***El Beso de la Mujer Araña* y las Metáforas del Sujeto**

*El beso de la mujer araña*¹ es la cuarta novela de Manuel Puig. Y también una vuelta de tuerca. Si en las dos primeras novelas (*La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas*) predomina la reconstrucción nostálgica, y en la tercera (*The Buenos Aires Affair*) los conflictos del pasado desembocan en un hoy incierto, en la última novela el escenario es la Argentina de 1974, un estricto presente que se abre al futuro. Si las primeras novelas pueden leerse como un adiós al pasado, *El beso* toca en la llaga de los conflictos actuales.

Desde la cubierta del libro, elegida por el autor, acecha la ironía una ilustración de M. Parrish: representa a una mujer joven, de pie sobre las rocas, que saluda al sol. Esta imagen evocadora de utopías, cuyo encanto es algo ingenuo, contrasta con el fondo de violencia y muerte característico de la narrativa de Puig. Un guerrillero encarcelado por sus actividades subversivas y un homosexual condenado por corrupción de menores comparten un calabozo en un penal de Buenos Aires. La estructura narrativa es engañosamente simple. La unidad de lugar (calabozo), la abundancia de diálogo que constituye casi toda la narración y el relativamente breve lapso temporal abarcado por la acción de la novela permiten equipararla a una obra de teatro de corte aristotélico. En el talento indudable con que Puig maneja el diálogo reconocemos al escritor de guiones de cine. Las píruetas narrativas de otras novelas, las transiciones abruptas de capítulo a capítulo, se ven aquí sustituidas por una continuidad discursiva que modula sabiamente el suspenso. Pero no se crea que la forma realista del diálogo admite un contenido meramente realista. Si ya Toto, en *La traición de Rita Hayworth*, gustaba de hablar de cine con su madre, aquí el personaje homosexual, Molina, es el portavoz de

este recurso, cuya función adquiere un relieve más preciso. La mayor parte del diálogo en efecto consiste en la narración de películas y sus comentarios con que, para matar el tiempo, se entretienen los personajes. Así, irónicamente, el homosexual aparece como el detentador de una voz que, desde la castración y el desprecio, poco a poco y casi sin proponérselo, va "adoctrinando" al guerrillero Valentín. El guerrillero en cambio quiere rechazar el discurso autoritario, propagandístico, de la clase o grupo en el poder; quiere elaborar un discurso incontaminado, liberador, paralelo a las acciones de combate de la guerrilla urbana. El homosexual no tiene discurso propio, sino que se proyecta en un discurso ya elaborado, que él retoma: resulta así poco visible, tal un camaleón, y parece derrotado de antemano. Su discurso, paralelo a las obras de Gladys, artista plástica, en *The Buenos Aires Affair*, está hecho de desechos de un discurso ajeno, los productos, ya convertidos en basura, de una cultura de masas.

UNA DISTINCION TAJANTE

La guerrilla urbana y la homosexualidad no han aparecido, que yo sepa, conjugados en otra novela hispanoamericana. *El beso* trata estas dos cuestiones "candentes" que, de hecho, polarizan los esfuerzos de la censura gubernamental y religiosa. Pero sería un error ver aquí simplemente un alegato en favor de una u otra cuestión. Puig no cae nunca en una mera crónica de estos fenómenos: tampoco busca justificarlos a ultranza. Hay en *El beso* una dimensión de artificio que rebasa el tratamiento estrictamente documental de la guerrilla y la homosexualidad.

