura de masas parte ineludiblemente del considerar a todos los habitantes

---

<sup>15</sup> Es importante señalar que se harán dos distinciones con respecto al término cultura a lo largo del presente capítulo, a saber: cultura de masas (o cultura popular o baja cultura) y cultura de elite (o alta cultura). Es importante señalar que ‘lo popular’ queda atribuido a la ‘cultura de masas’ operando como un dispositivo de mistificación histórica. Su paso cultural a las masas estará determinada por la posibilidad de pensara en positivo. Volveremos sobre este último punto durante el desarrollo del presente capítulo.

de una determinada sociedad como iguales y no necesariamente de considerar a una parte de ella como “aquellos pobres incultos” que necesitan empaparse de saber.

La cultura de masas es producida para el pueblo y para la elite, es decir, la cultura de masas funde las diferencias de conocimientos de mundo, experiencias de vida, realidades, etc., en una sola y pura expresión de goce por el goce. Y sí, lo que hace a final de cuentas es estandarizar una sociedad, una Nación, un estado, o como quiera llamársele, en pos de la satisfacción de un plural.

Así, las particularidades y peculiaridades del hombre como ser singular se borran, se desvanecen en la historia de la constitución y avance de un pueblo que se convierte en Nación, de un pueblo que se unifica bajo el desarrollo de un ‘proyecto nacional’. Dicho proyecto, concretiza los ideales e iniciativas de un pueblo todo que busca una identidad, una singularidad de la pluralidad.

En América Latina la concepción de ‘masas’ nace en la conformación de su modernización llevado a cabo por el “desarrollo del ‘proyecto nacional’ que desde la segunda mitad del siglo XIX forjan las burguesías de cada país”<sup>16</sup>. Los efectos que trae consigo la modernidad y el proyecto nacional que lo impulsa traen consigo efectos claramente identificables que se relacionan sobre todo con el cisma que se produce al interior de la sociedad tradicional y con el crecimiento demográfico de la urbe, dado tanto por la migración campo-ciudad como por la emigración extranjera. Esta explosión urbana

---

<sup>16</sup> Martín, B., Jesús. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Santa Fe de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998, pág. 208.

no sólo se gatilla por el crecimiento demográfico ya señalado, sino también, por el establecimiento de una sociedad que se comienza a configurar como ‘de masas’<sup>17</sup> que claramente entra en pugna con la sociedad tradicional de la ciudad.

Pero estas ‘masas’ no aparecen de la nada, no se autopolinizan. ‘Las masas’, como concepto, son el resultado de una visión psicológica que se da al concepto de ‘muchedumbres’. Es fenómeno psicológico, que rebasa los límites que imponen el modo de vida, los caracteres, “están dotados de un ‘alma colectiva’”<sup>18</sup> que provoca en las masas un modo distinto de comportamiento del que tendrían individualmente. La conformación de esta ‘alma’ implica necesariamente una “*regresión hacia un estadio primitivo*” estadio primitivo en el que las inhibiciones morales son anuladas, realizando los sentimientos y el instinto.

Obvio, e incluso perogrullesco, es entender esta explosión demográfica como el “lleno” y “rebalse” de los bienes y servicios que la urbe ofrece. Antes de los procesos que permitieron y forjaron el gran aumento de población de la ciudad, la muchedumbre, existía, pero no como un todo, sino en grupos segregados, dispersos. Y su instalación en la ciudad se realiza “precisamente en los lugares mejores, creación relativamente refinada de la cultura humana, reservado antes a grupos menores, en definitiva, a minorías. [...] Se ha

---

<sup>17</sup> El concepto de ‘sociedad de masas’ es más antiguo de lo que parece, ya en 1930 poseía más de un siglo de existencia. Jesús Martín Barbero señala: “hacia 1935 comienza a gestarse una concepción nueva del papel y el lugar de las multitudes en la sociedad, concepción que guarda sin embargo en sus huellas ciertas del ‘miedo a las turbas’ y del concepto que las minorías aristocráticas sienten por el “sórdido pueblo”. En: op. Cit. Pág. 27.

<sup>18</sup> Martín, B., Jesús, op. Cit. Pág. 32.

instalado en los lugares preferentes de la sociedad. [...] Ya no hay protagonistas, solo hay coro”<sup>19</sup>.

Aún más allá, la explosión demográfica de la ciudad implica necesariamente un desbarajuste cuantitativo y cualitativo de los grupos sociales, es decir, se desarticula del todo las clases populares urbanas por la irrupción de las masas. Sin embargo, no debe cometerse el error de creer que la oposición entre las ‘masas’ y las ‘minorías’ (por lo mismo, la problemática que establece la cultura de masas no debe partir ni entenderse en función de la dicotomía alta cultura y baja cultura, es decir, en términos de hombres excelsos y hombres inferiores) responde necesariamente a una división de grupos sociales, sino que dicha división debe plantearse como el resultado inequívoco de la división que se establece entre distintas clases de hombres.

Pero más que un efecto catastrófico la inserción de estas masas resulta un motor rearticulador de la autoconcepción de lo popular; se lleva a cabo una retroalimentación dialéctica en donde la incorporación de las clases populares a la nueva ‘sociedad de masas’ se verá caracterizada por una visión distinta sobre la nueva sociedad, una visión optimista que tiene como horizonte principal la idea de que la sociedad puede ser modificada desde dentro en un proceso que debe ser lento y gradual.

El nacimiento de esta, independientemente de las diferencias radicales que guardara con la cultura de elite o con la cultura burguesa, “empezó siendo una cultura no sólo dirigida a las masas, sino en la que las masas encontraron reasumidas, de la música a los relatos de

---

<sup>19</sup> Ortega y Gasset, José. La rebelión de las masas. Madrid: Ed. Alianza, 1983, págs. 47-48.

radio y el cine, algunas de sus formas básicas de vida”<sup>20</sup>. En síntesis, *encontraron lo suyo en lo otro*, pero con una doble vertiente; doble vertiente que implicó, por una parte, una cierta comprensión mediática, por parte de las masas, de que las actividades ejercidas por esas minorías calificadas no podía ser intervenidas, porque justamente aquello que las hace masas es esa homogeneidad inalterable. En fin, acceder a aquellos saberes calificados implicaría como consecuencia inevitable su eliminación como masas y su incorporación, nuevamente, a grupos minoritarios.

La cultura de masas tuvo tal efecto en la sociedad que es el resumidero perfecto de las diferencias sociales, de sus modos de vida, de sus ópticas de mundo, etc. Y, por lo mismo, ella se alza como producción urbana (en tanto heterogénea, pero homogeneizada) que tiene como fin último, aunque no tan claramente consciente, verter por sobre todos sus integrantes aquel gran caudal de sentimentalismo puro y pasional que lo caracteriza.

A modo de conclusión, sí y sólo a modo de conclusión, se puede plantear el problema de la ‘cultura de masas’ desde una dicotomía insoslayable, porque es el efecto, la consecuencia de un fenómeno que guste a quien le guste atraviesa las esferas de una sociedad toda. No se trata ya del menoscabo de la alta cultura en pos de una baja cultura, sino de una cultura que permite a todos sus ciudadanos acceder de forma igualitaria a los medios de comunicación, a la política, a los procesos históricos, etc.; aunque traiga como consecuencia inevitable la homogenización de seres heterogéneos, pero ¿quién puede mantenerse libre del influjo de sentirse, de verse y de leerse? Porque a final de cuentas, la homogenización que hasta aquí hemos planteado debe entenderse como esa necesidad subjetiva y sentimental de hacerse

---

<sup>20</sup> Martín, B., Jesús, op. Cit. Pág. 217.

Nación en la apropiación de aquellos rasgos que indudablemente constituyen, construyen y reafirman nuestro ser americano.

El surgimiento de una ‘cultura de masas’ significará el derrocamiento de la alta cultura. Es un fallo irrefutable, casi sin derecho a apelación; y digo casi, porque parece obvio que sí apelaron citando y vociferando a mil voces a Heráclito: “¿Por qué queréis arrastrarme a todas partes oh ignorantes? Yo no he escrito para vosotros, sino para quien pueda comprenderme<sup>21</sup>. Pero no lograron alzar la voz más que para transformar su figura desde el hombre de cultura al del apocalíptico<sup>22</sup>. Se transforman en la voz teorizante respecto a los conceptos y caracterizaciones de esta nueva cultura emergente. En la contrapartida se sitúan los integrados<sup>23</sup>; estos son los que le otorgan a la ‘cultura de masas’ rasgos por entero positivos, ven en ella un resumidero interesante del cuál es importante empaparse, pero sus cavilaciones con respecto a los efectos y consecuencias de esta cultura no es cuestionada.

Lo importante de la dicotomía que se alza, a partir de los apocalípticos y los integrados, es que son dos vertientes complementarias de la crítica sobre la ‘cultura de masas’. La cultura de masas no debe analizarse ni menos criticarse en función de una pugna que ya sabe a añeja, sino a sus características, a aquellas características que se hacen obvias a medida que logramos empaparnos y compenetrarnos con un proceso que atravesó transversalmente las sociedades Latinoamericanas.

---

<sup>21</sup> Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona: Editorial Lumen, 1965, pág. 12.

<sup>22</sup> Véase: Eco, Umberto, op. Cit.

<sup>23</sup> Eco, Umberto, *Ibíd.* 20.

Así, los críticos se sitúan a uno y a otro lado de la balanza para tratar de sopesar los ataques que se lanzan desde el Olimpo y desde el bajo pueblo. Se organiza una lucha a palabra armada: la crítica toda no será (como se espera) una crítica objetiva de un fenómeno que es cultural, económico, político, histórico, sino una crítica fundada, por lo general, en afirmaciones y conceptos del todo espurios.

El problema se simplifica: las masas han suplantado a las minorías, las masas han logrado dar a todas las esferas el sentido último de lo nacional, de la cotidianidad, de aquello tan simple, pero tan trascendental para lograr apropiarse de una mirada objetiva: el problema no debe circular en si la ‘cultura de masa’ es una vil burla al término de cultura, o si es un fenómeno simple y trivial, porque como sucede con la comedia, la trivialidad (entendida como diversión) o la liviandad de un género artístico masivo (llámese radioteatro, cine popular, cine sentimental, folletín, etc.) no significa en último término que se elimine la seriedad de lo allí planteado. El problema no será, por tanto, el contenido, sino la forma. Porque se puede “aleccionar a un pueblo” divirtiéndolo.

Así, el trato que desde la ‘cultura de masas’ se le da a la forma permite abrir un nuevo camino, aquel que refleja -casi con perfección sobre humana- aquellas características que logran que un pueblo por completo se haga Nación. Y, aunque parezca un buen cuadro costumbrista, lo que debe, en último término, agradecersele encarecidamente a la ‘cultura de masas’ es habernos puesto en el tapete nuestras sensibilidades más presentes, haber puesto en marcha nuestra pasionalidad, aquella pasionalidad que como Latinoamericanos compartimos.

## 1.1. Implantación De Los Medios Y Constitución De Lo Masivo En América Latina

Un análisis sobre la ‘cultura de masas’ debe implicar necesariamente una mirada hacia cómo su implantación presupone el establecimiento de los medios de comunicación masivos que, de una u otra manera, son la base primaria de la consolidación de lo masivo.

Martín Jesús Barbero distingue dos etapas claramente diferenciadas en el proceso de la implantación de los medios y la constitución de lo masivo. La primera de ellas va desde los años treinta a finales de los años cincuenta, “en la que tanto la eficacia como el sentido social de los medios hay que buscarlos más que del lado de su organización industrial y sus contenidos ideológicos, en el modo de apropiación y reconocimiento que de ellos y de sí mismas a través de ellos hicieron las masas populares”<sup>24</sup>. Lo anterior no apela a soterrar la importancia que, sin lugar a dudas, tienen los factores ideológicos y económicos en la génesis de los medios masivos, sino que partiendo de esa importancia deja de manifiesto que lo que singulariza a este período, tal y como lo señalamos en el punto anterior, es justamente en que el papel fundamental que los medios masivos cumplen en esta primera etapa es su *capacidad de alzar la voz en pos de los requerimientos que desde el populismo hacía de las masas pueblo y a ese pueblo Nación*. Así, esta representatividad de las masas tendrá como consecuencia primaria e insoslayable el hecho de que se produzca una

---

<sup>24</sup> Martín, B., Jesús, op. Cit. Pág. 224.

resemantización en el concepto político de Nación en “vivencia, en sentimiento y cotidianidad”<sup>25</sup>.

En la segunda etapa, que se desarrolla a partir de los años 60, los medios masivos de comunicación se han alejado de su función política primaria para hacerse parte del sistema económico. A todas luces, y como es de suponer, es el Estado el instrumento que permite la manipulación de la cultura y la educación por parte de este sistema económico ya transnacionalizado. Esta manipulación permite, entre otras cosas, el establecimiento de un discurso de masas, establecido bajo la premisa de hacer soñar a los pobres el mismo sueño de los ricos; se produce la instalación del concepto de ‘consumo’ que implica, entre otras tantas cosas, la homogenización de la cultura, de los bienes y servicios, de los ideales y sueños de las sociedades latinoamericanas.

