

El contorno del fantasma. La huella de la historia en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig¹

por Graciela Goldchluk y Julia Romero
(Universidad Nacional de La Plata)

Resumen

El artículo se inscribe dentro de la investigación geneticista del proceso de escritura de *El beso de la mujer araña* (novela) de Manuel Puig. A partir de la confrontación de distintos manuscritos, presentamos una hipótesis sobre la inscripción de la historia argentina en los procesos de escritura. Se incluye la edición facsimilar de la primera página del comienzo de la novela y de un pre-texto que contiene el plan de la novela, ambos manuscritos.

1. En busca de las huellas

Si la historia de la literatura, atravesando el tiempo, ha leído la cultura desde distintos paradigmas, cada uno de ellos fue aportando una perspectiva más desde donde decodificar los procesos de producción de significados. Hasta el momento, la historia de la literatura ha sido tanto la historia de obras y de autores como la historia de las lecturas. Con la crítica genética se abre la posibilidad de una historia de las génesis textuales, que retroalimenta los otros polos de estudios. Es posible dar cuenta de la elaboración de una poética, de los avatares de un texto, de su recepción posible, estableciendo un equilibrio entre el conocimiento “positivo” de la letra y las posibilidades de lecturas previstas, los textos escribibles —más que legibles— que conforman las distintas versiones.² Reflexionar a partir de lo que *no* se muestra en la superficie textual es también proceder a contrapelo, indagar en el inconsciente del texto, sacar a la luz otras significaciones, la posibilidad de leer la historia de la literatura posible desde las distintas orientaciones hermenéuticas.

Leer lo reprimido de la historia permite divisar lo que el escritor decide contar desde la negación. Lo que *no se cuenta* conforma versiones —o partes de una misma— que se traman por lo bajo y que el lector, en muchos casos, no debería dejar de conocer. De esto se ocupan las ediciones geneticistas, de poner en circulación más texto de un mismo texto; comparte a un tiempo la obsesión del filólogo por la depuración de las erratas de imprenta (qué quiso el escritor que se publique), y la pasión irreverente de un *voyeur* que no sabe guardar su secreto (qué *no* quiso el escritor que se publique). En el caso de Manuel Puig, la posibilidad de acceder a un archivo vasto, que sin embargo no está a disposición de todos los estudiosos, en tanto permanece en el domicilio particular de la familia, nos pone en la necesidad urgente de editar. Así, a los *Materiales iniciales para LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH*, sigue ahora el proyecto de editar todo el material de archivo que atañe a *El beso de la mujer araña*.³

Hemos dividido el material en prerredaccional y pretextual. Se considera prerredaccional el conjunto de documentos escritos por Puig que se encuentran en una etapa previa a la redacción de la novela. En esta categoría entran tanto los apuntes de la etapa de investigación —anterior cronológicamente a la redacción de la novela—, como los distintos esquemas y resúmenes —que Puig redactaba conforme avanzaban las distintas versiones. Como material de investigación previo a la

¹ El presente artículo es parte de las conferencias pronunciadas en las Universidades de Santa Bárbara y Berkeley —pertenecientes a la Universidad de California— y en la Universidad Autónoma de México, durante febrero del presente año.

² Pierre Bourdieu a pesar de sus objeciones sobre el geneticismo, reconoce los aportes de valor, como la contribución a los estudios de la recepción (Bourdieu, 1992). Los trabajos de Umberto Eco revalorizan el aspecto generativo de los textos como forma considerar los límites a la interpretación. Teniendo en cuenta solamente las reflexiones de estos dos teóricos, la crítica genética tendría una importancia capital para los estudios sobre recepción.

³ Todas las referencias a la versión editada de la novela remiten a la edición de Seix Barral; 1991, por ser la última que Puig había autorizado.

escritura encontramos: a) once páginas manuscritas que registran entrevistas mantenidas en Buenos Aires por Puig con presos políticos liberados por Cámpora; b) siete páginas mecanografiadas en México que contienen resúmenes de distintas teorías sobre el origen de la homosexualidad (germen de las notas al pie); c) tres páginas con anotaciones tomadas en una Biblioteca de Nueva York, con apuntes sobre documentos de propaganda nazi; d) diez páginas manuscritas con letras de boleros, muchos de los cuales aparecen en su discoteca, adquiridos en México. Se han conservado también más de cuarenta hojas de distintos tamaños, donde se mezclan anotaciones sobre films, esquemas narrativos y distintas reflexiones argumentales y metatextuales.

