

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRES BELLO

MAGISTER EN LITERATURA HISPANDAMERICANA

EL BESO DE LA MUJER ARANA

Una red de conexiones

JEANETTE URIBE

Dirigido por:

MARIA DOLORES JARAMILLO

Bogotá, marzo de 1987.

AGRADECIMIENTOS

Esta monografía no se habra podido llevar a cabo sino no hubiera existido la posibilidad de diálogo con compañeros académicos y en especial la oportunidad de discusión, estímulo y orientación de la profesora María Dolores Jaramillo, quien aportó una gran ayuda para su elaboración.

De la misma manera, agradezco a todas aquellas personas que pusieron su granito de arena en la corrección, revisión y crítica del tratado, buscando con ello una a mejor presentación y trato del tema.

ANEXO 1

TRABAJOS DE GRADO CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., 20 de junio de 2018

Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Cuidad

Estimados Señores:

Yo Elvia Jeannette Uribe, identificada con C.C. No. **41.607.562**, autora del trabajo de grado titulado ***El beso de la mujer araña: una red de conexiones***, presentado en el año de **1987** como requisito para optar el título de ***Magister en Literatura Hispanoamericana***; autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "***Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores***", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).


ELVIA JEANNETTE URIBE
C.C. 41.607.562 de Bogotá

I N D I C E G E N E R A L

	<u>Pàg.</u>
INDICE GENERAL	i
INTRODUCCION	1
1. ALGUNAS CONSIDERACIONES PRELIMINARES	4
\ 2. MANUEL PUIG Y SU SITUACION HISTORICO--SOCIAL	14
3. MANUEL PUIG Y SU LECTOR	33
\ 4. LOS TEXTOS DE MANUEL PUIG FRENTE A OTROS	40
5. EL TITULO: EL BESO DE LA MUJER ARANA	45
5.1. ALGUNAS CONSIDERACIONES EXTERNAS AL TITULO: NI VEL EXTRATEXTUAL	48
5.2. EL TITULO Y SU CONEXION CON EL TEXTO: NIVEL IN TRATEXTUAL	53
5.2.1. En las película narradas	54
5.2.2. En el diálogo interior	57
5.2.3. El beso en la celda	59
5.3. LAS TRANSFORMACIONES	60
5.3.1. Algunas consideraciones extratextuales.	60
5.3.2. Las transformaciones dentro del texto .	63
5.3.2.1. En las películas	64
5.3.2.2. En la celda	67
5.3.2.3. En los tratados sobre homose- xualismo	68
5.4. LA RED	70
\ 6. PUIG Y SUS PERSONAJES DE "EL BESO DE LA MUJER ARANA	74
6.1. EL AUTOR Y SUS PERSONAJES	74
6.2. LAS VOCES RELATORAS	77
6.2.1. Las películas	82
6.2.1.1. Los films y su interrupción cronotópica	85
6.2.1.2. Los motivos fílmicos	87
6.2.1.3. Modos de contar	92
6.2.2. La celda No. 7 y sus fragmentos tempora les	97

	<u>Pág.</u>
6.2.3. Los doble parodicos	100
6.2.4. Molina y la oficialidad	105
6.2.5. La información judicial, publicitaria y psicoanalítica	108
6.2.6. Esquema gráfico de los niveles narrati- vos	112
CONCLUSIONES	116
BIBLIOGRAFIA	121

"Que la araña no es una animal de Lautremont, sino del Espíritu Santo; que tiene apetito de hablar con el hombre; que tiene convencimiento de que la amistad del hombre con el perro y el caballo ha sido inútil y holandesamente contrastada. Si se la dejan subir (por las piernas no en los bordes de la pesadilla sino en el ancla matinal, llegaría a los labios, comenzando su lenta (habladuría secular"

José Lezama Lima

INTRODUCCION

El propósito de este trabajo monográfico es analizar algunos de los factores sociológicos que pudieron haber intervenido en la génesis de la novela "EL BESO DE LA MUJER ARANA" del escritor argentino Manuel Puig. Dichos elementos se estudian desde dos perspectivas distintas pero complementarias. Una de ellas está relacionada con algunos fenómenos de tipo político social y cultural del autor en relación con su obra; la otra, tiene que ver más con los aspectos propiamente intrínsecos al texto, buscando de esta manera comprender el diálogo que se mantiene entre estos dos niveles y a la vez poder mostrar algunas de las tantas conexiones que se establecen en este texto literario.

Debido a la innegable naturaleza social de los enunciados literarios, ha sido necesario partir, para el análisis de este texto, de un enfoque globalizante, el cual incluye ciertas correlaciones entre lo literario y lo socio-histórico. Por esta razón, se han considerado como relevantes algunos de los

planteamientos teóricos de Mikhail Bakhtine.

El procedimiento seguido está estrechamente ligado con algunos de los puntos expuestos en la teoría bakhtiniana; dada su flexibilidad y búsqueda de un mayor número de posibilidades significativas del texto literario, se amplían algunos de sus conceptos con juicios de otros críticos literarios con la intención de enriquecer sus puntos de vista y presentar otras posibilidades interpretativas útiles para el análisis del texto. Es conveniente por ello, advertir que la mayoría de las citas provenientes de los textos críticos consultados, se presentan en la lengua en que fueron investigados.

Este estudio se desarrolla básicamente en dos partes: la primera parte está comprendida por los capítulos 1, 2, 3 y 4, en ella se hace referencia a algunas generalidades de la teoría de Bakhtine, la aplicación de ellas al autor y a la situación socio-política y cultural de su momento histórico. La segunda parte del trabajo incluye los capítulos 5 y 6, está más dedicada al estudio de algunos elementos significativos del enunciado: su título, los niveles narrativos que allí se presentan, el autor y sus personajes, sus situaciones espacio temporales y sus modos de narrar.

Por último vale la pena aclarar, que esta aproximación al tex

to de Puig, no pretende ser el único modo posible de interpretación de este enunciado y mucho menos un conocimiento amplio de la tan extensa e interesante teoría de Bakhtine.

1. ALGUNAS CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Es conveniente, antes de iniciar el desarrollo de este trabajo, presentar algunos principios básicos sobre los conceptos estéticos planteados por Mikhail Bakhtine, para posteriormente poder comprender más el proceso explicativo de este análisis literario.

Ante todo, es necesario tener en cuenta que todas las reflexiones estético-filosóficas de Bakhtine se fundan en el principio de la naturaleza social del ser humano. El hombre para Bakhtine, es primordialmente un integrante de una comunidad; él se encuentra en constante interacción social con otros hombres, con su momento histórico determinado y con un conjunto cultural, científico y ético que lo rodea.

Segun Bakhtine, los enunciados producidos por los seres sociales están impregnados de todo un bagage socio-cultural que hace que tales enunciados se modelen de diferente manera de acuerdo a la persona a quien se dirige, al momento y al lu

gar y por último, a la finalidad que se tenga al producir dichos discursos. Es por ello que Bakhtine toma los enunciados del hombre como el objeto de estudio de las ciencias humanas. La obra literaria es un tipo de enunciado muy especial y vendría a ser entonces el objeto estético de la ciencia literaria.

Bakhtine no concibe los enunciados como algo estático y muerto, por el contrario, los comprende como el desarrollo de un constante diálogo que se establece entre ellos. Un diálogo entre diferentes hombres (escritores), entre diferentes épocas, diferentes momentos científicos y éticos de la humanidad; todo esto estableciendo un diálogo dinámico y constante entre todos estos diferentes componentes del ser social.

Es importante tener presente que para Bakhtine el enunciado o discurso equivale al término texto o novela. Este autor se fija muy bien en el proceso de comunicación oral que se da entre los hombres y de allí deduce gran cantidad de sus principios teóricos para la aplicación a textos literarios. Para él, como ya se ha mencionado, el enunciado humano es el producto de la interacción entre los hombres que consta de algo que ya está dado al hablante-escritor: la lengua; de otro lado, el resto de conocimientos que forman parte del contexto de enunciación que es único y no reiterable: lo creado. Tam-

bién lo denomina como significación: lo reservado a la lengua y tema: lo significativo dentro del discurso.

"En fait, le thème de l'énoncé est individuel et non réitérable, comme l'est l'énoncé lui même. Il est l'expression de la situation historique concrète qui engendré l'énoncé... le thème de l'énoncé est déterminé non seulement par formes linguistiques qui le composent... mais aussi par les aspects extraverbaux de la situation" (1).

En otro texto traducido al español existe la misma idea:

"Un enunciado nunca es sólo reflejo o expresión de algo ya existente, dado y concluído. Un enunciado siempre crea algo que nunca había existido, algo absolutamente nuevo e irreplicable, algo que siempre tiene que ver con los valores (con la verdad, con el bien, con la belleza, etc.). Pero lo creado siempre se crea de lo dado (la lengua, un fenómeno observado, un sentimiento vivido, el sujeto hablante mismo, lo concluído en su visión del mundo, etc.). Todo lo dado se transforma en lo creado" (2).

Teniendo en cuenta estas dos características fundamentales del enunciado, es necesario además añadir que para Bakhtine el enunciado es la unidad real de la comunicación discursiva, la cual existe sólo en un proceso comunicativo dado entre los hombres en en cual influye no solo el interlocutor al cual se dirige, sino además todos los factores extraverbales que allí se den. Es por esta razón que éste autor critica los análisis literarios dedicados sólomente al aspecto material

(1) Todorov, Tzvetan y Bakhtine, Mikhail. Le principe dialogique. Paris, Francia: Editions du Seuil, 1981, pp. 73.

(2) Bakhtine, M. Estética de la Creación Verbal. México: Siglo XXI, 1985, pp. 312.

de la obra, los cuales no consideran como relevantes los hechos contextuales que se pueden dar, ni la función importantísima que el receptor ejerce en los enunciados. Por ello, al hablar sobre ese tipo de estudios dice:

"El objeto de la lingüística es tan sólo el material, los recursos de la comunicación discursiva, y no la comunicación discursiva en sí, no los enunciados mismos, no las relaciones dialógicas entre ellos, no los géneros discursivos.

La lingüística estudia tan sólo las relaciones entre los elementos dentro del sistema de la lengua, pero no las relaciones entre los enunciados y la realidad y entre los enunciados y el sujeto hablante (el autor)" (3).

Debido a esto, Bakhtine hablará de una metalingüística que logrará tal análisis más amplio y complejo del texto literario. Este término, tal como lo explica Todorov, equivaldría más bien al término de uso actual "translingüística" o tal vez "pragmática".

"...terme que, pour éviter une confusion possible, je traduirai pas translinguistique. Le terme actuellement en usage qui correspondrait le plus fidèlement à ce qu'a en vue Bakhtine serait probablement pragmatique; et l'on peut dire sans exagération que Bakhtine es le fondateur moderne de cette discipline". (4)

En conclusión, tanto la consideración lingüística mate-

(3) Ibid., pp. 310.

(4) Todorov, pp. 42.

Bakhtine, Mijail. Problemas de la poética de Dostoiévski. México: Fondo de cultura económica, 1986, pp. 253-258.

rial del enunciado, como lo extralingüístico deben ser tenidos en cuenta como elementos válidos para el estudio de los enunciados humanos, ya que estos entablan un diálogo con su momento histórico social y cultural.

Comencemos ahora por analizar la clasificación representada por Bakhtine de los géneros discursivos. A pesar de que él pareciera basar sus análisis en los diálogos cotidianos entre hombres, nunca llega a un tal simplismo de concebir los textos literarios como meros diálogos cotidianos; por el contrario, es muy enfático en establecer una clasificación muy significativa.

Bakhtine presenta una división entre géneros de mayor complejidad, entre los cuales se encontraría la novela y otros de menores, como los diálogos cotidianos, etc.

"Los géneros discursivos secundarios (complejos) -a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.- surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios (simples) constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo, las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo como partes del contenido de la novela, participan de la realidad tan sólo a través de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiada" (5).

(5) Op. cit., pp. 250.

El texto literario es considerado como parte de un género mucho más desarrollado y elaborado que no presenta una relación tan inmediata con la realidad y con el interlocutor. De esta manera, se establece en los géneros literarios de mayor complejidad un carácter y finalidad artística especial que lo diferencia de géneros más sencillos. La introducción de géneros menos complejos o extraliterarios, vienen a formar parte de la diversidad de hablas y estilos (plurilingüismo) que en sí continen toda una carga socio-ideológica que hace parte de la intención artística del autor en el proceso de producción del texto literario.

Estos géneros primarios conservan su elasticidad, su independencia y su originalidad lingüística y estilística pero es necesario tenerlos en cuenta como elementos que componen una totalidad mayor que es la novela.

El texto "El beso de la mujer araña", presenta estas mismas características descritas por Bakhtine. Es una novela bastante elaborada y compuesta por una gran diversidad de géneros de menor elaboración y complejidad. Ellos son los diálogos cotidianos, la narración de cintas cinematográficas, introducción de boleros, rancheras, cartas amorosas, informes judiciales e informes publicitarios. Esta gran variedad de textos interpuestos en esta novela, además de mostrar el diá-

logo que se forma entre ellos, cumplen también la función de fragmentar la narración de la totalidad del texto. El lector constantemente se encuentra casi obligado a saltar de un diálogo completamente coloquial, a un informe judicial muy serio y objetivo. Se puede decir que estos saltos súbitos de un estilo a otro, son los que le dan ese dinamismo y vivacidad al texto de Manuel Puig, a la vez que cumple funciones diferentes: informar científicamente, producir desahogos emocionales, orientar al lector en el espacio y el tiempo de ficción y presentar hechos heterogéneos y contradictorios de la actualidad social.

"El beso de la mujer araña" de Manuel Puig, guarda gran similitud con las características expuestas por Mikhail Bakhtine y por ello se encuentra dentro de la clasificación de géneros primarios o complejos.

Otro principio estético planteado por Bakhtine, que merece la pena ser tenido en cuenta para el estudio de este texto, es su tipología de la novela.

En su artículo titulado "La novela de Educación y su importancia en la Historia del Realismo", Bakhtine presenta una tipología histórica de la novela. En este intento clasificatorio de las variedades de la novela, a través de la historia,

el autor admite que ésta tipología la elabora teniendo en cuenta el principio de la estructuración del héroe, la cual no se puede encontrar en forma pura, sino teniendo presente la predominancia de uno u otro principio de representación del protagonista. Es decir, no olvida el carácter heterogéneo de la novela, de hay que estable cuatro tipos de novela: **novela del vagabundeo, novelas de puesta a prueba, novela biográfica** (autobiográfica) y **novela de la educación**. De esta tipología aquí presentada, interesa para el análisis del texto motivo de este estudio, la quinta modalidad de la novela de la educación (6), sin que esto quiera decir que esta novela de Puig cuente única y exclusivamente con estos rasgos y no con otros de tipo autobiográficos, didácticos, etc.

Este tipo de novela lo diferencia Bakhtine de las otras cuatro porque en ellos el desarrollo del héroe transcurre en un mundo inmóvil, acabado y más o menos sólido; mientras que, en esta quinta variedad de la novela del desarrollo del hombre, los cambios que se suceden en él, se realizan en un tiempo

-
- (6) Dentro de la novela de la Educación, presenta cinco variantes de ésta:
- a. El desarrollo del héroe se repite igual en todos los hombres (cíclico).
 - b. El mundo como escuela de la cual se saca una misma lección de sensatez y resignación.
 - c. El desarrollo biográfico con ausencia del elemento cíclico.
 - d. Novela didáctico-pedagógica.
 - e. El desarrollo del hombre con el devenir histórico.

Op. cit, pp. 210-216.

po histórico real, en el que el hombre se ubica en un punto de transición entre épocas y el héroe se ve esforzado a transformarse de acuerdo con esa dinámica del tiempo. Los cambios del hombre no son mostrados como algo particular y un poco desvinculado del mundo, sino que al contrario, el héroe cambia junto con el mundo.

"El hombre se transforma junto con el mundo, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El hombre no se ubica dentro de una época, sino en el límite entre dos épocas en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente" (7).

Estos cambios en el héroe que vive en un mundo dinámico, son los que ocurren en el enunciado "El beso de la mujer araña", en esta novela, los dos protagonistas principales se transforman, sufren rupturas ideológicas y terminan por convertirse en un tipo de héroe antes inexistente. Al mismo tiempo, estos dos actantes reflejan los fenómenos históricos sociales del mundo, los problemas políticos y sociales de una sociedad hispanoamericana del siglo XX.

Debido a que la novela guarda esa gran relación con su contexto histórico-social de transitoriedad, a la vez ella presenta esa flexibilidad en sí misma, no proponiendo ningún

(7) Op. cit., pp. 214.

tipo de canon fijo, ninguna conclusividad, ningún héroe acabado e inmutable, sino que al contrario, muestra ese continuo fluir de formas y contenidos privados de conclusión, que para ser analizados requieren de una teoría literaria abierta como la planteada por Mikhail Bakhtine.

Una perspectiva socio-histórica como la propuesta por Bakhtine, permite ver cómo los enunciados literarios (o cualquier otro tipo de manifestación artística: pintura, arquitectura, escultura, etc.), son un signo ideológico que nos muestra la evolución (ciencia, arte, política, etc.) de una sociedad en una época determinada. Basándonos en estos planteamientos se tratará ahora de aplicar algunos de ellos para el análisis del enunciado de Manuel Puig. Se hablará sobre la situación histórico-social en que se produjo este enunciado, el diálogo que guarda con otros textos literarios de su momento, con su lector y, por último, se aplicarán algunos de estos mismos principios a los diálogos y textos intraliterarios que se presentan en esta novela.

2. MANUEL PUIG Y SU SITUACION HISTORICO-SOCIAL

Pasemos ahora a ver algunas generalidades sobre los enunciados de Manuel Puig, como muestras de un momento histórico determinado. Una de las intenciones de este escritor es la de registrar en sus obras el habla de la primera generación de inmigrantes en Argentina. Puig afirma que el habla de estos primeros inmigrantes adoptó los modelos lingüísticos de algunos de los medios de comunicación masiva de esa época, tales como: el cancionero, la novela rosa, el tango y el bolero, como medios de integración y de superación social debido a que en sus casas se hablaban dialectos. Además, le interesa mostrar el enmascaramiento que presenta ese tipo de habla en la clase media argentina, su propia clase social.

"Tú sabes que la masa de la población argentina fue formada por la inmigración de principios de siglo, sobre todo italianos, y, esos campesinos que llegaron para cambiar su status era gente que venía a olvidar sus tradiciones, no a continuarlas. Por eso a sus hijos no le aportaban nada culturalmente ya que todo lo que fuera su tradición convenía olvidarlo... Este estilo de vida y este idioma que tuvieron que aprender, sobre todo en la calle, debió echar mano a modelos totalmente irreales, como el cancionero, los subtítulos del cine la radio, el periodismo más popular y, en particular, el tono truculento del tango... Existía en todos ellos, el deseo de mejorar, de acceder a otro ni-

vel pero el ideal de fineza y elegancia solo los conducía a la cursilería... El drama de esa gente era que tenía que hablar con ese lenguaje, pero no podía actuar de acuerdo a él... Yo veo a la clase media de aquel tiempo como rindiendo exámen constantemente. Lo que se imponía era el autocontrol, la represión en todos sus aspectos, empezando por el sexual..." (8).