---

<sup>25</sup> Martín, B., Jesús, op. Cit. Pág. 225.

## 1.2. Los Medios De Comunicación Masivos En Argentina: Sueños En La Pantalla Grande<sup>26</sup>

Es innegable la afirmación que Edgar Morin realiza con respecto al cine: “el cine fue hasta 1950 el medio que vertebra la cultura de masas”. Y claro, es razonable si pensamos en la importancia vital que este medio de comunicación tiene por sobre las masas: en primera instancia a las salas de cine no se va sólo a ver una película, no se va sólo a gozar del espectáculo, al cine se va a *aprender y a aprehender los*



*códigos de costumbres que en las películas se desarrollan.* El cine sirve de espejo a una cultura que nunca antes había podido observarse con tal fundimiento de objetividad y subjetividad. Es decir, “a través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó, se resignó y se encumbró secretamente”<sup>27</sup>. El cine se convertirá en el medio de narrar la cultura de masas urbana, porque recordemos que no hay identidad si esta no es narrada, si esta no toma forma de lenguaje<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Se realizarán consideraciones generales con respecto al cine, casi a modo de introducción. Abordaremos con mayor profundidad este tema en el Cáp. 2, apartado 2.3.1.

<sup>27</sup> Monsiváis, Carlos: *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*. En: Historia general de México, Vol. IV. En: Martín, B., Jesús, op. Cit. Pág. 446.

<sup>28</sup> En el caso mexicano tenemos a Cantinflas, personaje multifacético que es capaz (gracias al genio de Mario Cantinflas) de representar a las masas, de *hacerlas visibles*. Tal como Charles Chaplin lo hiciera en “*Tiempos Modernos*”.

El cine pone en las manos de las masas las formas de reconocerse y hacerse Nación. Ahora la identidad se basa en un reconocimiento, es decir, en un encuentro de lo mismo y lo otro. El cine se encabrita como el motor articulador del “yo puesto en escena”<sup>29</sup>.

Lo fundamentalmente importante es que con la puesta en marcha de los distintos tipos de representación de la realidad nacional e internacional se provoca la inevitable resemantización de conceptos que ya se hacían insatisfactorios; resemantización que se lleva a cabo a partir de la puesta en escena de héroes y heroínas que perecen bajo un sistema social injusto. Ahora, el concepto de héroe será reinterpretado por el público, por la masa lectora (de folletines), los espectadores (del cine) y los radioescuchas (de los radioteatros)<sup>30</sup>.

En síntesis, cada expresión de comunicación masiva apelará a la imaginación colectiva, a la identificación de *todos* con *todos*. Por fin: se ha dado a luz una expresión, primariamente desde las masas, que, sobre todo, dio pie a la forma y contenido de nuestras narraciones más íntimas, más cotidianas. Y, aún más allá, que dio pie a *un querer ser*<sup>31</sup>, marcado por una seudoidealización de los personajes representados, de una aprensión de voces y cuerpos que representan en pantalla, radio y entregas semanales. En síntesis, el

---

<sup>29</sup> Lo yo puesto en lo otro que implica la caracterización de la cultura de masas como ‘lo uno y lo otro’.

<sup>30</sup> Extendiendo las consideraciones que realiza Gramsci, con respecto a la literatura popular, al cine podemos decir que “una de las actitudes más características del público popular hacia *el cine* es la siguiente: no importa el nombre ni la personalidad de *los realizadores cinematográficos*; sólo importa la persona del protagonista [del film]. Cuando entran en la esfera de la vida intelectual popular los héroes *del cine* popular los héroes del *cine popular* se alejan de su origen <<*cinematográfico*>> y adquieren la validez del personaje histórico. Interesa su vida, desde el nacimiento hasta la muerte [...]”. En: Cultura y literatura. Barcelona: Ediciones Península, 1968, Pág. 167.

<sup>31</sup> Jesús Martín Barbero (citando a L. Livak) anota: “ya no se trata sólo de la inclusión de elementos mecánicos figurativos en la esfera del arte, sino que esos temas testimonian el cambio de estructura social y sugiere nuevas avenidas a la vez sociales y plásticas”. En: Martín, B., Jesús, op. Cit. Pág. 18.

*querer ser aquel héroe o heroína* que alcanzan, para las masas, una perfección del todo innegable.

*'Luz, cámara y acción'* que Molina comience su próxima narración. Silencio, Molina comienza.

## CAPÍTULO II

### ”EL BESO DE LA MUJER ARAÑA” DE MANUEL PUIG

#### 2.1. Puig Y Su Obra: Aproximaciones Generales A Su Cuarta Novela



El beso de la mujer araña nace como idea en el año 1974, fecha hasta la cuál sólo se pensaba en torno a un querer representar a la “*mujer romántica que idealiza al hombre perfecto*”<sup>32</sup>. Fecha en la que surge en Italia el feminismo y el partido comunista con gran prestigio a su haber. En este escenario socio-político era una misión casi imposible concebir este tipo de mujer; el problema radicaba en otorgarle credibilidad a una mujer que sigue los modelos de conductas sociales de los años ’40, es decir, una mujer dominada, pero heroica, bajo el alero de un macho elegante (o dominador). Se debió dar a luz a un personaje por entero ficcional (¿por entero ficcional?), que evidenciará en sus movimientos, en su vestir, en su hablar, más aún, en su *modo* de hablar, en sus conocimientos de mundo, en su moral, etc., a la mujer tipo que Manuel necesitaba para llevar a cabo su cometido. Así, se llega a

---

<sup>32</sup> Levine, Suzanne J. Manuel Puig y la mujer araña: su vida y ficciones. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2002, pág. 236. El subrayado es nuestro.

configurar al homosexual<sup>33</sup>, uno de los protagonistas de la novela. Un homosexual con poca educación, que hace relucir su gran saber sobre la fantasía, su gran cultivo de la cultura de masas, las películas de principios de siglo, en dónde aún se habla y se declara que el amor todo lo puede. Grandes saberes populares, casi nulos saberes cultos.

El segundo personaje configurado en la cuarta novela de Manuel nace de esa alienación que es fruto del exilio en ciudad de México. Rodeado de artistas y escritores, Manuel replicaba la inconsecuencia de éstos al declararse marxistas peronistas, a la vez, que niegan el fascismo del primer gobierno de Perón.

Cada uno de estos dos personajes “encarnan” los dos grandes temas que hicieron sombra en la vida y obra de Puig: la homosexualidad, los saberes populares, en especial el gusto por el cine y la política. El que ambos personajes ‘encarnen’ los dos grandes temas en la novela no es una mera casualidad; esta encarnación responde a un hacer verosímil lo dicho por ellos, al mostrar a los personajes en su vida privada, en su desenvolvimiento como homosexual y como marxista. El que estos personajes ‘encarnen’ las dos grandes directrices del texto implica hacerlos verosímil en la medida que no se los muestra como homosexual y marxista, sino en la medida que se los muestra como hombres en los que se descubre su homosexualidad y su marxismo -o si se prefiere su ser político- en el proceso de lectura. Descubrimiento y lectura llevada a cabo por nosotros los lectores, sólo de nosotros dependen ambas funciones, el texto no es el salvavidas del descubrimiento, o si se prefiere del desenmascaramiento, de los personajes, sino todo lo contrario se alza y se

---

<sup>33</sup> No denominaremos a ninguno de los personajes que componen la novela, porque iría en desmedro del análisis del proceso de aparición de los personajes, en principio no nominados, que se llevará a cabo en el punto siguiente.

configura, de tal manera, que nos obliga a desarrollar un proceso de lectura más atento a aquellos detalles que nos dirán quiénes son en esencia y apariencia el homosexual y el marxista<sup>34</sup>.

Es interesante notar cómo ambos personajes comienzan este proceso de descubrimiento, proceso que es retroactivo, proceso que se lleva a cabo sólo y únicamente gracias a la retroalimentación que se lleva a cabo entre ambos personajes. Pero ¿cómo hacer que dos seres en esencia tan distintos se encuentren y establezcan un tipo de relación que favorezca esta retroalimentación reveladora? Me atrevo a decir que dicho proceso sólo puede ocurrir en el encierro. El encierro favorece, indudablemente, el tener que hablar, el tener que relacionarse. La cárcel se establece, por tanto, como el lugar que facilita que homosexualidad y política, homosexual y ser político o marxista se relacionen descubriéndose. Pero este ir descubriéndose en el diario vivir está mediado por la narración de películas de clase B; narraciones hechas por el homosexual para el marxista, cumpliendo la función de canción de cuna o el cuento de las buenas noches ante de ir a la cama. El lugar será la celda, el medio las narraciones de películas de corte popular.

Está claro que las directrices en las cuáles Puig asienta su novela son también los dos grandes temas de la Latinoamérica de los años '70, años de grandes movimientos políticos

---

<sup>34</sup> Entendemos esto, en tanto, el polo estético remite a la concretización que realiza de la obra literaria el lector. El lector pone a la obra en movimiento en un proceso que culmina con el advenimiento de reacciones en su propio interior. Se debe concebir el texto literario de un modo en que comprometa la imaginación de lector, el aburrimiento y la tensión conforman los límites más allá de los cuales el lector abandonará el campo de juego. Aquellos aspectos no escritos de escenas aparentemente triviales y el diálogo no hablado dentro de las 'vueltas y giros', no sólo involucrarán al lector dentro de la acción, sino que también lo estimulan a que complete lo que está bosquejada logrando así que adquiriera una realidad propia. Pero, claramente, es el texto el que impone ciertos límites sobre sus implicaciones no escritas para que éstas no lleguen muy lejos, a tal punto que se pierdan, éstas implicaciones que son resultado de la imaginación del lector dan un trasfondo a la situación presentada e el texto, dotándola de una significación mucho mayor. Cfr. Iser, Wolfgang, *ibíd.* 1.

y sociales. Pero la política, es más, los movimientos políticos llevados a cabo en gran parte de los países latinoamericanos, era un tema consabido, el tema diario de aparición en diarios, revistas y televisión; de política hablaban los panfletos en las calles; de fascismo, de marxismo dialogaban los distintos grupos sociales. Entonces ¿era necesario introducir teoría política, específicamente el marxismo, en la novela? Esta es casi una pregunta de perogrullo, porque está claro que la introducción de teoría política en la novela resulta del todo innecesario si consideramos que es un tema manejado, en mayor o menor medida, por todas las sociedades latinoamericanas. Por tanto, se opta por hacer de la política un tema implícito en la novela, partir de la afirmación de que sí se sabe de política, en la misma medida que no se sabe de homosexualidad. La homosexualidad es, ciertamente y sin lugar a dudas, un tema tabú, quizás tabú en tanto lo que se sabe de ella, de su origen y desarrollo, es casi nulo; la homosexualidad es mirada con desprecio en todas las esferas, se les tacha a ellos –los homosexuales- en términos bajísimos, de manera absolutamente despectiva. Por lo tanto, la incorporación de teorías sobre la homosexualidad, su origen y desarrollo, se hace en absoluto necesario, tanto como medio de ‘información popular sobre la homosexualidad y los mitos falsos con respecto a ella, y como forma de validar y, a la vez, otorgarle credibilidad al personaje homosexual. Su incorporación en notas al pie resulta ser el medio más factible para la incorporación de estas teorías –desde los conceptos freudianos básicos como el complejo de Edipo hasta su propia elaboración enmascarado en la doctora danesa Anneli Taube- en su novela. En un principio creyó que el medio más adecuado sería el hacerlas surgir en la conversación de ambos personajes, pero existía la imposibilidad de la tenencia de libros en la celda y, aún más, de libros sobre homosexualidad. Además, el homosexual era demasiado iletrado como para manejar del todo estas teorías, por lo menos, manejarlas a la altura que Puig necesitaba que fueran tratadas. Así, nace la incorporación de

dichas teorías en forma de notas a pie de página, de hecho resulta un medio del todo adecuado si pensamos que el problema es marginado en todas las esferas sociales latinoamericanas, por lo tanto, ‘qué mejor forma de presentar un tema marginado que al margen del texto’.

La novela es publicada en 1976 en España, único país que permitió su publicación, publicación que coincide con el termino del gobierno de Franco. La estructura formal del texto será una novela dialógica que comienza *in medias res*, compuesta por una narración en primer grado (esto es el diálogo de los personajes), por narración de películas de corte popular y por notas al pie.