Mediante el recurso de dejar hablar a los personajes a través del tema vicario del cine se va hilando el laberinto y el enigma de su condición. Paradójicamente gran parte del diálogo está construido como un biombo, ya que los personajes no hablan directamente de sí mismos sino de películas; esta narración indirecta permite un juego de implicaciones donde aparecen cifrados la subjetividad y el deseo. Quizá el aspecto más característico sea la distinción tajante que se ofrece entre la situación de los protagonistas, encerrados en el calabozo, "muertos" para la sociedad, simples objetos del sistema represivo-carcelario, y el diálogo, que pone en juego su imaginación y les permite seguir viviendo. La distinción ya obraba en las novelas previas de Puig, donde a un interés imaginario sin lugar - cine - correspondía un lugar sin interés y sin imaginación - circunstancia de los protagonistas. A partir de aquí es posible caracterizar al *Beso* en relación con otras ficciones de tema homosexual y carcelario como las de

Jean Genet. En *Notre Dame des fleurs*, por ejemplo, los personajes homosexuales (Divine, etc.) aparecen como engendros fabulosos dentro del juego imaginario del encarcelado autor-narrador (los personajes de las dos últimas novelas de Severo Sarduy también *pisan* un terreno imaginario). El homosexual del *Beso*, al contrario, es un dialogante estrictamente verosímil, no exótico, una de las tantas "locas" que es posible encontrar en Buenos Aires o cualquier ciudad hispanoamericana. Lo que hace Puig es situar cuidadosamente una lectura imaginaria (la charla fílmica de Molina) en el contexto en el que se produce: ese contexto, también ficticio, opera como "realidad" dentro de la novela, y es la *muerte en vida* de los protagonistas en el calabozo; la charla fílmica, en cambio, es la *vida en muerte*. Así, en *El beso*, a la *muerte* del calabozo se opone la dimensión imaginaria como *verdad y vida*. Si pensamos en ella como obra teatral sus alcances ficticios resultarán tal vez más claros: a la situación y las voces - ficción del escenario - se superpone un plafón que es la "otra escena", un sitio de proyección imaginaria. Esta "otra escena" es la posibilidad de un ejercicio efectivo de la subjetividad en conflicto de los personajes.

EL BRICOLAGE

Si la división de planos narrativos en Manuel Puig tiende a organizarse alrededor de un binomio - interés sin lugar, lugar sin interés - que cifra un modo de experiencia, su obra se coloca en las antípodas de, por ejemplo, la de un Scott Fitzgerald. Los personajes de éste, herederos de una sociedad nuevorríca, habitan un mundo glamorizado aunque presa de sombrías premoniciones. Los personajes de Puig al contrario han sido por anticipado excluidos de la escena que puebla proyectivamente su imaginación. En *El beso*, el guerrillero encarcelado pertenece a una familia acomodada, pero es un heredero rebelde que ha rechazado su patrimonio; el homosexual pertenece a la clase media baja y por lo tanto es un cuasi-desheredado.

Ya en la segunda página del libro, la observación: "No hagas descripciones eróticas. Sabés que no conviene", nos advierte que la novela distingue un plano de "realidad" y un mundo imaginario que, en forma de articulaciones de residuos, ofrece, o parece ofrecer, la alternativa de la libertad. En su diálogo imaginativo los personajes se van volviendo capaces, poco a poco, de derribar las barreras que los separan, hechas de condicionamientos sociales que parecen prejuiciarlos inicialmente el uno contra el otro. Al militante de izquierda, perfectamente masculino, de sexualidad "normal", le repugna la

mentalidad *camp*, afeminada y en apariencia virgen de ideas políticas del homosexual. A éste, por otra parte, le hiere el desprecio del guerrillero por sus preferencias cinematográficas. Puig deja que la subjetividad de los protagonistas se vaya articulando en las grietas de un biombo constituido por la narración de películas. Así rescata su humanidad y cercanía con respecto a los lectores; éstos, como aquéllos, son, ante todo, consumidores de productos de cultura de masas; en tanto consumidores, su deseo aparece en los encabalgamientos de un relato esencialmente dado de antemano. El rechazo crítico de esos productos podrá ser global; pero particular, sintáctica, es su incorporación.