... clase media argentina, de la clase en la que yo había nacido... Y se creía que actuaban de acuerdo a esa ideología de la "gran pasión", de sacrificarlo todo por el amor pero en realidad, la cosa era mucho más fría y calculada" (9).

El escritor aquí, presenta una evaluación crítica de la ideología falsa que se imponía a su propia clase social, esta crítica social, es la que organiza sus formas artísticas como su expresión directa. Los textos de Puig, además de presentar los aspectos extraliterario o situacionales que influyen en el enunciado tal como ya se ha dicho, presentan a su vez una evaluación de esos momentos históricos.

Hablando en términos históricos, se sabe que dicha inmigración se produjo durante el gobierno de Domingo Faustino Sarmiento (principalmente), quien al darse cuenta de la gran extensión geográfica inexplorada de su país, estimuló bastante la inmigración proveniente en su mayoría de Europa (España

(8) Torres Fierro, Danubio. "Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería". Eco, Bogotá, marzo, No. 173, 1975, pp. 508-509.

(9) Cobartta, Jorgelina. "Encuentros con Manuel Puig". Iberoamericana, Pittsburgh (U.S.A), abril-sept., Vol. XLIX, No. 123, pp. 616.

e Italia principalmente). Sarmiento es definido por Fernando Alegria como "pensador liberal, educado en los principios del enciclopedismo francés" (10). Los hechos que parecieron impresionar más a Faustino Sarmiento para promover tal hecho migratorio, fueron el ejemplo de los Estados Unidos, el cual le hizo ver ese fenómeno migratorio como positivo para el desarrollo económico y cultural de su país y también, su gran admiración por el modelo europeo de desarrollo.

"..., es el progreso de Norteamérica. La admiración que sintió por el país vecino no lo abandonó nunca. En Facundo es Europa el modelo, mientras que en este libro (Conflictos y armonías de las razas de América) lo es E.E.U.U"

(11)

Estos tipos de admiración tienen un factor común, ambos se basan en los principios filosóficos de la sociedad burguesa liberal, cuyo fundamento principal es la gran importancia que se da al desarrollo de la actividad económica, basado en principios democráticos tales como la igualdad entre los hombres, el derecho al intercambio a nivel universal lo cual a su vez, implica la tolerancia hacia otros hombres, otras razas, otras religiones etc. y, por último, el derecho a la li

(10) Alegria, Fernando. Historia de la Novela Hispanoamericana. 3a. Ed. Mexico: Andrea, 1966, pp. 33.

(11) Díaz, Nilda. "Sarmiento y el tema de la inmigración", Boletín de Literatura argentina de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Córdoba-Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, año 1, No. 2, agosto 1966, pp. 85 y 89.

bertad (para intercambiar) y a la propiedad (12). Tres fueron los personajes de la política argentina que fomentaron dicha ideología.

"En la Argentina de Bartolomé Mitre (1862-1868), Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874) y Nicolás Avellaneda (1874-1880) se echaron las bases de la Argentina liberal".

"La civilización europea se imponía a la barbarie criolla y por eso, según ellos, era necesario poblar a la raza argentina con raza anglosajona" (13).

La gran extensión geográfica y el factor étnico, fueron la razón de emprender el estímulo migratorio al país. Según esta generación de pensadores, el progreso del país sólo se obtendría mediante la aplicación de estos medios.

De acuerdo con el común de varios textos históricos, todo parece indicar que hubo actitudes diferentes hacia los dos tipos de inmigrantes que se han mencionado: la italo-española y la inglesa. Los provenientes de la raza anglosajona fueron vistos con buenos ojos por la Oligarquía Nacional Argentina.

 (12) Para una mejor comprensión de los principios de la burguesía liberal, se recomienda el texto de Lucien Goldmann titulado: Structures Mentales et Creation Culturelle. Paris: Anthropos, 1979, pp. 3-133.

(13) Bidegain de Urán, Ana María. Nacionalismo, militarismo y dominación en América Latina. Bogotá-Colombia: Universidad de Los Andes, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia, 1983, pp. 37.

Ellos desarrollaban y manejaban los ferrocarriles y otros medios de transporte que acercaban y permitían el mayor desarrollo de las áreas de gran empuje económico (la pampa húmeda); mientras que los inmigrantes italo-españoles, provenientes de medios campesinos, se dedicaban más al trabajo del campo y a la mano de obra, fueron vistos con cierto desprecio y como amenaza para los intereses económicos de la oligarquía.

"La oligarquía empezó a ver en la masa proletaria inmigrante, que se venía instalando en el país, en su mayoría italianos, sus enemigos de clase que comenzaban a organizarse solicitando más salarios y fuentes de trabajo. La respuesta de la oligarquía fue la sanción de la Ley de Residencia de 1902" (14).

"La élite gobernante comprendió que esta masa no era tan gobernable como lo había sido en su oportunidad el elemento criollo. La llegada de extranjeros con claras ideas de la función de proletario, complicó aún más las cosas. En una palabra, la aparición del movimiento obrero fue deliberadamente confundido con la presencia del aluvión inmigratorio. Se recubrió de xenofobia la insensibilidad ante los reclamos de la masa desposeída y se culpó al inmigrante de introducir el elemento extraño de la lucha de clases" (15).

Pues bien, esta lucha de clases con ciertos matices étnicos, puede también apreciarse en los textos de Manuel Puig. Piénsese no más en la lucha ideológica que se da entre Molina y Valentín. El mismo Manuel Puig admite, en varias de sus entrevistas, que en Argentina existía (o tal vez aún existe)

(14) Op. cit., pp. 40.

(15) Díaz, pp. 60.

una gran prioridad por lo inglés y lo francés, mientras que se presentaba cierto desprecio por lo italiano y español.

"Lo español y lo italiano -en la Argentina- era considerado de clase baja; en cambio, tenía un gran prestigio lo inglés -que era siempre lo medido- y lo francés, en segundo término..." (16).

Esto no solo lo admite el mismo autor, sino que lo plasma en varios de sus textos. Tenemos como ejemplo las conversaciones de Ana, la protagonista de "Pubis Angelical", para darnos cuenta de esto:

"... en casa nunca se dijo rojo, siempre colorado y, mujer en vez de esposa, marido en vez de esposo..."

"... Y me olvidaba de lo peor "tonar la leche" en vez de "tonar el té". Peor todavía que decir rojo".

A esto, Beatriz -su amiga abogada feminista- le pregunta:

" ¿Cuál es de clase alta? Tonar el té supongo!"

Ana le contesta:

"Claro, por lo inglés. Pero es fantástico el poder de una palabra" (17).

Esta respuesta de Ana tiene gran relación con los planteos

(16) Corbatta, pp. 611.

mientos de Mikhail Bakhtine: el poder significativo de los enunciados y cómo ellos muestran toda una serie de fenómenos extratextuales significativos.

En la mayoría de las novelas de Puig los personajes de color provienen de las clases populares: La Raba en "Boquitas pintadas", junto con su novio Pancho, son de tez oscura.

"... un criollo negro, él era blanco, los brazos no tan morrudos, la espalda no tan ancha" (Nene pensando en Juan Carlos -blanco mientras habla con Pancho el obrero) (18).

"Clara Evelina no quiso ir porque según ella estaba lleno de judíos" (19).

Este conflicto de razas y/o clases sociales, es un rasgo reiterativo en la narrativa de Puig. Sus enunciados son, en cierta forma, un registro histórico de ese fenómeno migratorio pues ellos develan a su manera uno de los problemas sociales que han marcado no sólo a la sociedad argentina sino al continente hispanoamericano, que es el deseo de copiar modelos foráneos como único medio de superación y autoevaluación a nivel mundial; lo cual puede guardar gran relación con el

(17) Puig, Manuel. Pubis Angelical. Barcelona-España: Seix Barral, 1982, pp. 51-53.

(18) Ibid. Boquitas pintadas. 12a. ed. Buenos Aires: Suramericana, 1973, pp. 156.

(19) Ibid. The Buenos Aires Affaire. Barcelona: Seix Barral, 1977, pp. 32-33

intento de superación que propone Puig.

"Yo cuento siempre historias ocurridas, mis personajes pertenecen a la clase media, y de su lenguaje se desprende inevitablemente un torrente de cursilería. Pero para mí, la cursilería no es una mala palabra, no es una vergüenza.

Creo que la cursilería nace de un estado de ánimo muy legítimo: el deseo de ser mejor..."

"Puig entiende la cursilería como intento de superación a partir de modelos inadecuados..." (20).

Estas notas de Puig y de Anamaria de Rodriguez, tal vez logran, de una manera indirecta, juntar el problema de la inmigración con el fenómeno lingüístico de los personajes, mostrando que los dos contienen intenciones de superación social a través de copias tal vez inapropiadas de modelos que se consideran mejores.

Estrechamente ligado al problema inmigratorio y al de las clases sociales, aparece otro fenómeno socio-político en el ámbito argentino: el peronismo. Puig una vez más, admite que él presenta este hecho en su narrativa debido a que fue uno de los problemas socio-políticos en que vivió el autor.

 (20) De Rodriguez Anamaria. "Manuel Puig: de lo curso al arte?". ECC, Bogotá-Colombia, No. 206, dic. 1978 pp. 210-211.

(21) Corbatta, pp. 600.

Perón, antes de ese cargo, había sido conocido en los medios políticos y sindicales cuando trabajó en la Secretaría de Trabajo y Previsión desde donde contaba ya con gran cantidad de simpatizantes debido a su política a favor de las clases trabajadoras. Así pues, se inicia la primera aparición de Perón en el campo político argentino.

Los integrantes del movimiento político peronista eran de tendencias bastante heterogéneas: grupos nacionalistas, conservadores, laboristas y otros cuya tendencia ideológica principal era denunciar al imperialismo tanto norteamericano como británico, denunciar la oligarquía argentina, permitir la libertad para el revisionismo histórico y en general, exaltar el sentimiento nacionalista.

Para el estudio de los textos de Puig lo que más interesa de este movimiento son sus últimos años, por ser el período enunciado explícitamente en sus novelas. Los enunciados de Puig parecen describir el desarrollo histórico de dicho movimiento; desde su primera novela ("La tradición de Rita Hayworth") aparece el diario de una niña peronista (Esther) hija de una familia de bajos recursos económicos.

"Ahora que los pobres teneas nuestro diario, sus múltiples páginas la expresión de nuestro líder, en una palabra encerrado el corazón de un pueblo... Perón!, en un año que eres presidente..." (27)

(27) Puig, Manuel. La tradición de Rita Hayworth. Barcelona-España: Seix Barral, 1982, pp. 223-224.

"Gladys se preguntó a sí misma por qué estaba tan contenta de la caída de Perón: porque era un régimen fascista... sin Perón no había riesgo de que otra vez cerraran la importación de revistas de modas y películas..." (28)

Estas dos citas tomadas de la novela "The Buenos Aires Affair", logran mostrar la mentalidad de la clase social de Gladys frente al derrocamiento peronista. La cita anterior muestra una visión diferente del fenómeno, pues se trata de una niña obrera, cuyo padre ha perdido una mano en una fábrica. La doméstica de Gladys, al contrario de su ama, llora ante la caída del caudillo. Las fechas en que fueron escritas estas novelas y el momento histórico político parecen coincidir. En la primera (la Traición de Rita Hayworth), parece corresponder a la primera elección de Perón (1946); la segunda (The Buenos Aires Affaire), parece coincidir con el derrocamiento de 1955 por el golpe militar.

Los otros tres textos "El beso de la Mujer Araña", "Pubis angelical" y "Maldición eterna a quien lea estas páginas", parecen ubicarse en el último periodo de Juan Domingo Perón.

En la novela "Pubis angelical", se presenta un panorama más completo del ambiente violento de los últimos años del

 (28) Puig. The Buenos Aires Affaire, pp. 37, 38, 87 y 93.

caudillo. Pozzi, uno de sus protagonistas, es un argentino de origen italiano, abogado defensor de presos políticos y es quien expone toda una lección sobre la política de ese momento a su amante Ana, quien presenta rasgos muy similares a los de Molina en "El beso de la Mujer Araña", en cuanto ella es también bastante apolítica. Pozzi es un carácter activo políticamente, conocedor de la situación de su país y crítico frente a las actitudes snobistas de Ana. Pozzi también guarda cierta relación con Valentín, otro personaje del texto "El beso de la Mujer Araña". Por otro lado, existe el "Belcebú", personaje ultracatólico y nacionalista que representa la extrema derecha y encarna el otro tipo de ideología reinante de ese momento (29).

"Pubis angelical" y "El beso de la Mujer Araña" son novelas que no solo presentan información histórica real de los hechos que ocurrieron en los últimos años de Perón, sino a la vez, son textos informativos sobre los últimos avances científicos en psicoanálisis. Pozzi también expone a su amiga Ana los planteamientos psicoanalíticos considerados por Lanca. Del mismo modo, Valentín da una interpretación psicoanalítica a las películas narradas por Molina.

 (29) Puig, Pubis angelical, Cap. VI, pp. 114-124; Cap. IX, 2a. parte, pp. 167-172.

Tanto la política como el psicoanálisis, vienen a ser en Puig una de las constantes de su obra y, posiblemente se puede adivinar en ellas un afán de informar al lector sobre estos temas que han tocado profundamente su vida como ser social.

Veamos ahora las fechas de los informes judiciales que se presentan en "El beso de la Mujer Araña", junto con la situación política argentina correspondiente a esas fechas. Valentín, guerrillero urbano, es arrestado el 16 de octubre de 1972. Molina, homosexual, es arrestado el 20 de julio de 1974. Los dos son transferidos de otros pabellones de la cárcel (B y A) a compartir una celda común a otro pabellón (pabellón D, celda 7), el 4 de abril de 1975. Es sabido que estos años forman parte de uno de los períodos más violentos de Argentina. En su estudio estadístico de la violencia en la provincia de Buenos Aires, Peter Waldmann dice:

"... en los años que van de 1968 a 1974, es decir dentro de un período de 7 años, la cantidad de homicidios se había duplicado".

"En 1975 aparecían continuamente noticias en los diarios sobre rateros, ladrones o delincuentes sexuales por ejemplo, que habían sido muertos tras un intento de fuga".

"... el total de separados y divorciados se ha triplicado en una década".

"... el número de personas al servicio de la Iglesia disminuye en todas las categorías" (30)

(30) Waldmann, Peter. "Anomia social y violencia". En Argentina hoy, pp. 216-217.

Que indicaba todo esto? La situación tanto interna como externa del país entre los años 60 y 70 pasaba por un proceso de cambio y de descomposición social que requería de una persona que representara los intereses de las masas populares; este personaje era nuevamente Juan Domingo Perón.

Es sabido que la nueva izquierda surgida del "Cordobazo" (31), ingresó al movimiento peronista como única salida para los cambios buscados. Se sabe también que Perón estimuló movimientos izquierdistas como los Montoneros y la FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), los cuales se fusionaron desde su exilio en España.

"La nueva izquierda argentina -compuesta por miles de jóvenes de origen estudiantil, obrero, campesino y villero- nació como expresión generacional dentro de un proceso de izquierdización masiva de los trabajadores y el pueblo argentino, que abarcó no solo al peronismo, sino también al radicalismo, al socialcristianismo, al movimiento estudiantil y las propias F.F.A.A".

"... decenas de miles de jóvenes 'jotape' que ingresaron al peronismo creyeron que Perón era 'socialista' y terminaron desesperados ante la realidad de un líder nacionalista..."

"Perón estimuló a los Montoneros cuando todo su golpe era dirigido contra la dictadura" (32).

 (31) Levantamiento obrero de la ciudad de Córdoba, asiento de grandes industrias automotrices. El 29 de mayo de 1969, diez mil obreros de la empresa FIAT y KAYSER se reunieron en el centro de la ciudad, apoyados por la pequeña burguesía y el estudiantado y lograron mostrar la vulnerabilidad del gobierno y el creciente apoyo de las masas populares, lo cual fomentó un mayor desarrollo de diversas formas de lucha armada.

(32) Godio, Julio. El último año de Perón. Bogotá-Colombia: Ediciones Tercer Mundo, 1981, pp. 12, 15 y 21

Todo esto contribuyó a que el movimiento peronista se compusiera de una gran mezcla de ideologías, con dirigentes de diversas tendencias, formando así un movimiento policlasista, cuyos principios básicos eran similares a los del periodo anterior de Perón que consistían en luchar contra la oligarquía representada por la Gran Burguesía Agraria (33), la Gran Burguesía Industrial Tradicional, los mismos militares y contra los intereses imperialistas, principalmente de Estados Unidos, para lograr una mayor unión con otros países subdesarrollados de América Latina.

En su libro, Julio Godio expone que a Perón se le presentaban dos fenómenos nacionales nuevos: el primero era el vanguardismo (34), grupo que buscaba el apoyo del trotskismo clásico y asimiló a su manera el marxismo y, como segundo fenómeno, el giro a la izquierda que se produjo en el país a partir del Cordobazo de 1969.

Internacionalmente, todo conducía a la mayor izquierdización y creciente sentimiento antiimperialista argentino: la experiencia de la revolución cubana, la guerra popular vietna

(33) *Sindicario*, pp. 51-104.

(34) Corriente sindical organizada por Augusto Vandor, cuyo objetivo era liderar al movimiento sindical para la negociación laboral con los monopolios extranjeros.

mita, las ideas del Che Guevara, los gobiernos populares de Perú, Chile, Venezuela, Panamá y México; los cambios progresistas en las Antillas y Guyana Inglesa, la combatividad del clero y la mayor fuerza política de URSS. Todos estos fenómenos, nacionales e internacionales, sembraron esa atmósfera de descontento y búsqueda de cambios sociales radicales (35).

"El peronismo nació en 1945 como 'voluntad nacional', como movimiento nacionalista policlasista frente al imperialismo y a la oligarquía. Perón fue siempre nacional-reformista..., pero su base social obrera es un intersticio por el cual penetran distintas manifestaciones socialistas, expresión de una época de paso del capitalismo al socialismo..."

"Todo convergía hacia un frente de clases antiyanqui y antioligárquico. Las internacionales eran también favorables porque el imperialismo norteamericano, acosado en Vietnam y por la crisis del dólar, se replegaba en momentos en que emergía nuevamente la voluntad de los países imperialistas europeos y del Japón de disputarle mercados... Crecía el poderío de la URSS y surgía como vanguardia del..." (36)

Estos datos históricos muestran algunos de los aspectos socio-históricos de la sociedad argentina que se perciben en algunos de los textos de Manuel Puig. Pozzi y Valentín son personajes ficticios representantes de este referente histórico. Puig los presenta generalmente en forma de charlas informales y en sus enunciados el lector adivina a qué corriente

(35) Waldmann, pp. 229-234.

(36) Godio, pp. 17, 55 y 117.

ideológica pertenecen, qué clase social muestran, qué grado de cultura tiene cada uno de ellos, etc. Manuel Puig, viene a ser entonces un gran delator de conflictos sociales argentinos y mundiales a través de formas simples y cotidianas como las que se dan en los diálogos mantenidos por sus personajes.

