



HAL
open science

La literatura queer de Manuel Puig como seducción socio-política

Jorge Medel-Bao

► **To cite this version:**

Jorge Medel-Bao. La literatura queer de Manuel Puig como seducción socio-política. Linguistics. Université de Lyon; Universitat de Barcelona, 2016. Español. NNT : 2016LYSE2008 . tel-01506614

HAL Id: tel-01506614

<https://theses.hal.science/tel-01506614>

Submitted on 12 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ
LUMIÈRE
LYON 2

N°d'ordre NNT : 2016LYSE2008

THESE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITE DE LYON

opérée au sein de
l'Université Lyon 2

Ecole Doctorale 484
Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Spécialité de doctorat : Études ibériques et méditerranéennes
Discipline : Espagnol

Soutenue publiquement 29 janvier 2016, par :
Jordi MEDEL-BAO

La literatura *queer* de Manuel Puig como seducción socio-política

Devant le jury composé de :

Hernandez, Sandra Professeure des universités Université Lumière Lyon 2 Présidente

Souquet, Lionel Fabrice Professeur des universités Université de Bretagne Occidentale
Rapporteur

Garcia, Marie-Carmen Professeure des universités Université de Toulouse 3
Rapporteur.e

Duran, Maria-Angelica Professeure émérite des universités Université Lumière Lyon 2
Directrice de thèse

Segarra, Marta Professeure d'université Universitat de Barcelona Co-directrice de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
UNIVERSITAT DE BARCELONA
École Doctorale 484 – 3LA

Faculté des Langues – Département des Langues Romanes

Laboratoire de Recherche LCE (Langues et Cultures Européennes)

La literatura *queer* de Manuel Puig como seducción socio-política

Jordi MEDEL-BAO

Thèse de Doctorat d'Études ibériques et méditerranéennes

Spécialité Espagnol

Sous la direction de Maria-Angélica SEMILLA DURÁN et
Marta SEGARRA MONTANER

29 janvier 2016

Madame Sandra HERNANDEZ, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2

Madame Marie-Carmen GARCIA, Professeure des universités, Université Paul Savatier-Toulouse III

Madame Marta SEGARRA MONTANER, Professeure des universités, Universitat de Barcelona

Madame María-Angélica SEMILLA DURAN, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2

Monsieur Lionel SOUQUET, Professeur des universités, Université de Bretagne Occidentale

UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2
UNIVERSITAT DE BARCELONA
École Doctorale 484 – 3LA

Faculté des Langues – Département des Langues Romanes

Laboratoire de Recherche LCE (Langues et Cultures Européennes)

La literatura *queer* de Manuel Puig como seducción socio-política

Jordi MEDEL-BAO

Thèse de Doctorat d'Études ibériques et méditerranéennes

Spécialité Espagnol

Sous la direction de Maria-Angélica SEMILLA DURÁN et
Marta SEGARRA MONTANER

29 janvier 2016

Madame Sandra HERNANDEZ, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2

Madame Marie-Carmen GARCIA, Professeure des universités, Université Paul Savatier-Toulouse III

Madame Marta SEGARRA MONTANER, Professeure des universités, Universitat de Barcelona

Madame María-Angélica SEMILLA DURAN, Professeure des universités, Université Lumière Lyon 2

Monsieur Lionel SOUQUET, Professeur des universités, Université de Bretagne Occidentale

No hay que volverse normal para ser legítimo.

Judith Butler

Agradecimientos

Al finalizar un trabajo tan largo y comprometido como el desarrollo de una tesis doctoral, lo habitual es descubrir que hubiese sido imposible sin la participación de personas e instituciones que hayan facilitado las cosas para llegar a buen puerto.

En mi caso más bien constato, con cierta tristeza, que no tengo que agradecer a ninguna institución ni un ápice de ayuda; por el contrario, un sinnúmero de trabas burocráticas y administrativas dignas de formar parte de un relato kafkiano. Desde la distancia que ofrece este momento, encuentro de una comicidad surrealista y absurda algunos de los momentos vividos.

Esa carencia ha sido suplida, más que sobradamente, con el mejor capital humano que uno pueda esperar. Si se me permite un punto de orgullo, ése es el de haber contado con la colaboración de todo un ejército de compañeros y amigos a los que es justo agradecer su esfuerzo y comprensión.