Claude Lévi-Strauss, en *El pensamiento salvaje*, compara al constructor de mitos con un *bricoleur*: “El *bricoleur* es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas con fragmentos de obras, con sobras y trozos”; “el *bricoleur* se dirige a una colección de residuos de obras humanas, es decir, a un subconjunto de la cultura”; “el conjunto de los medios del *bricoleur* no se puede definir . . . por un proyecto . . .; se define solamente por su instrumentalidad”². Es legítimo equiparar la utilización del material cinematográfico de Puig al *bricolage*. Aparentemente el homosexual carece de un discurso propio y debe sujetarse a los presupuestos o condiciones de un discurso ajeno. En *El beso*, fabrica sus propios mitos a partir de su lectura de un sub-universo mitológico ya dado. Es cierto que el material cinematográfico viene ya marcado por los prejuicios y clichés propagandísticos que presidieron a su producción. Pero, al seleccionar e interpretar, el homosexual pervierte, al menos parcialmente, sus finalidades originales. En principio, se interesa en los films no por su valor referencial sino como posibilidades de aparición de un deseo que él reconoce como suyo. En los paralelismos y permutaciones encuentra la posibilidad de figurar su propia vida, lo cual ya es, aunque en condiciones vicarias, vivirla. No interesa en las narraciones imaginarias la verosimilitud anecdótica, ya que la denotación referencial es mínima. Su artificiosidad constituye un imposible más cercano al narrador, en su verdad estructural, que el posible cotidiano. Su poder persuasivo reside en su carácter ficticio.

El guerrillero Valentín, más cercano a una estética del realismo socialista, comienza por interesarse en los films en tanto “documentos”. Paulatinamente, sin embargo, esas imágenes se van infiltrando en sus sueños y terminan por cifrar el drama de su vida. Sin proponérselo, y poniendo de relieve la polisemia de las narraciones de

Molina, Valentín se vuelve a su vez el *bricoleur* de las películas que le narra el homosexual. Advierte así la complejidad de sus propias contradicciones y los prejuicios de clase que él creía enterrados para siempre después de su compromiso con la guerrilla. La narración de películas resulta, en sí, comparable a un *puzzle* onírico, pues de hecho, en la novela, los sueños de Valentín son modificaciones de las películas relatadas - inventadas - por Molina.

Partiendo de la definición de signo dada por Saussure - el lazo entre una imagen y un concepto, que él denominó *significante* y *significado* - Lévi-Strauss caracteriza el valor cognoscitivo-estético del mito y la obra de arte. Ambos oscilan entre lo concreto de la imagen y lo abstracto del concepto; los mitos, como las obras de arte, serían un "arreglo" de materiales que, a través de opciones concretas, permitirían sin embargo permutaciones y paralelismos: "La imagen está fijada, ligada de manera unívoca al acto de conciencia que la acompaña; pero el signo, y la imagen que se ha tornado *significante*, si carecen todavía de comprensión, es decir, de relaciones simultáneas y teóricamente ilimitadas con otros seres del mismo tipo - lo que es privilegio del concepto - son ya *permutables*, es decir, pueden mantener relaciones sucesivas con otros seres, aunque en número limitado"³. Para Lévi-Strauss la obra de arte, como el mito, oscilaría entre la incidencia concreta e irrepetible y un panorama de permutaciones posibles de las estructuras *significantes*. El valor estético de la obra de arte consistiría, precisamente, en ofrecer la elección de una incidencia concreta, siempre, en el marco estructural de otras elecciones posibles. Manuel Puig vuelve visibles las alternativas estructurales al presentarnos incidencias concretas (films) en los cuales cristalizan las posibilidades virtuales de la narración. Lévi-Strauss no indica expresamente que la imantación de los arreglos concretos equivale a la articulación efectiva, en cada caso, del deseo, y por lo tanto, a la constitución de una subjetividad, pero señala el carácter *revelador* del *bricolage*: "La poesía del *bricolage* le viene también y sobre todo de que no se limita a realizar o ejecutar; 'habla', no solamente con las cosas, como lo hemos mostrado ya, sino también por medio de las cosas: contando, por intermedio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor"⁴. Hay momentos en que Puig indica oblicuamente la consistencia de esta identificación proyectiva o mediata entre Molina y las películas que narra. En mitad de una película que trata de la vida de un dibujante y una sirvientita, ella dice una frase acerca de uno de los dibujos de él que cambia su condición de sirvienta a la de compañera.