3. MANUEL PUIG Y SU LECTOR

De acuerdo con los planteamientos de Mikhail Bakhtine, los cuales se explicaron muy brevemente al comienzo de este trabajo, es conveniente ahora recordar una vez más el valioso aporte estético de este crítico, que consiste en analizar el enunciado, cualquiera que él sea (en este caso artístico), como un discurso que incluya ya al interlocutor (en este caso el lector). Bakhtine viene a ser no solo un sociólogo de la creación, sino de la recepción. Para él, el proceso de creación y el de recepción son uno mismo.

"En la vida, hacemos esto a cada paso: nos apreciamos a nosotros mismos desde el punto de vista de los otros, intentamos comprender los momentos rebasadores de nuestra propia conciencia y tomarla en cuenta a través de otro (...); en una palabra; constante e internamente nos vigilamos y captamos los reflejos de nuestra vida al nivel de la conciencia de los demás hombres" (37)

La presencia del otro, es una de las bases principales en

(37) Todorov, Tzevetan. "Claves para la obra de Mikhail Bakhtine". ECO, Bogotá-Colombia, No. 234, abril 1981, pp. 614.

la teoría estética de Bakhtine. Nuestros enunciados al igual que nuestros actos, son vigilados y captados por nosotros mismos, a través de la conciencia de los demás. Por ello el enunciado está plenamente influenciado por la presencia del otro. La novela conlleva en sí ya, la respuesta anticipada del lector.

"Una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientada hacia la respuesta del otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas: intención educadora con respecto a los lectores, propósito de convencimiento, comentarios críticos... una obra determina las posturas de respuesta de los otros dentro de otras condiciones complejas de la comunicación discursiva de una cierta esfera cultural" (38)

Observemos cómo éste, también, es un requisito básico para los enunciados y cómo Manuel Puig admite tal principio:

"Yo siempre tengo presente a los lectores. Yo escribo para un lector con mis limitaciones... Por eso trato de no pedir esfuerzos especiales de la atención por parte del lector... Yo no quiero decir que tenga en cuenta un lector tonto, sino a un lector con cierta exigencia de agilidad" (39)

Veamos unas de las posibilidades de la presencia del otro de los textos de Manuel Puig. Por lo general, sus enunciados son aparentemente sencillos, ya que en ellos se encuentra una

(38) Bakhtine. Estética de la creación verbal. pp. 265.

(39) Corbatta, pp. 592-593.

gran cantidad de elementos provenientes de la comunicación masiva, componentes de los géneros interpuestos a los que se ha aludido al inicio de este trabajo, los cuales forman parte del género mayor.

"Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rétoriques, scientifique, religieux, etc)" (40).

Lo que hace Puig, es introducir a sus textos formas consideradas no 'literarias' como son los textos periodísticos, informes judiciales y publicitarios, películas, radionovelas, etc., dando así una apariencia de sencillez a sus enunciados. Por eso Puig afirma que comparte el concepto de arte de su protagonista Gladys en "The Buenos Aires Affair".

"La obra era ésa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida o la vida misma. Esa era la obra" (41).

Es posible que la utilización de este tipo de formas tan difundidos, sea uno de los recursos para dirigirse a un lector que no considere la literatura como una forma artística

(40) Bakhtine. Esthétique et Théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978, pp. 141.

(41) Corbatta, pp. 598.

tan seria y a la vez, poder comunicarse con un interlocutor que este más familiarizado con esas formas de consumo masivo. Este anhelo de todo escritor de ser leído y apreciado por muchos lectores, es muy común en los escritores actuales (con algunas excepciones como en el caso de Lezama Lima). García Márquez admite que se queda tranquilo cuando sabe que sus lectores no pueden soltar sus libros una vez los empiezan, esto significa para él que logró atrapar al lector, lo cual era su finalidad. Hablando de la difusión que logran los folletines y telenovelas, García Márquez dice:

"Poder hacer eso, con valor y calidad literaria, sería una maravilla. Poderlos atrapar en esta forma, hacerlos cambiar de costumbres para que se interesen por las fábulas de uno, tiene que ser la aspiración de cualquier escritor" (42)

Los textos de Puig, precisamente parecen lograr esta finalidad del escritor, al igual que Molina lo hace con su oyente Valentín: interesar al interlocutor para que, a través de esas formas tan aparentemente sencillas, logre dar una interpretación mucho más profunda de los enunciados.

Otro aspecto que parece tener que ver con el receptor, es el de presentar textos de un tamaño casi siempre igual; cuantitativamente sus textos, por lo general, no exceden de las

(42) García Márquez, Gabriel. "Gabo explica los tiempos del cólera". El Tiempo, Lecturas Dominicales, Bogotá-Colombia, febrero 23 de 1986, pp. 5-11 y 13.

trecientas páginas. Además, existe también una distribución casi exacta en todas sus novelas. Cada uno de sus enunciados literarios está constituido por dos partes y cada una de ellas a su vez consta de ocho capítulos, logrando así un número de dieciseis capítulos en su totalidad. Esta técnica de la simetría constructiva parece seguir la estructura de las novelas rosas o folletines, presentando una forma familiar a sus lectores por su distribución, bien conocida en los medios masivos de comunicación. No olvidemos lo que decía Juan Rulfo sobre las novelas cortas.

"Soy partidario de los libros pequeños y también creo que hay muchas personas que ven un libro gordo y les da flojera leerlo..." (43)

Una vez ya enfrentados con la lectura de sus textos en sí, hay otros factores que permiten un mayor acercamiento del lector con sus enunciados. Uno de ellos es el manejo del lenguaje, el cual en las novelas de Puig, dado a la gran cantidad de géneros interpuestos que juegan en ellos, logran crear una novela plurilingüística. Hay conversaciones coloquiales, conversaciones telefónicas, informes publicitarios, etc. que permiten un mayor acercamiento al lector, ya que son for-

 (43) Rulfo, Juan. "Pedro Páramo treinta años después". El Espectador, Magazine Dominical, Bogotá-Colombia No. 147, enero 19 de 1986, pp. 11.

mas lingüísticas que le son bien familiares al lector. Esto hace que el lector no se sienta amenazado por un lenguaje oscuro e ininteligible. Los textos de Puig están, además, llenos de humor; su lenguaje es abierto, familiar y muchas veces vulgar, destruyendo así las formas oficializadas y liberando el pensamiento y la imaginación del lector, disponiéndolo a la vez hacia nuevas posibilidades de formas artísticas menos sofisticadas, menos oficializadas y unilaterales.

Sus novelas generalmente enfrentan al receptor con personajes extraños, enigmáticos; con dramas pasionales, con mentiras y engaños, que estimulan la atención de su interlocutor y lo hacen querer descifrar tales enigmas.

Hablando sobre la intriga y la función que ella desempeña frente al lector, Umberto Eco dice:

"Creo que a la gente no le gusta las novelas policíacas porque hay asesinatos, ni porque en ellas se celebre el triunfo final del orden (intelectual, social, legal y moral) sobre el desorden de la culpa. La novela policíaca constituye una historia de conjetura, en estado puro".

... siempre he pensado que, pese a todo, una novela debe divertir también, y especialmente, a través de la intriga" (44)

El ser humano, por lo general, está interesado en indagar

 (44) Eco, Umberto. Apostadillas a El Nombre De La Rosa. Barcelona-España, 1985, pp. 59 y 64.

y recoger varios signos aparentes y probables que lo lleven a descubrir algunas intrigas que se le presentan en la vida. De igual modo, el escritor coloca en sus obras ciertas tramas, que estimulan la capacidad investigativa del interlocutor y lo llevan a querer descifrar esa intriga, obligándolo a ser un partícipe activo de todo el proceso narrativo. Esta intriga se presenta al lector de "El beso de la Mujer Araña" en el doble juego que elabora Molina con Valentín y con el director de la prisión. El lector, después de la lectura del capítulo octavo no sabe en realidad para quien trabaja Molina y esto, en cierta forma, fuerza al lector a desenmarañar ese enigma.

La presencia del otro participante en el proceso literario se puede ver en los textos de Puig, teniendo en cuenta lo dicho anteriormente. En "El beso de la Mujer Araña", se hace aún más notoria la presencia del lector en las notas de pie de página sobre homosexualismo. Allí parece haber una clara intención didáctica hacia su participante, es decir, es una respuesta anticipada a una posible reacción de su receptor. En esta novela, el tamaño, la distribución del texto, la intriga y el manejo del lenguaje, además del anuncio o descripción promocional del texto: el título, forman parte importantísima de esa presencia del otro en el enunciado.

4. LOS TEXTOS DE MANUEL PUIG FRENTE A OTROS TEXTOS

El enunciado literario es también una elaboración con relación a otros textos, es decir, es un "cruce de superficies textuales", un diálogo de varias escrituras. Ya se ha visto como se establece en los textos un diálogo con su situación histórico-social y con su participante o lector; ahora vemos la tercera y última dimensión antes de entrar a analizar la novela "El beso de la Mujer Araña" en sí. Esta dimensión es la relación que guarda con el "corpus literario anterior o sincrónico" (45):

"Una obra es eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella; al mismo tiempo, igual que la réplica de un diálogo, una obra está separada de otras por las fronteras absolutas del cambio de los sujetos discursivos" (46)

El escritor forma parte de esa cadena literaria; de ella

(45) Kristeva, Julia. Semiótica I. Madrid: Fundamentos, 1981, pp. 180-190.

(46) Bakhtine. Estética de la creación verbal, pp. 265.

acepta o rehusa ciertos elementos, reelabora nuevas formas que le permitirán concebir su estilo propio.

Tanto Bakhtine como Angel Rama, parecen coincidir en tal planteamiento:

"El novelista existe dentro de una literatura; ... nace dentro de ella, en ella se forma y desarrolla, con ella y contra ella hace su creación. Y por lo mismo es heredero de una tradición y creador de tradiciones".

"El arte no sale de la nada; sale de otro arte" (47)

El eslabón en la cadena literaria, en que podemos ubicar a Manuel Puig, es denominado por Angel Rama como los "novísimos" y por Donald Shaw como el "Boom junior". Una de las características que parecen comunes a este grupo, es la de manifestar de nuestra realidad social a través de formas más familiares, más populares y más abiertas. Es decir expresar la realidad hispanoamericana a través de un tono y lenguaje propios, sin perder de vista su proyección universal.

Las novelas de Manuel Puig, presentan cierta crítica a aquellas obras que intentan dar un tono grave y serio de la vida, a aquellos textos que estimulen más la inteligencia del lector que el goce de la lectura.

 (47) Rama, Angel. La novela en América Latina. Bogotá-Colombia: Procultura S.A., Panoramas 1920-1980, 1982, pp. 49-67.

"En la Argentina, el problema era el gusto por lo cerebral; todo lo que implicaba sentimiento, sensaciones, intuición, era dudoso. Lo prestigioso era lo cerebral, así como en la conducta tenía mucho más prestigio la reserva, la mesura... Un país totalmente adolescente, país formado por una gran masa de inmigrantes de principio de siglo y cuya actitud era, pretendía ser, la de adultos. Gustaba mucho el cinismo epigramático -a lo Oscar Wilde- Eso no correspondía en absoluto a la realidad de la gente" (48)

Este comentario puede explicar un poco la crítica a textos demasiados intelectualizados. Aparte de este hecho, esta cita logra nuevamente mostrar la gran coherencia existente entre el contexto histórico, la cadena literaria y la presencia del lector en las obras literarias. Tanto las declaraciones del autor como sus textos muestran ese enmascaramiento social de pretender ser algo que no es muy natural, de reprimir lo menos prestigioso por el temor a la censura social. Por eso, sus textos provienen de formas consideradas no literarias o "subliterarias", como reacción y respuesta a otros textos que continen formas más oficializadas. Dentro de la vida literaria argentina, estas formas más oficializadas (49) parecen estar dictadas por la revista literaria SUR, fundada por Victor Ocampo en 1931 (50).

(48) Corbatta, pp. 611.

(49) Valverde, José María. Historia de la Literatura universal. Barcelona-España: Planeta, La literatura de Hispanoamérica, Tomo IV, 1974 pp. 296.

(50) Goidar, Ernesto. La literatura peronista en el peronismo. Buenos Aires-Argentina: Carlos Pérez S.A., Colección Los porqués, 1969, pp. 140.

Julio Cortazar, parece ser uno de los primeros en preocuparse por una búsqueda de un lenguaje propio. En este aspecto Manuel Puig se puede considerar continuador de esta intención aunque es necesario aclarar que la escritura de Puig varía notablemente de la de Cortazar, ya que a éste último todavía le interesan y gustan los juegos intelectuales que se pueden crear en el lector. El aspecto lingüístico es, entonces, continuado de un modo diferente por Puig. Existe en él, una gran espontaneidad lingüística coloquial, de falsos pudores y tabúes más comunes en las obras anteriores. Puig echa mano de un lenguaje popular, liberador y obsceno "lenguaje de la plaza pública", en términos de Mikhail Bakhtine, para presentar problemas humanos universales, pero expresándolos con un acento y tono propio. Otra situación realizada por Puig, es el juego que se elabora en la fragmentación narrativa, tan utilizada por los escritores del "Boom", combinándola a su vez con la tan conocida narrativa policiaca frecuentada por Borges.

Este cambio de sujetos discursivos: autores, pertenecientes a diferentes situaciones históricas y sociales, hace que el enunciado literario adquiera un estilo propio e irrepetible.

*Fuentes, García Márquez o Donoso, leyeron la mejor narrativa latinoamericana dentro del vasto conjunto de la literatura vanguardista mundial; los jóvenes

posteriores vivieron el cine, la televisión, el rock, los jeans, las revistas ilustradas..." (51)

Los factores literarios tanto nacionales como internacionales, producen efectos específicos en los escritores, por ende, en sus enunciados. Por ello, en Puig se encuentra esa gran variedad de elementos provenientes de la cultura popular, como parte constitutiva de sus textos.

"... estas nacionalidades mantienen una relación dialéctica con las ideologías universalistas, inflexionándolas y modificándolas merced a tradiciones propias, y, por esta misma acción, permitiéndoles triunfar y desarrollarse dentro del organismo cultural nacional como elementos que lo robustecen sin sustituirlo" (52)

La obra de Puig entra, entonces, a formar parte del eslabón literario nacional y mundial, en el cual él interviene un heredero, un continuador y un renovador de un movimiento literario contemporáneo.

(51) Rama, Angel, pp. 470-479.

(52) Op. cit., pp. 55-56.

5. EL TÍTULO: EL BESO DE LA MUJER ARANA

Un texto literario, de manera similar al inicio de un diálogo cotidiano, debe tener una nota introductoria que dé la idea sobre la cual se va a hablar. Este breve enunciado introductorio es una especie de condensación semántica o esencia del texto expresado poéticamente en el enunciado literario. El título, además, permite diferenciar unos enunciados de otros: distinguir unos autores de otros y con ello unos estilos de otros.

"El resumen de una novela se encuentra en su forma más reducida en su título" (53)

El título es muy reiterado en el texto, la expresión de la totalidad del enunciado de una manera sucinta, es la nota de apertura del texto, que invita al lector a asumir su papel de audiencia.

(53) Pratt, Mary Louise. Toward a speech act theory of literary discourse. Bloomington-London: Indiana University Press, 1977, pp. 45-60.

"... Títulos y subtítulos en las obras literarias existen, para evitar a la gente a comprometerse en su papel de audiencia" (54)

Es necesario también recordar que el nombre que se da a las novelas es, junto con la descripción promocional, uno de los primeros contactos del lector con el enunciado literario.

De un encabezamiento llamativo depende muchas veces la recepción del texto. Este breve enunciado viene a ser, tal como lo describe Barthes (55), un "abrebocas" que avisa de antemano algo más amplio y apetitoso por venir y esta mercancía: el texto, debe ser bien enunciada para poder ser deseada por sus receptores.

Los títulos también han sufrido algunos cambios a través de la historia; hoy en día es mucho menos frecuente encontrar títulos referidos a algunos de sus caracteres principales, como Doña Bárbara, Don Segundo Sombra, Oliver Twist, David Copperfield, etc. Esto no quiere decir que no se encuentren de manera alguna en la literatura moderna, como en los casos de Pedro Páramo, José Trigo, Oppiano Licario, etc.; lo que se

(54) Ibid.

(55) Barthes, Roland. "Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe". ECO, No. 204, octubre 1978, pp. 1167-1169.

quiera decir es que ahora este tipo de títulos son menos comunes y que por el contrario se tienden a encontrar títulos más sugestivos que guardan una gran relación intertextual con otros elementos culturales, tales son los casos de enunciados como "Ulysses", "El hombre de la rosa", "Paradiso" y para no dejar de lado a Manuel Puig "El beso de la Mujer Araña".

Los títulos de las obras de Manuel Puig parecen ser una respuesta anticipada al lector, en cuanto pueden llegar a ser bastante llamativos para un lector familiarizado con los medios de comunicación masiva, especialmente con el género rosa (Boquitas pintadas, Pubis angelical y Sangre de amor correspondido), con el género policiaco (The Buenos Aires Affaire), con el cine (La traición de Rita Hayworth y El beso de la Mujer Araña) y por último, como un desafío enigmático al lector (Maldición eterna a quien lea estas páginas). Todos estos títulos parecen tener la función de enmascarar enunciados de una mayor significación y complejidad humana.

Sería conveniente ahora analizar el título "El beso de la Mujer Araña" desde dos puntos de vista: primero, estudiar algunas posibilidades del título en sí, sin conexión con el resto del enunciado literario; en segunda medida, relacionarlo con el resto del texto. Esto, para ver de qué manera un título como éste puede causar interpretaciones diversas para leg

tores diferentes y también, para demostrar que en realidad se llega a entender el título de una novela, cuando se lee el texto a fondo. Además, se demostrará que las impresiones de los lectores coinciden en cierta medida con la totalidad del texto.

5.1. ALGUNAS CONSIDERACIONES EXTERNAS AL TÍTULO: NIVEL EXTRATEXTUAL

Valdría la pena analizar un poco las ocurrencias que se tienen al leer el título de esta novela. Haciendo algunas preguntas sobre lo que este título les decía a algunas personas desprevenidas, hubo de cierta manera, respuestas diversas de acuerdo a sus diferentes factores sociales e individuales, pero la mayoría de ellos coincidieron de alguna manera.

Algunas personas lo asociaron inmediatamente con la película mexicana titulada de la misma manera y coincidieron en afirmar que no imaginaban un beso muy bueno, sino malo y peligroso. Generalmente, lo asociaban con una mujer perversa que da un beso mortal pues -según la opinión de algunos- "no hay araña buena".

Otros un poco más jóvenes que los anteriores, lo encontra

ron como un beso muy erótico y lo describieron como un beso paralizante; esto se podría asociar con lo que hace la araña a los insectos que caen en su red. Estas opiniones, en general, conllevan también a una idea de muerte, en cierta forma.