## 2.2. El Enclave Paraliterario

La literatura producida dentro de los parámetros de la ‘cultura de masas’ se denomina ‘paraliteratura’. Entonces, así como la cultura moderna se funda en la distinción de dos polos: cultura de elite y cultura de masas, representadas por los apocalípticos y los integrados, la literatura también se funda en la distinción entre literatura canónica o de elite y la “paraliteratura o literatura de masas o marginal”<sup>35</sup>. Literatura y paraliteratura no deben pensarse (tal como ocurre con la cultura de masas y la cultura de elite) como dos fenómenos por completo incompatibles y paralelos, sino como dos fenómenos que establecen una relación dialéctica de retroalimentación y de autopreservación. Pero, al mismo tiempo, ambas manifestaciones entran en conflicto dado que conviven en esferas disímiles. Justamente es desde el conflicto desde dónde es rastreable aquella aversión recíproca entre vanguardia y kitsch. Holquist ha señalado que mientras más uniforme se hace la cultura de masas, más violentamente el arte de vanguardia se esfuerza por mantener su idiosincrasia, creándose una situación en la que el arte se caracteriza por su dificultad y el Kitsch por su facilidad<sup>36</sup>.

De la relación dialéctica entre literatura y paraliteratura, de la inclusión de parámetros de esta última en la primera, nace la formulación de ‘efectos de ruptura’ conscientes, ‘efectos de ruptura’ que son rastreables en la cuarta novela de Manuel Puig, El beso de la

---

<sup>35</sup> Consúltese: Solotorevsky, Myrna. Literatura y Paraliteratura. Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa. Gaithersburg: Editorial Hispamérica, 1988.

<sup>36</sup> Op. cit. Pág. 19.

mujer araña, desde las primeras líneas. Estos ‘efectos de ruptura’, corresponden a la inclusión de narraciones metadieéticas<sup>37</sup> en el nivel narrativo básico. La metadiégesis corresponde a la inclusión de las narraciones de películas de clase B, por parte del homosexual, y las notas al pie, que corresponden a narraciones sobre teorías homosexuales. Por lo tanto, se nos presenta un texto estructurado a partir de dos metadiégesis, la primera de ellas (narración de películas de clase B) es un intratexto, es decir, un texto insertado dentro la narración en primer grado. La segunda de ellas (notas al pie) es un subtexto, es decir, es una narración ubicada fuera de la narración en primer grado y, por tanto, se da la posibilidad de que se lea como un continuum<sup>38</sup> aparte de la diégesis y el intratexto.

Así, a partir de lo antes expuesto, es posible pensar en que debería establecerse una relación entre los tres niveles textuales, cierta relación determinada por lo dicho y tratado en cada capa del texto. Debería establecerse una relación que unifique el texto todo; debería formarse una relación inequívoca sobre la base de un tejido sin errores de puntos.

---

<sup>37</sup> Genette, en Figures III, señala la existencia de un primer nivel narrativo básico, el cual constituiría la obra propiamente tal, a partir de lo cual se plantea la idea central de la obra, de forma completa; a este nivel narrativo se le conoce con el nombre de *extradieético*. Una vez dentro de la narración, pueden establecerse niveles dentro de este primer nivel narrativo, a los que corresponden los sucesos narrados en el relato primero, lo que se conoce con el nombre de relato en primer grado, nivel *intradieético* o *dieético*. Finalmente, se advierte una narración en segundo grado, la cual corresponde al nivel de la narración dentro de la narración, denominada *metadieético*.

<sup>38</sup> Asumen algunos críticos, como José Amícola, que las notas pueden ser leídas como un continuum aparte de la narración en primer grado. Veremos más adelante, cuando tratemos las notas al pie, que sí es posible darle esta lectura a las notas, pero que el problema que surge es una pérdida de sentido del texto principal y del intratexto. En: Manuel Puig y la tela que atrapa al lector. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992, pág. 85.

## 2.3. Análisis De La Obra A Partir De:

### 2.3.1. Intratexto: *Narración De Películas De Clase B*

### 2.3.2. Subtexto: Notas Al Pie De Página Y La Problemática Del Narrador

## 2.2.1. Con respecto al (des)cubrimiento y (des)enmascaramiento de los de los personajes

*“Que se apaguen las luces, la película se comenzara a narrar”.*

Hemos dicho hasta ahora que la cuarta novela de Puig, El beso de la mujer araña, es una novela dialógica, estructurada a partir de tres planos, la narración de películas, la narración en primer grado y las notas al pie<sup>39</sup>. Hemos trazado de forma generalizada la función que cumple cada uno de estos. Hemos delineado a los personajes como personajes tipo<sup>40</sup>, personajes que ‘encarnan’ los temas tratados en la novela, que en un principio se nos muestran como antagonicos, o más bien, se nos muestran en una relación vacía.

Volveremos a este punto en el apartado siguiente.

Lo que por ahora nos interesará será ver cómo se desarrolla el proceso de descubrimiento y de desenmascaramiento de los personajes, pero ¿por qué descubrimiento?

---

<sup>39</sup> Orden en que de forma efectiva se nos van presentado las capas en el texto.

<sup>40</sup> Eco al respecto nos dice: “Un personaje es válido cuando a través de sus gestos y su proceder se define su personalidad, su forma de reaccionar ante las cosas y actuar sobre ellas, y su concepto de mundo: ‘las grandes obras maestras de la literatura delinear siempre cuidadosamente la fisonomía intelectual del personaje’. [...] Un personaje artístico es significativo y típico ‘cuando el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individuales suyos, y que tienen para él una importancia vital”. En: Eco, Umberto, op. Cit. Pág. 225.

Porque en el texto nos encontramos con la ausencia de un Narrador<sup>41</sup> que guíe nuestra lectura, que nos indique y muestre a los personajes; en esta ausencia se fomenta la presentación de los personajes de una forma en absoluto verosímil, es decir, a través de ellos mismos, sin mediadores externos. Lo dicho, por cada uno de los personajes (el homosexual y el marxista), está indicado gráficamente en la novela a partir de un guión.

Nos interesa, en síntesis, ver y descubrir a partir del texto cómo las narraciones de películas permiten que los personajes se sientan mutuamente cada vez más en confianza, de modo que puedan representarse ante nosotros como las personas individuales y únicas que son, actuando de forma real, efectiva y verosímil.

Esta utilización del estilo indirecto en forma de diálogo<sup>42</sup>, tal y como lo indica Kayser, puede conducir a la monotonía del texto y, por tanto, al tedio del lector, pero en El beso de la mujer araña, este peligro inminente desaparece gracias a la inclusión de los niveles intratextual y subtextual.

La novela comienza *in medias res*, nos instala en el lugar y nos ‘hace oír’ a los personajes de inmediato, nos instala, por tanto, ‘en el aquí y en el ahora de la situación’<sup>43</sup>. Esto tiene gran importancia, en tanto, nos permite desde ya comenzar a dibujar ciertas

---

<sup>41</sup> Planteamos la inexistencia de un Narrador en lo que corresponde al nivel narrativo principal. Por tanto, se asume la existencia de un Narrador en la narración de películas, valga la redundancia, que es Molina quién cumple la función de Narrador vicario; y un Narrador en las notas el pie, un Narrador que nos da a conocer las diferentes teorías con respecto al origen, desarrollo e implicancias de la homosexualidad.

<sup>42</sup> Seguiremos la línea analítica de Wolfgang Kayser realiza en torno a la estructura del diálogo en el arte narrativo tendiendo en cuenta que éste piensa para su análisis obras en dónde el diálogo aparece, pero en las que en la mayoría de los casos se encuentra mediado por la existencia de un Narrador que ‘ordena’ el discurso de los personajes. En: Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid: Editorial Gredos, 1975, Pág. 278.

<sup>43</sup> Peralta, Sergio. El texto como máscara. En: Actas del segundo seminario de la sociedad chilena de estudios literarios. Antofagasta: Universidad del Norte, 1983, Pág. 319.

pautas que nos llevarán a la comprobación o negación de lo que para efectos del presente informe nos hemos planteado, es decir, afirmar que en El beso de la mujer araña, se configura una heroína gestada desde y para la cultura de masas, al más puro estilo de las películas románticas de los años '50.

Al instalárenos de inmediato en la celda<sup>44</sup> se nos ha excluido de un acontecimiento fundamental para la configuración de un héroe, es decir, se nos ha privado de presenciar su descenso a los infiernos como pasa, por ejemplo, en Camino de perfección de Pío Baroja. Es decir, se nos ha excluido del paso por el Umbral. Además, se nos niega la identificación inicial de los personajes, dejándonos del todo absortos ante lo leído. Dejemos a un lado, por el momento, estas consideraciones y comencemos a vislumbrar los secretos que se esconden tras cada película narrada, tras cada acotación de los personajes.

Así, la novela y la primera película comienzan al unísono de la siguiente manera:

“- A ELLA se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos.

- ¿Y los ojos?

- Claros, casi seguro que verdes, los entrecierra para dibujar mejor [...]"<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Me adelanto en mis consideraciones sobre el camino del héroe y la conformación de este en la novela contemporánea que será tratado en el Cáp. 3.

<sup>45</sup> Puig, Manuel. El beso de la mujer araña. Buenos Aires: Ediciones Planeta, 2002, Pág. 9.

No sabemos nada sobre lo que se nos dice, sólo podemos suponer que “alguien” narra “algo” a “alguien”, dadas las características de la disposición que posee el texto, pero aún no podemos identificar el *quién*, el *qué*, ni el *a quién*. El proceso de “llenado” de los vacíos iniciales comienza a partir de:

“-Perdón pero acordáte de lo que te dije, no hagas descripciones eróticas. Sabes que no conviene”<sup>46</sup>.

Desde esta acotación a la narración podemos figurarnos (y, quizás, sólo figurarnos) que se trata de la narración de alguna película, idea proporcionada además por las descripciones antes realizadas por el Narrador vicario (*la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos*). La confirmación absoluta se da avanzada la narración:

“- Vos viste la película  
- No, te lo aseguro. Seguí”<sup>47</sup>.

Pero las preguntas provocadas en relación con ¿quién narra? y el ¿para quién se narra? siguen sin respuesta. Será sólo hasta la segunda división<sup>48</sup> en dónde se descubrirá el nombre de quién narra, Molina. Y hasta el término de dicha división el nombre de para quién se narra, Valentín.

---

<sup>46</sup> Op. Cit. Pág. 10.

<sup>47</sup> Op. Cit. Pág. 13

<sup>48</sup> Se adoptará la noción de división del texto en desmedro de la idea subcapítulo, dado que no existe una división tal, explícita, en el texto. Se realiza una división especificada por líneas puntadas, que señalan el término de un día y el comienzo de otro.

La problemática se reduce sólo hasta cierto punto, puesto que la nebulosa principal circula en torno a quiénes son en esencia estos dos hombres, sus características, sus modos de ver la realidad, su conocimiento de mundo, etc., es decir, todo aquello que forma parte de su caracterización global.

La narración de películas de clase B responden a la imposibilidad, por razones técnicas, de incorporar directamente el guión de una película íntegro al texto, “sino que se ofrece su versión narrativa [a través de Molina como Narrador vicario]; ello ocurre, por lo que respecta a esta novela, en perfecta adecuación a un principio de verosimilitud”<sup>49</sup>.

Molina narra para Valentín cinco películas, en el siguiente orden: La mujer pantera (1), Destino (2), Los guerrilleros (3), La vuelta de la mujer zombi (4) y Flores negras (5). Además, consideraremos, para efectos del presente análisis, como narraciones de películas a: La sirvienta fea (6) que Molina realiza para sí; La reconstrucción final de Los guerrilleros (7), por parte de Valentín; y la Alucinación final de Valentín (8), aunque es posible poner en juicio su inclusión dentro de la lista de películas. Dicha inclusión responde al hecho de que esta alucinación final está compuesta por retazos de la totalidad de las películas narradas por Molina para él, y como factor destacable de los efectos que Molina a tenido sobre de Valentín se alza el hecho de que éste utiliza rasgos discursivos de Molina en el desarrollo de su alucinación.

Además, y adhesionándonos a la pregunta con que Peralta<sup>50</sup> cierra su texto, si consideramos esta alucinación como películas, tendríamos las ocho patas de la araña<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Solotorevsky, Myrna, op. Cit. Pág. 135.

<sup>50</sup> Peralta, Sergio, op. Cit. Pág. 324.