En vez de transcribir esa frase, Puig hace que Molina la “olvide” y por esa grieta, ahondada en el intento de recordar, podemos percibir la intención proyectiva de Molina, al tratar de formular la frase mágica que lo incluye en la narración, pues él también quiere cambiar la relación con su compañero de calabozo: “Una ocurrencia de la sirvientita sobre el dibujo colocado en el atrilcito, la sorpresa del muchacho herido, ¿qué era lo que le decía la chica sobre ese dibujo? , ¿por qué se da cuenta el muchacho en ese momento que la sirvientita tiene un alma fina? , ¿qué pasa que a veces alguien dice algo y conquista para siempre a otra persona? , ¿qué era lo que le decía la sirvientita sobre ese dibujo? , ¿cómo consiguió que él se diera cuenta de que ella era algo más que una sirvienta fea? Cómo me gustaría acordarme de esas palabras, ¿qué será que dijo? , nada me acuerdo de esa escena” (p. 111). Faltan las palabras, nos describe su efecto. La relación dibujante-sirvientita queda como suspendida para abarcar también la relación Valentín-Molina. Por otra parte, el “olvido” de Molina se sitúa en el nudo o punto culminante de la película, el momento en que se produce una *inversión* de la situación, un trastrocamiento de la relación intersubjetiva de los protagonistas: el rechazo se transforma en aceptación. A la inversión de la situación llama Aristóteles peripecia. Con envidiable habilidad señala Puig el carácter concreto y a la vez permutable, estructural, de la peripecia.

Valentín sospecha que Molina es meramente un repertorio, una memoria computadora de películas triviales: “El cerebro hueco, el cráneo de vidrio, lleno de estampas de santos y putas, alguien tira al pobre cerebro de vidrio contra la pared inmunda, el cerebro de vidrio se rompe, se caen al suelo todas las estampas” (p. 176). El mismo Molina ignora a qué conducen sus relatos, parece incierto acerca del *sentido* que éstos puedan poseer: “La enfermera nocturna no tiene experiencia, la enfermera nocturna es sonámbula, ¿está dormida o despierta? , el turno de la noche es largo, está sola y no sabe a quién pedirle ayuda” (p. 176). Descubrimos aquí, alrededor de la metáfora terapéutica, un déficit o insuficiencia del sentido en el relato, que sólo la peripecia, o trastrocamiento intersubjetivo de la situación, puede transformar en plétora de sentido. Molina, a través de la metáfora de la enfermera, y por el camino de una *cura* discursiva, se prepara para el momento aún incierto de la peripecia. El déficit de sentido se muestra así como sentido oculto, expectativa, suspenso.

De película en película, la subjetividad de los personajes va siendo modulada según un conjunto abierto de permutaciones que enriquecen continuamente las posibilidades de interpretación de su circunstancia concreta.

EL ENCUENTRO ERÓTICO

En una película mexicana narrada por Molina se sustituye la metáfora del cráneo de vidrio por un vaso del cual el amante borracho ve salir a su amada ausente: el espejismo se mantiene mientras sus ojos están nublados por las lágrimas: el amante y la amada se ponen a cantar un bolero, respondiéndose alternativamente. En la misma película, la mujer debe hacer de prostituta para sostener al amante enfermo. El argumento paraleliza lo que los lectores saben sobre Molina: éste, bajo la promesa de transmitir información a las autoridades del penal sobre el guerrillero Valentín, se hace entregar vituallas con que lo alimenta. La precaria situación no puede sino terminar mal, pero entretanto un lazo de afecto ha surgido entre los prisioneros y Valentín accede a “consolar” a Molina dándole satisfacción sexual. Dado que Molina es un estereotipo de homosexual, su comportamiento en la cama es completamente pasivo.

