Amícola, José

Puig, los nombres y el geneticismo

Revista de crítica literaria latinoamericana

2001, nro. 54, p. 149-161

*Amícola, J. (2001). Puig, los nombres y el geneticismo. Revista de crítica literaria latinoamericana (54), 149-161. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10500/pr.10500.pdf*

Información adicional en www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

PUIG, LOS NOMBRES Y EL GENETICISMO*

José Amícola

Universidad Nacional de La Plata

La liberación política de la sexualidad: se trata de una doble transgresión, la de la política por medio de la sexualidad, y a la inversa. Pero esto no es grave: imaginemos, sin embargo, que reintroducimos en el campo político-sexual que acabamos de descubrir, reconocer, recorrer y liberar... una pizca de sentimentalismo: ¿no sería ésta la peor de las transgresiones? Pues, al fin de cuentas, se trataría del amor, que retornaría, pero en otro lugar

—Roland Barthes (1975)¹

El lenguaje es una piel: froto mi lenguaje contra el otro.

—Roland Barthes (1977)²

El presente artículo intenta dar una visión general de los estudios fundados recientemente en torno a la así llamada crítica genética que trabaja con manuscritos literarios, pero realizando su análisis con cometidos, metodología y postura epistemológica completamente diferente a la de la vieja tradición filológica, dado que ahora se privilegia el proceso y no el resultado; pero, además, se

* Este artículo tuvo primeramente la forma de ponencia ante el *Deuxième congrès internationale de critique génétique* celebrado en París en septiembre de 1998 bajo el título de “L’interrelation du discours de la sexualité et du pouvoir d’après le dossier génétique dans *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. En dicho encuentro se formó una “table ronde” con participantes que representaron la labor realizada por los coordinadores de las ediciones internacionales de la Colección Archivos bajo la dirección de Amos Segala (director de la Colección) y que contó con la presencia de Jean-Philippe Barnabé (Universidad de Costa Rica), Gustavo Guerrero (Universidad de Amiens), María Augusta Fonseca (Universidad de São Paulo), Élide Lois (Universidad de Buenos Aires) y José Amícola (Universidad Nacional de La Plata).

interpreta más que se establece. Con esa apoyatura teórica se trata en las páginas siguientes el proceso de nombramiento de los personajes en el caso de la obra de Puig *El beso de la mujer araña*, gracias a la posibilidad de trabajar con los manuscritos del autor que se hallan a disposición de la Universidad Nacional de La Plata por gentileza de los herederos del autor.

En 1992, al estudiar la novela de la que voy a tomar ahora los ejemplos, sin haber visto todavía los manuscritos originales de la obra, surgió en mí la idea de que lo que el texto hacía evidente podía representarse como la metáfora de una fusión entre dos personajes míticos: Orfeo y Prometeo (Amícola, 1992). El siguiente artículo vuelve constantemente a la idea de una destrucción de binarismos en la obra literaria de Puig, mediante toda serie de artificios de fondo y de forma. Así los dos personajes masculinos de *El beso de la mujer araña* Molina y Valentín habrían de presentarse ante nosotros con rasgos intercambiados a lo largo del desarrollo novelesco hasta llegar, cada uno de ellos, a algo así como un hombre sin cualidades o, si se quiere, a un nivel de cualidades al grado cero. De este modo, la cópula entre los personajes aparece como su representación a nivel mimético entre niveles distintos de textualización.

Después del trabajo con los manuscritos de esta obra de Manuel Puig, mantengo mi primer enfoque en torno a la idea de FUSIÓN de elementos del fondo y la forma en *El beso de la mujer araña*. Es difícil decidir, entonces, cuál sería la función de la crítica genética que trabaja con los manuscritos de un autor moderno, si lo que ella viene a aportar ya lo sabíamos de antemano. Sin embargo, reflexionando sobre este aspecto desde mi situación actual siento que en mis trabajos anteriores había estado moviéndome a ciegas. Mi intención va a ser ahora justamente apoyarme sobre una búsqueda determinada para "hacer hacer sistema" a una constelación de datos gracias a una disponibilidad hermenéutica, poniendo el acento sobre el papel interpretativo del trabajo genético, con la aviesa preocupación de diferenciarlo del trabajo realizado con los manuscritos por la vieja filología con la idea de establecer EL texto único. La tarea actual del geneticismo, apartándose de aquellas corrientes positivistas, va a ser, en cambio, cuestionar a los manuscritos de tal modo que ellos vengán a darnos claves de un trabajo siempre recommenzado y considerado, en rigor, siempre en un estado de ir haciéndose. El lector de esos textos así realzados por el geneticista encontrará la marca de un juego siempre recommenzado como si se tratara de la reiteración del *fort-da* (o vaivén incesante entre el "lejos/aquí", según lo estudió Freud) del discurso amoroso. La aparición de *Leitmotiv* que los manuscritos revelan presenta, en el caso de la novela que nos ocupa, la conciencia creadora de un principio constructivo: la fusión. En este principio que Puig introduce se produce un re-encuentro entre una responsabili-