Por otra parte, existen los pre-textos de la etapa redaccional, considerado material pre-textual; en el caso de *El beso de la mujer araña*, se conserva un manuscrito (M) y un dactiloscrito (D). El manuscrito tiene sólo los tres primeros capítulos completamente escritos a mano, en el resto —a máquina— se combinan igualmente párrafos manuscritos. Se considera dactiloscrito a un escrito mecanografiado por el autor, lo que se puede comprobar con el tipo de máquina que usa (la misma de varios de sus escritos), y con el tipo de correcciones, donde se comprueba que Puig, al copiar la versión anterior, decide cambiar una expresión y la corrige tachando con la máquina y escribiendo en el mismo renglón.

Sabemos, por testimonios de sus amigos corroborados con el material que se conserva, que las versiones que consultamos de *El beso de la mujer araña* no son las únicas que escribió Puig.⁴ Indudablemente, debió existir alguna anterior, y sin duda un paso posterior, que son las galeras de la edición, donde Puig acostumbraba a corregir copiosamente. Quedan estos pre-textos, que Puig decidió conservar; como versiones fantasmáticas de la novela donde la sombra del autor se constituye para volver a desvanecerse en la multiplicidad de nuevas lecturas.

En esta primera aproximación a la génesis de *El beso de la mujer araña*, nos referiremos al comienzo del texto que, como es de esperar, no es el comienzo de la escritura. Tomaremos como referencia la primera página del manuscrito (cuyo facsímil se reproduce al final, y que a partir de ahora llamaremos M1) y nos ayudaremos con otros pre-textos consultados para reconstruir el proceso que lleva a *ese* comienzo a imponerse sobre otras posibilidades consideradas. Los cambios advertidos en la decisión sobre el comienzo, que rastreamos en las diversas anotaciones prerredaccionales, fueron ordenados del siguiente modo:

fig. 1. Posibilidades consideradas por Puig para el comienzo

1. Prólogo/Dos fichas de presos		
2. Prólogo	<i>vampiros/Drácula</i>	<i>Cat People</i>
3. Prólogo	<i>Film UFA (propaganda nazi)</i>	<i>Cat People</i>
4. Prólogo	<i>Cat People</i>	<i>Film UFA</i>
5. <i>Cat People</i>	<i>Film UFA</i>	

Resulta interesante comparar este proceso en las decisiones de escritura con M1, en donde todavía aparecen consideradas (y tachadas) las primeras posibilidades: el prólogo y las fichas. La fuerza con que se impone el relato de Molina responde a un proceso de eufemización por el cual Puig elige tachar las referencias más directas, para decidirse por un comienzo que presenta la historia en clave siniestra; una estética de la narración pura (narración sin explicaciones) que es tal vez la marca de un escritor que puede prescindir de todo, incluso de su voz, para dejar que la historia fluya.

2. Prólogo. El narrador fracasado

Prólogo—Folle's follies

⁴ Javier Labrada, su amigo de México, nos aseguró haber visto cómo Puig destruía una versión completa de la novela. El relato se corresponde con el grado de elaboración de las versiones conservadas por Puig, que contienen ambas los dieciséis capítulos. No sucede lo mismo en *La traición de Rita Hayworth*, donde hay capítulos que tienen una sola versión, mientras otros tienen tres, cinco y hasta siete versiones.

(escrito y tachado en MI)

Casi hasta el final del proceso de escritura, persistiendo como posibilidad en la primera página del manuscrito, el prólogo disputa con las fichas el lugar para presentar a los personajes, para empezar la novela. El prólogo aparece nombrado en ocho pretextos, incluyendo MI, donde encabeza la hoja, en el centro; las palabras *folle's follies*, que tienen un matiz lúdico trivial, no remiten directamente a las "locuras de una folie" (aunque no dejen de evocar este sentido), sino al delirio de la agonía de Molina, que Puig proyectó para comenzar su novela.

Antes de llegar a MI, Puig consideró otras posibilidades de prólogo o "documentos de prólogo", entre sus primeros esquemas, se encuentran los dos que citamos a continuación. Esquema narrativo A (fragmento):

Prólogo- Ingreso (frío, contado de afuera) / ojo problema gancho / contado por guardia? 3a? who?