En primer lugar quiero agradecer a mis directoras de tesis su rigor intelectual, dedicación e implicación personal: a Marta Segarra, quien me enseñó el abecedario de la investigación en mis primeros trabajos universitarios y me sigue acompañando; a Marian Semilla-Durán, quien aceptó respaldar intelectualmente los primeros pasos de un desterritorializado más en el marco universitario francés.

Agradezco las relecturas de dos Sancho Panzas que se han quitado horas de sueño para sostenerme con sus siempre pertinentes sugerencias: la doctorcita Laura Corona Martínez, y mi madrina Setty Moretti. Gracias por tanto afecto inmerecido. En el mismo plano, quiero reconocer a Sylvain Farge su auxilio, al poner a mi servicio un dominio de la gramática francesa inhabitual.

En el plano personal.

A mis padres. A Mamá por una lucha sin cuartel por amparar a sus polluelos.

A Papá que con su muerte inesperada ha obtenido un privilegiado lugar simbólico.

A mis hermanos por haber saltado todos los obstáculos de su educación patriarcal para quererme y respetarme en todo momento.

A mi sobrina Iris y a Blai que ha nacido con una tesis bajo el brazo.

A mis amigas, psicólogas y cómplices: Pilar Cortada y Danielle Reinaud.

A Alain Gaudito, mi Chérido, que ha mantenido el barco a flote con la fuerza del amor. Este trabajo nunca hubiera llegado a puerto sin tenerlo al timón. Gracias, Capitán.

Índice

Agradecimientos	7
Índice.....	9
Introducción	13
Capítulo 1- Fundamentos teóricos	35
1.- Problematización del binomio cuerpo/género	37
1.1.2.- Rupturas del paradigma	39
1.1.3.- El sistema sexo-género	41
1.1.4.- El concepto de Mujer y la crítica feminista	45
2.- Filiaciones.....	107
2.1.- Canon, genealogías literarias, <i>Weltliteratur</i>	111
2.2.- (Re)definición de canonización	112
2.3.- Genealogías literarias.....	118
La literatura de Puig como entropía desestabilizadora.....	124
2.4.- Preludios <i>queer</i>	127
2.4.- El paradigma posmoderno	132
Hacia una posmodernidad <i>queer</i>	138
Cultura de masas y política.....	141
Estéticas del “mal gusto”	142
2.5.- La seducción como estrategia política. Sentimiento y deseo.....	149
Política del sentimiento y Política del deseo	154
Deseo, “teoría queer” y psicoanálisis	158
El deseo por Judith Butler	160
2.6.- Manuel Puig: el escritor como Diva	163

Capítulo 2.-Construcción de identidades	175
1.1.- Identidad(es) masculina(s)	181
La crisis de la masculinidad patriarcal	184
El machismo	186
El machismo en Coronel Vallejos	192
Berto: la búsqueda inalcanzable de la esencia masculina.....	198
Berto y Toto: subjetividades desencontradas	202
Los homosexuales, el “inverso temido”	207
2.- Identidad(es) Femenina(s)	210
<i>La traición de Rita Hayworth</i> : traición al poder simbólico.....	214
Toto: una subjetividad cifrada en femenino	234
<i>Boquitas Pintadas</i> : transferencia del deseo, performance y amor.....	244
El deseo y la repetición.....	247
El deseo y el Otro amado.....	257
La (de)construcción del mito del matrimonio	264
<i>Boquitas Pintadas</i> : El deseo y la pérdida del objeto amado.....	270
3.- <i>The Buenos Aires affair</i> : pulsión, deseo y muerte	282
Capítulo 3.- <i>El beso de la mujer araña</i>: metáfora performativa	325
1.- <i>Queerización</i> del espacio carcelario	330
2.- Focalizadores: Molina, Valentín y el narrador de las notas	342
2.1.- Molina focalizador de la subjetividad femenina.....	343
3.2.-Valentín: deconstruir el paradigma masculino	354
3.2.- Sexualidades periféricas en los márgenes del texto.....	360
3.3- Escritura travestida: diferencia, deseo y seducción	368
3.4.- Unión sexual: el deseo homosexual como transgresión	376
(In)Conclusiones	390
Bibliografía	409
Índice	427
Anexo	435
L’écriture <i>queer</i> de Manuel Puig comme séduction socio-politique	437