dad social y la forma literaria que asume el texto (Bacarisse, 1988: 123). Este principio se anuncia desde el comienzo en el título: es el beso, como la metáfora –no por azar también llevada a un clímax visual por Hollywood– de la fusión física de los protagonistas, que también se presenta como el símbolo de la fusión que se presenta a todos los niveles textuales, según nos van a indicar los manuscritos de modo más fehaciente. No es de extrañar tampoco que el año de la publicación de esa novela, 1976, la coloque en la cercanía intertextual de Michel Foucault, quien publica, a su vez, en el mismo año su primer tomo de la *Historia de la sexualidad*, y de Roland Barthes, quien en 1977 edita su famoso texto titulado *Fragmentos para un discurso amoroso*.

Según Lacan (1958) “les petits papiers” (o “papelitos”) de un autor pueden darnos una multiplicidad de servicios mucho más allá que el de ayuda memoria. Así también un detractor consumado del geneticismo como Pierre Bourdieu iba a reconocer, finalmente, esta cualidad singular en la lectura de los manuscritos literarios (Bourdieu, 1992: 57). No es de extrañar, pues, que tanto desde la sociología como desde el psicoanálisis los manuscritos literarios conciten la atención de los estudiosos. En el campo de esta última disciplina es, justamente, donde ellos aparecen relacionados con la idea de un retorno de lo reprimido. En el caso de las cajas chinas que constituyen la cuarta novela de Puig “los papelitos” nos conducen a otra autopista del Sur que se transforma rápidamente en una banda de Möbius,³ pero no de esa clase inquietante a la manera de Borges o Cortázar (Amícola, 1997b), donde uno no sabe ya dónde se encuentra, sino al modo Puig, por el cual el relato sin narrador nos ayuda a descubrir una crítica de la Doxa (o de las ideas recibidas), desde el momento en que se da la situación de enfrentarse a las dificultades para definir lo obvio.

Un ejemplo de cómo funciona lo que denomino “banda de Möbius” en Puig me lo habría de suministrar el error de una lectora muy competente de su obra, quien en un momento dado confundió uno de los parlamentos de un personaje de la novela adjudicándoselo al otro. Ahora bien, la especial característica del diálogo de los dos protagonistas en *El beso de la mujer araña* es que ningún narrador desambigua las intervenciones. Sin embargo, que la confusión viniera de quien venía, me arrojó sobre la cuestión de si el autor implícito que mueve los hilos de la trama textual no estaba queriendo que el lector también se equivocara alguna vez en sus atribuciones, de modo que: o bien esa equivocación permitiera el contagio de las dos personalidades o bien que la lectura errónea obligara a una reflexión sobre el porqué de la atribución y, así, llevara a ver la relación entre lo expresado y el desarrollo de la personalidad del personaje.

Pero comencemos por un esbozo (encontrado entre los materiales de la fase pre-redaccional de la novela) que voy a denominar

“protonovela”, a causa de la importancia que le concedo en sus cualidades de síntesis y por su condición de exhibir la fecha tope para la datación de la escritura de la obra, dado que la nota a la que hago referencia ha sido escrita por Puig en una factura dirigida a su nombre de la Editorial Sudamericana fechada el 26 de marzo de 1973. Encontramos aquí, entonces, no solamente el germen de la novela futura de 1976, sino también el proyecto de utilización de las puestas en abismo que significarían las películas contadas dentro del relato principal (aquí denominadas “historias” y “representaciones”). Lo que me interesa en esta “proto-novela” va ser primeramente la polarización entre los actantes (Greimas, 1970), que pone en escena una situación que podría ser comparada a una matriz narrativa como la que se encontraba en los planes de *Rayuela*, de Cortázar (cf. Cortázar/Barrenechea, 1983; y Amícola, 1998)⁴, donde se halla el tópico de la tela de araña y la idea del seductor seducido⁵.