En esta etapa, Puig no tiene decidido quién va a dar entrada al relato. Piensa en la posibilidad de una tercera persona que aclararía la situación de los personajes sin estar involucrado en los hechos narrados. Esto lo lleva a pensar en fichas policiales. Esquema narrativo B (fragmento):

Prólogo- Se necesita ganchísimo. Tal vez fichas presidio. Primer problema: homo no es gancho enough - OK - Solved

Eliminar? o tal vez fichas con el final destacado

1) Homo a pabellón homo - Pase a ...

2) Guerrilla, a celda incomunicado - Pase a...

y entrada de F en celda ¿too psychological?

En este esquema no está resuelto cuál será el prólogo. La oposición "empezar con presidio o empezar con homo" resume el conflicto que se presentará en la novela. Puig desecha resolver esa tensión con la entrada de F (que remite a "folie", modo en que se nombra a Molina en los pre-textos) en el encierro de "He" (convención que se utiliza para Valentín, ya que los nombres aparecerán recién durante la redacción del dactiloscrito), porque plantearía un perfil psicólogo centrado en Valentín! Los personajes deben compartir desde el comienzo un espacio de tensión, donde cada uno se configura en contraposición con el otro ("todos los roles a contraluz", anotará Puig en otro pre-texto). Poco a poco, las fichas se van configurando como un camino independiente; finalmente, presentarán la visión del represor (y esto decidirá su inclusión en otro momento de la novela).

En los dos pretextos citados aparece como preocupación central el problema del "gancho". Cuando Puig se está enfrentando a una decisión fundamental para su novela: cómo presentarla, no hay un público interesado en un libro con un protagonista homosexual. No hay, a juicio de Puig, un público que entienda medianamente a un personaje así.⁵ Acá sería pertinente aclarar: no hay tal público friera del Ghetto, o fuera de algunos intelectuales de izquierda que estaban apoyando su literatura. Puig, claro está, no se conforma con ese público, no es un escritor para los *happy few*, sea como friere que se defina ese círculo reducido; escribe para recuperar en la literatura la misma pasión que llenó las salas cinematográficas de su niñez. Para modificar el horizonte de expectativas del lector, para cuestionar determinados sobreentendidos que funcionaban en el inconsciente político machista de la izquierda, desmontar mecanismos de pensamiento autoritario en el corazón mismo de la lucha contra la opresión autoritaria, Puig elige contar la historia del encuentro imposible entre dos marginados de distinto signo. Para suscitar el interés, surge como posibilidad las presentar las "locuras de una folie", que remiten al delirio de la agonía. Esta posibilidad está desarrollada en dos esquemas narrativos: Esquema narrativo C (fragmento):

⁵ Puig reflexiona: "¡qué difícil en una novela tener un personaje del cual un lector medio no va a saber casi nada!". Esta preocupación lo lleva, según su explicación, a incluir las notas al pie. (Amícola 1992: 276).

Tal vez adelantar muerte o peligro F para fortificar interés, pero miedo de repetir truco “affair”. * <este asterisco remite al final de la hoja, donde se encuentra la anotación siguiente>

* Ese pre-prólogo puede ser una visión extraña de F al morir, algo así que da como puntadas ocultas a lo largo de capítulos y film stories, algo en una primera persona misteriosa que no se sabe quién es. Lo que se sabe es que quien habla está por morir. *Estos son los últimos minutos* me estoy muriendo, me quedan apenas minutos, horas no, no puedo aguantar más, me tengo que aguantar, sea para vivir unas horas más.

Esquema narrativo D (fragmento):

Prólogo (con elementos de cottage y caribeña among others)

Prólogo:

Yo me estoy por morir, no me queda Tiempo de nada, por favor no me vengan con vueltas, *quiero* no pido más que lo que me corresponde, los condenados a muerte tienen derecho a pedir algo siempre ¿verdad? y yo que me voy a morir porque me han herido de muerte; quiero dar un beso a mi mamá, que llegue preciosa como la virgen María. Así tengo que pedir ya lo que quiero

Nuevamente, como en *La traición de Rita Hayworth*, nos encontramos con un comienzo para la novela que fue sustraído (Puig, 1996). La situación es análoga, una voz que conoce la historia y la cuenta, el prólogo presentaría la voz de un personaje que sabe lo que va a pasar, porque ya sucedió, un narrador en primera persona que se haría cargo, de manera misteriosa, del total de la historia. Sin embargo la escritura de Puig señalará una vez más el fracaso en el intento de hacerse cargo de esa totalidad, que es el fracaso del narrador. César Aira comenta esta circunstancia:

Puig fue un narrador que nació en una época en que a la narración, para hacerla seria y presentable, había que sacarle elementos, cuantos más mejor. Él aceptó esa incomodidad, con la obediencia ingenua de un niño. Hizo a un lado su voz de narrador, y todo lo que tenía que decir sobre hechos y personajes. (Aira 1991).