Introducción

Introducción

Un “esquema teórico” no puede definir un modelo interpretativo que sea aplicado, tal y como una fórmula matemática, a un conjunto de textos literarios, de forma que les extraiga los verdaderos sentidos o significaciones. Al contrario, el “esquema teórico” es, en última instancia, un marco epistemológico de las ideas del sujeto interpretante. Atrás queda el mito de la neutralidad en la producción de conocimiento en literatura que se remonta como mínimo al *New Criticism* de principios del siglo XX. Recordemos que el objeto de una investigación nunca es dado, siempre se construye a través de una elaboración teórica. Por tanto, ser conscientes de nuestras influencias teóricas nos permite no caer en la ilusión de la neutralidad del conocimiento científico, problema verdaderamente importante en lo que toca a la investigación en literatura. A quienes, al leer este trabajo, les parezca que mi lectura de un determinado corpus es política y comprometida, corroboro con una doble afirmación que están en lo cierto. Sí, mi lectura es política y comprometida, en primer lugar, porque toda lectura lo es. La lectura, en el sentido aquí invocado, es siempre un acto político, entendiéndose “político” en el sentido que le atribuye Terry Eagleton:

Al hablar de lo político me refiero únicamente a la forma en que organizamos nuestra vida social en común y a las relaciones de poder que ello presupone. [...] Cualquier conjunto de teorías referente al significado, a los valores, al lenguaje, a los sentimientos y a la experiencia humanos inevitablemente tendía que referirse a conceptos muy hondos sobre la naturaleza tanto de los individuos humanos como de las sociedades, los problemas de la sexualidad y del poder, las

interpretaciones del pasado, los puntos de vista sobre el presente y las esperanzas para el porvenir¹.

Los aspectos innovadores de nuestra propuesta de investigación no se encuentran meramente en la suma de una política identitaria feminista y homosexual a la crítica literaria y al análisis estructural: eso ya fue (y está siendo) hecho no solo en la crítica literaria, sino también en la historia y en la antropología. El interés de este trabajo de investigación se centra en el siguiente objetivo: partiendo de un conjunto de presupuestos teóricos, seguido de un análisis del corpus, se trata de buscar una poética sexual, es decir, verificar qué apuestas se hacen en el texto ficcional como modo de contribuir a la construcción concreta de capital cultural². Por tanto, partimos de la hipótesis de que hay una *teoría implícita* subyacente en los textos de Manuel Puig, algo como una poética que ofrece resistencia a las premisas heteronormativas. En ningún momento pretendemos agotar las novelas a partir de la reflexión teórica presentada en la presente investigación; nuestro objetivo va más allá e intenta presentar lo que llamaremos una teoría implícita. Y para ello, es de fundamental importancia la articulación de presupuestos que los estudios *queer* aportan a los estudios literarios *stricto sensu*, en especial a las aproximaciones contemporáneas de los estudios teóricos sobre narrativa.

Cabe precisar la presencia de apropiaciones teóricas provenientes de la narratología, de la literatura comparada y –como hemos dicho– de los estudios *queer* en nuestras estrategias analíticas. Si la autonomía del sujeto ya había sido cuestionada con el nacimiento del psicoanálisis freudiano y el postulado de un sujeto del inconsciente, las relecturas del marxismo por los estructuralistas franceses afirman la sobredeterminación del sujeto por la ideología, entendida como la relación imaginaria de un individuo con sus condiciones reales de existencia. El

¹ EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* [1983], Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 120.

² El concepto de “capital cultural” es un concepto acuñado y popularizado por Pierre Bourdieu, quien lo define como la acumulación de cultura propia de una clase, que heredada o adquirida mediante la socialización, tiene mayor peso en el mercado simbólico cultural. Bourdieu lo divide en: “capital à l’état incorporé, objectivé et institutionnalisé”. En nuestro caso atendemos más precisamente al capital “culturel objectivé dans des supports matériels tels que des écrits, des peintures, des monuments, etc...”. BOURDIEU, Pierre, “Les trois états du capital culturel” (pp. 3-6). En: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 30, novembre, 1979, p. 2.

pensamiento de Jacques Derrida, a su vez, postula el dislocamiento del centro y cuestiona la existencia de una exterioridad a la estructura y, por extensión, de una exterioridad textual³. Este dislocamiento desestabiliza principios consagrados en la producción de conocimiento al recolocar la cuestión de la subjetividad y la imposibilidad de situarse fuera de la estructura, del texto y del objeto de análisis. Las críticas al sujeto como categoría de análisis que vienen siendo realizadas en los últimos treinta años en el campo de la crítica y de la teoría literaria, tal como afirma Patrick McGee⁴, servirán para evidenciar que el sujeto es, ante todo, una categoría que no podemos dejar de reformular. La falacia de un sujeto pleno, autónomo y centrado, no obstante, es evidente. El mantenimiento de la categoría “sujeto” en el escenario contemporáneo de la crítica cultural clama por una reconceptualización del término, y un debate ético al respecto.