En muchos de los libros de insectos se encuentran descripciones de lo difícil y peligroso que es para el sexo masculino de los arácnidos el momento del cortejo, pues en ellos se implica el riesgo de morir:

"It has to be recorded that in spite of all precautions he sometimes fails to make his getaway in time and the female eats him after all. But in terms of the success of the species as a whole, that individual disaster is of limited consequence: he lost his life after, not before he had completed his purpose" (56)

Esta cita puede, de alguna manera, expresar la idea de muerte que parece ser común entre las opiniones de algunos de los entrevistados frente al título de esta novela. Hay que advertir que el beso que el título plantea no el beso de una mujer 'normal' sino que por el contrario es el beso de una mujer con características de insecto devorador, que incita cierta repugnancia, rechazo y miedo en muchos medios sociales. El título presenta al lector un beso 'raro', 'enigmático' y posiblemente 'peligroso', hecho que estimula en parte al lector

 (56) Attenborough, David. Life on earth. London: Collins BBC, 1979, cap. III, pp. 69.



para descubrirlo; se podría pensar que el título, es a la vez una trampa que pone el autor a su lector o receptor.

En términos generales, se puede observar que el título está estrechamente relacionado con la idea de la muerte. Es sabido además que, a través de la historia, a la mujer se la ha asociado con la idea de desobediencia a las leyes oficiales que mantienen el orden social. Piénsese no más, en la historia bíblica de "Adán y Eva" y en el mito griego de "La caja de Pandora".

La idea de la muerte está expresada doblemente: por un lado, la mujer socialmente se relaciona con la muerte del orden y de la inocencia, está más conectada con el mundo demoníaco de Hades; por otro, la araña es un insecto que tiende su red para vivir de las víctimas que en ella caigan, muchas veces se le considera como el insecto más indolente, pues según opiniones de muchos es el único insecto que no va en busca de su alimento, sino que por el contrario espera que le caiga en su tela.

Esta asociación entre la araña y la mujer como símbolos de la muerte, parece también tener su explicación en psicología, especialmente en los capítulos "La desconfianza entre los sexos" y "El miedo a la mujer" de la psicóloga Karen Hor-

ney. En el primero, ella plantea el debilitamiento del sexo masculino, después del coito y dice:

"Aunque es una idea que todavía no está lo bastante trabajada, es muy probable, de acuerdo con datos analíticos y etnológicos, que la relación con la madre este más fuerte y directamente asociada al temor a la muerte que la relación con el padre. Hemos aprendido a entender el anhelo de muerte como un anhelo de reunirse con la madre. En los cuentos de hadas africanos es una mujer la que trae la muerte al mundo. Las grandes diosas madres también traían la muerte y la destrucción" (57)

En el segundo artículo mencionado, la autora plantea el miedo que se tiene a la mujer y dice:

"Ahora bien, este miedo a la vagina en sí aparece inequívocamente no solo en los homosexuales y perversos, sino igualmente en los sueños de analizandos del sexo masculino" (58)

Es curioso observar cómo un título de segunda mano como el usado aquí por Manuel Puig, puede causar ese tipo de impresiones en los lectores desprevenidos. Lo importante es ver la doble asociación que produce: la conexión inmediata para algunos con la película mexicana titulada de igual manera (esto para personas mayores de 40) y por otro lado, su relación espontánea con la idea de la muerte (hasta los 30 aproximadamente). Sería además posible asociarla con la tan conocida ranchera mexicana sobre la araña, en la que un hombre atrapado y

(57) Honey, Karen. Psicología femenina. Madrid: Alianza, 1982 pp. 133.

(58) Op. cit., pp. 156.

enredado en la tela canta a la causante de tal desdicha.

En otro libro de psicología se encontraron referencias mucho más directamente conectadas con el texto. En su libro "Psicología de la mujer", Helena Deutsch hace referencia a la araña y dice:

"Es interesante observar que el inconsciente del hombre considera a la araña como una "Hembra masculina", y en los sueños y en el folklore sirve como símbolo de la mujer 'fálica' o 'masculina'. Esto permite suponer que la conexión entre actividad y masculinidad está profundamente enraizada en nuestra vida mental" (59)

Esta última cita revela en gran medida, la posible asociación de la araña con Molina quien en el texto 'la mujer araña' es, en cierta medida, una hembra masculina. Otro aspecto que pareció interesante encontrar, fue la interpretación en el test de Rorschach, en el cual la araña simboliza a la mala madre; este aspecto se podría conectar con lo anterior y de manera opuesta con el rol de buena madre que desempeña Molina.

Se ve claramente cómo este título, surgido originalmente de la cultura popular en este caso el cine, parece tener connotaciones mucho más profundas y universales de las que gene-

(59) Deutsch, Helene. La psicología de la mujer. Buenos Aires: Losada, 1952, cap. VI, pp. 203.

ralmente aparenta. El enunciado "EL Beso de la Mujer Araña", entabla entonces una relación estrecha con otro enunciado ya utilizado en el cine; es decir, establece una relación intertextual con un elemento de los medios masivos de comunicación que es el cine y aún más el cine de tercera categoría.

"Deux oeuvres verbales, deux énoncés, juxtaposés l'un à l'autre, entrent dans une espèce particulière de relations sémantiques, que nous appelons dialogiques. Les relations dialogiques sont des relations (sémantiques) entre tous les énoncés ou sein de la communication verbale" (60)

Es posible pensar que la relación significativa entre es los dos enunciados es una relación intertextual de oposición, ya que la totalidad significativa del texto difiere de la totalidad significativa de la película mexicana.

5.2. EL TITULO Y SU CONEXION CON EL TEXTO: NIVEL INTRATEXTUAL

Leyendo la totalidad del texto, se encuentra una gran conexión entre el título y cada uno de sus capítulos. Si se toma el sintagma nominal "el beso" solamente, se puede ver que en cada una de las películas que Molina narra a Valentín,

 (60) Ver tipos de relaciones intertextuales en Peralta Peralta, Sergio. Funcionalidad del texto en el Beso de la Mujer Araña. Bogotá-Colombia: Tesis monográfica del Instituto Caro y Cuervo, 1983.

existen relaciones amorosas entre hombres y mujeres que quieren besarse con cierta vacilación. En el plano de la relación Molina-Valentín, también existe el beso como algo especial.

Se puede decir que este sintagma nominal, que parte del título, establece una relación intertextual-autotextual (61) o relación del texto consigo mismo, ya que se encuentra en tres de las partes componentes de la novela: el título, las películas y la celda. Veámoslo primero en las películas.

5.2.1. En las películas narradas

Todas las películas narradas por Molina a Valentín, presentan una relación amorosa entre un hombre y una mujer que son los protagonistas de la película.

La primera película, la más conectada con el título y el resto del texto, presenta esa vinculación ante el beso por parte de la mujer, debido a su miedo de convertirse en pantera y causar la muerte a quien la besa. Es el miedo a un beso mortal, que finalmente sucede con el psicoanalista (p. 45). El beso es, en esta cinta, el medio por el cual puede suceder la transformación que se encuentra en estado latente y a la cual se le teme. Debido a la sagacidad de Molina tanto su oyente

(Valentín) como su lector, se mantienen en una gran expectativa por saber realmente que sucede con ese beso misterioso. Miremos algunos apartes que van creando dicha expectativa.

"... entró a la casa y cuando la fuè a besar ella lo despedazó vivo, como una pantera lo hubiese hecho" (p. 18)

"Y ella le habla con toda sinceridad, de que su miedo más grande es a que la bese un hombre y se vuelva pantera" (p. 37)

Es importante además, observar que con esta película, los roles entre Molina y Valentín quedan también establecidos, pues Molina se identifica con Irene, la mujer pantera, y Valentín con el psicoanalista a quien ella recurre para su tratamiento; es decir, los roles de mujer y de hombre quedan ya establecidos y se irán paulatinamente desarrollando a lo largo del texto.

En otras películas narradas por Valentín, la relación mujer-beso-hombre está igualmente presente. En la cinta del oficial alemán (Weber) y la vedette francesa (Leni), el beso también está conectado con la muerte tanto en la narración de Molina como en las notas del "servicio publicitario de los estudios Tobis-Berlin". En la narración del film:

"Y la besa, y cuando le retira los labios de la boca ella ya está muerta". (p. 100)

Y en la nota publicitaria:

"... contra sí, pero no se atreve a besarla, pues teme que los labios de ella estén todavía fríos" (p.91).

El beso en la mayoría de las cintas implica un cierto miedo, una cierta vacilación, un temor a la muerte y a no ser correspondido de igual manera; es un beso que en vez de traer la vida, como en algunos cuentos de hadas, trae más la muerte. Unido a esto, se encuentra otro elemento común en todas las cintas narradas por Molina: el sacrificio de uno de sus protagonistas por amor. Generalmente las mujeres portagónicas, tienden a sacrificar sus vidas para ayudar a sus hombres estos son los casos de Leni, el de la mujer zombie (primera esposa), la chica del magnate que renuncia a su comodidad y prestigio social por amor al joven periodista, quien igualmente, por amor a ella, pierde su trabajo y se dedica al licor y finalmente muere; en esta película el beso está explícitamente presentado en forma de bolero, donde intervienen los sentimientos de amor y desamor, placer y dolor, ilusión y desilusión de la cantante.

"...td te llevaste en tus labios, aquel beso sagrado..." (p.240)

Dentro de estas películas narradas, el último sacrificio es el padre del chico 'play boy' suramericano, una de las cintas más cortas e interrumpida por fragmentos monológicos de

los dos personajes de la celda.

5.2.2. En el diálogo anterior: monólogo

Es curioso observar que lo que comunmente se denomina como monólogo en la crítica literaria, Bakhtine lo considera como un diálogo polémico interior, en el cual se establecen una serie de contradicciones entre el discurso interno del emisor y la voz no presente de otro u otros. El diálogo interior al que se hace alusión, es el realizado por Molina, cuando recuerda una de las películas que vió junto con su madre. Este tipo de monólogo o diálogo interior es bastante cortado por signos de puntuación (comas, interrogaciones y puntos) y parece ser una modalidad del monólogo interior en el cual fluye la conciencia del personaje libremente; no existe en él la intención de ser escuchado por su interlocutor (Valentín), muestra bastante incoherencia en el modo en que se presenta y en él se mezcla una serie de varios recuerdos del pasado y algunas reacciones a la situación presente de la celda. En ese tipo de diálogo, al igual que los mantenidos por Valentín, se escuchan disenciones y contradicciones individuales fecundadas por resonancias de enunciados o juicios de otros; se establece un tipo de visión interna entre la visión del mundo individual y la social o discurso de otros (plurilingüismo so-

cial).

Parte de este diálogo es presentado en una película que Molina se cuenta así mismo y en la cual también aparece 'el beso' como parte importante de la relación de sus dos caracteres.

"...la unión de las manos, labios que se acercan, el primer y húmedo beso..." (p. 112)

De esta escena que recuerda, pasa por libre asociación de la palabra 'mesa' y de la situación amorosa, a pensar en un beso ilusorio entre él y su amigo Gabriel.

"...la unión de las manos, el beso primero es tímido y seco, los labios cerrados son secos, los labios ya entreabiertos son algo más húmedos, la saliva con gusto a tabaco?, y si me muero antes de salir de esta cárcel no voy a saber qué gusto tiene la saliva de él..." (p. 113)

En estos dos casos, el beso se sucede o se sucedería entre personajes rechazados socialmente por razones diferentes: los primeros, por su aspecto físico de fealdad y desfiguración facial; en los segundos, por ser un beso que no se concibe dentro de las normas oficiales, por invertir la opinión común. El deseo del beso y la vacilación ante la posibilidad, son una constante de películas y recuerdos de experiencias frustradas en Molina.

5.2.3. El beso en la celda.

En la celda No.7 se vuelve a ver la vacilación y ambivalencia de Molina ante el deseo de besar a Valentín, es por eso que Molina entra a dar varios rodeos, que son su técnica de ablandamiento tan bien lograda en todo el transcurso del relato, para conseguirlo.

- *- Bueno, pero de despedida querría pedirte algo...
- Qué?
- Un beso
- Es cierto.
- Pero mañana antes de irme. No te asustes, no te lo pido ahora" (p. 264)

En esta misma página, Valentín hace de una manera jocosa la conexión entre 'mujer pantera' y 'mujer araña' que atrapa a los hombres en su tela; conexión que coincide bastante con la opinión de algunas personas a quien se les preguntó sobre el título. Según algunas de ellas (en especial hombres), coincidieron en decir que la mujer como la araña, atrapa.

Vemos así como el beso no solo se presenta en el título de esta novela, sino además en muchas partes de la narración y forma parte importante y significativa del libro, en cuanto muestra las relaciones que se establecen entre el miedo, el deseo y hasta la muerte, en las diferentes narraciones.

5.3. LAS TRANSFORMACIONES

La otra parte componente del título, presenta a una mujer con rasgos de araña 'mujer araña'. Quien ejecuta el beso mencionado es una mujer que no es completamente mujer, que implica cierto misterio e intriga.

Es una mujer que implica la posibilidad de convertirse en araña. A esta posibilidad de convertimiento, de cambio, es a la que aquí se denomina como transformación. Nuevamente vale la pena ver algunas posibilidades extratextuales, conectadas con el título, y luego observar otras planteadas en el texto mismo.

5.3.1. Algunas consideraciones extratextuales

Para poder completar aún más este punto, sería conveniente ver esta transformación desde el mismo mito griego de Aracné o arácnida. Esta leyenda generalmente presenta la rivalidad entre dos grandes tejedoras: Aracné y Atenea.

Se dice que Aracné fué alumna de Atenea, pero la superó en la belleza de sus tejidos y no queriendo deber a nadie su talento, desafió a la diosa Atenea. Atenea celosa por el re-

nombre adquirido por Aracné, le propuso bordar una tela en que estuviera representada la lucha con Neptuno acerca del nombre que habria de llevar la ciudad de Atenas. Aracné hizo una verdadera maravilla, en la que representó la metamorfosis de los dioses y sus aventuras amorosas. Atenea encolerizada destruyó el tapiz de Aracné y ésta, llevada por la desesperación, decide suicidarse ahorcándose. Atenea no le permitió morir y la convirtió en una araña que continuó hilando y tejiendo su tela (62).

La transformación en el mito se ve como el castigo implantado por las altas jerarquías: los dioses a quienes quieren ir más allá de las leyes divinas oficializadas. De una poderosa artista en las labores del tejido, queda una simple araña destinada a tejer su tela por el resto de su vida.

Schneider dice de las arañas lo siguiente:

"Las arañas destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión mediante la cual se mantiene en equilibrio la vida del cosmos, por lo que el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel sacrificio continuo por el cual se transforma el hombre continuamente durante su existencia" (63)

Esta transformación continua del hombre se podría ver co-

 (62) Enciclopedia Universal Ilustrada. Espasa Calpe, Tomo V, pp. 1156.

(63) Perez Rioja, J. A. Diccionario de símbolos y mitos. Madrid: Tecnos, 1962.

nectada de alguna manera con la transformación que existe en los protagonistas, tanto en el plano de las películas como en el de los dos protagonistas que habitan la celda. Los dos tipos de transformaciones que se han planteado hasta ahora, reflejan en cierta medida la transformación como una muerte simbólica, en la cual muere en parte el estado; antecedente a dicha transformación. La transformación es entonces una muerte simbólica.

Se encontró también la existencia de un cuento de Jeremias Gothelf, seudónimo del pastor protestante suizo Albert Bitzius (1797-1854) titulado "la araña negra". Este cuento parece tener bastante similitud con la película de la mujer panteira, en cuanto presenta un pacto con el diablo, y allí donde el diablo besa a Cristina (la protagonista) para sellar y cerrar su trato con ella, surge una araña negra y de esta sale una infinidad de arañas, que como la peste, llevan la muerte a los ganados de la aldea, el hambre y la destrucción. Cristina se transforma entonces en una enorme araña, mata al párroco de la aldea y causa muchos estragos. Finalmente, una aldeana sacrifica su vida y logra meter a la araña en un hueco de la pared y la empareda. Dice este cuento que Cristina permaneció allí por mucho tiempo, pero que cuando el vicio y la impiedad vuelven a reinar, esta araña logra salir de su agujero sembrando terror y muerte, hasta que la vuelven a encerrar en

el muro (64).

La historia de la Araña Negra, al igual que los mitos y otros puntos mencionados en esta parte del trabajo, están conectados con la totalidad del enunciado literario, en cuanto contienen la idea de pacto diabólico, cambio repugnante, castigo, transformación y muerte, y puede servir para mostrar que por lo general las arañas se asocian con algo negativo y pecaminoso, lo cual se podría comparar con la actitud social hacia los homosexuales. De otro lado, este relato nos muestra la araña, lo pecaminoso, no se puede matar sino que ella se oculta y está latente a salir de su hueco, cuando vuelvan las épocas del vicio.

Todas estas notas extratextuales ayudan en gran medida a mostrar que un título como este no es nada gratuito y encierra en él una gran red de posibles conexiones.

5.3.2. Las transformaciones dentro del texto.

Veamos ahora algunas de las transformaciones o cambios

 (64) Gonzales Porto-Bonpiani. Diccionario literario. Barcelona: Montaner y Simón, 1967.

que se dan en el texto. Primero en las películas, luego en la celda y por último en los tratados sobre homosexualismo. Las películas y las notas sobre homosexualismo son dos tipos de textos diferentes que dialogan entre sí, que pertenecen a géneros de autores diferentes, creando así un tipo de intertextualidad general, según la clasificación dada por Peralta Peralta en su tesis "Funcionalidad del texto en El beso de la Mujer Araña". Las transformaciones en la celda, tienen más que ver con el diálogo que se establece a nivel del texto en sí, es decir, un diálogo a nivel del texto mismo o intertextualidad autotextual.

5.3.2.1. En las películas.

Cuando se habló del beso anteriormente (5.2), se tocó muy brevemente este punto. En la primera película es donde más se conectan el beso con la transformación: la heroína teme que al besar a un hombre se convierta en pantera; en esta cinta se encuentran la constante posibilidad de cambio de algo delicado: frágil-nena, en algo mucho más fuerte y salvaje: pantera-diosa. La protagonista de esta cinta es presentada como una mujer misteriosa, sensual y potencialmente peligrosa, pero a la vez atractiva. Es una heroína que a la vez atrae y causa temor; en breves palabras, es una mujer ambivalente.

La mujer pantera y la mujer araña, son dos tipos de muje-

res seductoras y religiosas: la una utiliza su red para atraer a sus víctimas; la otra, utiliza su perfume para embrujar a sus presas.

"Según los antiguos, la pantera es el único animal que emana un olor perfumado. Utiliza este perfume para capturar a sus víctimas. Le basta esconderse (pues su visión les aterroriza), y su perfume los embruja-trampa visible en la que caen" (65)

Las dos trampas que estos tipos de mujeres tienen, son invisibles, atrayentes y embrujadoras, pero las dos conllevan a la muerte. Las dos son figuras repulsivas que deben esconderse para no asustar a quienes atraen a través de sus embrujos, de igual manera que un homosexual debe esconderse para no causar desagrado y repulsión ante la sociedad. Notamos que en la película narrada por Molina, el arquitecto parece estar locamente enamorado de Irene, es como si estuviera embrujado por ella. La transformación se sucede justo en el momento de besar al psicoanalista (con quien se identifica Valentín).

En el resto de la película también se presentan estos cambios, la francesa Leni cambia su ideología antinazi en favor de ella; la primera esposa del chico de la isla, es embrujada

(65) Boudrillard, Jean. De la seducción. Madrid-España: Cátedra, 1984, pp. 74.

sual, de una transformación muy conectada con el mundo de los sueños o de la imaginación y la literatura infantil, donde el beso de un príncipe o princesa puede transformar animales en príncipes, puede resucitar a la princesa muerta, etc. El beso viene a ser ruptura de un estado anterior e inicio de una nueva situación.