El esbozo en el caso de Puig muestra la siguiente triangulación de personajes planeados:

F[olle] M[an]
 mujer

Ahora bien, este triángulo va a devenir en el medio de la tarea redaccional una figura formada por M (Folle), Valentín (Man) y Marta (mujer). Sin embargo, la tendencia de los manuscritos revela en la primera fase del trabajo una conjunción de los dos personajes del polo femenino (Folle+mujer) en un solo actante, lo que va a resultar en un borramiento del papel de Marta y a justificar también en el plano compositivo la tarea inconsciente del personaje Valentín, quien al final de la novela en estado de delirio va a formar una figura con dos caras a partir de Marta-Molina, donde lo que importa es la supuesta oposición V-M (como si se tratara de los polos: Varón-Mujer). En los manuscritos encontramos también la oposición “Folle-He-She” (Apéndice, HOJA V) que va a verse reducida luego a “She-He” (para Molina y Valentín; Apéndice HOJA XVII: “vuelve SHE [Molina] triste”). Esta lenta búsqueda del autor tiene para nosotros su anclaje en un juego sutil con los nombres, como fue observado ya en el caso de la familia de derivados en su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (Puig/Amícola, 1996), donde los masculinos poseían la marca desinencial -TO y los femeninos la de -TA, según el modelo que lanzaba su irradiación de la diva hollywoodense RiTA, para diseminarse por todo el texto a partir de la clave que encerraba el título: de modo que TOTO se hallara encerrado en su obligación genérica desde el nombre teniendo que elegir la rama patriarcal de su padre BerTO, en lugar de la marca materna (y filmica) MiTA.⁶ Pero en el caso de la cuarta novela de Puig, el juego de los significantes se halla llevado a una mayor sutileza por la ironía de los significados (aquí en el juego con el “gender”, entendido como el papel sexual que la sociedad

impone a los individuos). Puig muestra ahora cómo se puede explotar la fuerza combinatoria de los nombres propios, haciendo, al mismo tiempo, un trabajo metonímico con la connotación del par de los opuestos latinos en "mollis" (en el sentido de *dulce, tierno, sin energía, afeminado*) y "valens" (como *fuerte, robusto, vigoroso, lozano, potente*), según los describe el diccionario de Gaffiot (1936). La "Folle" estará, entonces, supuestamente asociada con la "molicie" (Molina) y el agitador político con la "valentía" (Valentin), pero, al mismo tiempo, el nombre "Valentín", ocultará una desinencia que podría relacionarse con un diminutivo, sin dejar de permitir también que se establezca una relación concordante con la desinencia femenina de "Mol-ina". Son el uno para el otro, es lo que parecen imponernos los nombres⁷.

Si esta especulación puede parecer ociosa; será, en cambio, interesante hacer resaltar las etimologías a la luz de otros hallazgos en las anotaciones manuscritas de Puig, donde en el proceso de dar nombre al agitador político se encuentran dos supresiones: el personaje pudo haberse llamado "Juan"⁸, pero luego parecía haber surgido la opción de "Roberto". En cuanto a este último nombre, llama la atención la desinencia -TO, que parecía reiterar el juego de los polos masculino y femenino de las sílabas de los nombres que Puig había utilizado en la primera novela. Dicha supresión, además, no deja de lado la idea de denominar al agitador por su nombre de pila, como sucede en la versión definitiva. En ella los nombres de la pareja Molina-Valentín acredita la rareza de dos estatutos diferentes: el apellido para uno y el nombre de pila para el otro. Este hecho tampoco puede deberse al azar, sino que aquí parece flotar algo más que la simple intención de hacer vibrar los nombres como uno dentro del otro gracias a la puesta en relación. Algunas hipótesis en cuanto a este desfase lo han dado ya trabajos de Milagros Ezquerro y Geneviève Fabry (1981/1998). En rigor, la diferencia onomástica viene a marcar el papel del lugar de la enunciación, y no es tampoco ocioso hacer notar que los nombres de los protagonistas aparecen agregados como vocativos en el proceso de la escritura, sin que aparentemente sean necesarios, cuando se está considerando que ellos crean un nexo entre los dos personajes⁹. En este sentido, seguiré, por ello, la afirmación de Gérard Pommier, quien en su libro titulado *L'ordre sexuel* escribía: "Llamarse por su nombre de pila parece ir ligado a lo más íntimo, y, en la vida social, será más corriente llamar de esta manera a una mujer que a un hombre, a quien se lo designará con preferencia por su apellido paterno"/ "Se nommer par son prénom paraît s'approcher du plus intime, et, dans la vie sociale, il est peut-être plus courant d'appeler une femme de cette façon que ce n'est le cas d'un homme, plus volontiers désigné par son patronyme." (Pommier, 1989: 23). Esto vendría a significar que Molina feminiza a su compañero de celda -justamente a quien se considera