El orden que cada una de las películas que Molina narra a Valentín no es arbitrario. Cada una de ellas guarda relación con una búsqueda no sólo de la forma<sup>52</sup>, sino también del contenido. Esta búsqueda implicará a la vez un afianzamiento de la condición de ‘intratexto’ de estas narraciones, además de la configuración del ‘molinismo’ que se proyecta desde Molina hacia Valentín, y del ‘valentinismo’ que se proyecta desde Valentín hacia Molina<sup>53</sup>. Ambos procesos, mediados por la narración de películas, establecen una relación de retroalimentación dialéctica. Las funciones que cumple la narración de películas se vinculan en un grado general a emplazar el camino necesario para el conocimiento que Molina y Valentín llevarán a cabo uno respecto del otro, de la cura por medio de la palabra, hasta la conclusión final que implica la conversión final de Molina y Valentín en el otro, tanto por medio de la palabra como por medio de la unión sexual. La unión de Molina y Valentín suma importancia si partimos de la afirmación de Puig de que cada ser humano más allá de su sexo y género, porta en sí un lado femenino y otro masculino, es mujer y hombre a la vez, en este sentido, Valentín sería el lado masculino de Molina, y Molina que explícitamente vive y sobre vive con ambas formas, es una casi transposición de Male (madre de Manuel) y Manuel. En este sentido encontramos validez y el primer punto de encuentro simbólico en el texto: el número ocho al ser el resultado de la

---

<sup>51</sup> En este sentido, siguiendo la línea simbólico-mítica que traza Jean Chevalier (En: *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1988) y, en tanto, la alucinación de Valentín es una conjunción híbrida de las narraciones de Molina, ésta dotaría a todo el universo paraliterario fílmico de equilibrio, en cuanto, el número ocho simboliza universalmente el número del equilibrio cósmico.

<sup>52</sup> José Amícola señala: “[...] Este protagonista [Molina] no busca en su mente la película sólo por el divismo de una estrella, que equivale a decir, no la busca sólo por la forma, sino también por el contenido, con lo cual da un peso mayor a la relación con el texto hasta hacerlo aparecer como ‘intratexto’”. En: Op. Cit. Págs. 55-56.

<sup>53</sup> Esta retroalimentación dialéctica que permite adquirir rasgos, ideas, formas de ver el mundo, etc., del otro se devela, también, en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, aquí la retroalimentación se realiza entre Don Quijote y Sancho estableciéndose de esta manera los procesos de Quijotización y Sanchificación. Incluso este paralelo podría llevarse aún más allá e identificar, aunque de manera muy superficial, a Don Quijote con Valentín, en tanto coinciden en su gran saber culto, en su alta educación; y a Sancho con Molina, en tanto ambos poseen una educación mínima.

suma de dos cifras gemelas (4 + 4) representa la gemelaridad de los principios o de los sexos contrarios; representa, de esta manera, la paridad de las dos almas (según concepciones dogon) con que cada animal y hombre nace. Validez que se reafirma en el juego simbólico que se establece a partir de la nominación de los personajes, esto es, Molina es un apellido que remite a lo femenino (reafirmando su condición de homosexual, en tanto jamás se le llama por su nombre de pila ‘Luis’), mientras que Valentín<sup>54</sup>, en tanto remite al lado masculino de Molina, sería, a través del proceso de valentinización, quién dotaría a éste de la valentía necesaria para la lucha final.

Así, la función enajenante, manifestativa y vinculadora juegan un papel de suma importancia en la conformación de este emplazamiento, a saber:

- La función enajenante: permiten la evasión de los actores, de una realidad adversa –la circunstancia actual- mediante la creación de mundos exóticos.
- La función manifestativa: posibilitan a través de la exhibición de las preferencias de cada uno de ellos, la mostración de la personalidad de ambos actores.
- La función vinculadora: estimular la instauración de una situación dialógica y el acercamiento afectivo entre Molina y Valentín; dicho acercamiento precederá al contacto sexual y suscitará una transformación de ambos personajes; facetas de dicho cambio, por lo que respecta a Valentín, serán puestas de manifiesto a través de reacciones provocadas por el estímulo fílmico.<sup>55</sup>

El descubrimiento de los personajes es realizable a partir de las diferencias extremas que se marcan con el cambio de *tono de voz* y de *discurso* rastreables en los diálogos<sup>56</sup> que

---

<sup>54</sup> Nombre de origen latino que significa valentía.

<sup>55</sup> Solotorevsky, Myrna, op. Cit. Pág. 136.

<sup>56</sup> Al respecto Mijail Bajtin señala que “las relaciones en las que se asienta la estructura del relato están mediadas por el dialogismo, dialogismo que es inherente al lenguaje mismo”. Asimismo, señala que “el

Molina y Valentín establecen gracias a las narraciones de películas, a saber: el discurso kitsch-sentimental de Molina y el discurso marxista-racionalista de Valentín, esto permite la no presencia de un narrador que marque los cambios en el uso de la voz<sup>57</sup>. Éstas fomentan el intercambio de ideas con respecto a ellas y con respecto a aquellos rasgos que las películas poseen en sí y que permiten la formulación de una conversación que se presenta cada vez de forma más estrecha. Así, la conversación, en tanto enclave de la diferenciación, permite que lo dicho sea verosímil para el lector<sup>58</sup>, verosímil en la medida que la forma en que el diálogo se nos presenta es el lenguaje cotidiano, ordinario; el diálogo inevitablemente nos conduce a la creación de un efecto realista. A la vez, en la conversación es rastreable la condición social, moral, ideológica, etc., de los personajes, condiciones, creencias y visiones de mundo que son parte de su mundo privado, de su esencia de ser.

Es interesante ver como cada una de las tres funciones antes mencionadas demuestran su aplicabilidad y desarrollo en el texto. La tarea de la primera función se encuentra mediatizada por la presencia del cine. Este crea tal efecto de ‘impresión de realidad’, como lo denomina Metz<sup>59</sup>, que provoca un estado pre-hipnótico en el espectador; la imagen fílmica es, según Barthes, un perfecto engaño que cautiva y captura al espectador, quien se

---

diálogo no es sólo el lenguaje asumido por el sujeto: es una escritura en la que se lee a otro”. En: Estética de la creación verbal. México: siglo XXI, 1982. (Nota adaptada).

<sup>57</sup> Dentro de esa celda con dos actantes (no actores) hay, sin embargo, muchas voces; ellas se presentan sólo tomando la palabra de modo interpuesto. Molina y Valentín hablan, pero, al mismo tiempo, son hablados al mismo tiempo, son hablados a través de los dos discursos que lo preceden [homosexualidad y marxismo]. En: Amícola, José, op. Cit. Pág. 97.

<sup>58</sup> Kayser, Wolfgang, op. Cit. 279.

<sup>59</sup> En desmedro del término de ‘ilusión de realidad’ que plantea Lotman. Tal desestimación del postulado de Lotman radica en que para Metz la verdadera ilusión es el sueño.

precipita y adhiere a la imagen, creándose un efecto de naturalidad (pseudo-naturalidad)<sup>60</sup>. Molina y Valentín se sumergen en un mundo de fantasía, de una u otra manera, duermen y mientras duermen sueñan la película narrada. La narración de películas, su adaptación a discurso narrativo, no elimina estos efectos, no disminuye la evasión que mediante ellas Molina y Valentín salen de la celda y viven y sienten lo vivido y sentido por otros. Aún más, aquellas condiciones en que se observa una película del cine se ven reforzadas en la novela, es decir, se reproduce la oscuridad en que una película es proyectada, puesto que la mayoría de las narraciones se realizan, o por lo menos son comenzadas a narrar, posteriormente o al unísono de que las luces de la cárcel sean apagadas. En este sentido, la narración de una determinada película va acompañada de una nutrida descripción de los actores-personajes, de los espacios, de las sensaciones, por parte de Molina, lo que provoca que tanto Valentín como nosotros los lectores seamos capaces de evocar las imágenes y realizar una reconstrucción mental de ellas, pero siempre guiados por Molina, es decir, desde la óptica de modelo paraliterario que encarna Molina, por ejemplo en la película (2):

“[...] de golpe se ve un teatro bárbaro de París, de lujo, todo tapizado de terciopelo oscuro, con barrotes cromados en los palcos y escaleras y barandas también siempre cromadas[...]” (pág. 48)

La segunda función (manifestativa) se hace efectiva en la aceptación de Molina y Valentín que lo narrado (o reproducido) corresponde a un objeto estético, a un objeto cuya función principal es provocar goce. Esta función se articula y activa en la valoración de cada uno con respecto a la película narrada y a la película emitida, marcando cada uno sus preferencias con respecto a ellas. Pero esta preferencia no sólo encuentra su enclave en la

---

<sup>60</sup> Solotorevsky, Myrna, op. Cit. Pág. 136. (Nota adaptada).

individualidad, sino, y aún más allá, en el conocimiento del gusto del otro, lo que implica de forma explícita que se ha comenzado y constituido un conocimiento del otro tácito y efectivo. Así, y como lo declara Solotorevsky, se desarrolla un nivel apreciativo distinguible en la señalización del propio gusto y del manifiesto interés y suposición por el gusto del otro, que media la elección de películas.

Por tanto, cada película activa el subconsciente del que narra y del que escucha, es decir, gatilla que ha partir de lo narrado se hagan patentes aquellos rasgos ‘ocultos’, ‘enmascarados’, tanto de Molina como de Valentín. Las películas poseen en sí un alto grado simbólico, y desde allí resulta evidente, como ya hemos dicho, que ellas aparecen en el texto no tan sólo como forma de entretenimiento para “pasar más rápido” las horas muertas dentro de la celda, sino como el circuito articulador de las sensibilidades de los personajes que deseamos descubrir y desenmascarar.

Hasta aquí no hemos hecho más que responder a una pregunta no planteada, es decir, ¿por qué se narran las películas? Esta pregunta nos remite a ese alto grado simbólico y articulador que ellas poseen. Las películas se narran como forma de entretenimiento, eso está claro, pero a la vez se narran porque son la única forma en que un hombre como Molina puede acercarse a un hombre como Valentín. Pero ese acercarse encierra en sí el hecho de que no es un acto por mera simpatía y protocolo social, sino que responde a los fines ‘enmascarados’ que Molina ‘oculta’; estos fines son: lograr que Valentín le tome la confianza necesaria para que le refiera sus secretos políticos, es decir, Molina necesita obtener información sobre el grupo político del que Valentín forma parte, saber quiénes son y dónde se esconden. ¿Molina es un ‘soplón’? Indudablemente. Molina es el informante de

la policía; necesita salir de la cárcel porque su madre está sola y enferma<sup>61</sup>. Esa es la génesis de la narración de películas, pero no por ello su final efectivo. Pero por el momento obviemos estas consideraciones, mantengámoslas en pause, que esta será nuestra labor en el capítulo siguiente.

Caracterizamos a las narraciones de películas como gatilladoras de imágenes, sensaciones y recuerdos enmascarados por los personajes. Pero ¿qué hay en ellas que las hacen configurarse de este modo? Para responder esta pregunta es indispensable realizar un breve ‘desenmascaramiento’ de los significados proféticos de ellas.

---

<sup>61</sup> Hemos excluido del análisis del intratexto y de la narración principal los informes policiales. Para efectos del presente trabajo éstos serán tratados en el capítulo siguiente.

### 2.2.1.1. Desde El Principio Activo A La Agotada Existencia Efímera

La mujer pantera es la película con que se da comienzo al texto *in medias res*<sup>62</sup>. Es por lo bajo sorprendente vislumbrar como en la primera plana del texto se nos dan las claves que pulularan en la totalidad de novela. Por tanto, no es de extrañar que se coloque énfasis en un *ELLA*, a la que “*se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas*”. Una mujer que dibuja “*una cara que es de animal y también de diablo*”. La pantera es una “*pantera macho y no se sabe si es para despedazarla y después comerla, o si la mira llevada por otro instinto más feo todavía*”<sup>63</sup>. En las frases precedentes podemos descubrir esa valorización de lo femenino, la dualidad del ser -masculino-femenino<sup>64</sup>-, y las intenciones ocultas de Molina. Se nos señala, a partir de la transformación de “*ELLA*” en pantera, la transformación que llevarán a cabo Molina y Valentín; transformación desencadenada por el beso, beso que será la unión completa entre Molina y Valentín hacia el final del texto, escena desde donde emerge el título de la novela. El beso, en la novela, es un elemento de sentido ‘suspendido’, por decirlo así, que el lector debe integrar paradigmáticamente a su proceso (lineal, sintagmático) de lectura<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Véase nota número 42.

<sup>63</sup> Peralta, Sergio, op. Cit. Pág. 319.

<sup>64</sup> Entre la Pantera y Molina existe una coincidencia de género: femenino, pero tanto la Pantera como Molina son machos.

<sup>65</sup> Solotorevsky, Myrna, op. Cit. Pág. 320.

En la trama de la película vemos a un hombre que se debate entre dos mujeres Irena ('ELLA') y la arquitecta, así como Valentín se debate entre su compañera y Marta, entre la mujer con la que está porque comparte sus ideales y la mujer a la que realmente ama.

En la segunda película, Destino o La cinta nazi, se conjugan dos temas principales, dos temas el sistema político nacional-socialista y el rol que la mujer cumple en dicho sistema (así como en la novela se conjugan homosexualidad y marxismo).