5.3.2.2. En la celda.

Similar tipo de rupturas se presentan en la celda No. 7. Además del cambio de las intenciones traidoras de Molina hacia Valentín, existe también un cambio en las actitudes de Valentín hacia Molina. Es una transformación que no solo tiene que ver con su comportamiento sexual, sino de igual modo con la aceptación paulatina de la mentalidad cursi de Molina, que en un principio él consideraba alienada y ridícula. Otro cambio en Valentín, es cuando se hace más y más consciente que en realidad por la mujer por quien está finalmente más interesado es por Martha, la burguesita y no por Inés, su compañera de lucha política en los últimos años; personaje de una clase social más baja y de menos cultura que él.

Valentín, finalmente, termina aceptando cada vez más la ideología de Molina sin criticarla tanto y hasta adopta, muchas veces, sus mismas formas discursivas, a la vez que admite explícitamente que ha aprendido mucho de Molina:

"Aprendí mucho con vos, Molinita...
- Estas loco, si yo soy un burro..." (p. 265)

Molina a su vez, decide colaborar con la lucha política de Valentín y también sacrificar su vida, al igual que muchas de las heroínas de sus políticas, por el amor y aprecio de Valentín. El beso que marca y cierra el trato de estos personajes es, al igual que en las otras historias, un beso que implica el cambio y que conlleva la muerte de sus personajes. Es un beso no solo de despedida, sino de muerte y fin de una historia.

5.3.2.3. En los tratados sobre homosexualismo.

El tema del cambio es tratado en estas partes del texto desde un punto de vista objetivo y corroboran a dar una explicación científica sobre un tipo de cambio que es el homosexualismo. Comienza por un análisis y refutación a dicho análisis sobre las posibles explicaciones endocrinológicas al fenómeno; sigue con algunas teorías difundidas entre el vulgo y termina por dar todo un tratado sobre la represión social que se ejerce sobre los impulsos sexuales. Esta última parte es una de las más enfáticas en el libro; en ella se da a entender, cómo la homosexualidad es encausada principalmente por normas sociales, las cuales han impuesto roles diferentes a los dos sexos, dando al sexo femenino y a todo lo que con él

se asocia, un rol inferior socialmente establecido. Así lo expresa Puig en su entrevista con Elizabeth Pérez Luna:

"Tengo la impresión de que hay un paralelismo entre los géneros menores y la situación de la mujer en los países machistas: todos gozan con ellas, pero nadie las respeta".

Estas notas se inician en el capítulo 3, en el momento justo cuando Valentín sinceramente confiesa que no sabe nada sobre el fenómeno del homosexualismo y culminan en el capítulo 11, sirviendo como apoyo explicativo, paralelo a la situación que se viene desarrollando en la celda. Después de las relaciones sexuales entre Molina y Valentín, estas notas dejan de aparecer.

Estas citas escogidas sobre el tema del homosexualismo, muestran que no hay nada efectivo y claro sobre este problema. Los ensayos en general parecen inclinarse más por una explicación de tipo psicológico que por una explicación meramente fisiológica.

El homosexual sería, entonces, el último tipo de transformación que se presenta en el texto y que está implícito en el título. Vendrían a ser personajes raros y enigmáticos para la mayoría de la sociedad que forma parte de la oficialidad.

5.4. LA RED

Es necesario recordar que la araña no se puede desprender de su tela que la mantiene en contacto con la tierra y que su tarea constante es la de tejer y enredar en ella a los que en ella caigan. Este trabajo de tejer su telaraña, se puede también ver en el trabajo de Molina en relación con su compañero de celda, Valentín, y también con el director de la cárcel. Ellos dos son los personajes con quienes Molina logra jugar, de manera diferente, para conseguir sus propósitos. Molina, además, elabora un juego en el plano de la narración, con el lector, pues éste solo se entera poco a poco que la finalidad de Molina hacia Valentín se va modificando.

La red tendida por Molina es casi invisible, se va desarrollando paulatinamente como algo casi coincidencial y normal. Esta red consta de varios elementos, que se desarrollan básicamente a través del rol femenino jugado por Molina frente a Valentín. Las películas son uno de esos hechos que colaboran a la formación de la red total. Las cintas narradas por Molina a Valentín, tienen un carácter ritual, por lo general son contadas por la noche antes de dormir y vienen a ser como un arrullo "como un arrorrò" (p. 285) para Valentín, quien de modo similar a un niño, pide a Molina que le termine una de ellas o que le cuente una nueva en caso de que ya haya finali

zado otra anterior (técnica muy utilizada por Molina para mantener a su interlocutor, similar a Scherezada y a Puig con su estilo fragmentado).

Los consejos y cuidados de Molina durante la enfermedad de Valentín por la comida de polenta, son esmerados y exagerados; llega al extremo de envolverlo como a un bebé y hasta de quejarse por la falta de talco. La consecución, preparación de alimentos, es otro hecho importante para lograr un mayor acercamiento a Valentín, muchas veces sacrificando o privándose de comer algo para dejárselo al enfermo. Molina se comporta de igual forma que una mujer, adaptando todas las actitudes convencionales del rol femenino: él es quien lava la ropa, consigue los alimentos, los prepara y hasta sacrifica su hambre con tal de no hacer ruido e interrumpir los sueños del enfermo (p. 197).

El método de 'ablandamiento' o 'aflojamiento' utilizado por Molina, implica también un sacrificio de su parte durante toda su convivencia en la celda y aún más al final de su vida cuando decide colaborar con los planes de Valentín y es asesinado por los mismos miembros de la red guerrillera de Valentín.

"... yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película ..." (p. 285).

Aparte de seducir a su acompañante con un manejo perfecto de su auténtico rol femenino tradicional, existe también el estilo con el que cuentan sus cintas. La picardía y el humor juegan aquí un papel importantísimo, son narraciones llenas de dobles sentidos, ambigüedad de vulgaridades escuetas, de usos lingüísticos cómicos que obviamente causan risa en su oyente. Utiliza un lenguaje que toca la sensibilidad de su oyente: descripciones minuciosas de colores, diseños, texturas, sonidos, comidas y rasgos físicos de hombre y mujeres, lo cual obliga a Valentín a prohibirle tantas descripciones eróticas.

Lo enigmático de Molina puede considerarse como otro factor que lo hace interesante para Valentín. Molina en un comienzo es para Valentín, un personaje misterioso del cual no sabe mucho y poco a poco, a través de charlas, éste se va introduciendo en los secretos de Molina, va conectando y comprendiendo algunos hechos, de igual modo a lo que sucede cuando empezamos la lectura de un texto enigmático. Nuevamente encontramos relaciones en cuanto al enigma en el título, en uno de sus personajes y en los misterios que se plantean en las películas. Todos ellos tienen el común denominador de presentar un enigma que logra enredar y atrapar a sus receptores.

Esta red parece pues conllevar a una muerte ya sea ésta

simbólica (transformaciones o rupturas ideológicas), ético-social o algunas veces a una verdadera muerte física. En el caso del lector, sería el paso de las obligaciones cotidianas, al encuentro con un elemento lúdico ritual del inicio de una nueva lectura.

6. PUIG Y SUS PERSONAJES DE "EL BEBO DE LA MUJER ARANA"

Tal como ya se ha planteado en el desarrollo de este trabajo, para Bakhtine la presencia de otro u otros es uno de los principios básicos de su teoría literaria. En el capítulo 3, se explicó este principio de alteridad con referencia al auditor o receptor del mensaje literario; veámoslo ahora en relación con sus personajes.

6.1. EL AUTOR Y SUS PERSONAJES

Según Bakhtine, la relación del personaje nunca debe coincidir exactamente con los principios cognoscitivos y éticos del autor. Para que el autor pueda crear a sus personajes, éste debe ubicarse fuera de sí mismo y lograr verse con los ojos de otro. Si ésta posición no se logra, no se concebirá tampoco una creación estética de la totalidad del personaje. Dicha creación, requiere de dos estadios: el primero de ellos consiste en cierta identificación que el escritor siente ha-

cia su personaje, se sitúa y comprende la situación de su protagonista: el segundo, el más importante, es aquel en que la vivencia del autor regresa a sí mismo, a su lugar, por fuera del personaje que sufre o goza, logrando una extraposición con respecto a su héroe. Si este doble movimiento no se alcanza, no existirá un verdadero proceso creativo de dicho héroe como totalidad. La posición por fuera o por dentro del personaje determinará, en cierta medida el hecho importante de que una novela sea monológica o dialógica. Para el caso de esta novela de Puig, convendría más bien hablar de anti-héroes ya que tanto Valentín como Molina carecen de las virtudes heroicas del héroe tradicional.

Si la conciencia del autor coincide completamente con la conciencia de su personaje, tendremos el caso de un enunciado monológico; si por el contrario, la actitud del autor difiere de la actitud de su personaje, se conseguirá un discurso de tipo dialógico, en el cual confluyen dos intenciones, dos voces, dos ideologías diferentes que le dan al enunciado esa característica polémica, abierta, dinámica y estética a la vez. Por ello, ese doble movimiento inverso de "empatía" (identificación o aproximación al héroe o anti-héroe) y de "exotopía" (extraposición con respecto al héroe) es importante en el proceso de la creación del personaje.

"El primer momento de la actividad estética lo constituye la empatía: debo experimentar -ver y conocer- lo que él experimenta, ponerme en su lugar, coincidir en alguna forma con él...

La actividad estética sólo comienza propiamente cuando se retorna sobre sí y a su puesto, fuera de la persona que sufre, ... El artista no se mezcla al acontecimiento como un participante directo... ocupa una posición esencial fuera del acontecimiento, como un contemplador desinteresado pero que comprende el sentido y los valores de lo que se produce; que no lo experimenta pero que lo comparte: ... Esta exotopía (que no es indiferencia) permite a la actividad artística unificar, formar y realizar el acontecimiento desde el exterior" (66)

El alejamiento y a la vez la comprensión hacia la situación del personaje, son hechos fundamentales en la creación estética de los actantes.

En el caso de Puig y los dos personajes principales de su novela, parece existir una empatía hacia sus dos personajes antagónicos, lo cual muestra en cierta medida, que hay una aproximación hacia ellos, pero a la vez un alejamiento, debido a la disparidad que se da entre ellos. Puig dice: "Yo puedo ser los dos personajes, ambos son posibilidades mías" (67)

Esta posibilidad de ser los dos personajes indica el distanciamiento del autor, en cuanto presenta desde lejos dos

 (66) Todorov, Claves para la obra de Mikhaíl Bakhtine, pp. 619-620.

(67) Gilio, María Esther. Algunas confesiones. Entrevista a Manuel Puig. Universidad de México, Vol. XL, No. 38, junio 1984, pp. 6.

condiciones contrarias de ser posible; con ellos logra explicar a la vez el carácter heterogéneo del ser humano, de sí mismo y de sus personajes, presentando caracteres abiertos, inconclusos e inacabados.

"Un acontecimiento estético puede darse únicamente cuando hay dos participantes, presupone la existencia de dos conciencias que no coinciden. Cuando el personaje y el autor coinciden o quedan juntos frente a un valor común, o se enfrenta uno a otro como enemigos, se acaba el acontecer estético y comienza el ético (panfleto, manifiesto, veredicto...) (68)

Esta nota de Bakhtine logra explicar, de alguna manera, la relación de Puig y sus dos anti-héroes. Aunque ambos pueden ser él, nunca llega a identificarse plenamente con ninguno de los valores de ellos. Sus dos ideologías se intercambian, se discuten, se cuestionan, pero al final, ninguna es superior a la otra, ambas tienen su valor y su respetabilidad mutua.

6.2. LAS VOCES RALADORAS

Vistos ya algunos de los conceptos de Bakhtine con respecto al héroe, pasemos ahora a analizar un poco más en detalle

 (68) Bakhtine, Estética de la creación verbal, pp. 28.

las voces de ellos. Debido a la dificultad de separar dichas voces de una manera muy clara, es necesario ante todo explicar que esta novela presenta la típica técnica narrativa de "marco" (69) o encajonamiento; es decir, 'textos en los que se cuenta una historia completa en el segundo o tercer nivel'

Dentro de los diálogos de Molina y Valentín (primer nivel narrativo), existen incrustadas además las películas y a su vez, en algunas de estas películas, aparece otra narración dentro de ellas (leyendas, escenarios de teatros en los que sucede otra historia, etc.). El problema con estas voces narradoras es el entrecruzamiento que se da entre ellas, ya que cuando se narran las películas (voz de Molina) éstas se ven constantemente interrumpidas por comentarios personales tanto del narrador como de su auditor, presentando así una gran dificultad para separarlas. Sin embargo se tratará, a modo metodológico, una clasificación de las voces que aparecen en este enunciado.

Ante todo es necesario recordar que esta novela no presenta un narrador que introduzca sus personajes, que cuente sobre ellos o que de sus opiniones subjetivas sobre sus personajes.

 (69) Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Madrid: Cátedra S.A., 1985, pp. 148.

No existe ese tipo de narrador tradicional u omnisciente que ubica al lector, que habla directamente a un receptor ficticio, sino que por el contrario, los personajes entran a dialogar directamente entre sí y el lector se encuentra como un partícipe auditivo que escucha esas voces y deduce de ellas sus ideologías, sus diferentes clases sociales, su grado de educación académica, etc. En términos de Genette, el narrador de tipo extradiegético está ausente (70).

Al hablar sobre los textos intercalados Mieke Bal dice:

"... la mayoría de textos intercalados son no narrativos... El contenido de un texto intercalado puede ser cualquiera: afirmaciones sobre las cosas en general, discusiones entre actores, descripciones, confidencias, etc. La forma predominante es el diálogo... El diálogo es una forma en la que los que emiten el lenguaje son los propios actores y no el narrador básico" (71)

Notamos pues, que ésta es una descripción apropiada para esta novela, en cuanto al diálogo entre los personajes y la narración de las películas se refiere. No existe entonces ese narrador básico (extradiegético) que subordine los discursos de sus personajes, sino que éstos se presentan ante el lector sin la necesidad de dicho mediador. La narración rompe así con esa forma tradicional de la narrativa.

 (70) Genette, Gerard. Figures III. Paris: Editoriel du Seuil, 1972.

(71) Bal, Mieke, pp. 153.

Esta forma narrativa presenta entonces un estilo directo de narración; para la clasificación de las diversas voces que allí intervienen, se tomara en cuenta los dos tipos de narrador expuestos por Mieke Bal (72), a los cuales se les sumará un tercero no considerado por el autor.

El primero de ellos es un tipo de narrador que se refiere explícitamente a sí mismo, que cuenta sobre sí y deviene así personajes de la historia que narra. Es un narrador partícipe vinculado a un personaje (NP) o narrador intrahomodiegético, según la terminología de Genette.

"Claro que sí, yo se lo dije todo, cuando tenía la esperanza de convencerlo que entre nosotros dos.. pasara algo... Pero nunca, nunca pasó nada, no hubo modo de convencerlo" (pp. 75).

"Aquella de que te hablé entró conmigo en el movimiento, pero vino un momento en que se abrid, y trató en lo posible que yo también abriera" (pp. 142).

El segundo, es aquel narrador que no se refiere explícitamente a sí mismo y cuya voz no pertenece a sí mismo, sino al personaje de la historia que narra; éste sería un narrador excluido (NE). Este punto es, como bien se puede apreciar, un poco discutible ya que la voz que narra la historia de otros

(72) Bal, Mieke, pp. 128-129.

personajes es la misma voz de Molina; sin embargo, él no forma parte activa como personajes en los acontecimientos que suceden en las películas. Molina sencillamente se limita a reproducir algo audiovisual en algo puramente auditivo para su interlocutor:

"Empieza que una chica de Nueva York toma el barco a una isla del Caribe donde la espera el novio para casarse" (p. 164).

El tercer tipo de nivel narrativo es un tipo de narrador orientador (NO), quien controla y organiza, a través del lenguaje, la totalidad del enunciado. Este tercer tipo, tal vez equivaldría a lo que comúnmente se denomina como 'hablante implícito'.

"El hablante implícito, en cambio, es el que tiene la responsabilidad del sentido del relato, es quien organiza los hilos del acontecimiento y entrega la posibilidad de desprender la significación última de la novela; en ningún caso debe confundirse con la persona real y concreta del autor" (73)

Este tercer relator sería el organizador del artículo publicitario sobre la protagonista de la película 'Destino', los informes judiciales y los tratados sobre homosexualismo.

 (73) Jara, René y Moreno, Fernando. Anatomía de la novela, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, pp. 90.

6.2.1. Las películas

El relator de estas cintas cinematográficas es Molina. Sus narraciones son producto de su memoria y las descripciones que de ellas hace, están íntimamente ligadas con los ambientes producidos en este tipo de films de Hollywood de los años treinta y comienzos de los cuarenta. Molina viene a ser un tipo de narrador que no participa en las historias que narra (NE); estaría en un segundo plano de narración y no sería un narrador participante de lo narrado (intraheterodieético). Algunas de las cintas tienen su relación con películas existentes en la realidad y otras son invenciones del autor.

"De los seis films, tres son versiones más o menos modificadas de otros tantos films específicos. El de los capítulos 1 y 2 es *Cat People* (1942,...) de Jacques Tourneur, ... el del capítulo 5 es *The Enchanted Cottage* (1946,...) y el de los capítulos 9 al 11 es *I Walked with a Zombie* (1935,...)... Los otros tres films son imaginarios o parodias del género más que sinopsis de producciones concretas... El de los capítulos 6 y 7 es una invención de Puig ... y el de los capítulos 12 al 14 es una 'mexicanada' construida a partir de retazos o imágenes de films con Agustín Lara, María Félix y María Antonieta Pons" (74)

Este tipo de película son uno de los tantos elementos intertextuales que forman gran parte de la totalidad híbrida de la novela; ellas se caracterizan principalmente por ser pro-

 (74) Oviedo, José Miguel. La doble exposición de Manuel Puig. ECO, Bogotá-Colombia, octubre 1977, pp. 616

ductos destinados a las masas populares y, por ello, es Molina y no valentín quien hace uso de ellas. La función que cumplen estas narraciones es muy similar a la que cumplieran algunas de las producciones cinematográficas de los años treinta y cuarenta.

"Until 1942, most Hollywood movies were escapist entertainment, which aimed to distract a spellbound public, from organizing radio and newspaper reports about the Axis partner's expansion in Europe" (75)

Sus características eran presentar hombres y mujeres extremadamente saludables y bellos rodeados por mansiones, carros lujosos, comidas y bebidas exquisitas. Rasgos muy típicamente enfatizados durante este período de la historia del cine. Por lo general los conflictos personales y sociales de los personajes de estos films se trasladan en términos puramente emocionales y sus mutuas oposiciones terminan finalmente por la necesidad de una comunidad bien ordenada, lo cual se logra a través del amor de la pareja protagonista, logrando así una especie de rito de integración. Este, es el tipo de cine que le interesa a Puig como temática de su obra.

"... Me interesa también el sobresentimentalismo de cierto cine: a ver que hay más allá de eso, a que responde esa necesidad, qué satisface eso en el público y qué habría más allá de eso" (76)

 (75) McClure, Arthur. The movies: an American Idiom. New Jersey: Associated University Press, Inc., Cranbury, 1971, pp. 153.