portador de los rasgos masculinos—, porque: “el muchacho que toma el nombre de su padre puede pretender poseer la potencia fálica en el mismo grado que su progenitor”/ “le garçon qui prend le nom de son père peut prétendre posséder la puissance phallique au même titre que lui”(Pommier, 1989: 24). Molina va a obrar así desposeyendo a Valentín del “Nombre del Padre”/ “Nom du père”, al mismo tiempo va a abstraer de su compañero de celda su “falicidad”/ “phallicité”, al dirigirse a él todas las veces como “Valentín”. En este sentido, podemos subscribir a lo dicho por Barthes: “Toda subversión, o toda sumisión novelesca, comienza, entonces, por el Nombre Propio”/ “Toute subversion, ou toute soumission romanesque, commence donc par le Nom Propre” (Barthes, 1970: 102). En verdad, los nombres son aquí la inscripción de la mirada del Otro, pero en el caso de Puig no se trata de categorías inmutables, sino más bien de “shifters” que el texto va a problematizar al cruzar las categorías y al dar el papel enérgico al personaje supuestamente pasivo (Molina) y sobre-imponiendo la idea de carencia de fuerza sobre el agitador Valentín. Sin embargo, si al comienzo de la novela el lector podía creer en dos roles genéricos fijados de antemano, en virtud de algo que sonaba como la adjudicación de la Naturaleza para Molina y la Cultura para Valentín, el decurso novelesco va a terminar por demostrar otra cosa. Los manuscritos nos dan aquí una ayuda para continuar con esta argumentación acerca de la constitución de los nombres de los protagonistas. La oposición TA-TO, parecía estar presente también en los esbozos primeros, pero después del trabajo textual cuando “RoberTO” es sustituido por “Valentín”, mientras que “MarTA” se halla desplazada al desván del inconsciente del agitador, los significantes opuestos masculino-femenino se ven traducidos a un nuevo código (IN-INA), donde la novedad es que desaparecen los derivados (para otros personajes, como TETE, en *La traición de Rita Hayworth*) y los protagonistas se hallan solos frente a frente, desprovistos de los respectivos clanes familiares. Ahora bien, el método desconstrutivo necesita de binarismos para obrar y, en este sentido, el homosexual Molina —como caricatura de lo femenino— encarna muy bien la categoría de la sexualidad, mientras que Valentín, en su atuendo de guerrillero aparece preso dentro del esquema de “homo politicus”. Ahora se comprende que el borramiento de un tercer personaje como Marta no es ajeno a un interés de acrecentar la oposición maniquea para desmontarla mejor. De esta manera, el texto nos va a decir —en gran medida a través del principio constructivo de fusión (al que nos hemos referido antes haciendo hincapié en la idea de imbricación de los planos de fondo y forma) que también aparece en la onomástica de la novela —que ni Valentín es solamente cultura ni Molina solamente Naturaleza: la novela va a abogar, entonces, por el establecimiento de una categoría más espesa, la de Sociedad, simbolizada aquí por la celda en el mejor estilo fou-

caldiano (Foucault, 1975 y 1976). Los borradores del capítulo final de la novela, en efecto, echan alguna luz sobre el tema de la intercambiabilidad de los roles entre los dos protagonistas. En su delirio, Valentín piensa en la muerte de su compañero de celda, considerándolo un "valiente", pero después de algunas tachaduras en los manuscritos se llega a la versión definitiva que nos da una idea con más *glamour* de esa muerte. En rigor, la tachadura va a dejar la idea de fusión dentro de las tareas a realizar por el lector quien podrá considerar a Molina un valiente, sobre todo si sabe entender todo lo que ese personaje a ocultado no sólo a Valentín sino al director de la prisión.