El narrador es, para Puig, algo más que una ausencia que responde a los mandatos de la experimentación narrativa, es una imposibilidad que constituye la condición de su escritura, lo que no cesa de no ser, la literatura misma. De tal modo, Puig no aceptó pasivamente esa “incomodidad”, que ensayó diversas formas del narrador en todas sus novelas, se diría que la forma que asumen nace de la tensión que produce la incomodidad de no poder construir una única voz narradora.⁶ Desde el desplazamiento de la voz de la tía que contaría las historias de traición, hasta las últimas novelas, Puig emprende un camino en el que cualquier intento de hacerse cargo de la historia está destinado al fracaso, ahora sí, por obediencia a la narración.

Entre los manuscritos, se destaca una hoja donde Puig se plantea el conjunto de problemas a resolver; particularmente, ensaya preguntas acerca del lugar del narrador, que implican aquella duda y aquella “incomodidad”. Incluimos un facsímil de este pretexto, que llamamos “protonovela” por su importancia estructural y transcribimos los fragmentos más relevantes para nuestro análisis: Protonovela (fragmento)

⁶ A. Pauls (1986) señaló la función de marco que cumplen los títulos de los capítulos en *La traición de Rita Hayworth*. El mismo Puig señaló el uso de la tercera persona en *Boquitas Pintadas*. En *The Buenos Aires Affair* aparece también un narrador y finalmente las notas al pie de *El beso de la mujer araña*, como señalamos antes, constituyen el lugar que Puig encuentra para el narrador. En este sentido, las notas al pie son la realización más plena de ese narrador que asume el discurso de la ciencia o del ultraobjetivismo del *nouveau roman* en *Boquitas Pintadas* y en *The Buenos Aires Affair*.

La técnica de la narración puede ser fluir de F con acotaciones de HE que ayudan a dar bounce & cra<c>kle-

¿El autor cómo se expresa? porque hay

1) Documentos de prólogo

2) Diálogos con narraciones de F<olle>

3) ? Autor frío all over again? ¿o el narrador empieza frío y termina caliente? ¿El autor sigue films cuando F<olle> interrumpe?

Técnica nueva: llamadas con asterisco, más son quotes de textos no existentes que explican Teorías de homo film stories lo que venga

tal vez con llamadas poner imágenes que acompañan relato en cierto momento en cabeza de uno y/u otro

4) Stream de HE en tortura en base a todos los datos anteriores

El prólogo conformaba la primera opción para el comienzo, y a la manera del *Citizen Kane* de Welles, se iniciaría con la escritura cifrada del final. Sólo conservado como esbozo, su funcionalidad sería la de dar “una visión extraña de folie al morir”. Con las acotaciones de Valentín comenzaría la intercalación, el “mechado” que caracteriza el proceso generativo de sus textos, el rebote (“*bounce*”) que haría crujir y estallar la historia. Mientras, las “puntadas ocultas” irían uniendo las claves que remiten a las secuencias de los hechos que —aunque existentes— no se podían contar, y que por lo mismo configuran una entidad espectral. La marca, el secreto, la traición, eran las puntadas que delineaban el contorno del fantasma: la historia argentina.⁷

3. De los cuentos a la historia. Un pretexto

A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como *las demás otras* todas. *Es Parece muy joven...* (MI)

Según uno de los primeros pre-textos relacionados con los films, en un principio las historias serían contadas por ambos personajes. Referidas como “cuentos”, la única intención clara en esta etapa de la escritura era la utilización del material con que se trabajaría, el repertorio elegido para hacer literatura: los films de clase B.⁸ La denominación genérica se especifica en etapas posteriores con indicaciones más detalladas: de la denominación de “cuento” pasa a la de “historieta o fotonovela” y finalmente el film de propaganda nazi, *Destino*. “Film o radioteatro” era la denominación de lo que se definiría como el film mexicano. Además, se advierten importantes cambios en el orden de inclusión, que revelan su funcionalidad en la historia. A lo largo de los distintos esquemas narrativos, se advierte que es recién cuando aparece *Cat People* que el prólogo se presenta como superficial. El film de propaganda nazi requiere, a juicio de Puig, una situación de peligro como introducción, el “miedo de repetir truco affair” va a interactuar con el hallazgo de *Cat People* para operar un doble desplazamiento en el delirio: al final de la novela y al otro personaje, “Stream de HE en tortura en base a todos los datos anteriores”.