(76) Corbatta, pp. 601.

La necesidad a la cual corresponde este tipo de cine tiene su razón social. Ante todo es necesario advertir que la mayoría de su audiencia pertenece a la clase social menos privilegiada.

"The urban workers, the immigrants and the poor had discovered a new medium of entertainmet without the aid and indeed beneath the notice, of the custodians and arbiters of middle-class cultura" (77)

El entretenimiento que se brinda en este tipo de cintas es de tipo evasivo ya que en la mayoría de ellas se olvidan problemas sociales reales, permitiendo a la imaginación llenarse de historias fantásticas a través de un lenguaje sencillo y fácilmente comprensible; sus personajes son a menudo buenos o malos pero muy rara vez contradictorios, facilitando así la posibilidad de crear mitos sobre ellos, quienes por lo general no presentan ningún hecho histórico real. Este es un cine fantástico que logra dar en cierta manera algunas gratificaciones sociales esperadas por sus espectadores (poder social y económico, aventuras amorosas etc.). Son recompensas que se presentan de manera casi idéntica en todos los films y dicho sea de paso, contrastan bruscamente con la situación de la celda, aunque nuevamente cumplen con su función de escape

(77) Sklar, Robert. Movie-Made America: a social history of American Movies. New York: Random House, Inc. 1975.

y medio liberador de sus dos personajes que la comparten.

6.2.1.1. Los films y su interrupción cronotópica.

Utilizamos la terminología propuesta por Bakhtine para referirnos a los elementos espacio-temporales de la obra.

"Nous appellerons chronotone, ce qui se traduit, littéralement, par "temps-espace": la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature" (78)

En las películas al contrario de la celda, los espacios son por lo general abiertos; sus personajes se mueven libremente de espacios abiertos a espacios cerrados y viceversa: calles de la ciudad, parques, zoológicos, jardines; apartamentos, teatros, oficinas, hospitales, etc. De las seis películas presentadas explícitamente en el texto como tal, cinco son narradas por Molina a Valentín y una es monologada o contada a sí mismo. En todas estas películas se juega con elementos espacio-temporales bien conocidos por la experiencia del lector; las noches implican, por lo general, la proximidad del miedo, el misterio, lo oscuro, lo drfico, la posibilidad del placer y el descanso. Los sitios de mayor encierro como apartamentos, consultorios, alcobas, etc., implican también algo

(78) Bakhtine, Mikhail. Esthétique et théorie du Roman. Francia: Gallimard, 1978, pp. 237.

muy conocido y relacionado con la intimidad. Este doble juego cronotópico de enigma, miedo e intimidad es a su vez reiteradamente interrumpido por su narrador (Molina), con el propósito de crear mayor suspenso e interés en su receptor.

"... una noche él la lleva de nuevo al restaurant aquel, ..."

"Van al departamento de él... Entonces empieza a contar que había una leyenda terrible..." (p. 15-17).

"Es de noche, claro, la habitación está alumbrada con un velador solo... y ella se transformó en pantera" (p. 44-45).

"Y ella está sola con el asesino éste, ... en esa salita donde ha hecho preparar una cena íntima, ella agarra un tenedor de trinchar y lo mata" (p. 99)

"... pero a media noche se vuelven a oír siempre los tambores y, ahí es que él parece que se obsesiona con algo..." (p. 178)

La oscuridad de la noche y un lugar cerrado son los elementos característicos de las películas de la obra; son ellos los momentos de mayor enigma, emoción y peligro para las posibles víctimas de los embrujos nocturnos.

En tres ocasiones, el espacio y el tiempo de las cintas se desplaza a otros planos. En la historia de la mujer pantera existe a su vez una leyenda de la Edad Media; en la cinta autonarrada hay un pianista ciego que a su vez narra otra historia y en la narración sobre Leni, se describe otro escenario en el cual se desarrolla el show que ella presenta.

"... algo de la Edad Media, que una vez esas aldeas quedaron aisladas por la nieve ..." (p. 18).

"Silencio, una explicación del ciego referente al hecho verídico en que se inspira su composición... todo comenzó una mañana de otoño en que yo caminaba por el bosque".

"... la llegada en puntas de pie de otros dos invitados, que son el muchacho y la chica, se los ve de espaldas..." (p. 104-116).

"... Se va levantando el telón y entre las palmeras hechas de papel plateado, como el de los cigarrillos, viste?... detrás de las palmeras se ve la luna llena bordada de lentejuelas que se reflejan, en el mar hecho de una tela sedosa..." (p. 79)

En la segunda cinta mencionada los tres personajes logran encontrarse finalmente en un mismo tiempo y lugar. En ella la historia de la sirvienta fea y el aviador explica y justifica la historia del ciego quien es su narrador.

Vemos así, como esa heterogeneidad de espacios (Estados Unidos, Francia, Alemania, México y la Isla Tropical) y de tiempos (estaciones del año, partes del día, etc.) rompe su continuidad por los cortes narrativos producidos por Molina.

6.2.1.2. Los motivos filmicos

Los tópicos de las cintas son bastante relacionados entre sí: una pareja enamorada que encuentra ciertos obstáculos para lograr la realización de su romance; el problema que se les presenta puede ser una maldición (castigo por pacto diabó

lico), un hombre traidor y/o malvado que impide tal realización (mayordomos, magnate), los miedos e incertidumbre de sus personajes ante los efectos producidos por los obstáculos y finalmente, a diferencia de los temas de género rosa, un final triste y trágico en la mayoría de los casos. En forma más esquemática para cada una de las películas sería:

El arquitecto y la mujer pantera:

Obstáculo: Castigo por pacto diabólico. Miedo de convertirse en mujer pantera en el momento de la aproximación sexual.

Final : Debido a la aproximación de tipo sexual con el psicoanalista, surge la transformación temida y con ello la muerte propia y la de su víctima

Leni y Weber:

Conflicto: Pertenencia de Weber al movimiento nacionalista alemán. Traición del mayordomo. Miedos y contradicciones de Leni sobre que posición política tomar. Defender o traicionar su país.

Desenlace: Muerte de Leni y del mayordomo. Sacrificio de la vida por amor. Muerte del enemigo en el momento de seducción y muerte propia.

El aviador y la sirvienta fea (diálogo interior o monólogo):

Problema : Diferencia de clases sociales, la fealdad de

la chica. Miedo a enfrentar la fealdad propia y de la del ser querido.

Fin : Aceptación mutua. El amor transforma lo feo en bello.

El muchacho suramericano y la directora de revistas de moda:

Obstáculo: Desconfianza económica por parte de ella, separación por viaje a causa del rapto del padre del muchacho.

Desenlace: Separación y muerte del padre del chico.

Viudo yanqui y chicas:

Conflicto: El embrujo del mayordomo y poder especial sobre toda la comunidad. Personaje represor que logra sus fines a través de la brujería.

Desenlace: Muerte del yanqui viudo, fin del embrujo. Optimismo para la futura comunidad.

Mujer del magnate y periodista:

Problema : El poder económico y político ejercido por el magnate para frustrar la relación de los dos personajes enamorados.

Desenlace: Muerte del periodista, arrepentimiento del magnate, recuerdo amoroso del muerto.

Lo curioso en todas ellas, al igual que en la celda, es que siempre existe un elemento que ejerce gran poder sobre sus personajes impidiendo un final feliz para los enamorados. Los dos momentos delirantes de Valentin también presentan ciertos rasgos similares a las películas. Sus momentos de tipo onírico, de igual modo, crean relaciones entre parejas de sexos opuestos que se relacionan con la película del muchacho suramericano y es posible que guarde cierta conexión con su dilema personal respecto a Inés.

Un muchacho y una muchacha:

Conflicto: Diferencias raciales y sociales entre ellos:
 sueño: "... una muchacha campesina, una muchacha cruzada de indio y blanco..." (p. 131-132)
 realidad: "- Es una piba que no tuvo demasiada educación".
 "... porque sos más inteligentes que yo, eso es seguro". (p. 138).

Final : Separación.

Un padre y una madre:

Conflicto: Relación difícil, desavenencias, infidelidad.

Final : Divorcio.

En este delirio la ficción y la realidad parecen fundir-

se, a diferencia del monólogo de Molina; además, la repetición del sujeto del enunciado 'un muchacho', 'una muchacha' presenta una forma de letanía que se diferencia bastante de su último delirio en el texto, donde ya adopta más las formas típicas del diálogo interior de Molina; en éste, hay preguntas y se autonarra una historia menos entrecortada. Además, los temas del último delirio son más conectados con las sensaciones de nacer, morir y la intensidad sexual y son presentadas de un modo más dramático.

"... me está llevando por un tunel larguísimo hasta una salida, está muy oscuro?, sí, él me lo dijo que al fondo se ve una luz, pero yo no sé si es cierto... Yo oigo correr agua..." (p. 282)

"... pero a vos Marta yo te cuento todo, que siento lo mismo que sentía con vos, porque estás conmigo y, que ya pronto me sale un chorro blanco y caliente de adentro..." (p. 284)

Molina aparece también en este deslumbramiento del personaje como uno de los temas principales y es presentado como una mujer rara, repulsiva, pero es quien lo lleva por el camino de los manjares paradisiacos.

"..., ahí en lo más espeso de la selva está atrapada, en una tela de araña, o no, la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y las caderas le salen hilos peludos como sogas que me dan mucho asco, aunque tal vez acariciándolos sean tan suaves como quien sabe qué, me da impresión tocarlos ..." (p. 285).

"... la mujer araña me señaló con el dedo un camino en la selva y, ahora no sé por donde empezar a coeer tantas cosas que me encontré..." (p. 286)

Aunque los temas de estos monólogos guardan cierta similitud con las películas, ellos son presentados de un modo más dramático y simbólico que en las películas narradas por Molina, debido a su estado de emoción y confusión causado por los efectos de tortura y por la morfina propinada por el enfermo.

6.2.1.3. Modos de contar

La manera en que Molina narra sus películas es la forma realmente utilizada en narraciones que se dan en situaciones similares a las de ellos dos. Un hablante cuenta a otro algo que ha visto o leído y para dar más realce, paralelismo y dramatismo a su narración, hace uso del tiempo presente del indicativo, el cual permite situar ese acontecimiento pasado en un presente actual.

"... ella está ensimismada" (p. 10)

"Ella ve que el primo..." (p. 81)

Por otro lado, la continuidad narrativa se presenta en este tipo de relatos orales por el uso constante de conectores o conjunciones tales como: y, y después, pero, etc.

"Y se le va haciendo de noche, y sigue caminando por los lugares de París, por la Torre Eiffel, y por las subidas y bajadas de los barrios bohemios, y la miran los pintores que pintan en la calle, y la miran..." (p. 86)

Los detalles relacionados con el diseño arquitectónico de trajes, carros, facciones faciales, etc., son descritos con exagerado esmero hasta llegar al uso de formas lingüísticas hiperbolizadas como: 'ito', 'ísimo/a/s'; "rejititas", "pajaritos", "tenientito", "callecita"; "un tipo buen mocísimo", "un churro bárbaro", "flores... carísimas", etc. Exageraciones que logran llevar a su interlocutor a un mundo de ensueño y fantasía, de igual modo que lo hacen los cuentos de hadas con los cuales guardan gran similitud las narraciones de Molina, pues ellas también presentan su carácter de ritual nocturno.

Molina se caracteriza por ser un excelente relator, sabe muy bien cómo medir la historia, cómo contarla y además, qué tipo de indicios dar para despertar el interés de su receptor

Dos de sus historias, por ejemplo, pertenecen al mundo de lo fantástico y excepcional, hecho en sí que crea un mayor encantamiento a lo relatado. Estas son 'La mujer pantera' y 'La vuelta de la mujer zombi'.

"A ELLA se le ve que algo raro tiene..." (p. 9)

"... 'ésta no sabe lo que le espera... y el capitán entonces le dice que no se deje engañar por esos tambores que a veces lo que traen son sentencias de muerte" (p. 164)

Las otras, aunque no forman parte de este género fantástico, son presentadas también desde el comienzo a través de palabras que imponen ya cierta tensión a la narración.

"pero desde el principio que se vió esa calle había pasado como una sombra" (p. 59)

"Pero al darse vuelta para entrar a la casa se ve una sombra en la ventana del piso alto, que desaparece inmediatamente" (p. 61)

"... y tiene certeza de que en su vida sucederán cosas muy importantes, y casi seguramente con un fin trágico" (p. 62)

Todas esas implicaciones dadas de modo indirecto en sus historias, coinciden eventualmente con el desenlace final de la narración.

Para la película, de un mayor tono sentimental y amoroso, la historia del periodista y la esposa del magnate, Molina se vale hasta de recursos musicales para ambientar su narración romántica, dolorosa e intrigante. El bolero, como breve narración incrustada, que ilustra los sentimientos de alegría y dolor, de ilusión y desilusión, etc., sufridos por la pareja protagonista.

"Flores negras... del destino, nos apartan sin piedad..." (p. 230)

"Estás en mí, ...estoy en tí... por qué llorar... por qué sufrir..." (p. 243)

Es de notar que el interés por estos temas, muchas veces

tan triviales y dulzones, solo se alcanzan gracias al tratamiento que les da su narrador.

Existe un elemento más para el éxito de sus narraciones, esté es el humor con que se realizan estos relatos. Para Bakhtine la risa en la literatura es uno de los elementos más importantes y más estudiados por él:

"Le rire n'impose aucune interdit, aucune restriction. Jamais le pouvoir, la violence, l'autorité n'emploient la langue du rire" (79)

La risa, tal como la plantea Bakhtine, es una forma de liberación de las normas sociales que controlan y restringen la vida social de los individuos, permitiendo así el triunfo sobre el miedo de los hombres, escapando a lo impuesto por la autoridad social y logrando, a través de ella, dar un nuevo valor a la vida, una nueva verdad particular y universal sobre el mundo. La risa en las películas se da de varias formas, una de las tantas maneras es el uso lingüístico descomplicado, espontáneo y vulgar de Molina, personaje arquetipo de la antioficialidad. La comicidad de sus relatos está muchas veces dada por las conexiones con lo sexual; en varias de sus descripciones el deseo sexual se encuentra relacionado

 (79) Bakhtine, Mikhail. L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance. France: Gallimard, 1970, pp. 98.

con la acción de ingerir alimentos, asociación somática muy bien conocida en el ámbito popular hispanoamericano.

"Y la pantera la mira, es una pantera macho y no se sabe si es para despedazarla y después comérsela, o si la mira llevada por otro instinto más feo todavía" (p. 9).

"... piensa que si la besa y hasta consigue mandársela completa, entonces..." (p. 44)

"... vestido de noche muy ajustado y escote bajo, sin breteles, de esos escotes arnados 'te acuerdas'?"

- No,

- Sí, hombre, de esos que parecían que te servían las tetas en bandeja".

La forma escueta en que se establecen ese tipo de asociaciones entre la comida y lo sexual, cuyos excesos son considerados vulgares por las normas sociales y oficializadas, son expresados aquí de modo abierto y sin disfraces o discimulos de ningún tipo.

Expresiones coloquiales referidas principalmente al tema sexual, se encuentran a través de toda la narración: "... y él se albota, y piensa que..." (p. 27), "Y él está tan embaldado que decide..." (p. 31), "... pero con un bigotito medio de hijo de puta, no sé si me explico, un bigote de cancherito que lo vende" (p. 26), etc. Estas y otras muchas descripciones crean esa atmósfera jocosa, familiar e íntima en sus relatos y gracias a ellas, sus dos personajes logran en gran parte una mayor aproximación, olvidando muchas veces la situa

ción trágica en que se encuentran, contribuyendo además, a la red seductora de Molina.

A pesar de la situación crítica en que se encuentran estos dos personajes, las asociaciones y groserías de tipo sexual logran producir risa, en la cual se funden lo trágico y lo cómico, la condena y la liberación: la risa ambivalente.

6.2.2. La celda No. 7 y sus fragmentos temporales

Valentín y Molina se encuentran pagando sus sentencias por violar la ley ética y política en un espacio cerrado, la celda; sin embargo, es sabido que el número siete es considerado el número enigmático por excelencia. El número siete implica el conocimiento oculto, el misterio, el secreto y el ritmo, especialmente en las creencias religiosas occidentales (pasajes bíblicos de la revelación de san Juan).

-Septenario, número del ritmo- ..., la torre de los siete pasos. Los siete planetas, los siete metales... (80)

Se podría llegar a pensar que esta celda, dado el número que la identifica, presentara un carácter ambivalente: por una parte representa el encierro, el aislamiento a modo de

castigo social pero por otro lado, permite cierta libertad de expresi3n a quienes la habitan, ya que el ambiente que allí reina es el de espontaneidad y franqueza mutua; por ello, Valentín la describe como una isla que rompe el contacto con el mundo de afuera, pero a la vez permite una libertad espacial y una nueva visi3n sobre el mundo. La celda viene a ser como un recinto sagrado para la experimentaci3n y el conocimiento.

"En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta.. Porque, sí, fuera de la celda est3n nuestros opresores, pero dentro no. Aquí nadie oprime a nadie" (p. 206)

Esta celda es el espacio especial en el cual toman lugar las rupturas ideol3gicas de sus personajes. Valentín aprende a entrar al mundo del encantamiento y del placer (comida, historias fant3sticas, etc). Molina logra llevar a cabo su papel de mujer tradicional con toda libertad, hasta llegar al sacrificio (aseo de la celda, preparaci3n de comidas, etc). La isla referida en la cita de Valentín viene a ser un lugar m3gico donde mueren creencias anteriores y surgen una nuevas, gracias al sacrificio mutuo; estas transformaciones crean seres nuevos y diferentes. El morir y el renacer s3lo pueden

 (80) Lezana Lina, José. Paradiso. Madrid: Alianza, 1983, pp. 352.

lograrse en un ambiente tan mágico y especial como el de la celda No. 7.

Un lugar con tales características obviamente romperá con un tiempo cronológico normal, por ello el aspecto temporal es tan difícil de rastrear en este espacio; lo cierto es que se perciben fragmentos temporales, en su mayoría nocturnos, donde se inician las conversaciones entre sus dos ocupantes.

Es importante notar que el tiempo de la celda no presenta esa precisión exagerada de los informes, en especial aquellos que relatan los movimientos de la libertad de Molina. Se puede pensar que la historia de Molina y Valentín transcurre al rededor de dos meses, aproximadamente.

"- Hace mucho lo conociste?

- Hace tres años, hoy, doce de septiembre" (p. 66)

Más tarde en el informe oficial, aunque no se menciona el mes, se puede adivinar que es el siguiente: octubre.

"Día 9, miércoles. El procesado..." (p. 269)

"Día 25, viernes. El procesado..." (p. 278)

El total es de 17 días en libertad, número que se puede



deducir gracias a la precisión de los días, cosa que no sucede nunca con los días que transcurren en la celda.