Si ahora nos acercamos por un momento más a las connotaciones gramaticales de las vocales en castellano *O* y *A* para el masculino y para el femenino respectivamente, y observamos los nombres postergados de "ROberto" y "MARta" (pensados primero para la oposición "He-She"), se podrá notar que ellos obran por medio de una reduplicación de los polos genéricos con las marcas *O/A* también en sus raíces (*Roberto* suena "muy masculino" dentro de esta economía y *Marta*, como "muy femenino"), mientras que los nombres definitivos VAlentín y MOlina (para "He"-Folle"), producen una inversión de las vocales *A/O* contra toda expectativa, en la mejor tradición balzaciana según la lectura de Barthes en *S/Z*. En esa complejización del sistema las vocales aparecen intercambiadas.

La fusión que esta banda de Möbius pone en escena es, en efecto, un trabajo sutil de lucha contra los esencialismos, y sobre todo contra la fijación de las adscripciones sexuales¹⁰.

Se trata justamente de esas obviedades en el dominio de la sexualidad que son puestas bajo sospecha en el proceso de textualización que muestra la novela de Puig, pero no solamente gracias a la puesta en debate de qué significa ser un "hombre", por ejemplo, sino también a través de los artificios de construcción formal que se corresponden con la polémica de nuestro tiempo. De tal modo, lo que muestran los manuscritos es que muchos de los elementos del plano formal van a buscar su acomodación como moléculas en búsqueda de un espacio todavía no reconocido para formar un sistema que ahora entra en el terreno de la visibilidad. Pienso en primer lugar a la indeterminación del texto a nivel del *dixit* narrativo sobre cuál de los personajes toma la palabra; algo que se ensambla con la postura de un ocultamiento autorial, pero también con cierta protesta ante el autoritarismo de la novela realista.

La novela de Puig muestra, por otro lado, el nivel profundo de la psique de los personajes mediante el recurso de un *fluir* de conciencia que se caracteriza por el uso de la letra cursiva que distingue el texto, sumado a las nominalizaciones en forma serializada que dan idea de un precipitarse abrupto de imágenes. Estos meandros internos son denominados a nivel meta-escrituario en

los manuscritos como “comments”. Dichos pasajes son cuidadosamente ambiguos en su punto de partida en cuanto al sujeto de la enunciación, y, por lo tanto, ponen al lector ante el dilema de la decidibilidad de la atribución, como se comentó antes. Es, por ello, que en la presente lectura se los ve como un eslabón más en la cadena de un sistema donde priva la idea de un contagio de personalidades. No es de extrañar, por otra parte, que semejante recurso coincidiera con una extendida toma de conciencia en el pensamiento actual de la crisis acerca de la centralidad del sujeto. En este sentido, hay que señalar también la “técnica nueva” (según se denomina en los manuscritos) que consiste en dotar al texto de notas al pie, que parecen dar el soporte científico para la comprensión de la homosexualidad de Molina, pero que, irónicamente (como lo ha señalado Julia Romero en varios de sus trabajos sobre la novela) exhiben ante nuestros ojos las razones por las que Valentín es un “perverso” en el sentido freudiano (Dollimore, 1991), de modo que esas notas no conciernen a uno de los protagonistas sino a los dos, en tanto hacen referencia a la bisexualidad psíquica de todos los individuos (David, 1992). Las notas al pie —que han sido cuidadosamente distribuidas por el propio Autor en un proceso de tendencia creciente dentro del espacio de la página del libro, según muestran las anotaciones de la fase pre-redaccional— demuestran una situación que proclama una estructura visual claramente “de arriba” y “de abajo”¹¹. Dicha disposición no sería otra cosa que un intento icónico para hacer visible los cruces entre la Naturaleza y la Cultura, donde ninguna de las dos esferas gana la partida. Allí parecería generarse un tercer estadio que —mediante la categoría de fusión— nos está hablando hegelianamente de “Aufhebung” (como anulación de lo viejo por absorción por lo nuevo).