Descartados el prólogo y las fichas, *Cat People* hereda la función de enhebrar aquellas “puntadas ocultas” del prólogo: la marca, el secreto y la traición, *Leitmotiv* que el relato no dejará de reiterar y que al desatarlas deshilvanan un montaje que, como en otras novelas de Puig tienen la marca de la escritura política.⁹

⁷ Esas claves, que se reiteran en los films como claves de la intimidad Histórica, se analizan en detalle en Romero, 1996.

⁸ En 1976, fecha de publicación de *El beso*, este cine no había entrado en la etapa de revalorización que adquirió posteriormente. Cf. Curubeto, 1996.

⁹ Para el análisis de *The Buenos Aires Affair* desde esta perspectiva ver Goldchluk, G., 1994.

Cat People es finalmente la historia que pone en escena toda la novela en miniatura, y que decide significativamente ese comienzo. Puig introduce de forma velada el problema de la identidad y la nación a través del planteo de la singularidad y la diferencia. La xenofobia planteada como origen de la leyenda de la mujer pantera en el film de Tourneur (1942) es el fragmento que Molina no cuenta, que dice olvidar.⁹ En la película de Tourneur, los mamelucos que invaden Serbia provocan una alteración de valores causada por la degeneración de la raza, el pueblo serbio (corrompido por los invasores) se entrega a la adoración del diablo por maldad; en la película de Molina, el pueblo “de donde es Drácula” se entrega al diablo por hambre, motivación muy presente en la celda que además introduce la conciencia del cuerpo y la discusión de los instintos, “ni de comidas ni de mujeres desnudas”, ruega Valentín en su primera intervención. En la película de Tourneur, la animalización de las mujeres, que se convierten en gato si besan a un hombre, refiere una prohibición que se entiende como nacional; el rey John aparece como un emblema del libertador que vence el mal y devuelve el orden anterior, aunque no puede evitar el nacimiento de una raza infame. Una forma de leer oculta la otra: Molina cuenta el melodrama por el que Irena no puede concretar su matrimonio, y sin embargo ambas lecturas aluden a una marca, un secreto y una traición: una identidad *distorsionada* ocasionada por un pasado histórico (la doble naturaleza de origen atávico), el secreto con el que Irena convive mientras la marca no sale a la luz y la traición a los mandatos de la “raza”, resistente a la naturalización por las leyendas del Estado. De forma constante hay una analogía con la relación de Molina y Valentín en la cárcel. A la clave fantástico-melodramática que representa Molina se opone la interpretación de Valentín, evocadora de la clave psicoanalítica representada en el Dr. John del relato. La analogía se continúa hasta el final: la muerte de la pantera, atropellada por un auto de policía refiere el final de Molina, quien sale a cumplir la misión prometida y muere entre dos lealtades.

Al modo de la elisión de Molina, detrás de la narración de Puig queda la historia que, sin contarse nunca, da origen al comienzo. Si *Cat People* ofrece el clima de peligro que necesita Puig para introducir la historia sin “repetir truco affair” y hereda la función de dar “puntadas ocultas”, el comienzo del relato se hace cargo de la necesidad de un “gancho”. Lo raro define, a partir de la primera frase, temas y estilo de *El beso de la mujer araña*. En primer término la deixis pronominal es incierta, el lector no sabe quién es ella; con el correr de la novela sabrá que ella es Irena, pero también es Molina, que se identifica “siempre con la heroína”; hasta Valentín pasa por la atribución femenina a lo largo del relato de primera esta película: “Pero si se le enreda la madeja, niña Valentina, le pongo cero en labores” (p. 43). Por otra parte, a la novela también “se le ve que algo raro tiene”, las notas al pie dividen el texto de manera ostensible y provocan, al menos, una incomodidad en los hábitos de lectura. Finalmente, la frase conforma un tópico que funciona en relación con la imagen del escritor en el exilio. La rareza, la doble naturaleza es la condición de Puig, en medio de los avatares de una época donde la marca, el secreto y la traición constituyen la escena de la política argentina.¹⁰