La protagonista de la cinta, Leni, se encuentra en una encrucijada, traicionar a su patria o al hombre que ama. La traición se especifica explícitamente, haciendo referencia a la traición de Molina hacia Valentín. Y, asimismo, veremos como el final de esta película se mantiene 'latente' hasta el final de la novela. Es importante señalar, que ésta narración se realiza de manera incompleta, dado que a Valentín no le gusta. La narración de esta película se detiene, dado que Molina se molesta por el desagrado que ésta a provocado en Valentín. La continuación de dicha película se realiza en el nivel subtextual, es decir, en forma de nota de pie de página, para aclarar la importancia histórica que esta película posee.

La tercera narración, La sirvienta fea, es realizada por Molina para él mismo. Nos muestra su fascinación por las películas románticas de los años '50, en dónde el amor todo lo puede. Nos muestra la dinámica ser-parecer (que encierra al total de la novela) de la pareja, ser-parecer presente en la relación entre Molina y Valentín, que termina por unir a dos seres que ya no pueden esperar ya nada de la vida.

Los guerrilleros o El play boy sudamericano es la película que más influjos, en el ámbito personal, produce a Valentín. El influjo de esta película hace desatar en Valentín la configuración de la reconstrucción del final de esta película. En la versión de Molina la pareja protagónica muere, en la reconstrucción de Valentín, muere el protagonista y su madre. Además, nos encontramos con la inclusión de una mujer campesina, que representa a la novia de Valentín, su compañera, a la cuál siente estar utilizando en tanto a la que realmente ama es a Marta.

Por tanto, esta película gatilla el recuerdos de los conflictos de Valentín, como hijo de burgueses adinerados, que como forma de rebelarse a tomado al opción de ser un revolucionario.

La vuelta de la mujer zombi está correlacionada, en tanto en ésta se establece la ‘posesión’ de cuerpo y alma como temática principal, con la unión sexual de Molina y Valentín. Esta película es la introducción para los acontecimientos que se llevarán a cabo en la narración de primer grado.

Esta película se encuentra intercalada por sub-historias, señalados a partir de tipografía distinta, que “junto con mostrarnos la interioridad de los personajes nos señalan muy claramente la conciencia enajenada de Molina, quien no puede dejar de pensar la realidad en términos de argumentos cinematográficos”<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Peralta, Sergio, op. Cit. 323.

En Flores negras o La cinta mexicana vislumbramos la redención de Molina. La tela que pretendía atrapar a Valentín (a modo que este dijera la información requerida por el director de la cárcel a Molina) queda a medio tejer en términos de traición, porque el arrepentimiento sucumbe a Molina; la tela se sigue tejiendo, pero bajo condiciones distintas. Dicha redención es rastreable en el arrepentimiento producido en el ‘malvado’ de la cinta. Claramente, el correlato más evidente con la novela, es la existencia de una heroína que es capaz de hacer y soportar todo por amor.

Por otra parte, esta película significa, casi, la molinización total de Valentín, en tanto éste expresa su gusto total por ella.

Valentín desaparece del texto en su Alucinación final, alucinación que da fin a la novela. En esta, Valentín, conjuga de forma absoluta rasgos de las películas narradas por Molina<sup>67</sup>, intercala las figuras de Marta y Molina, y las coloca al mismo nivel. Se evidencia absolutamente contaminado por los ‘decires’ de Molina. La molinización se ha completado, ha concluido.

---

<sup>67</sup> Como dijimos la primera película narrada, La mujer pantera, nos indicaba difuminados aquellos rasgos que se desencadenarían de forma progresiva en la narración de primer grado. Como primera, ‘significa el principio. No estando manifestado, de él derivas sin embargo toda manifestación y a él retorna una vez agotada su existencia efímera’. Es el símbolo del ser, de la revelación y de la unicidad. En: Chevalier, Jean, op. Cit. Pág. 1039. (Nota modificada).

## 2.2.2. De Las Notas Al Pie Y La Identificación De Un Narrador Propiamente Dicho

- “- ¿Cómo fue que empezó?
- Yo fui un día al restaurant y lo vi [a Gabriel]. Y me quedé loco. Pero es muy largo, otra vez te lo cuento, o mejor no, no te cuento nada, quien sabe con qué me vas a salir.
  - Un momento Molina, estás muy equivocado, si yo te pregunto es porque tengo un... ¿cómo te puedo explicar?
  - Una curiosidad, eso es lo que tendrás.
  - No es verdad. Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos mejor es que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco\*<sup>68</sup>.

Este asterisco nos remite a la primera nota al pie. Nota a la que le suceden otras ocho notas restantes. Es importante señalar la importancia que esta frase guarda con el sentido y objetivo, en primera instancia, que el autor pretende llevar a cabo. Las expectativas del autor con respecto a la inclusión de estas notas al pie, sobre teorías de origen y desarrollo de la homosexualidad, son poner al alcance del lector medio de los años '70 las respuestas a sus preguntas, porque era casi nulo el conocimiento sobre la 'gente con esas inclinaciones'. Esto no debe entenderse como una especie de 'culturización de los pobres incultos que forman la masa', sino como la forma de asentamiento y aceptación de algo que pasaba, pero de la cuál nadie hablaba.

Las notas sucesivas están conectadas con la narración en primer grado de la siguiente manera<sup>69</sup>:

---

<sup>68</sup> Puig, Manuel, op. Cit. Pág. 56. El subrayado es nuestro.

<sup>69</sup> Excluimos de este análisis la segunda parte de la película Destino o La cinta Nazi, que constituye la nota número 2, dado que fue analizada en el capítulo anterior.

- **Tercera Nota al pie:** se conecta –como las dos que le siguen-, a partir de una frase de Molina: *cómo me gustaría que me contaras vos una, ahora. Una que yo no haya visto* (pág. 87)
- **Cuarta Nota al pie:** *¿te creés que soy tonta?* (pág.115)<sup>70</sup>
- **Quinta Nota al pie:** *es divino* (pág.122).
- **Sexta Nota al pie:** se conecta, a partir de una frase del Director de la cárcel: [...] *tengo más tino compañero* (pág.133) (tino, supuestamente, supuestamente para no asesinar a Valentín con la polenta que se le está administrando en la comida).
- **Séptima Nota al pie:** nuevamente la frase que establece la conexión entre las capas del texto sale de Molina para Valentín: *no pensés, que te hace peor* (pág.145).
- **Octava Nota al pie:** se conecta desde el *silencio* (pág.171) de Molina, ante la petición de perdón, por parte, de Valentín por haberlo gritado.
- **Novena Nota al pie:** se nos remite la última nota al pie en un *hasta luego* (pág.180) referido mutuamente.

Como señalamos en los capítulos precedentes<sup>71</sup>, las notas al pie pueden ser leídas como un continuum separado del texto ficcional. Las notas al pie tienen pretensión científica, en la medida que se recurre a la paráfrasis de autores como Freud, Marcuse, West, Fenichel, entre otros, en torno a los siguientes tipos de teorías: teorías sobre el origen físico de la homosexualidad: homosexualidad debida a la actividad hormonal, la intersexualidad, la homosexualidad como herencia; teorías del vulgo sobre el origen de la homosexualidad: la

---

<sup>70</sup> Puig, Manuel, op. Cit. Para efectos de este capítulo, y los capítulos sucesivos, señalaremos sólo las páginas entre paréntesis.

<sup>71</sup> Véase nota número 37.

perversión, la seducción y la segregación; teorías en torno a la libido y la sociedad: la libido infantil y el complejo no resuelto; identificación con la madre, el narcisismo y la etapa anal de la libido; la represión como mutabilidad y la canalización de la energía sexual; la tolerancia; y, por último, la relación entre sexualidad y política (revolución).

¿Origen de la homosexualidad a partir de la relación que se establece entre sexualidad y revolución? Así es. Y conjuntamente con esta teoría la pretensión científica de las notas queda reducida a sólo a pretensión, puesto que ésta relación la realiza un autor ficticio, la Dra. Taube. Dicha Doctora interpreta al homosexual como un rebelde social, que repite siempre los cánones por los que se rige la mujer no emancipada. Es decir, y como lo esbozamos anteriormente, el autor-real se encuentra enmascarado en un autor ficticio para exponer sus propias ideas en torno al origen de la homosexualidad. De esta manera, se rompe, a la vez, la posibilidad, de leer las notas al pie como un continuum argumentativo, porque -dada la existencia de esta personalidad ficticia- las notas están supeditas a la narración en primer grado y viceversa. Así, la homosexualidad para Puig-Narrador no es herencia, sino que está supeditada inseparablemente de la sociedad. Esta intervención del narrador cierra el círculo argumentativo, a la vez que muestra paralelamente la síntesis entre fantasía y razón que en el texto -todo-se propone.

De esta manera, comprobamos que las notas al pie están en consonancia con el intratexto y la narración en primer grado, a la vez que éstas últimas están en consonancia con las notas al pie. Es un círculo cerrado, entrelazado por una sutil tela, que nos deja entrever aquellos rasgos en que, en última instancia, razón e irracionalidad de fusionan.

## **CAPÍTULO III**

### **DE HEROÍNA DE LA CULTURA DE MASAS A HOMOSEXUAL HEROICO**

#### **3.1. Resemantización Del Concepto De Héroe(ína): Una Derecho Cumplido Por Las Masas**

Hemos recorrido un largo camino analítico en pos de afianzar la tesis del presente informe. Pero ¿por qué se hacía de suma importancia afianzar la existencia de una heroína, aún más, de una resemanización del concepto de heroína? La respuesta es más compleja de lo que parece; para muchos el que osara en postular a Molina como heroína podía resultar por lo bajo un insulto a la carga semántica, semántica, morfológica y fonética que el concepto de héroe posee, ya ha estas altura, por sí solo. Por sí solo este concepto goza de gran prestigio, dado que en la mayoría de los casos se piensa y se considera la idea del héroe canónico. Aquél héroe noble, que realiza acciones elevadas, que es incapaz de pensamientos impuros, aquél héroe que con suerte se despeina en su accionar. Aquél héroe que, por sobre todo, es inalcanzable, por tanto se establece una relación de nula identificación con él, no es un “yo puesto en escena”, es un otro no alcanzable, pero admirable. Es la cultura de masas la que coloca en escena el “yo”, la que promueve la identificación con lo otro y con lo mismo; así, y como lo mencionamos en el capítulo I, se provoca un acontecimiento incontrolable y necesario: la resemanización de conceptos que ya se hacían insatisfactorios, entre ellos el concepto de heroína. Dicha resemanización lleva a cabo a partir de la puesta en escena de héroes y heroínas que perecen bajo un

sistema social injusto. Estos nuevos héroes y heroína son reinterpretados por las masas, o más bien, necesitan una reinterpretación de las masas, porque ya no se trata de estereotipos de héroe y heroína, sino de personas (o si se prefiere, personajes) que cada vez son más cercanos, que no sólo producen en el público una identificación de lo nacional o internacional. Lo que se produce de forma inevitable es una identificación extrema a índole personal que lleva a estos nuevos prototipos a ser posibles de imitar, porque lloran, sufren y sienten como las masas, padecen la opresión de un sistema<sup>72</sup>, lloran y sufren por amor, aman desde las entrañas, traicionan por él, etc. Ahora, las masas pueden sentir como posibilidad patente y explícita ser aquel héroe o heroína de la pantalla grande, de los radioteatros y de los folletines.

La concepción canónica de héroe es inaplicable a Molina, impensable, en tanto no nos encontramos, en primera instancia, con un hombre que lleva a cabo acciones nobles, sino con un hombre que ha sido encarcelado por perversión de menores, que está confabulado con el Director de la cárcel para obtener información de su compañero de celda, Valentín, para así poder salir de ésta. Pero me pregunto ¿quién no hubiera hecho lo mismo si con ello pudiera aliviar el dolor de su madre que se encuentra sola y enferma en el “mundo libre”? si alguien alza la voz y dice “yo”, miente. Pero si nos situamos en el otro lado de la balanza ¿no hace Molina más que seguir un fin noble? Probablemente sí, pero eso no lo convierte en heroína, eso no desmiente el motivo por lo que es encarcelado. Molina sólo puede configurarse como heroína, sólo puede ser, pensarse y sentirse como heroína sólo a través de la resemantización del concepto de heroína; sólo es heroína en tanto es una heroína

---

<sup>72</sup> Cfr. Con el ejemplo, dado con anterioridad, de Charles Chaplin en Tiempos modernos y con Pancho Villa, héroe que comenzó siendo un bandolero y terminó siendo héroe popular.

massmediática, en tanto es una heroína salida de la cultura fílmica de los años '50. Molina es de la forma más pura posible una heroína nacida desde y para la cultura de masas, desde aquella cultura que aún cree que el amor todo lo puede y por él todo se hace.