NOTAS

1. “Libération politique de la sexualité: c’est une double transgression, du politique par le sexuel, et réciproquement. Mais cela n’est rien: imaginons maintenant de réintroduire dans le champ politico-sexuel ainsi découvert, reconnu, parcouru et libéré...*un brin de sentimentalité*: ne serait-ce pas la dernière des transgressions? Car en fin de compte ce serait l’amour, qui reviendrait: *mais à une autre place*.” (La traducción de lenguas extranjeras pertenece al autor del artículo)
2. “Le langage est une peau: je frotte mon langage contre l’*autre*.”
3. Preferimos colocar el nombre de este matemático alemán según la grafía germana y no según la adaptación francesa (a través de Lacan). Se trata, pues, de August Ferdinand Möbius (1790-1868) quien discutió las propiedades de las superficies creando una figura como la banda que lleva su nombre. Dicha figura geométrica aparece como una cinta en forma de número 8 cruzado que tiene la particularidad de presentar su superficie como un plano tanto externo como en otro tramo interno a la propia figura. De ese modo, lo radicalmente importante para el sistema que ella crea es la imperceptibilidad del pasaje de un plano hacia el otro.
4. Para la relación entre Cortázar y Puig, ver Colás, 1994, y Cosgrove, 1995.

5. La "protonovela" de *El beso de la mujer araña* consiste en el siguiente texto:

<Entra folle, M rechaza

F lo gana en momento débil (muerte madre? no,
de otro compañero), empieza delirio, uno una
parte y otro otra representación, de una
historia y otra y otra -

M pena de F - La cox [coge]

F entra en oficina y confiesa

{Cartas a mujer

Si él le escribe carta, acepta jugar-

Cartas de la mujer

La entrevista con la mujer, M habla

por boca de F /

.....
F sale y M mata>

La matriz narrativa de *Rayuela*, de Cortázar dice lo siguiente:

<Novela

1. La araña

La mujer que duerme (dopada?)

El tubo de secotine. Los hilos negros.

Un poco de secotine en un dedo del pie. El hilo hasta el techo.

Secotine en cada dedo de las manos. Hilos.

En los pezones. En el ombligo. En la nariz. En las pestañas.

El hombre asiste al despertar de la mujer.

Hacen el amor entre hilos.>

6. Para la comprensión de este sistema es necesario saber que la primera novela de Puig se construía como una variación del subgénero de la "novela de educación", donde el niño (Toto) aparece como una plantita en proceso de germinación rodeado por los principios masculino y femenino, representado en sus padres. Un estudio de los procesos de textualización a partir de los manuscritos originales puede encontrarse en: Puig, 1996.
7. En este juego de "gender" no es casual que Molina llame en broma "niña Valentina" a su compañero de celda y que, a su vez, Valentín muestre su afecto por su interlocutor con el diminutivo doblemente feminizado de "Molinita".
8. En el caso del nombre de Juan, es interesante destacar que Puig se deja atraer en sus etapas previas de escritura por la connotación autobiográfica de los nombres para luego realizar una tarea de decantación y estilización. En este caso, sabemos que ha quedado un resabio de la persona real aludida (Juan) en el segundo apellido del que dota a Valentín (Paz), pero con la mediación de un proceso de traducción desde el origen de una lengua extranjera, de modo que no existía en la realidad un Juan Paz, pero sí en el catálogo en código secreto del autor. En este sentido, es evidente que en el proceso creativo el novelista se decidía por pintar a un personaje con rasgos de distintas personas reales por las que sentía un atractivo determinado y un cierto deslumbramiento como creador.
9. Como ha escrito Barthes: "Attention extrême, amoureuse, délicate et droite au signifiant souverain: le nom propre." (1971: 172).
10. Cf. Lucille Kerr (1987: 189): "Molina seems to be 'transformed' into a revolutionary and Valentín 'converted' to a homosexual in the final chapters". Cf. Roland Barthes (1975, p. 70): "...il ne faut pas que l'opposition des sexes soit une lois de Nature; il faut donc dissoudre les affrontements et les paradigmes, pluraliser à la fois les sens et les sexes: le sens ira vers sa multiplication, sa dispersion (dans la théorie du Texte), et le sexe ne sera pris dans

aucune typologie (il n'y aura, par exemple, que *des* homosexualités, dont le pluriel déjouera tout discours constitué, centré, au point qu'il apparaît presque inutile d'en parler)."

11. El estudio geneticista de este texto se halla en prensa en la Colección Archivos (UNESCO/París) y forma un volumen coordinado por J. Amícola y J. Panesi, en el que se destaca la labor de lectura de los manuscritos realizada por Graciela Goldchuk y Julia Romero (UNLP). A esta tarea se agregan las contribuciones de origen internacional acerca de una serie amplia de tópicos que la novela de Puig promueve, como una bibliografía exhaustiva sobre *El beso de la mujer araña* y sus traducciones.