Si la novela es un *bricolage* de películas, también reproduce una sintaxis típica del psicoanálisis. Después que Valentín lo posee, Molina dice: “Yo creo que desde que era chico que no me siento tan contento. Desde que mamá me compraba un juguete, o algo así” (p. 224). Y Valentín: “Que me digas si te acordás de algún juguete que te gustó mucho, el que más te gustó, de los que te compró tu mamá”. A lo que responde Molina: “Una muñeca bien rubia, con trenzas, y que abría y cerraba los ojos, vestida de tirolesa” (p. 226). La experiencia sexual aparecería aquí equiparada al intercambio de un fetiche. Pero no falta en la novela una dimensión integral del encuentro erótico en tanto peripecia, es decir, trastrocamiento de la situación, en que el sujeto no sólo obtiene lo que codiciaba, sino que se ve trocado, por así decir, en *otro* sujeto. Pensemos en que los films narrados, en sus momentos culminantes, figuran simplemente una superficie de reflejo: “Hay una luna llena sobre la ciudad de París, el jardín de la casa parece plateado, los árboles negros se recortan contra el cielo grisáceo, no azul, porque la película es en blanco y negro” (p. 62). “La cámara entonces muestra la cara de ella en primer plano, en unos grises divinos, de un sombreado perfecto, con una lágrima que le va cayendo. Al escapar la lágrima del ojo no le brilla mucho, pero al ir resbalándole por el pómulo altísimo le va brillando tanto como los diamantes del collar. Y la cámara vuelve a enfocar el jardín de plata” (pp. 62-63). Esa superficie de reflejo opaco-brillante, restringida por el *medio* cinematográfico a blanco y negro, figura el propio “beso” de la mujer-araña: no otro sino el beso satinado de la pantalla, o página, o textura, lo que al decir de Lautréamont es la

membrana que separa al autor del lector. La pantalla satinada equivale a la mirada en tanto superficie reflejante de un deseo que permanece, en último término, inasible, en tanto la metonimia del discurso resulta insuficiente; o de un sujeto que, en cuanto tal, recae en el borde ciego de la elisión metafórica. Leni, la estrella femenina de una película nazi narrada por Molina, posee esa mirada evocadora de los ojos de Garbo: "A mí me da miedo cada vez que me acuerdo de esa pieza que canta, porque cuando la canta está como *mirando fijo en el vacío*" (p. 58, yo subrayo). Los ojos vuelven a aparecer cuando Molina evoca su antigua atracción por un mozo de restaurant: "Porque tiene unos ojos claros, verdosos, entre pardos y verdes, grandísimos, que le comen la cara parece, y la mirada es lo que lo traiciona. En la mirada se le nota a veces, que se siente mal, triste. Y eso fue también lo que me atrajo, y me dio más y más ganas de hablarle" (p. 71). Los ojos "comen la cara", es decir, destruyen la figuración: son en definitiva ojos ciegos, volcados hacia el vacío, que abren un agujero en el pleno de la representación. A través de ese agujero puede trasvasarse o trastrocarse el sujeto en el instante cumbre de la peripecia. Cuando Molina es poseído por Valentín, le pide que le deje tocar un lunar que éste tiene *encima* de la ceja. Después del acto sexual, Molina dice: "Ahora sin querer me llevé la mano a mi ceja, buscándome el lunar", y responde Valentín: "¿Qué lunar? . . . Yo tengo un lunar, no vos". Y Molina concluye: "Sí, ya sé, pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar. . . que no tengo" (p. 222). El lunar, o la mirada, centro oscuro abierto al vacío, da al proceso erótico su dimensión cabal: el sujeto escapa a la imagen especular, al ego constituido frente al espejo. Trascender el ego, perder la identidad es la máxima ambición del sujeto; es lo que Freud llamó instinto de muerte. Molina confiesa a Valentín: "Cada vez que has venido a mi cama. . . después. . . quisiera, no despertarme más una vez que me duermo. . . Pero no es una cosa que se me pasa por la cabeza no más, de veras lo único que pido es morirme" (p. 239).