Pero ¿es el amor el móvil de Molina? o más específicamente ¿es el amor hacia Valentín el que la impulsa a su casi auto-asesinato final? La respuesta tendría que ser un no a medias. Un no a medias, porque de una manera evidente, y en primera instancia, el móvil del accionar de Molina es el ayudar a Valentín, pero de una forma soslayada, ocultando sus deseos más íntimos, deseos que le llevan al único camino en que su ser en esencia podría perpetuar, a la fatalité, la muerte. La muerte es la única forma en que Molina podría enfrentarse contra su verdadero enemigo, ella misma. Molina es un ser por entero pasional, con una racionalidad mediana, con una instrucción de la fantasía, y este “[...] hombre de la pasión es justamente el que elige permanecer en su equivocación a ojos del mundo, y esa equivocación mayor, irrevocable, que significa la elección de la muerte contra la vida”<sup>73</sup>. Molina es la heroína que muere por una causa justa, como la protagonista de la película Destino, Leni, y, como esta, es la heroína que debe optar entre ser leal a su patria o a su amado. Molina debe optar entre ser leal a la justicia (encarnada en el Director de la cárcel) o a Valentín. Molina se encuentra consigo mismo en esencia en este episodio final y se plasma en la opción por la muerte el *querer ser*, emblema de la cultura de masas.

Es nuestra misión comprender y compenetrarnos en el camino que Molina lleva a cabo hacia su auto-conformación en heroína. Heroización que se verá fortalecida y consolidada

---

<sup>73</sup> De Rougemont, Denis. El amor y occidente. Barcelona: Editorial Kairos, 1993, pág. 301.

sobre las bases que los niveles intra y subtextuales le proveen. Será misión de este tercer capítulo analizar los diálogos que se llevan a cabo entre el Director de la cárcel y Molina, para ver a partir de este enclave cómo se estrecha la relación entre Molina y Valentín hasta el punto que se genera un arrepentimiento claro y evidente en Molina, arrepentimiento que lo lleva a traicionar a la Ley y ayudar a Valentín, a llevar a cabo el último acto de su vida con una valentía que sin una previa retroalimentación dialéctica jamás hubiera sido posible.

### 3.2. Los Puntos Del Tejido: Un Revés Y Un Derecho

“Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo...  
la noche, trae consigo un silencio que me invita a hablarte...  
y pienso, si tú también estarás recordando, cariño...  
los sueños tristes de este amor extraño...”.

Mi carta de Mario Clavel.

Las películas narradas por Molina tienen un fin predeterminado: lograr emplazar el camino necesario para estrechar la comunicación y relación con Valentín con el fin último de lograr obtener información acerca del grupo de acción revolucionaria de la que Valentín forma parte, para, así, ser liberado y reencontrarse con su madre. Esta función, que indudablemente es una estratagema cuidadosamente planeado, tiene como consecuencia inmediata la puesta en marcha del proceso de retroalimentación dialéctica que se produce entre ambos personajes, Molinización y Valentinización.

Los planes de Molina jamás serían descubiertos, por nosotros los lectores (y sólo por los lectores, dado que Valentín jamás se entera de los planes originarios de Molina), a no ser por la inclusión de cuatro informes policiales<sup>74</sup>. Fijemos nuestra mirada en los tres primeros informes, que son los que por el momento nos interesan, y las implicancias de estos en el desarrollo de la narración principal.

---

<sup>74</sup> El cuarto informe es el que nos relata y nos da a conocer que Molina a muerto en un enfrentamiento entre revolucionarios y policías. Nos referiremos a éste con especial detalle hacia el término del presente capítulo.

El Primer Informe<sup>75</sup> policial forma parte del octavo capítulo del texto a la vez que da cierre a la primera parte de éste. Este primer informe es fundamental para “llenar” aquellos vacíos que aún teníamos sobre Molina y Valentín. Se nos da la nominación completa de ambos, conjuntamente con informarnos cuándo y por qué fueron tomados detenidos, a saber: Molina es el apellido de Luis Alberto, ingresado a la cárcel el 28 de julio de 1974 por corrupción de menores. Valentín es el nombre de pila del señor Arregui Paz, se encuentra en espera de juicio, encarcelado el 4 de noviembre de 1974 por descubrirse junto a un grupo de activistas promoviendo disturbios en una fábrica. Ambos son transferidos al Pabellón D, celda 7, el 4 de abril de 1975.

Estupefactos asistimos al descubrimiento, o más exactamente, al desenmascaramiento de Molina. Descubrimos impávidos que el envenenamiento de los alimentos era un hecho consabido por éste. Molina no es más que un traidor, ¿un traidor?, en realidad no lo es, por lo menos no tan tajantemente, y digo no tan tajantemente, puesto aunque su intención inicial era traicionar a Valentín para poder salir pronto de la cárcel e ir a cuidar a su madre enferma, el arrepentimiento se funda en él, la redención es ya parte de este juego de máscaras. Así, detiene sus planes en contra de Valentín, y, a la vez, le permite engañar al Director de la cárcel, afirmándole que Valentín está a punto de caer en su trampa y aprovecharse de éste para conseguir alimentos, no sólo para él, sino para *ambos*. El engañar al Director tiene el mismo móvil que el engaño truncado hacia Valentín, su madre:

“PROCESADO: [...] ¿Y qué dijo el señor Parisi?

---

<sup>75</sup> Llamaremos a los tres diálogos “penales” entre el Director de la cárcel y Molina “Informes”, para seguir una línea, aunque en estricto rigor sólo la introducción del primer diálogo es un informe.

DIRECTOR: Muy buenas noticias, Molina, que su mamá está bastante mejorada, desde que le habló de una posibilidad de indulto... parece que es otra persona.

PROCESADO: De veras...

DIRECTOR: Claro, hombre, era de esperar, ¿no?... Pero no llore, vamos, ¿qué es eso?, tiene que estar contento, hombre...

PROCESADO: Es de alegría señor..." (pág. 132)

Se comienza a vislumbrar el arrepentimiento y la culpa de Molina:

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

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

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

PROCESADO: Pero si se agrava no va a haber modo de que se quede en la celda, y en la enfermería ahí ya no puedo hacer nada yo" (pág. 133)

Detengámonos aquí un momento y volvamos a la narración principal. Durante el capítulo siete, Valentín recibe una carta de su compañera, la que lee para Molina. Durante la lectura Valentín le va "traduciendo la carta" a su compañero de celda:

"- [...]. Todo esto es en clave, te diste cuenta, ¿no?

- Bueno, está muy arrevesado, de eso me di cuenta.

- Cuando dice "desde que soy vieja", quiere decir desde que entré en el movimiento. Y cuando dice "la lucha por la vida" es la lucha por la causa. Y tío Pedro, por desgracia, es un muchacho de 25 años, compañero nuestro del movimiento. [...]" (pág. 120)

El capítulo siete es la antesala a la revelación de la que seremos testigos en el capítulo siguiente; sienta las bases mediante las cuáles nuestra concepción acerca de Molina no cambiará del todo, nuestro espasmo frente a las palabras del Director y de Molina no

tendrán un efecto decidor y maligno sobre la imagen que de Molina nos hemos trazado. Somos testigos de una transformación positiva en él.

Ha concluido el ciclo<sup>76</sup> de la acción y la culpa pasiva, *el fin* se ha duplicado, ya no se trata sólo de salir para cuidar a su madre, ahora, además, se trata de ayudar a Valentín. Molina se hace consciente y crítico, con respecto a lo que en primera instancia, quizás, creyó una instancia inocente. Molina en un ciclo progresivo se hace consciente de las emociones<sup>77</sup> que Valentín le provoca, así, las pulsiones se entremezclan con los sentimientos y la imaginación. ¿Con la imaginación? Así es; sus anhelos de una vida feliz junto a un hombre que la ame más allá de las apariencias se acrecientan en su imaginación y en su lectura personal acerca de las películas que narra. Buen ejemplo de lo anterior resulta la película (6), narrada por Molina para sí mismo, en dónde el argumento apela al desmedro de las apariencias y al triunfo de los sentimientos más puros<sup>78</sup>. La conmiseración y la caridad se apoderan de Molina. El cariño surgido para con Valentín es el que permite que se desarrolle una escena como esta:

“- (Valentín ha sido afectado por los purgantes embozados en su comida).

---

<sup>76</sup> Jean Chevalier con respecto al número siete nos señala: “[...]. Era entre los egipcios símbolo de vida eterna. Simboliza un ciclo completo, una perfección dinámica. [...]. Siete indica el sentido de un cambio después de un ciclo consumado y de una renovación positiva. [...]. Asociando el número cuatro, que simboliza la tierra (con sus cuatro puntos cardinales) y el número tres, que simboliza el cielo, el siete representa la totalidad del universo en movimiento. El septenario resume también la totalidad de la vida moral, adicionado a las tres virtudes teologales, fe, esperanza y caridad, las cuatro virtudes cardinales, prudencia, templanza, justicia y fortaleza. [...]. La cifra siete, por la transformación que inaugura, posee en sí mismo un poder, es un número mágico. [...]. El justo cae siete veces y vuelve a levantarse perdonado. [...]. Los dogon consideran el número siete como el símbolo de la unión de los contrarios, de la resolución del dualismo, como símbolo de la perfección. [...] Siete implica sin embargo una ansiedad por el hecho de que indica el paso de lo conocido a lo desconocido: un ciclo se ha completado, ¿cuál es el siguiente? En: Op. Cit. Pág. 942-947. (Nota adaptada).

<sup>77</sup> Haremos referencia constante a los siete grados de la conciencia, a las siete etapas de la evolución a las que Jean Chevalier hace referencia. En: Op. Cit. Pág. 947.

<sup>78</sup> “El lenguaje del cine es el único adecuado para hablar de la primacía del amor sobre el orden social establecido”. En: De Rougemont, Denis, op. Cit. Pág. 283.

- [...] yo te limpio, no te aflijas. Quedate tranquilo.
- Gracias...
- A ver... así, y un poco por acá... [...] mojo esta punta limpia de la sábana, y te limpio bien.
- [...] ¿No te da asco?
- Callate. Otra punta mojada de la sábana, ... así...” (pág. 126)

A la vez se desarrolla en él la conciencia de la inteligencia; Molina es ya capaz de clasificar, ordenar, clasificar e intuir qué camino seguir; ya está capacitado para urdir sin errores de punto la tela que terminará, inevitablemente, por enredarlo en su propio tejido.

El Segundo Informe es la complementación del primero. Aquí los datos nuevos que se nos dan a conocer son mínimos, circulan todos en torno a la presión que el Director de la cárcel hace sobre Molina. Este último para desviar la atención y presentimientos que han surgidos del Director le pide su permiso para decirle a Valentín que lo cambiarán de celda, para así ablandarlo y hacer que le de datos que permitan dar con el grupo activista al cual pertenece. Molina ya tiene conciencia de la intuición, y gracias a ella es capaz de notar que el Director comienza a sospechar que sabe más de lo que dice, que algo le oculta. Molina logra desviar medianamente su atención:

“DIRECTOR: Hable, Molina, hable claro. Si no habla claro conmigo no nos vamos a entender.

PROCESADO: Bueno, nada, le juro, señor. Es una corazonada, que si él piensa que me voy, va a tener la necesidad de desahogarse conmigo. Son así los presos, señor. Cuando un compañero se va... se sienten más desamparados que nunca.

DIRECTOR: Está bien, Molina. nos vemos de aquí a una semana” (pág. 175)

Asimismo, logra hacer caer al Director en la artimaña del paquete de alimentos:

“[...].

PROCESADO: Convendría que yo volviese a la celda con un paquete

[...].

DIRECTOR: ¿Usted cree que esto ayude?

PROCESADO: Le aseguro que nada ayudaría más, se lo aseguro, de veras de veras” (pág. 175)

Este segundo encuentro con el Director da comienzo al capítulo número once de nuestro texto en análisis. Este capítulo conlleva en sí significativa importancia ya que es en dónde se lleva a cabo el encuentro sexual entre Valentín y Molina. En la escena siguiente al encuentro con el Director, y mientras comparten la comida suministrada por éste, Molina da a conocer a Valentín sus sentimientos más apasionados, por primera vez, desde un punto de vista racional. Es por primera vez capaz de “intelectualizar”, en la medida de lo posible, sus ideas, aunque siempre apoyándose en su discurso kitsch:

“- [...].

- De que ustedes, cuando están en una lucha como la que están, no les conviene... bueno, encariñarse con nadie. Bueno, encariñarse es demasiado decir, o bueno, sí, encariñarse como amigo.

- [...].

- 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 aprisionada por nadie.

- [...]. Aquí nadie oprime. 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.

- [...].