6.2.3. Los dobles paródicos

En la celda coexisten dos ideologías contrarias que se delatan a través de sus confrontaciones dialógicas. Por un lado está Molina: personaje homosexual y de muy escasa educación académica, antipolítico y apolítico sentimental, dispuesto a vivir el momento (p. 33); por el otro, Valentín: activista político para quien el deseo de cambio de la sociedad es una de sus finalidades primordiales, personaje que cuenta, a diferencia del otro, con una gran disciplina intelectual. Ellos dos presentan puntos de vista opuestos y a través de sus discusiones directas y espontáneas, logran poner a prueba sus respectivas verdades por medio de la provocación mutua del diálogo. Los discursos entre los dos ocupantes de la celda, al contrario de las películas, se caracterizan por el uso del pretérito indefinido e imperfecto.

"Y él entró en una fábrica estuvo varios años...
Y tuvo dos hijos. Y la locura de él era la nena..." (p. 74)

"- Como te dije, aquella piba de que te hablé, de familia burguesa... Aquella de que te hablé entró conmigo en el movimiento, pero vino un momento en que se abrió, y trató en lo posible que yo también me abriera" (p. 142)

Esto, para narrar lo ya vivido por ellos; en cuanto a las discusiones creadas por enfrentamientos entre ellos, se utiliza el tiempo presente. En un comienzo Valentín exige constantemente lógica y rigor en las discusiones de Molina; esto se va paulatinamente modificando a medida que se desarrolla el diálogo.

- *- Vos crees en el cielo y en el infierno?
- Esperate Molina, si vamos a discutir que sea con cierto rigor; si nos vamos por las ranas es cosa de pibes, de discusión de bachillerato" (p. 33)

Este rol de superioridad intelectual, irrita en varias ocasiones a Molina:

- *- Sos muy despreciativo para hablar: ..." (p. 35)
- *- Sos un pedante" (p. 70)

Sin embargo, este resentimiento no impide que se concluyan los diálogos; poco a poco los dos se van burlando uno del otro de un modo más amable, aunque sarcástico.

Molina se mofa de Valentín cuando éste muestra cierto exceso de sentimentalismo, aspecto contra el que se muestra contrario desde un comienzo y motivo por el cual critica a Molina.

- *- Que me da lástima porque me encariñé con los personajes. Y ahora se terminó, y es como si estuvieran muertos.
- Al final, Valentín, vos también tenés tu corazoncito" (47)

En este momento Valentín empieza a darse cuenta de la necesidad de encariñarse con algo; esto es un rasgo de debilidad para él, que puede perjudicar el deseo de cambio. Molina, poco a poco, hace perder la seguridad de los comentarios de Valentín.

- "- A ver... Decime vos, qué es ser hombre, para vos.
- ... es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos...
- Eso es ser santo" (p. 70)

Este tipo de provocación, a la discusión sobre temas tan importantes, da un gran dinamismo a sus diálogos sin presentar ningún tipo de conclusión definitiva al respecto. La seguridad de Valentín se va doblegando cada vez más al cuestionamiento y a la búsqueda; al hablar sobre el homosexualismo, Valentín aparenta saber bastante sobre este asunto, pero termina admitiendo abiertamente que no sabe nada sobre ello.

"... Yo ya sé todo de vos..." (p. 25)

"- Yo no lo veo tan claro, por lo menos como lo acabas de definir vos" (25)

"... y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco" (p. 66)

Este autocuestionamiento y deseo de encontrar respuesta a los temas que allí nacen, sucede no solamente con lo que a Molina respecta, sino también a sus propias contradicciones:

sentirse demasiado servido por Molina, definir su situación sentimental en cuanto a Marta e Inés, tratar de encontrar si se justifica o no su lucha, etc.

En varias ocasiones, las discusiones también se desprenden de los temas de las películas y muchas de ellas llegan hasta el humor a causa de sus mutuas burlas.

*- Bueno, él la quiere besar. Y ella no se le deja acercar.
- Y tendrá mal aliento, que no se lavó los dientes* (p. 20)

Valentín se mofa de las situaciones tan cursis que se dan en las películas, colocándolas en un plano más real. Algunas veces llega hasta a referirse no solo de las películas sino de la situación misma en que ellos dos se encuentran (p. 43). Dado a la desconfianza inicial entre los dos, se utilizan a veces nombres de actrices para no delatar sus secretos; por ello, a la compañera de Valentín, Molina decide darle el nombre de la actriz de la película que le está narrando en esos días y le da un título enigmático "- Jane Randolph en... El misterio de la celda siete" (p. 49).

Más tarde, siguiendo el mismo juego de ocultamiento de nombres, Molina se reserva el nombre de Gabriel (p. 66); juego que posteriormente, durante su libertad, es nuevamente uti-

lizado para establecer los contactos con la red guerrillera (p. 269-276).

Al hablar sobre sexo o política, Valentín adopta un tono serio y académico, que contrasta jocosamente con el tono vulgar de Molina.

*... que resulte frígida cuando se case, porque tiene adentro una barrera, le han hecho levantar como una barrera, o una muralla, y por ahí no pasan ni las balas.

- Y menos que menos otras cosas*

Molina aquí² complementa la explicación de Valentín, haciendo uso de la grosería creada por el doble sentido de sus palabras. Al hablar sobre un libro de filosofía, Molina pide a Valentín que le cuente qué dice el libro.

*- Dice que el hombre honesto no puede abordar el poder político, porque su concepto de la responsabilidad se lo impide.

- Y tiene razón, porque todos los políticos son unos ladrones" (p. 108)

Nuevamente se presenta la discusión sobre temas serios a dos voces; la una académica y la otra del hombre común y popular. La razón y la sensiblería, lo serio y lo tonto, lo real y lo ficticio, son pues la combinación para el cambio paulatino de estos dos personajes. Sus conversaciones toman ese tono familiar tan argentino e hispanoamericano en el que el uso

del voceo, de palabras groseras, de juegos de palabras de gramática jocosa (cambios de morfemas masculinos por femeninos), son bastante característicos en este par de personajes antagónicos.

6.2.4. Molina y la oficialidad

Otras voces y contrastes ideológicos que forman parte del tipo de narrador partícipe, son las de Molina y el director de la cárcel. La oficialidad está aquí comprendida, como la ideología proveniente de la autoridad gubernamental. Esta ideología presenta verdades absolutas, monológicas y pretende poseer verdades ya hechas, oponiéndose así a la posibilidad de diálogo en búsqueda de la verdad. La cárcel es uno de los establecimientos desde los cuales se difunde e impone dicha ideología.

Existe por ello, una gran diferencia entre las oficinas de la cárcel y la celda, ya que se convierten en espacios completamente opuestos. La celda es la isla de la libertad, el despacho del director es el lugar de donde surgen las trampas y las medidas represivas para quienes habitan la celda. La oficina del director se convierte, para Molina, en el espacio intermedio entre su encierro y su posible libertad, si cumple

con lo que allí se le ordena. Es allí donde Molina decide montar su juego peligroso con el director, aparentando cierta obediencia solapada y haciendo un uso bastante cauteloso en su manejo lingüístico, ya que la capacidad para medir es la salvación suya y la de Valentín.

El lenguaje en este espacio, cambia de tonalidad, se ve cierto tono patronizante e irónico por parte del director.

"Ah, muy bien, Molina. Lo felicito. Perdónenos el error".

"Molina, usted está subestimando la capacidad de nuestros técnicos. Ellos sabrán cuando parar y cuando seguir...".

Molina por su parte, guarda las normas y muestra respeto al director.

"Nada señor..."

"No, señor todavía no se nada..."

"Perdóne, señor, yo lo que quiero es cooperar, nada más" (p. 153-154)

Al final de estos encuentros en la oficina del director, el juego peligroso de la mentira es doble; ya no es sólo Molina sino el director, quien empieza con él:

"PROCESADO: Imagínese, señor, que más quiero yo, que salir de acá... Pero peor sería que les inventase algo. De veras Arregui es como una tumba. Es un tipo cerrado, y con una desconfianza total, que se yo, es imposible, es... no es humano.

DIRECTOR: Mireme de frente Molina, hablemos humanamente, ya que usted y yo, sí somos seres humanos... Piense en su madre..." (p. 251)

El director trata por todos los medios de conseguir alguna información sobre Valentín y Molina logra nuevamente por medio de su aparente deseo de cooperación, salirse con la suya.

El despacho del director es el sitio de la oficialidad represiva, allí se traman todos los mecanismos posibles para hacer hablar a sus víctimas (chantaje de la madre, comida con droga, castigo físico, etc.) y se guarda también, el respeto a las jerarquías; nótese la cortesía con que el director de la celda se dirige al jefe de la contraofensiva en su conversación telefónica y el respeto del suboficial cuando habla al director (p. 249, 152 y 201).

Es importante recordar aquí lo que se mencionó en el capítulo 2, al hablar de la situación argentina a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta (81). Si tomamos los titulares de periódicos presentados en "The Buenos Aires Affaire", se puede también observar la conexión de la guerrilla con alguna parte de las obras de Manuel Puig:

- * 3) AUDAZ ASALTO EN ROSARIO: ROBAN 4 MILLONES...
- 24) DETENIDOS EN TUCUMAN...
- 9) INFORME SOBRE UN GRUPO DE EXTREMISTAS..." (p. 156-159)

 (81) Waldman, Peter. p. 29 (Ver capítulo 2 de este trabajo).

Titulares cuyas explicaciones posteriores, especifican claramente la conexión de estas acciones con la guerrilla organizada, principalmente por mujeres y hombres universitarios posiblemente del tipo de Valentín y sus compañeros.

6.2.5. La información judicial, publicitaria y psicoanalítica

La pregunta que se formula aquí es: Quien narra los informes judiciales, el artículo sobre Leni y las notas sobre homosexualismo? Es visible que los dos primeros informes se pueden ubicar en un mismo plano de narración, en cuanto son presentados como documentos oficiales impersonales y no subjetivos. Estos informes, a diferencia de las teorías psicoanalíticas, pertenecen al mundo de la ficción ya que, como se explicó al inicio de este punto del trabajo, Manuel Puig admite que la película sobre Leni es invención suya y por ende, lo será el informe publicitario cuyo tema central es el éxito de la vedette durante su viaje por Alemania nazi; por otro lado, los informes judiciales hacen parte de la narración ficticia de Molina y Valentín, en ellos existe la precisión en lo que a espacio y tiempo se refiere (horas exactas, calles de Buenos Aires, etc.). Para estos dos tipos de información, se pue

=

de considerar un narrador orientador (NO), que se halla por fuera de los diálogos existentes en el texto y no participan

en el mundo de lo narrado. Este se ocupa de disponer y controlar la información extra, en un lugar apropiado, para el buen efecto de narrar.

El artículo sobre Leni, presenta una manera muy similar a las descripciones hechas por Molina de sus personajes de las películas, aunque utiliza un lenguaje menos coloquial. Su intención es mostrar la ideología reinante de esa época:

"Nuestro ideal de belleza deberá ser siempre la salud, ha dicho nuestro conductor, y más precisamente en cuanto a la mujer, "la misión de ella es ser hermosa y traer hijos al mundo..." (p. 89)

"... los hebreos errantes portadores de la muerte... malditos hijos de Abraham... langostas de Jehová" (p. 91)

Ideología fuertemente atacada por Valentín:

"... Es una inmundicia nazi..." (p. 63)

Es un tipo de enunciado que puede incitar a la imitación de un modelo social donde se muestra una sociedad aparentemente pura y perfecta:

"Pese a ser hora avanzada, las oficinas de gobierno bullen de actividad, porque la nueva Alemania no descansa, ni de día ni de noche" (p. 911)

"En efecto, acostumbrada ya al sol que resplandese en los rostros de la Patria Nacional Socialista, le disgusta ver su Francia así envilecida como está por las contaminaciones raciales" (p. 94)

Se podría concluir que los documentos judiciales y el de

revistas, forman parte de una oficialidad que a través de medios represivos busca llevar a cabo una sociedad "ordenada" y "pura"; el uno, a través de un informe de tipo propagandístico, el otro, por medio de datos exactos y objetivos sobre los dos personajes quebrantadores de la ley.

En cuanto a las notas de pie de página, podemos pensar que allí existe la presencia del autor, quien quiere orientar a su lector sobre el problema del homosexualismo de un modo más científico y casi didáctico, que el expuesto por las formas populares de Molina. A éste respecto Manuel Puig dice:

"... Sentí que el lector tenía que colocarse entre mis dos personajes con esa información" (81)

Por ellos, estas notas se inician muy oportunamente cuando Valentín finalmente admite que no sabe mucho sobre este tema y concluyen de igual manera, justo antes de su inicio sexual.

Estas notas presentan una forma muy especializada de información sobre el tema del homosexualismo, a través de un relato histórico, en el cual se presentan la evolución de algunas de las teorías psicoanalíticas del homosexualismo. Se

 (81) Gilio, María Esther. "Algunas confesiones. Entrevista a Manuel Puig". Universidad de México, Vol. XL No. 38, junio 1984, pp. 7.

inicia con explicaciones de tipo glandulares u hereditarias y concluyen con explicaciones de tipo socio-políticas (Freud, Marcuse, Rettray, Millet, etc.), las cuales logran mostrar la represión social que se ejerce sobre las personas cuyas inclinaciones sexuales no son claramente definidas, como lo estipula la oficialidad, realizando así una especie de defensa para este tipo de personas. Por ello, presenta una voz más subjetiva que escoge las citas más apropiadas para dicha explicación

Esta novela conlleva una gran diversidad de voces, estilos y tonos diferentes que se entrecruzan, unos dialogando con otros, dando así esa forma plurilingüística tan mencionada por Bakhtine.

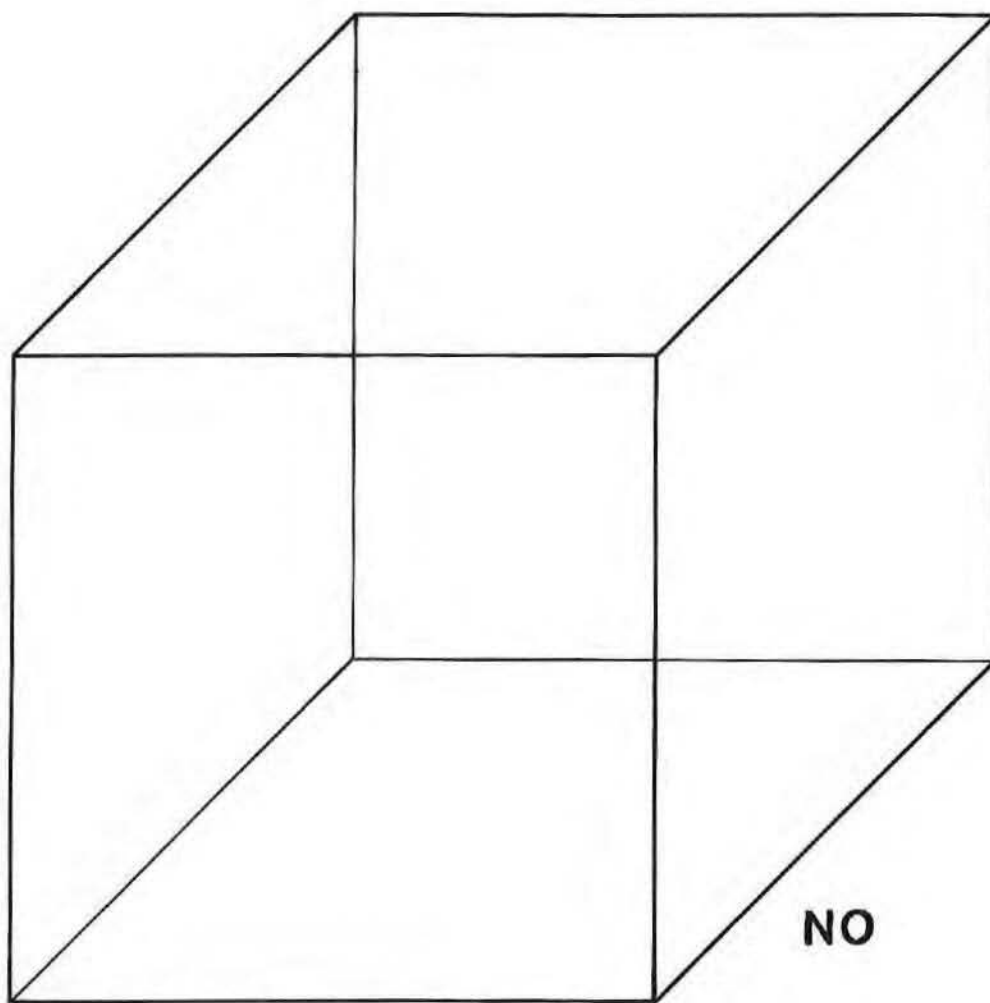
· "Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingue, plurivocal"

"Dans un hybride intentionnel il ne s'agit pas seulement (et pas tellement) du mélange des formes et des indices de deux styles et de deux langages, mais avant tout du choc, au sein de ces formes, des points de vue sur le monde. C'est pourquoi un hybride littéraire international n'est pas un hybride sémantique abstrait et logique (comme en rhétorique), mais concret et social" (82)

Es bastante notorio que este choque mencionado por Bakhtine, es el mismo que es tratado en esta novela de Manuel Puig, en donde se presenta ese enfrentamiento de visiones y por tanto de formas lingüísticas.

(82) Bakhtine, Mikhail. Esthétique et théorie du roman. pp. 87 y 177.