La violencia aparece indisolublemente ligada a la sexualidad en Puig. Recordemos el ojo perdido por Gladys, en *The Buenos Aires Affair*, al luchar contra un atacante nocturno que pretende violarla. En *El beso*, aparte de que Molina muere baleado en un encuentro entre los guerrilleros y la policía poco después de salir de la cárcel, la posibilidad de violencia se vislumbra en el malhumor ocasional de Valentín y en los temores constantes de Molina: "La pobre enfermera, no tiene suerte, le dan el enfermo más grave y no sabe qué hacer para que esa noche no muera o la mate, más fuerte que nunca

el peligro del contagio" (p. 177). O: "La gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo" (p. 247).

Por otra parte, sobre fondo de ausencia (ojo ciego, ojo que mira el vacío) Puig introduce el objeto del deseo: como lo llama Jacques Lacan, *significante fálico*⁵. Del ojo rueda la lágrima que brilla sobre el rostro de la estrella de la película nazi: "Al escapar la lágrima del ojo no le brilla mucho, pero al ir resbalándole por el pómulo altísimo le va brillando tanto como los diamantes del collar" (pp. 62-63). Este proceso se repite en el *bricolage* del sueño final de Valentín: "pero le resbala una lágrima por la máscara, ¿una lágrima que brilla como un diamante?" (p. 285). De la mirada ajena envuelta en la ausencia de lo que mira, surge el *significante fálico* como cuerpo brillante de la mujer: "Se dibuja una silueta de mujer divina, alta, perfecta, pero muy esfumada... envuelta en un traje de lamé plateado que le ajusta la figura como una vaina" (p. 57). Motivo que es retomado a su vez en el sueño de Valentín: "La aparición de una mujer muy rara, con vestido largo que brilla '¿de lamé plateado, que le ajusta la figura como una vaina?' " (p. 285). Este *significante fálico*, que es un mero brillo sobre la pantalla de la ausencia ("a la noche está todo plateado, porque la película es en blanco y negro", p. 285) origina las metáforas fundadoras del sujeto, la serie de metáforas en que Molina se figura como sujeto y a la vez como objeto del deseo del otro: la mujer-araña: "la telaraña le crece del cuerpo de ella misma, de la cintura y las caderas le salen los hilos" (p. 285). Pero la mujer-araña no es sino la última de una serie de metáforas introductoras de un sujeto invisible que comienza con la mujer-pantera de la primera película y que abarca a todas las heroínas de las películas siguientes. Ya que Molina *no es* una mujer, es fácil advertir aquí cómo el sujeto mantiene un carácter invisible, de centro opaco (mirada en el vacío) mientras que de ese borde oscuro que opera como pantalla de reflexión, va surgiendo la serie de metáforas del sujeto que se enrollan, por así decir, sobre ellas mismas, sin un referente positivo. Las metáforas fundadoras, pues, en unión hipostática con el sujeto invisible (opacidad de la mirada) cierran los "finales enigmáticos" comentados por Molina: "- Qué final más enigmático, ¿verdad? - No, está bien, es lo mejor de la película" (p. 263). El deseo no es meramente deseo de un objeto (pene, muñeca) sino que, operando en base a una estructura de relación intersubjetiva ve nacer un *significante fálico* a partir de un centro opaco que es la mirada del otro. El beso de la mujer-araña sería el beso sobre una membrana o pantalla de reflexión (mirada) para apropiarse así del deseo del otro desprendido como

brillo de la pantalla misma.