BIBLIOGRAFÍA:

AMÍCOLA, JOSÉ

- 1992 *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor de Latinoamérica.
- 1997a *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- 1997b "La noche boca arriba" como encrucijada literaria", en la *Revista Iberoamericana*, No. 180, Jul-Set.
- 1998 "Para una teoría de la composición. Lectura de los pre-textos de *El beso de la mujer araña*", en Amícola/Speranza (Comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Publicación Especial No. 3 de la revista *Orbis Tertius* (UNLP)/Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

BACARISSE, PAMELA

- 1988 *The Necessary Dream. A Study of the Novels of Manuel Puig*, Cardiff, University of Wales Press.

BARTHES, ROLAND

- 1967 "Proust et les noms", dans Barthes, R.: *Le Degré zéro de l'écriture. Nouveaux essais critiques*, París, Éd. du Seuil, 1972.
- 1970 *S/Z*, París, Éd. du Seuil, 1976.
- 1971 *Sade, Fourier, Loyola*, París, Éd. du Seuil, 1980.
- 1975 *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, Éd. du Seuil, 1995.
- 1977 *Fragments d'un discours amoureux*, París, Éd. du Seuil.
- 1978 *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, París, Éd. du Seuil, 1989.

BOURDIEU, PIERRE

- 1992 *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Éd. du Seuil.

COLÁS, SANTIAGO

- 1994 *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*, Durham/Londres, Duke University Press.

CORTÁZAR/BARRENECHEA

- 1983 *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.

COSGROVE, CIARAN

- 1995 "Discursive Anarchy or Creative Pluralism? The Cases of Cortázar and Puig." *The Modern Language Review* 90.1.

DAVID, CHRISTIAN

1992 *La bisexualité psychique*, París, Payot, 1997.

DOLLIMORE, JONATHAN

1991 *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

EZQUERRO, MILAGROS

1981 *Que raconter c'est apprendre à mourir. Essai d'analyse de El beso de la mujer araña*, Université de Toulouse-Le Mirail, Instituto de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos.

FABRY, GENEVIÈVE

1998 *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*, Francfort/ Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

FOUCAULT, MICHEL

1975 *Surveiller et punir*, París, Gallimard.

1976 *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, París, Gallimard.

GAFFIOT, GÉLIX

1936 *Dictionnaire abrégé Latin-Français illustré*, París, Hachette, 1961.

GRÉSILLON, ALMUTH

1994 *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, PUF.

KERR, LUCILLE

1987 *Suspended Fictions. Reading Novels by Manuel Puig*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press.

LACAN, JACQUES

1958 "Jeunesse de Gide ou la lettre et le désir", dans Lacan: *Écrits*, París, Éd. du Seuil, 1966.

POMMIER, GÉRARD

1989 *L'ordre sexuel*, París, Aubier.

PUIG, MANUEL

1996 *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth compilados por José Amícola*, Publicación Especial N° 1 de la revista *Orbis Tertius* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

APÉNDICE

Transcripción diplomática de los manuscritos del Fondo Puig

<HOJA V.>

Importante: F. es artísticamente fallida, no ha hecho nada, es empleada de algo donde gana bien, algo de decoraciones, como Laura K., viaja a comprar

más necesidad> de luchar, me podés contar películas todo el día/ empiezan cuento pantera y lo mata ¡a mí no! ¡yo tengo que vivir! ¡si no vivo yo quién va a luchar por mi pueblo! ¡no me mates!

<HOJA XVII.>

1 - Pantera A

2 - Pantera B (y Jane)

3 - Leni A (y mozo) - > p. 47 Homo I {teorías 3 que termina con
consenso de causas psic.

4 - Leni B, dolores SHE

5 - Self Cottage - > Vulgo y start psic.

6 - 50's guerrilla, dolores HE

Madre She, He's film - > Edipo

7 - "Mi carta" - Dolores HE, He's film --> Narcisismo ¿Anal?

8 - Director --> Represión I

9 - Comida, Mejoría, Zombies A, carta dictada, lava - > Rep. II

10 - Salud HE, Zombies B

Desplante He por mimos --> Rep. III

11 - Director - Vuelve She triste --> Corolario

ME alone!!!

+ Nombre INVENTADO

PARA DEDUCCION

Rechazo Imagen Represor