- [...] pero si yo te trato bien... es porque quiero ganarme tu amistad, y por qué no decirlo... tu cariño. [...] Y vos también sos una persona muy buena [igual que mi mamá], muy desinteresada , que se ha jugado la vida por un ideal muy noble... [...]” (págs. 177-178)

Este discurso que apela a la racionalización de los sentimientos, no es más que la muestra perfecta de los influjos que ha hecho Valentín en Molina. En cada una de las palabras emitidas podemos rastrear que la Valentinización de Molina está llegando a su

clímax. Así, el capítulo once se alza como la conclusión última que implica la conversión final por medio de la palabra<sup>79</sup> de Molina y Valentín en el otro; conversión final que no sólo se realizará por medio de la palabra, sino, también, por medio de la unión sexual<sup>80</sup>. Esta conversión final, como ya hemos dicho, significa la inclusión de uno en el otro, la identificación y confusión de los límites entre un *yo* y un *otro*<sup>81</sup>:

- “- Ahora sin querer me llevé 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.*
- ...
- [...].
- Por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá,... ni acá, ni afuera...
- ...
- [...].
- O que *yo no era yo. Que ahora yo... eras vos*” (pág. 191)<sup>82</sup>

Con el Tercer Informe se da comienzo al capítulo catorce. Este capítulo es la antesala de los dos capítulos finales en los que mueren los protagonistas del texto. Es el capítulo en que Molina y Valentín se separan.

Este tercer informe comienza con en el momento exacto en que el Director pide hablar con el que presumimos es su superior. Le informa sucintamente de cómo se han sucedido

---

<sup>79</sup> Entenderemos al número once como la suma de  $1+1=2$ . Es decir, desde un punto de vista simbólico-mítico. El número dos significa la dualidad del ser, el enfrentamiento de los opuestos. En la simbología [cristiana](#), el 2 representa la ambivalencia y el conflicto. Es la lucha permanente entre el [Bien](#) y el [Mal](#). Así mismo representa la oposición de los contrarios: virtud y pecado, luz y oscuridad. También es el símbolo de la Madre o principio femenino con doble significado: dadora de vida o provocadora de las tentaciones. Este simbolismo se encuentra representado en muchos [capiteles románicos](#) con la representación de aves enfrentadas, leones con 2 cuerpos, flamencos con los cuellos entrelazados, etc. [en línea] <<http://es.wikipedia.org/wiki/Dos>> [consulta: 05 diciembre 2005].

<sup>80</sup> Véase el punto 2..2.1.

<sup>81</sup> Se emplaza la conciencia del cuerpo físico. Esta es la conciencia del apaciguamiento de los deseos y pulsiones de manera primordial. En: Chevalier, Jean, op. Cit. Pág. 947.

<sup>82</sup> El subrayado es nuestro.

los acontecimientos. Así, su superior le ordena liberar a Molina al día siguiente, para ver si ante la ida que éste salga libre Valentín planea algo que lo incluya en sus planes. El fin último de la liberación de Molina responde a atrapar a los compañeros de Valentín, de esta manera, se trazan dos opciones para el encuentro y captura de estos. Por una parte, se alza como posibilidad que Valentín solicite la ayuda de Molina para contactarse con sus compañeros, es decir, que Molina los guíe directamente al encuentro con los activistas. Por otra parte, si lo anterior no se efectúa satisfactoriamente, se hará publicar en la prensa que un agente encubierto “ha proporcionado a la policía los datos sobre la cédula adscripta de Arregui” (pág. 213); en consideración de lo anterior, los activistas buscarán a Molina para ajustar cuentas con él, así, por tanto, también, se podrá atrapar a los compañeros de Valentín. Ambas posibilidades son la solución perfecta a lo que desde un principio se ha buscado: encarcelar a los activistas del grupo de Valentín.

El diálogo que entabla el Director con Molina, en un comienzo, apunta directamente a presionarlo psicológicamente, afirmándole que como no ha dado información alguna no podrá salir de la cárcel. Claramente esta estrategia del Director responde a las dudas que éste guarda para con Molina; presente que algo le está ocultando.

El Director sabe que Molina no hablará, pero, a la vez, reafirma sus sospechas, dado que ante su intención de cambiarlo de celda Molina ruega porque así no sea. Aunque, en su conciencia intuitiva, Molina insiste en que su negativa no responde al hecho de que se “haya encariñado” con Valentín, sino que no pierde la esperanza de que éste le confiese algún dato que les sea útil. Ante la nula respuesta recibida, el Director, decide informarle a Molina que al día siguiente será liberado.

Molina regresa a la celda con la nueva noticia. Valentín ve en la liberación de Molina la oportunidad que ha estado esperando:

“- Mirá... en estos días se me ocurrió un plan de acción extraordinario, y me moría de bronca pensando que no se lo podía pasar a mi gente. Me devanaba los sesos buscando una solución,... y vos me la servís en bandeja” (pág. 217)

La negativa inicial de Molina ante la propuesta de Valentín es tajante. Lo que le angustia a Molina es separarse de Valentín, es dejarlo solo.

“- Me da pena dejarte solo” (pág. 219)

Molina comienza a manifestar su voluntad, su *querer ser*, en contra de lo supuestamente correcto. Es consciente de que es capaz de trazar toda moral preestablecida por su madre, por poder estar junto a ella y cuidarla, pero, a la vez, es conciente de que él jamás a estado en primer lugar, que él jamás a vivido su vida, ni ha tomado decisiones sin pensar en algún otro. Molina pasa de ser una voz pasiva, de un saber pasivo, a la acción y a hacerse responsable de sus actos.

“- [...] ... ¿Pero mi vida cuándo empieza?, ¿cuándo me va a tocar algo a mí, tener algo?  
- Yo quiero quedarme con vos, lo único que quiero es quedarme con vos” (pág. 220)

La despedida suena como campanas proféticas, la muerte se acerca lentamente hasta estos dos seres, que aunque no se aman como un hombre a una mujer, han proporcionado el

uno al otro, las herramientas que los han hecho crecer el uno en el otro, Valentín hacia los afectos y Molina hacia la razón y la autodeterminación. Molina y Valentín se unen más allá de sus pasiones y pulsiones en la expresión de cariño más puro, un beso. Molina se convierte en la *Mujer Araña*, aquella que *atrapa con su tela a los hombres*.

- “- Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres con su tela.
- [...]
- El beso.
- ¿No querés que te lo dé, ahora?
- Sí, si no te da asco.
- No me hagas enojar.
- ...
- ...
- Gracias.
- Gracias a vos” (págs. 226-227)

### 3.3. Trazando El Camino Hacia La Muerte

Como dijimos anteriormente, la muerte de Molina se nos da a conocer a través de un informe policial; en éste se detalla cada uno de los movimientos que realizó Molina antes de su encuentro efectivo con los activistas, amigos de Valentín, y el posterior enfrentamiento entre éstos y la policía, enfrentamiento en que Molina muere (¿cómo heroína de cine?).

Veamos ahora cómo es que Molina lleva a cabo cada uno de sus movimientos, movimientos que, inevitablemente, lo conducirán a la muerte, muerte latente que Molina presiente ya desde que acepta ayudar a Valentín (¿o ayudarse a sí mismo?).

El cuarto informe policial relata los días que van del 9 al 14 y del 20 al 25. Las acciones citadas entre los seis primeros días no gozan de mayor importancia, sólo dos hechos son destacables: las diarias cavilaciones de Molina en la ventana, mirando en dirección noroeste, es decir, en dirección a la cárcel; y el hecho de que Molina se había ya percatado de que era seguido. Los acontecimientos en relación con su encuentro con los activistas, compañeros de Valentín, comienzan a sucederse desde el día 22 en adelante. Este mismo día Molina se contacta con ellos, no sin antes vacilar en hacerlo al marcar el número de teléfono tres veces; y es justamente este hecho el que hace sospechar a sus perseguidores, dada su vacilación y la existencia de teléfono en su lugar de trabajo. Además, ya se habían interferido los teléfonos desde los cuáles recibía llamados en su casa, pero Molina no se

había contactado con ninguno de ellos. Al día siguiente, el 23, Molina asegura el dinero que tenía depositado en el banco, para así, presintiendo su posible muerte, su madre no quedara desamparada. Esta es la fecha inicial en la que se encontraría con los activistas, pero, tal y como lo advierte el redactor del informe policial, el lugar de encuentro fue escogido por alguien “experto en eludir la vigilancia policial”, asimismo, deben haber notado la presencia de la policía, puesto que nadie llegó al encuentro de Molina. La policía ha advertido que Molina se ha contactado ya con los activistas, y que el encuentro entre ellos es inminente, por ello, se ha eliminado la posibilidad de publicar en la prensa la existencia de un agente encubierto.

El día 25 es el día decisivo. Constatamos que el marcar tres veces el número telefónico era una estrategia, para que al otro lado de la línea lo reconocieran. El encuentro entre Molina y los activistas nunca se hace efectivo, puesto que sus perseguidores habían calculado media hora para arrestar a Molina para interrogarlo, en el mismo momento en que los policías actúan son interceptados por “un auto en movimiento”. Los dos policías que efectuarían el arresto cayeron herido, Molina no resistió y murió en el mismo lugar del enfrentamiento. La policía supone que los activistas pretendían premeditadamente dar muerte a Molina para que este no pudiera confesar. Así, se concluye, por parte de los efectivos policiales, que Molina pretendía darse a la fuga con los activistas o “estaba dispuesto a que éstos lo eliminaran”.

Es innegable que Molina estaba dispuesto a morir, a manos de quién es lo que menos importa. Él sabía que la única manera de hacerse cargo de su vida, de vivir realmente era

muriendo. La muerte se alza como la única forma de liberación posible. Molina se convierte en activista de su propia vida.

Molina al optar por no ser “el soplón” opta por derrumbar todos los estereotipos preconcebidos del homosexual. En el momento de la despedida entre él y Valentín, este último le pide que no se deje “basurear por nadie”, pero Molina hace ya tiempo lo había decidido, al no hacerse parte de un complot en contra de Valentín, sino al comenzar su configuración como no heroína. Dicha configuración, dada por una reformulación del concepto de heroína, comienza a gestarse, a partir de la puesta en marcha de los procesos de Valentinización y Molinización. La concientización de dicha configuración, para el lector, es ya presumible en el giro que toman los acontecimientos, en el giro total que toma la traición. Molina ha tejido en principio un red para Valentín, luego para el Director, pero es él, a final de cuentas quién cae en su propia tela, Valentín termina por atraparlo y conducirlo, sin retorno, hacia la fatalité, hacia la muerte.

### 3.4. La Confabulación De Las Capas Del Texto: Hacia La Validación del Homosexual Heroico

Como dijimos al inicio del presente capítulo, las concepciones de héroe desde la tradición canónica de la literatura son inaplicables en Molina, pero ello no significa –ni impide– que éste se convierta en heroína de su propia película romántica. Molina es una heroína que termina por convertirse en homosexual heroico al derrocar las concepciones predeterminadas sobre los homosexuales; ideas preconcebidas que van implícitamente incrustadas en afirmaciones como “[...] yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco” (pág. 56). Molina es heroína, no héroe como afirma Amícola. La afirmación de éste último nacen del obviar la premisa de la asignación de los roles femenino y masculino como estereotipos de conducta. Amícola se centra en el sexo como determinante de la conducta del individuo, siendo que no es un hecho determinante; es el género el que determina la conducta del individuo, su forma de ser y de desenvolverse en el mundo.<sup>83</sup>

Pero a pesar de todo, la muerte no se establece como un hecho cargado de negatividad, en parte por su carácter liberatorio y, en parte, porque “la muerte no es más que un accidente en la vida de Molina y de Valentín”<sup>84</sup>; ¿un accidente? Sí, porque, en realidad, lo importante no es la muerte como acto final, representante del final feliz de los cuentos de hadas, sino el hecho de que estos dos personajes han muerto liberados ya de sus ataduras; Valentín se ha liberado de sus trabas afectivas y Molina se ha hecho consciente de sus

---

<sup>83</sup> Amícola nos señala: “[...] el hecho de que Molina no sea realmente una mujer le imprime al proceso un ‘tour de force’ nuevo que lo lleva a uno de los puntos culminantes de la novela”. En: Amícola, José, op. Cit. Pág. 225.

<sup>84</sup> *Ibíd.* (Nota adaptada).

”siete conciencias”, se ha liberado de las trabas sociales con que se le juzgaba, a él y a todos los homosexuales<sup>85</sup>.

Molina se convierte a la vez en héroe de la novela y héroe de su propia vida, sólo gracias a la existencia de los niveles intratextuales y subtextuales, gracias a la existencia de la estructura dialógica de la novela, gracias al desarrollo y curso que toman las conversaciones con el Director. Sólo gracias a la estructura estratificada de la novela Molina logra establecer un proceso de conversión que lo dotará de la fuerza necesaria para enfrentarse al él mismo, y a los tabúes de los que debe liberarse. Molina no ha hecho más que seguir un gran camino hacia la fuerza.

Molina no podría ser la heroína admirable que es, no podría haber sido depositaria de nuestra amabilidad como lectores, si la novela no estuviera magistralmente constituida como lo está. Este es el gran mérito de Puig.

---

<sup>85</sup> Es necesario señalar que Molina nunca, a lo largo de toda la novela, muestra o da atisbos de sentirse rechazado, por lo menos explícitamente. Las ataduras de la homosexual, como traba social, en Molina, no son conscientes, han sido desplazadas de su conciencia desde hace ya tiempo.