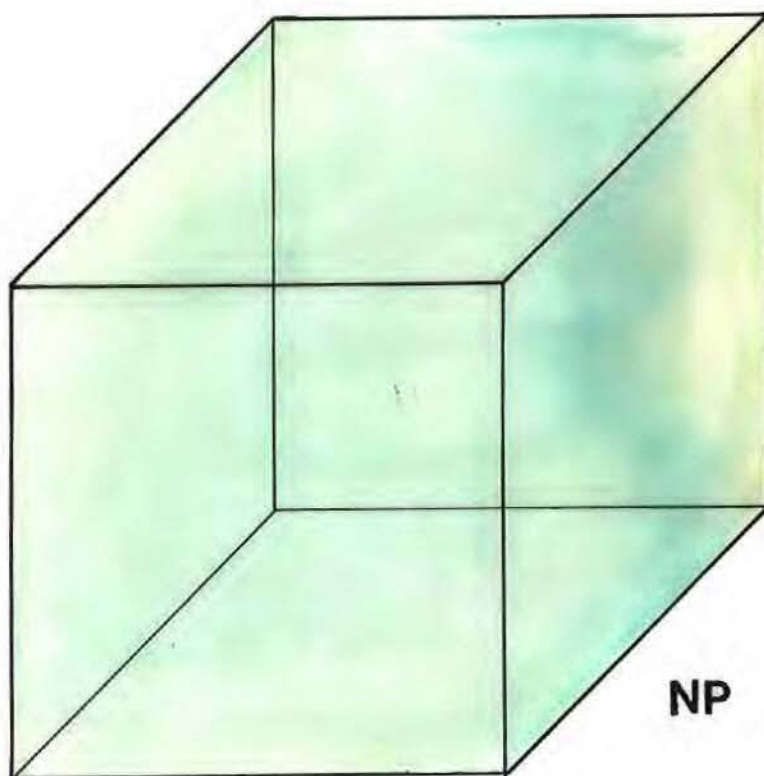
ESQUEMA GRAFICO DE LOS NIVELES NARRATIVOS



NO

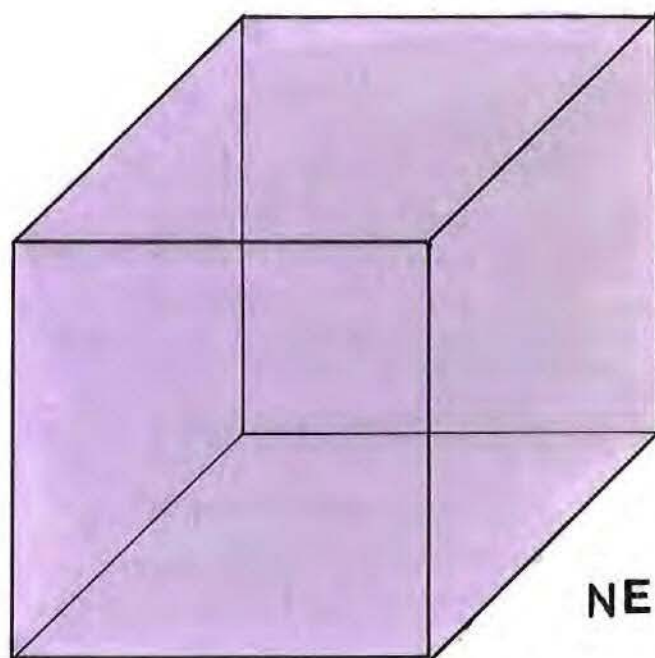
Narrador Orientador

a



Narrador Partícipe

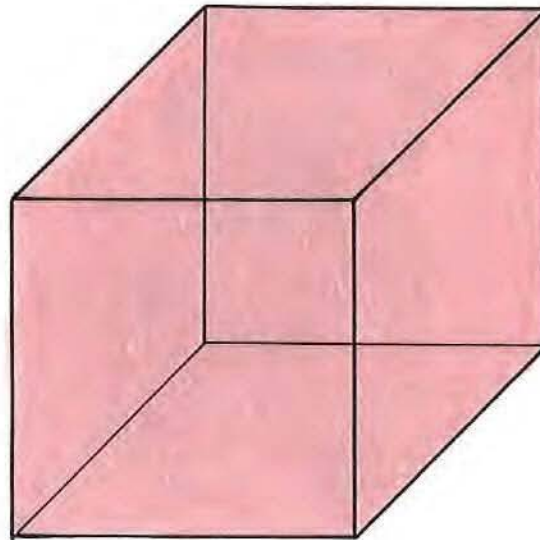
b



Narrador Excluído

C

**DESPLAZAMIENTOS ESPACIO-TEMPORALES
DE LAS PELICULAS**



(Leyenda medioeval, pianista ciego,
escenario musical)

d

CONCLUSIONES

Teniendo en cuenta que toda manifestación humana es una forma de respuesta social significativa, ha sido necesario hacer este tipo de análisis sociológico para poder llegar a una comprensión y explicación, un poco más profunda, de algunos de los aspectos que se dieron en el proceso de elaboración de este enunciado de Manuel Puig.

Una vez leída y más o menos comprendida la novela, surgió la inquietud de insertarla dentro de un marco más general, que le permitiera una significación más allá de lo meramente textual; es decir su contexto, elemento imprescindible para una mayor comprensión de la génesis de toda manifestación artística. Dicha inquietud pareció solucionarla, en gran parte, los conceptos teóricos de Mikhail Bakhtine; planteamientos amplios y ricos en las posibilidades de interpretación y valoración de los enunciados literarios.

Como resultado de este recorrido sociológico, se ha obser

vado que este texto presenta conflictos sociales mucho más profundos de los que se perciben a primera vista, tales como el fenómeno de la imaginación, la copia de modelos foráneos, la situación socio-política argentina de los años sesenta y setenta, la presencia del lector en la creación del texto y algunas diferencias formales y temáticas de Manuel Puig respecto a otros escritores contemporáneos, develando así toda una serie de elementos significativos en la creación de su novela. Uno de estos elementos presentes, es el juego del ocultamiento, mencionado en repetidas ocasiones en el desarrollo de este trabajo, del cual se espera sea motivo de análisis posteriores más profundos.

El primero al cual se hizo mención, fue el relacionado con el deseo de muchos argentinos de pretender ocultar sus impulsos más naturales, adoptando como disfraz, muchas veces, modelos foráneos como modo de integración y superación social. Fenómeno muy humano, encontrado reiterativamente en muchos de los textos de este escritor. Este encubrimiento o enmascaramiento, consiste en 'parecer', más que en 'ser', e implica el tener que reprimir lo espontáneo en inmediato como medio de supervivencia y aceptabilidad social. El académico Valentín por su parte, teme y desprecia esta falta de rigor, control y sensatez en Molina, pero finalmente su capacidad humana de cambio y apertura a la influencia ajena, le permiten ver otro

tipo de verdad en ese comportamiento cursi de su compañero de celda. Molina logra también, a través de su disfraz femenino y cursi, conseguir la amistad de la persona por quien poco a poco va adquiriendo mayor interés. Este es el personaje quien más interpreta ese juego oculto, ya que lo sabe manejar efectivamente con el director y con Valentín y, posteriormente, con los detectives que vigilan cada uno de sus momentos de libertad.

El encubrimiento se manifiesta también en la totalidad de la novela, pues ésta parece tener algunos rasgos de la novela policíaca y de novela rosa, pero en realidad transgrede a las dos, ya que ni se descubre un crimen que ha sido ocultado durante toda la narración, ni presenta un final feliz, una relación de tipo heterosexual y aún menos, mantiene como únicas las formas lingüísticas más o menos fijas de esta clase de novelas. La técnica de camuflaje, muy practicada por Puig como recurso narrativo para manejar la ambigüedad propia del enunciado literario, logrando así traicionar no sólo la práctica de estos dos tipos de novela, sino al mismo tiempo, la práctica de la novela más tradicional en cuanto presenta al igual que ésta dilemas humanos pero con un tono mucho menos serio, erudito, solemne e intelectual que el acostumbrado por algunos escritores.

Lo lúdico en la novela, igualmente radica en la multiplicidad y diversidad de trozos provenientes de varias fuentes culturales, utilizados, tal vez, como mecanismo de simulación a la complejidad temática de su texto, consiguiendo proyectarlo a través del tratamiento periódico de sus personajes y de sus respectivas ideología.

La novela viene a ser de este modo, una fusión magistral de elementos cuyo objetivo pareciera ser el traer a la memoria del lector aspectos sociales relevantes, no sólo válidos en el ámbito social hispanoamericano, sino también para cualquier receptor proveniente de otro tipo de sociedad, transgrediendo las barreras nacionalistas y relevando en esta forma su carácter de universalidad. Este amalgamamiento, esta hibridación de elementos socialmente significativos, están hábilmente yuxtapuestos en ese todo complejo que es su enunciado "El beso de la Mujer Araña".

Enunciado bastante característico de la experiencia literaria hispanoamericana actual, en la cual existe la tendencia a la experimentación, al escándalo, al cosmopolitismo, a lo exagerado, muchas veces llegado hasta lo extravagante; aspectos que pueden ser considerados representativos de este momento histórico. Por este motivo, ha sido necesario buscar algunas de esas posibles conexiones entre los diversos hilos que

componen este texto, para llegar a una mejor comprensión y valoración de la novela como totalidad.

Se podría afirmar que la intención de este texto es, en cierta forma, hacer un llamado de atención para recapacitar y reconsiderar el fenómeno ambivalente de nuestras sociedades, en las cuales subsisten simultáneamente valores conflictivos y opuestos, presentando por ello esa doble posibilidad de ser entre lo serio y lo cursi, lo cómico y lo trágico, lo sencillo y lo complejo y por último, incitar en sus lectores a una reevaluación de conceptos éticos y estéticos oficializados que rigen nuestras sociedades actuales, y dar así cabida a nuevas posibilidades humanas y artísticas.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA SOBRE EL AUTOR

- ANDREU, Alicia. "El folletín: de Galdós a Manuel Puig". Iberoamericana, Vol. XLIX, Nos. 123-124, Pittsburgh (U.S.A), abril-sept. 1983, pp. 541-546.
- BORINSKI, Alicia. "Castración y lujos: La escritura de Manuel Puig". Iberoamericana, Vol. XLI, No. 90, Pittsburgh (U.S.A), enero-marzo 1975, pp. 29-45.
- CATELLI, Nora. "Entrevista con manuel Puig. Una narrativa de lo melifluo". Quimera, No. 18, Barcelona, España, abril 1982, pp. 22-25.
- CORBATTA, Jorgelina. "Encuentros con manuel Puig". Iberoamericana, Vol. XLIX, Nos. 123-124, Pittsburgh (U.S.A), abril-sept. 1983, pp. 591-620.
- DOLGOPOL, Hugo. "PUIG: Los límites del folletín". Boletín cultural y Bibliográfico. Vol. XVIII, No. 2, Bogotá, Colombia, 1981, pp. 67-74.
- ECHAVARREN, Roberto. "El Beso de la Mujer Araña y las metáforas del Sujeto". Iberoamericana, Vol. XLIV, Nos. 102-103, Pittsburgh (U.S.A), enero-junio 1978, pp. 65-75.
- EPPLE, Juan A. "The Buenos Aires Affaire y la estructura de la novela policial". Estudios Filosóficos, No. 10, Valdivia, U. Austral de Chile, 1974- 1975.
- GARCIA RAMOS, Juan M. "Pubis Angelical, el Palimpsesto (El personaje en busca del personaje)". Anales de Literatura Hispanoamericana, Vol. VIII, No. 38, México, junio 1984, pp. 2-8.

- GILIO, María Esther. "Algunas confesiones. Entrevista a Manuel Puig". Universidad de México, Vol. XL, No. 38, México, junio 1984, pp. 2-8.
- LEWIS, Bart L. "Pubis Angelical: La mujer codificada". Iberoamericana, Vol. XLIX, Nos. 123-124, Pittsburgh (U.S.A.), abril-sept. 1983, pp. 531-546.
- LUDMER, Iris J. "Boquitas Pintadas, Siete Recorridos". Actual Nos. 8-9, Mérida, Venezuela, enero-dic. 1971, pp. 1-22.
- MAC ADAM, Alfred. "Las crónicas de Manuel Puig". Cuadernos Hispanoamericanos, Vol. XCII, No. 274, Madrid, España, abril 1973, pp. 84-107.
- ORDONEZ, Monserrat. "Tres Tristes Tigres y la Tradición de Rita Hayworth". ECO, No. 173, Bogotá, Colombia, marzo 1975, pp. 516-529.
- OVIEDO, José. "La doble Exposición de Manuel Puig". ECO, No. 192, Bogotá, Colombia, oct. 1977, pp. 607-627.
- PANESI, Jorge. "Manuel Puig: Las Relaciones Peligrosas". Hispanoamericana, Vol. XLIX, No. 125, Buenos Aires, Argentina, oct.-dic. 1983, pp. 903-917.
- PERALTA, Sergio. Funcionalidad del Lector en Boquitas Pintadas de Manuel Puig. Tesis presentada al Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia, 1976.
- Ibid. Funcionalidad del Texto en el Beso de La Mujer Araña de Manuel Puig. Tesis presentada al Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, Colombia, 1983.
- PEREZ LUNA, Elizabeth. "Con Manuel Puig en Nueva York". Hombr e de Mundo, agosto 25 de 1978, pp. 60-107.
- ROCAMORA, Francisco. "El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig". Anales de la Universidad de Murcia, Vol. XXXVIII, No. 2, Murcia, España, 1981, pp. 313-336.
- RODRIGUEZ, Anamaria. "Manuel Puig: De la cursi al Arte?". ECO No. 206, Bogotá, Colombia, dic. 1978, pp. 199-214.
- RODRIGUEZ, Padrón. "Manuel Puig y la Capacidad Expresiva de la Lengua Popular". Cuadernos Hispanoamericanos, No. 245, 1970, pp. 490-497.

- SAFER, Margery. "Mitología: Otro nivel de Metalenguaje en Boquitas Pintadas". Iberoamericana, Vol. XLI, No. 90, Pittsburgh (U.S.A.), enero-marzo 1975, pp. 47-58.
- SARDUY, Severo. "Notas a las Notas a las Notas... A Propósito de Manuel Puig". Iberoamericana, Vol. XXXVII, Nos. 76-77, Pittsburgh (U.S.A.), julio-dic. 1971, pp. 556-567.
- SHAW, Donald. Nueva Narrativa Hispanoamericana. 2a. ed. Madrid España: Catedra, 1983, pp. 197-201.
- TORRES FIERRO, Danubio. "Conversaciones don Manuel Puig: La redención de la cursilería". ECD, No. 173, Bogotá, Colombia, marzo 1975, pp. 507-515.
- TRIVINOS, Gilberto. "La destrucción del verosímil folletinesco en Boquitas Pintadas de Manuel Puig". Acta Literaria, Universidad de Concepcion de Chile, 1975, pp. 113-147.

BIBLIOGRAFIA TEORICA E HISTORICA

- ACOSTA, Leonardo. "Medios masivos e ideologia imperialista" Casa de las Américas, No. 77, La Habana, Cuba, 1973, pp. 5-26.
- BAKHTINE, Mikhail. Esthétique et théorie du roman. Paris, Francia: Gallimard (trad. al francés), 1978.
- Ibid. L'oeuvre de Françoise Rabelais et la culture populaire au Moyen Moyen Age et sous la Renaissance. Paris, Francia Gallimard (trad. al francés), 1970.
- Ibid. Estética de la creación verbal. 2a. ed. México: Siglo XXI (trad. al español), 1985.
- Ibid. "Las particularidades de Composición y de género en las obras de Dostoievski". Argumentos, Bogotá, Colombia (trad al español con base en traducción francesa), 1985, pp. 77-135.
- Ibid. Problemas de la poética de Dostoievski. México: Fondo de Cultura Económico, 1986.
- Ibid. "Carnaval y Literatura". ECO, No. 120, Bogotá, Colombia, enero 1971, pp. 311-338.
- Ibid. "Epopeya y Novela I y II". ECO, No. 193, Bogotá, Colombia, enero 1971, pp. 37-60 y 283-300.
- BAL, Mieke. Teoría de la Narrativa. Madrid, España: Cátedra, 1985, pp. 153-154.
- BARTHES, Roland. "Análisis textual de un cuento de Edgar Allan Poe". ECO, No. 204, Bogotá, Colombia, oct. 1978, pp. 1162-1192.
- BAUDRILLARD, Jean. De la seducción. Madrid, España: Cátedra, 1984.
- BIDEGAIN DE URAN, Ana María. Nacionalismo, Militarismo y Dominación en América Latina Bogotá, Colombia: Edición Universidad de los Andes, Departamento de Historia, 1983.
- BOTONNE, Mireya. "La literatura argentina y el Cine". Cuadernos del Instituto de Letras. Santa Fé, Argentina: Universidad Nacional del Litoral, 1964.

- DELLEPIANI, Angela. "La novela argentina desde 1950 a 1965" Iberoamericana, Vol. XXXIV, No. 66, Pittsburgh (U.S.A), jul.-dic. 1968, pp. 237-253.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas Barcelona, España: Lumen, 1968.
- Ibid. Apostillas a El Nombre de la Rosa. Barcelona, España: Lumen, 1985.
- ERHART, Virginia. "Amor, ideología y enmascaramiento de Corín Tellado". Casa de las Américas, No. 77, La Habana, Cuba, 1973.
- FERNANDEZ MORENO, César. América Latina en su literatura. México: Siglo XXI, 1984
- FRANCO, Jean. La cultura moderna en América Latina. México, Joaquín Montes, 1971.
- GENETTE, Gerard. Figures III. París: Du seuil, 1957.
- GODIO, Julio. El último año de Perón. Bogotá, Colombia: Ediciones Tercer Mundo, 1981.
- GOMEZ, Eduardo. "Sobre el arte popular". Nueva Frontera, Bogotá, Colombia, jul. 19 de 1975, pp. 14.
- HORNEY, Karen. Psicología femenina. Madrid, España: Alianza, 1982.
- HUMPHREY, Robert. Stream of consciousness in the modern novel U.S.A.: University of California Press, 1953.
- JARA, René y MORENO, Fernando. Anatomía de la novela. Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- KRISTEVA, Julia. La palabra, el diálogo y la novela, en Semiótica I. 2a. ed. Madrid, España: Fundamentos, Colección Espiral, 1981, pp. 187-225.
- LEWALD H. Ernest. "Permanencia y cambio en la cultura y literatura argentinas". Razón y Fábula, No. 11, Bogotá, Colombia, enero-feb. 1969, pp. 23-29.
- LUNA, Félix. Argentina de Perón a Lannusse 1943-1973. Argentina: Planeta, 1973.

- MENDEZ, José Luis. "Manipulación y fabricación de mitos en la subliteratura". Casa de las Américas, No. 89, La Habana, Cuba, 1975, pp. 122-129.
- MILLET, Kate. Sexual Politics. Londres, Great Britain: Abacus, 1972.
- NAVARRO, Desiderio. "La cultura de masas. Semiótica, sociología y praxis social". Casa de las Américas, No. 81, La Habana, Cuba, 1973, pp. 56-69.
- ORDONEZ, Montserrat. "Literatura y Lenguaje: Fragmentación y narradores". Cuadernos de Filosofía y letras, Vol. 4, Nos. 3-4, Bogotá, Colombia, U. Andes, jul.-dic. 1981, pp. 169-190.
- PEZZONI, Enrique. "La realidad y sus actuales intérpretes". Razón y Fábula, No. 12, Bogotá, Colombia, marzo-abril 1969, pp. 112-118.
- PRATT, Mary Louise. Toward a speech act theory of Literary Discourse. U.S.A.: Indiana University Press, 1977.
- RAMA, Angel. La novela latinoamericana 1920-1980. Bogotá, Colombia: Procultura, 1982.
- RINCON, Carlos. El cambio en la noción de Literatura. Bogotá, Colombia: Colcultura, 1978, pp. 163-193.
- ROUQUIE, Alain. Argentina hoy. México: Siglo XXI, 1982.
- SHAW, Donald. Nueva Narrativa Hispanoamericana. 2a. ed. Madrid, España: Cátedra, 1983.
- TODOROV, Tzevetan. Mikhail Bakhtine Le Principe Dialogique. Paris, Francia: Du Seuil, 1981.
- Ibid. "Clases para la obra de Mikhail Bakhtine". ECO, No. 234 Bogotá, Colombia, abril 1981, pp. 613-631.

OBRAS DEL AUTOR MANUEL PUIG

La tradición de Rita Hayworth. Barcelona, España: Seix Barral, 1982.

Boquitas Pintadas. 12a. ed. Folletín, Buenos Aires Argentina: Suramericana, 1973.

El beso de la mujer araña. Barcelona, España: Seix Barral, 1981.

The Buenos Aires Affaire. Barcelona: Seix Barral, 1982.

Pubis Angelical. Barcelona, España: SEix Barral, 1982.

Sangre de amor Correspondido. Barcelona, España: Seix Barral, 1982.

Maldición Eterna a Quien lea estas páginas. Barcelona, España Seix barral, 1980.

"Síntesis y Análisis, Cine y Literatura". ECO, No. 257, Bogotá, Colombia, 1983, pp. 483-488.