La rareza descansa sobre la diferencia, no se es rara sólo por poseer algo (una naturaleza doble), sino por ser impar, diferente no de las “otras”, sino de “todas”; el problema no es diferenciarse del otro (opción que Puig tacha) sino de un grupo homogéneo, expresado en la elección de la palabra “todas”. Una última observación contenida en este comienzo: Irena no sólo es rara, sino que “se le ve”, como a Molina (y a la novela, y a Puig). La rareza que persiste en su mostración será un desafío para los sucesivos actores que deban enfrentarla: el arquitecto casado con Irena, Valentín (también arquitecto), que comparte la celda con Molina, y el lector enfrentado con *El beso de la mujer araña*. El cuento resulta así el pretexto que usa Molina para acercarse a Valentín, a la vez que la manera que tiene Puig de referir la historia y de mostrarse.

4. Fichas y fechas

2 fichas (en MI)

¹⁰ Beatriz Sarlo (1987) y De Diego (1994) han señalado características retóricas de la narrativa del proceso militar, entre ellas tiene un importante lugar el recurso de la elipsis.

Al desplazarse las fichas al capítulo octavo aparece por primera vez el contexto histórico que fue aludido y elidido durante los capítulos anteriores. De la primera función que tenían, introducir el espacio carcelario, se pasa al problema de quién percibe ese espacio; se introduce en este capítulo la voz del guardia, la voz de los represores. La información nueva no es dónde estamos ni quiénes son estos personajes, sino qué sabe la policía de ellos (mucho más y mucho menos que los lectores); muestran el otro punto de vista, qué significan estos dos personajes para el funcionamiento de los engranajes represivos del Estado. Inmediatamente a continuación de las fichas se revela el pacto del director de la prisión con Molina; se produce así una ampliación del campo visual del lector, se rompe la ilusión que la oscuridad de la celda, como una sala cinematográfica, había construido.

Si nos detenemos a analizar el desarrollo que tuvieron las fichas durante el proceso de escritura, es porque se muestran como un lugar privilegiado en el que el devenir de la historia más reciente fue transformando la producción y la recepción de la novela.

El modelo para Valentín fueron los presos políticos liberados por Cámpora en 1973, particularmente tres de ellos, con los que Puig mantuvo entrevistas más extensas (Amícola, 1992; p. 267). La novela transcurría en 1972, con la expectativa compartida por los lectores de la libertad próxima de Valentín. Copiamos a continuación la versión de las fichas que corresponde al manuscrito, con los agregados en negrita y las tachaduras en cursiva. Entre corchetes agregamos los cambios producidos en el dactiloscrito, que se refieren exclusiva y significativamente a las fechas.

Procesado 3.018, Luis Alberto Molina.

Sentencia del Juez en lo Penal; Dr. Justo José Dalpierre, expedida el 20 de julio de 1974, [1974] en el Tribunal de la Ciudad de Buenos Aires. Condena de 8 años de reclusión por delito de corrupción de menores. Aposentado en Pabellón B, Celda 34, el día 28 de julio de 1971, [1974] con procesados amoraes Benito Jaramillo, Mario Carlos Bianchi y David Margulies, Transferido el 4 de abril de 1972 [19725] al pabellón D, celda 7 con el preso político Valentín Arregui Paz. Buena conducta.

Detenido 16.115, Valentín Arregui Paz.

Arresto efectuado el 16 de octubre de 1971 [1974] en la carretera 5, a la altura de Barrancas, *durante* pocas horas después del copamiento por parte de un grupo extremista de la *ciudad de población de* Prefectura de marina de Punta Juárez, provincia de Buenos Aires, en el que perdieron la vida un oficial y dos suboficiales de Marina. Puesto a disposición del Poder Ejecutivo de la Nación y en espera de juicio. Aposentado en Pabellón A, celda 10, con preso político Bernardo Giacinti el día 4 de noviembre de 1971 [1974]. Tomó parte en huelga de hambre por protesta de la muerte del preso político Juan Vicente Aparicio durante interrogatorios policiales. Castigado en calabozo diez días a partir del 25 de marzo de 1972 [19725]. Transferido el 4 de abril de 1972 [19735] al Pabellón D, Celda 7, con el procesado por corrupción de menores Luis Alberto Molina. Conducta reprobable por rebeldía, reputado como cabecilla de huelga de hambre citada y otros movimientos de protesta por supuesta falta de higiene de Pabellón y violación de correspondencia personal.