El pensamiento feminista, los estudios gays y lésbicos, la “teoría *queer*” y los estudios postcoloniales posibilitan la consolidación de una nueva articulación de la noción de sujeto, y se apropian de esas reflexiones y teorizaciones. La estratagema retórica movilizada por los teóricos *queer* en el medio universitario estadounidense, en ese sentido, es la de *re-apropiarse* de un término cuyo uso corriente es peyorativo, despectivo, en un gesto que recupera la posibilidad de una “autodesignación” para estos sujetos sociales, al mismo tiempo que “desarma” el discurso homofóbico y heteronormativo mediante el vaciado de la carga semántica de sus componentes léxicos fundamentales. Este aspecto lo desarrollamos más extensamente en el apartado: “De la teoría *queer* a ‘lo *queer*’”.

Sin embargo, autodesignarse “teoría marica” o “teoría bollera” genera un impacto que impone al medio académico la necesidad reiterada de hablar de subversión cuando se habla de estudios *queer*. De acuerdo con Annamarie Jagose:

While the mobilization of queer in its most recent sense cannot be dated exactly, it is generally understood to have been popularly adopted in the early 1990s. Queer is a product of specific cultural and theoretical

³ Ver: DERRIDA, Jacques, “La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines” (pp. 409-428). En: *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

⁴ McGEE, Patrick, *Telling the Other: The Question of Value in Modern and Post-colonial Writing*, Ithaca, Cornell University Press, 1992. p. 13.

pressures which increasingly structured debates (both within and outside the academy) about questions of lesbian and gay identity. Perhaps most significant on this regard has been the problematising by post-structuralism of gay liberationism and lesbian feminist understandings of identity and the operations of power. [...] The delegitimation of liberal, liberationist, ethnic and even separatist notions of identity generated the emergence of the term “queer”; its non specificity guarantees it against recent criticisms made of the exclusionist tendencies of “lesbian” and “gay” identities⁵.

Una de las potentes subversiones características de los estudios *queer* es la de definir la identidad no como un todo acabado, sino más bien como un proceso de “hacerse”, de eterno devenir –lo cual ya había adelantado la teoría psicoanalítica–. La identidad (en algunos sentidos, el propio sujeto) es concebida como un efecto de los discursos, es decir, como *performatividad* (en el sentido propuesto por Judith Butler, el cual definiremos de forma más amplia posteriormente). Pensar el sujeto como resultante de procesos performativos no implica la muerte de la política o la imposibilidad de intervención en el contexto social, pero sí conlleva una reevaluación de las nociones de *política* e *intervención*. Implica pensar que el sujeto, cuando habla, lo hace a partir de intereses contruidos en el ámbito de la vida social y, también, cuestionar la legitimidad de la Universidad como lugar de supuesta “neutralidad” política, reivindicando una nueva Universidad como un horizonte performativamente proyectado, en el cual los diferentes “sujetos” puedan establecer coaliciones basadas en principios solidarios: “we think of the subject not as a category of normal identity but as the construction of an interest”⁶. El sujeto es la marca de un interés socialmente construido e insertado en el cuerpo, entendiendo *cuerpo* no como pura inmanencia, sino como instancia material que posibilita la acción simbólica en un contexto social más amplio.

Así, ni el “Yo” ni el “Otro” pueden completarse por sí mismos, ambos necesitan uno del otro. Y es en esa distancia que hay entre ambos donde se instaura la imposibilidad de plenitud para el sujeto. Esta laguna es lo que entendemos como

⁵ JAGOSE, Annamarie, *Queer Theory: An Introduction*, New York, New York University Press, 1996, p. 76.

⁶ McGEE, Patrick. *Telling the other: The Question of Value in Modern and Post-colonial Writing*, *op. cit.*, p. 13.

diferencia radical, que posibilita la singularidad de los sujetos e invoca la ética como dominio necesario para la construcción de una política de la diferencia. Si hay alguna posibilidad de definir lo humano en esa política radical de la diferencia, esta posibilidad gira alrededor de la absoluta necesidad del Otro como el término privilegiado y no como mero suplemento de la necesidad que es característica de lo humano. Subordinar lo Otro a la necesidad equivale a subordinar lo Otro a la necesidad de lo “mismo”. Tal acción reinstaura la primacía del “mismo” y no colabora con el establecimiento de la ética como principio para una política de la alteridad. Es necesario repensar el estatuto del “yo” fuera de los dominios de sí mismo, comprender al sujeto como una construcción de intereses y, finalmente, aceptar que el “yo” que habla es desde siempre un Otro marcado por la alteridad, es decir, por la imposibilidad de la plenitud:

[...] identity is structured like a language: we can only recognize the so-called plenitude of a particular identity insofar as it differentiates itself from (and thereby necessarily contains a trace of) the ostensible non plenitude of difference⁷.