Finalmente, el trastocamiento del sujeto en el otro a través de la peripecia elimina el cuerpo cotidiano, orgánico, y lo *vaporiza*: “Yo siento un calorcito en el pecho, Valentín, eso es lo más lindo. Y la cabeza despejada, no, macana, la cabeza como llena de vaporcito tibio. Yo todo estoy lleno de eso. No sé, a lo mejor es que todavía . . . te siento . . . como que me tocas” (p. 238). El cuerpo sin órganos, libidinal, sin dueño, alcanza su metamorfosis final en el sueño de Valentín: “Y no sé cómo explicarte, mi amor, pero la sábana me parece. . . que es en realidad una piel muy suave y tibia, de mujer, y no se ve más nada en este lugar que esa piel que llega hasta donde la vista me alcanza, no se ve más que la piel de la mujer acostada, soy como un granito de maíz en la palma de su mano, ella está acostada en el mar y levanta la mano y desde aquí arriba puedo ver que esta isla es una mujer” (p. 284). A través del recuento de películas, los prisioneros han transformado su calabozo en Citera; o, cambiando la comparación, el nuevo Robinson ve nacer una isla que es un cuerpo a partir de la ausencia de su Viernes (Molina ha sido liberado y muerto en un tiroteo), de su huella borrada en la playa que es ahora un significativo fálico que surge de la ausencia, y un lugar corporal que crece de una muerte.

¿UNA NOVELA DIDACTICA?

La narración dialogada del *Beso* se complementa con una serie de notas al pie de página que exponen y discuten varias teorías, en su mayor parte de naturaleza psicoanalítica, en relación a una supuesta explicación de la homosexualidad. Tal vez irriten a ciertos lectores, tal vez resulten en parte superfluas a otros. El propósito fundamental de las notas es enriquecer la visión de la homosexualidad abriendo un campo de posibilidades que rebasa las características concretas del personaje Molina. Este se presenta condicionado por distinciones nítidas entre roles sexuales: su insistencia en hablar en femenino muestra que hombre y mujer son para él categorías inviolables: “Yo y mis amigas somos mu-*jer*. . . Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres” (p. 207). Las notas en cambio ensanchan esta perspectiva cliché sobre la homosexualidad y permiten vislumbrar además la génesis del comportamiento sexual de Molina por medio de explicaciones ajenas a la narración. El autor y el lector saltan así más allá de los personajes: si cada película dentro del relato es una instancia concreta de los estados virtuales de los protagonistas, el relato tomado en su conjunto resulta, a su vez, nada más que una

variación - probablemente no la más común - dentro de un campo abierto de posibles comportamientos homosexuales. Declara Puig en una entrevista reciente: "En cuanto a la homosexualidad, la gente no sabe si se trata de un vicio, de una tara hereditaria o de una frivolidad adoptada como un nuevo corte de pelo. Así que introduje todo ese material tal como nos había sido escamoteado, violentamente. Espero que tal violencia quede compensada estilísticamente de algún modo"⁶. Quizá la mayor ventaja de las notas es la distancia que establecen entre una homosexualidad "posible" y el "modelo reducido" de la homosexualidad de Molina. Este, mediante las películas, evoca "diferentes versiones del cliché de la femineidad"⁷, muertos en tanto clichés y paradójicamente vivos ya que perduran - en el celuloide y en la memoria. En el sueño final de Valentín, Molina deja de ser su interlocutor, pues ya ha muerto, devorado, se diría, por la serie de metáforas con que su deseo lo ha identificado en tanto sujeto. La interlocutora, al final, es la compañera ausente de Valentín, Marta, cercana en todo caso a la "madre muerta" que sella la última página de *The Buenos Aires Affair*.

New York University

ROBERTO ECHAVARREN

NOTAS

1. Ed. Seix Barral, Barcelona-Caracas-México, 1976.
2. Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), p. 35, n. del t.; p. 39; p. 37.
3. Lévi-Strauss, p. 41.
4. Lévi-Strauss, p. 42.
5. Cf. Jacques Lacan, "La signification du phallus", en *Ecrits*, vol. II (Paris: Ed. du Seuil, 1971).
6. Manuel Puig, "Manuel Puig, secuestrado", entrevista en *Cambio 16* (Madrid, 26 Junio 1977) p. 41.
7. Puig, p. 41.