Estos cambios están reforzados por una anotación dirigida al editor:

P. 109: POR FAVOR CAMBIAR 1971 y 1972 RESPECTIVAMENTE POR 1974 y 1975

Sucintamente, Valentín pertenecería a un grupo guerrillero, ya que sabemos que efectivamente es un militante, pero no fue detenido *durante* un copamiento, opción que fue descartada por Puig, sino *pocas horas después*, con lo que se acentúa la persecución ideológica que se hace evidente en el hecho de que Molina es un procesado y Valentín permanece “en espera de juicio” después de un año (o tres, como veremos inmediatamente). El cambio de fechas resulta de una significación evidente para un lector argentino: Valentín ya no es un detenido de la dictadura militar de Lanusse que será liberado por el gobierno peronista de Cámpora, sino una víctima del terror que

comienza a imperar durante la última etapa del gobierno peronista, acentuada cuando se hace cargo la vicepresidente María Estela Martínez de Perón a la muerte de Juan Domingo Perón, ocurrida el 1 de julio de 1974. Que Puig decida denunciar este estado de cosas es coherente con la desilusión que sufrió, ya que creyó en la apertura democrática que significaba la ilusión de un “peronismo de izquierda” (tema que desarrollará más extensamente en *Pubis angelical*) y finalmente se tuvo que exiliar ante las amenazas de muerte por parte del grupo parapolicial de “las tres A” (Alianza Anticomunista Argentina), que regenteaba el ministro y asesor espiritista López Rega. Sin embargo, la versión edita difiere de manera importante de los borradores conservados en el caso de Valentín, ya que la ficha de Molina queda sin modificarse. Copiamos la versión edita subrayando las diferencias:

Detenido 16.115, Valentín Arregui Paz.

Arresto efectuado el 16 de octubre de 1972 en la carretera 5, a la altura de Barrancas, poco después de que la Policía Federal sorprendiera al grupo de activistas que promovía disturbios en ambas plantas de fabricación de automotores donde los obreros se hallaban en huelga y situadas sobre esa carretera. Puesto a disposición del Poder Ejecutivo de la Nación y en espera de juicio. Aposentado en Pabellón A, celda 10, con preso político Bernardo Giacinti el día 4 de noviembre de 1974. Tomó parte en huelga de hambre por protesta de la muerte del preso político Juan Vicente Aparicio durante interrogatorios policiales. Castigado en calabozo diez días a partir del 25 de marzo de 1975. Transferido el 4 de abril de 1975 al Pabellón D Celda 7, con el procesado por corrupción de menores Luis Alberto Molina. Conducta reprochable por rebeldía, reputado como cabecilla de huelga de hambre citada y otros movimientos de protesta por supuesta falta de higiene de Pabellón y violación de correspondencia personal.

Los cambios, producidos a último momento, apuntan tanto a la fecha como a la circunstancia de detención de Valentín. Por una parte, la detención durante una huelga amplía el espectro de las víctimas de la violencia estatal y diluye la posibilidad de que la novela pueda inscribirse en el discurso que se había empezado a gestar desde el poder, el cual difundía la llamada “teoría de los dos demonios” y que disfrazaba la represión con la máscara de una supuesta “guerra contra la subversión”. Otra situación es la de la fecha de detención, que se retrotrae a la época de la dictadura. De este modo, no sólo se produce un anacronismo con respecto a la realidad externa a la novela, sino que también su verosimilitud se ve afectada, ya que Valentín llevaría detenido dos años más que Molina, circunstancia que no se trasluce en ningún momento. Entendemos este último cambio de fecha como una estrategia para burlar la censura; de modo análogo a los cambios en las letras de rock que se grababan por esa época, Puig decide cambiar la fecha de detención, en la seguridad de que va a ser comprendido por sus lectores argentinos, si es que logran leer la novela.¹¹

Pero la historia argentina no se detiene en 1975 y opera sobre otra fecha inscrita en el libro: 1976, año de la edición de *El beso de la mujer araña* y del golpe militar más cruento que recuerde nuestro país. La novela circuló de manera clandestina y llegó a convertirse en uno de los textos claves de la llamada “literatura del proceso” (cf. Balderston y otros, 1987; De Diego, 1994).¹² El