## CONCLUSIÓN

El análisis que de El beso de la mujer araña se ha llevado a cabo apunta directamente a reconocer en él a un héroe, a un homosexual heroico. Las distintas capas del texto tienen, como vimos, innumerables funciones, pero, sin lugar a dudas, la más importante de ellas es permitir al lector “enamorarse” de la figura de Molina, más allá de que éste sea un corruptor de menores. Nos compenetramos con la figura de Molina más allá de que sea el típico homosexual amanerado, vulgar y amoral que conocemos (o más bien que nos han impuesto), más allá de la figura que la sociedad impone. Nos encontramos con un ser que contiene la “sensibilidad en las entrañas”, conocedor de un mundo y de una cultura popular, que como Latinoamericanos nos es extremadamente cercana. No sólo nos inmiscuimos en un mundo privado y degradado como una celda, sino que nos inmiscuimos en el desarrollo hacia la plenitud de dos personajes, que hacia el final de la novela se han convertido en esencia en otra persona, aunque, claro está, sin dejar de ser lo que son. Lo anterior puede saber a contradicción, si nos planteamos que la esencia es lo que no crea lo que somos, pero con la afirmación anterior apunto, directamente, al hecho de que su esencia es su irracionalidad y sentimentalidad más íntima. Ambos personajes han hecho un camino en ascenso hacia dos direcciones distintas: Molina se ha elevado hacia la racionalidad de Valentín (mediante el proceso de Valentinización que lleva a cabo) y Valentín se ha elevado hacia el terreno irracional-sentimental-kitsch de Molina (mediante el proceso de Molinización, que se completa en la alucinación final, alucinación que lo conduce hacia la muerte).

La compenetración de los niveles intratextuales y subtextuales alzan a Molina como narrador vicario y como homosexual sin represiones sociales. Así, la novela no es sólo dialógica, en tanto son sólo los personajes los que dialogan, sino también las distintas capas que forman el texto. En la novela nada está allí para que el azar juegue su correspondiente papel; todo en la obra se establece en una armonía innegable, cada personaje, cada película, cada nota al pie, cada informe policial, establecen una constante relación dialéctica.

Así, Molina, como parte fundamental de la relación dialéctica que se establece entre los distintos niveles de la novela, no se convierte tanto en heroína por su accionar, sino más bien por nuestra recepción de la obra. Sólo, nosotros los lectores, lo coronamos como heroína, en tanto este hombre con esencia femenina concluye su vida por dos nobles actos: ayudar a Valentín y ayudarse a sí mismo, realzando la figura que él tiene de sí, y realzando la figura del homosexual que cruza “la tradición literaria y la conciencia de los lectores”<sup>86</sup>. Molina se convierte en heroína de su propia película romántica, al más puro estilo de las películas románticas de los años '50. Este ser heroína sólo será posible, en tanto se lleve a cabo una resemantización del concepto canónico del concepto de heroína, para que así la figura de los nuevos héroes y heroínas se acerque a las masas, se hagan identificables por ellas. Las masas configuran estos nuevos estereotipos, de manera tal, que ya no serán modelos de honor supremo, sino personas como ellos, que cometen errores, pero que se redimen para llevar a cabo las acciones más puras en beneficio directo de otro y de sí mismos.

---

<sup>86</sup> Amícola, José, op. Cit. Pág. 226.

En Molina, este ser heroína conllevará inevitablemente a su conformación en homosexual heroico, pero, como hemos dicho, sólo como consecuencia, no como acto excluyente.

Es verdad, Molina, *se ha quedado sin nada, pero está contento, por haber tenido por lo menos una relación verdadera en la vida, aunque sepa que se ha terminado. Porque simplemente hay razones del corazón que la razón no entiende. Así es. Colorín colorado este cuento se ha acabado.*

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Textos Críticos

1. AGUILERA, FRANCISCO. *Novelas hispanoamericanas que se escriben hoy*. En: Eduardo Godoy, Hora actual de la novela hispánica. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994, Págs. 205-219.
2. AMÍCOLA, JOSÉ: Manuel Puig y la tela que atrapa al lector, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
3. BALDERSTON, DANIEL... [et al]. Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar. Buenos Aires: Alianza Editores, 1987.
4. -----, El deseo, enorme cicatriz luminosa: ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
5. BARHES, ROLAND... [et al]. Análisis estructural del relato. México: Editorial Coyoacán, 1996.
6. BAKHTIN, MIKHAIL. Estética de la creación verbal, México: Siglo Veintiuno Editores, 1998b.
7. BROCH, HERMAN. Kitsch, vanguardia y arte por el arte. Barcelona: Tusquets Editores, 1979.
8. CAMPBELL, JOSEPH. El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
9. CHEVALIER, JEAN. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Herder, 1988.

10. CURTIUS, ERNST ROBERT. Literatura Europea y Edad Media Latina. México: Fondo de Cultura Económica, Colección Estudios Literarios, Tomo I, 1975.
11. ECO, UMBERTO. Apocalípticos e integrados. Barcelona: Editorial Lumen, 1965.
12. -----, El Superhombre de masas: Retórica e ideología en la novela popular. Barcelona: Editorial Lumen, 1995.
13. -----, *El lector modelo*. En: Lector in fábula. Barcelona: Ediciones Lumen, 1981, Págs.73-95.
14. GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: Culturas Híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad. Buenos Aires: Piados, 2001.
15. GRAMSCI, ANTONIO. Cultura y literatura. Barcelona: Ediciones Península, 1968.
16. ISER, WOLFGANG. *El proceso de lectura*. En: Para leer al lector. Una antología de teoría literaria post-estructuralista. Santiago: Editorial Universitaria, 1987, págs. 29-50.
17. JORQUERA, CECILIA: *La desmitificación del héroe heroico*. En: Revista Chilena de Literatura, no. 29, 1987.
18. KAYSER, WOLFGANG. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
19. LE GALLIOT, JEAN. Cáp. III, *Psicoanálisis y novela*. En: Psicoanálisis y lenguajes literarios, Buenos Aires: Editorial Hachette, 1977.
20. LEVINE, SUZANNE J. Manuel Puig y la mujer araña: su vida y ficciones. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2002.
21. LÓPEZ, AMADEO. *La problemática del deseo en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. En: Eduardo Godoy, Hora actual de la novela hispánica. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994, Págs. 271-321.

22. MARTÍN, B., JESÚS. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Santa Fe de Bogotá: convenio Andrés Bello, 1998.
23. MOLES, ABRAHAM. El kitsch: el arte de la felicidad. Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.
24. NOGAL, ROSSANA. *Daimón de Abel Posse: la figura invertida del héroe.* En: Revista Chilena de Literatura, no. 52, 1998.
25. ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. La rebelión de las masas. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
26. OSSES, JOSÉ EMILIO. *El tema de la degradación de valores en Herman Broch.* En: Revista Chilena de Literatura, no. 29, 1987.
27. PERALTA, SERGIO. *El texto como máscara.* En: Actas del segundo seminario de la sociedad chilena de estudios literarios. Antofagasta: Universidad del Norte, 1983, Pág. 316-326.
28. SARLO, BEATRIZ. La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1992.
29. SCHWARTZMANN, FÉLIX. *Máscara y experiencia del otro.* En: Anales de la Universidad de Chile, Octubre-Diciembre, 1964.
30. SOLOTOREVSKY, MYRNA: Literatura, paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cortázar, Vargas Llosa. Gaithersburg: Editorial Hispamérica, 1988.
31. STEINER, GEORGE Y BOYERS, ROBERT. Homosexualidad. Literatura y política. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

## Textos En Línea

1. [en línea] <<http://es.wikipedia.org/wiki/Dos>> [consulta: 05 diciembre 2005].
2. “Diccionario de La Real Lengua Española”. [en línea]. <[www.rae.es](http://www.rae.es)>[consulta: 02 agosto 2005].
3. CASTILLO, CAROLINA. Manuel Puig y la novela de la conversación. El gesto de un narrador vanguardista. [en línea] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/narvang.html>> [consulta: 02 septiembre 2005].
4. GUILLIO, MARÍA ESTHER: Manuel Puig a diez años de su muerte. ”Yo escribía rememorando películas”. [en línea] <<http://www.sololiteratura.com/puig/puigentradiez.htm>> [consulta: 14 agosto 2005].
5. MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY: La muerte no es un adiós [en línea] <<http://www.literatura.org/TEMartinez/mpuig.html>> [consulta: 08 agosto 2005].
6. NIETO, JUAN MANUEL. El beso de la mujer araña de Manuel Puig. El cineasta escritor. [en línea] <<http://www.monografias.com/trabajos13/mmpuig/mmpuig.shtml>> [consulta: 28 agosto 2005].
7. PAJETTA, GIOVANNA: Manuel Puig: cine y sexualidad. [en línea]. <[http://www.literatura.org/Puig/repo\\_puig.html](http://www.literatura.org/Puig/repo_puig.html)>[consulta: 10 septiembre 2005].
8. PIGLIA, RICARDO. Manuel Puig y la magia del relato. [en línea]. <<http://www.sololiteratura.com/puig/puigylamagia.htm>> [consulta: 19 agosto 2005].
9. SPERANZA, GRACIELA. Una visión diferente de Manuel Puig: La sonrisa de un enigma. [en línea]. Clarín, 02 de julio de 2000. <<http://sololiteratura.com/puig/puiglasonrisa.htm>>. [consulta: 14 agosto 2005].

10. VARGAS LLOSA, MARIO. Manuel Puig: disparen contra el novelista. [en línea] Clarín, 07 de enero de 2001. <<http://sololiteratura.com/puig/puigdisparensobre.htm>> [consulta: 21 de agosto de 2005].

## Textos Literarios

1. PUIG, MANUEL. El beso de la mujer araña. Buenos Aires: Ediciones Planeta, 2002.

## Imágenes

1. ANCA NECHITA . Medea, [ grabado]. En: Graphic Arts. Online Exhibition. [en línea] <<http://www.clipart.teleactivities.com/exhibition/nechita/medea.jpg>>.
2. CINE: [en línea] <<http://www.cinesalesianos.com/fotos/cine49/cine-viejo.jpg>>[http://images.google.cl/imgres?imgurl=http://www.cinesalesianos.com/fotos/cine49/cine-viejo.jpg&imgrefurl=http://www.cinesalesianos.com/fotos.htm&h=250&w=425&sz=30&tbnid=n9kP1pHIYcUJ:&tbnh=71&tbnw=122&hl=es&start=3&prev=/images%3Fq%3Dcine%26svnum%3D10%26hl%3Des%26lr%3D%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official\\_s%26sa%3DG](http://images.google.cl/imgres?imgurl=http://www.cinesalesianos.com/fotos/cine49/cine-viejo.jpg&imgrefurl=http://www.cinesalesianos.com/fotos.htm&h=250&w=425&sz=30&tbnid=n9kP1pHIYcUJ:&tbnh=71&tbnw=122&hl=es&start=3&prev=/images%3Fq%3Dcine%26svnum%3D10%26hl%3Des%26lr%3D%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official_s%26sa%3DG)
3. MUJER ARAÑA: [en línea] <[http://images.google.cl/imgres?imgurl=http://sololiteratura.com/puig/puig54\\_02-3a.jpg&imgrefurl=http://sololiteratura.com/puig/puigrecrean.htm&h=258&w=170&sz=23&tbnid=hAOCnvoJbzcJ:&tbnh=107&tbnw=70&hl=es&start=23&prev=/images%3Fq%3Del%2Bbeso%2Bde%2Bla%2Bmujer%2Bara%25C3%25B1a%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Des%26lr%3D%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official\\_s%26sa%3DN](http://images.google.cl/imgres?imgurl=http://sololiteratura.com/puig/puig54_02-3a.jpg&imgrefurl=http://sololiteratura.com/puig/puigrecrean.htm&h=258&w=170&sz=23&tbnid=hAOCnvoJbzcJ:&tbnh=107&tbnw=70&hl=es&start=23&prev=/images%3Fq%3Del%2Bbeso%2Bde%2Bla%2Bmujer%2Bara%25C3%25B1a%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Des%26lr%3D%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official_s%26sa%3DN)>
4. TANGO: [en línea] <<http://images.google.cl/imgres?imgurl=http://www.tango-vorstadt.de/images/pairclip.jpg&imgrefurl=http://www.tango->

[vorstadt.de/&h=285&w=220&sz=24&tbnid=EQ\\_e5Bm1towJ:&tbnh=110&tbnw=84&hl=es&start=40&prev=/images%3Fq%3Dtango%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Des%26lr%3D%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official\\_s%26sa%3DN>](http://vorstadt.de/&h=285&w=220&sz=24&tbnid=EQ_e5Bm1towJ:&tbnh=110&tbnw=84&hl=es&start=40&prev=/images%3Fq%3Dtango%26start%3D20%26svnum%3D10%26hl%3Des%26lr%3D%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:es-ES:official_s%26sa%3DN>)