¹¹ En 1974, Porsuigieco (una reunión de Raúl Porchetto, Sui Generis y León Gieco) no pudo incluir en la placa que estaba grabando “El fantasma de Canterville”: “He muerto muchas veces/ acribillado en la ciudad/ pero es mejor ser muerto/ que un número que viene y va/[...] // Si pudiera matarlos/ lo haría sin ningún temor / pero siempre fui un tonto/ que creyó en la legalidad/ ahora que estoy afuera/ ya sé lo que es la libertad”. Ese mismo año, León Gieco empezó a preparar su disco “Fantasma de Canterville”, que finalmente editó en 1976, con modificaciones en la letra (“rodando sobre la ciudad” en lugar de “acribillado en la ciudad”, “odiarlos” por “matarlos”, “humanidad” por “legalidad”). García, por su parte, incluyó el tema en un disco de Seru Giran con modificaciones más cercanas a la letra original (“matarlos” es “amaestrarlos” y “legalidad” es “larilalilá”). Un interesante análisis del papel del rock durante la dictadura se puede encontrar en Vila (1991).

¹² Francine Masiello contó que, a pedido de Ricardo Piglia y Josefina Ludmer, ingresó al país con fotocopias de *El beso de la mujer araña* “camufladas” con las tapas y la carátula de otros libros.

personaje de Valentín fue leído por muchos como un desaparecido, esta lectura se percibe en la adaptación en forma de comedia musical, cuyo estreno en Broadway fue presenciado por Puig. Allí se incluye una marcha por los desaparecidos, que puede parecer anacrónica si se piensa en la fecha de la escritura de la novela; pero si consideramos al texto como un proceso en constante evolución, si la instancia de recepción modifica efectivamente los textos, entonces la adaptación no hace más que recoger uno de los sentidos que produjo la circulación de la novela.

La historia “tachada” es la historia cifrada y el fantasma que se relaciona con ella. Es posible decir entonces que si la historia es el lugar fantasmática por excelencia, como refiere Barthes, la literatura de Puig nace del fantasma de la historia, y de esa forma “se desvía del sitio adonde se lo aguarda, que es el lugar del Padre, siempre muerto como se sabe, puesto que sólo el hijo tiene fantasmas, sólo el hijo está vivo.”

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (1991). “El sultán”, en: *Paradoxa. Literatura/filosofía*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.
- AMÍCOLA, José (1992). *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- BALDERSTON y otros (1987). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires, Alianza/Institute for the Study of Ideologies & Literature.
- BARTHES, Roland (1986). *Lección inaugural*, México. Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les regles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París, du Seuil.
- CURUBETTO, Diego (1996). *Cine Bizarro. 100 años de cine de terror, sexo y violencia*. Buenos Aires, Sudamericana.
- De DIEGO, José Luis (1994). “La novela argentina (1976-1983)”. en: *Homenaje a Manuel Puig*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Serie Estudios/Investigaciones N° 21. Universidad Nacional de La Plata.
- FERNÁNDEZ BITAR, Marcelo, (1993). *Historia del rock en Argentina*, Buenos Aires, Distal. (Segunda edición actualizada. con prólogo de Luis Alberto Spinetta a la primera edición).
- GOLDCHLUK, Graciela (1994). “Borges-Puig. El asunto Buenos Aires”, en: *Homenaje a Manuel Puig*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Serie Estudios/Investigaciones N° 21, Universidad Nacional de La Plata.
- LOIS, Elida (1995). “Las ediciones genéticas”, conferencia pronunciada en el seminario sobre Crítica Genética coordinado por Ana María Barrenechea en la Universidad de Buenos Aires.
- PAULS, Alan (1986). *LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH*, Buenos Aires. Hachette.
- PUIG, Manuel (1976). *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral. 1991.
- PUIG, Manuel (1996). *Materiales iniciales para LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH*, edición de J. Amícola y colaboradoras Goldchluk, Páez, Romero, Publicación Especial N° 1 de la Revista *Orbis Tertius* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.
- ROMERO, Julia (1996). “Puig, la seducción y la historia”, en: *Cuadernos Angers-La Plata*, año 1, N° 1.
- SARLO, Beatriz (1987). “Política, ideología y figuración literaria”, en: Balderston y otros, op. cit.
- VILA, Pablo (1991). “El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina”, en GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad, en América Latina*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.