La “teoría *queer*” posibilita una ruptura epistemológica que disloca las nociones tradicionales del “sujeto” entendido como único, sustituyendo el concepto de un “yo” singular por el de un “yo” concebido performativamente a través de un proceso en el cual son movilizados actos repetitivos y estilizados. En lugar de privilegiar el origen, la autonomía, la centralidad, el concepto *queer* de sujeto privilegia la dispersión, la improvisación, la discontinuidad. La pertenencia o la inclusión nacional, racial o de género nos implica en diferentes experimentaciones existenciales, irreductibles unas frente a otras. El recurso a la idea de una o varias subjetividad(es) se vuelve inevitable en tal contexto. Es necesario pensar el sujeto como la construcción de un interés en dar coherencia a un cuerpo, como efecto de innumerables relaciones sociales. No obstante, aun siendo un sujeto determinado por relaciones sociales no podemos ignorar la ética y la responsabilidad:

I have to make decisions that are ethically responsible based on my “lived” relation to the world of interests. I would be irresponsible,

⁷ NEALON, Jeffrey T., *Alterity Politics: Ethics and Performative Subjectivity*, Durham-London, Duke University Press, 1998, p. 4.

however, to imagine that such a lived relation is the final limit of my responsibility or rather the responsibility of criticism itself⁸.

Por otro lado, la literatura pensada como institución apenas posibilita la representación de los sujetos porque también funciona como una de las relaciones sociales que los produce. Es importante considerarla, además de como elaboración estética, en tanto que artefacto cultural, vehículo de representaciones simbólicas y valores sociales. Desde el punto de vista de la crítica literaria de influencia marxista, las obras literarias no son frutos de una inspiración misteriosa, ni explicables simplemente a través de la psicología de sus autores. Son formas de percepción, maneras determinadas de ver el mundo, y como tales tienen relación con la forma dominante de verlo, la ideología de una época, su mentalidad social. Lo que no es contradictorio con que el discurso literario sea un artefacto estético; justamente esa característica lo diferencia del resto de los discursos. Esa ideología es, a su vez, producto de relaciones sociales concretas que las personas establecen entre sí, en un tiempo y lugar determinados, y de la manera en que esas relaciones son legitimadas y perpetuadas.

El artefacto literario es la expresión de una determinada perspectiva, de un determinado conjunto de intereses. Las tensiones generadas por las premisas de las teorizaciones feministas, gays y lesbianas son extremadamente productivas para el desarrollo de nuevas estrategias textuales e intertextuales que minen los estereotipos sexuales cristalizados en la cultura. Género y sexualidad, categorías distintas, no deben ser completamente reconstruidas, porque en tal caso se corre el riesgo de la completa anulación de las relaciones de poder establecidas bajo el signo de la diferencia de género. Si por un lado las categorías marginales citadas sufren los efectos del discurso heteronormativo, por otro lado, la pertenencia al género femenino transforma radicalmente la experiencia lesbiana de la experiencia gay, diferenciando así la socialización y, consecuentemente, la textualización de los significantes gay y lésbico en literatura.

En este nuevo tipo de relación intersubjetiva, a partir del reconocimiento del Otro no solo como un Otro (luego, jerárquicamente inferior) sino como un “igual”

⁸ McGEE, Patrik, *Telling the other: The Question of Value in Modern and Post-colonial Writing*, op. cit., p. 14.

en su estatuto de sujeto (aunque diferente en sus especificidades), se establece un nuevo tipo de relación ética. Los sujetos excéntricos son de este modo colocados “al lado de”, y no bajo la lógica del mismo. Uno de los vectores ideológicos en cuestión, esencial para la comprensión de los sentidos producidos por los textos literarios que abordamos en nuestro ejercicio interpretativo, es aquel que apunta hacia unas nuevas posibilidades de vivir las relaciones con el Otro y con el diferente.

Cuestionar la autonomía del sujeto, instituyéndolo como un posicionamiento y como la construcción de un interés, abre también espacio a un debate problematizador de las identidades nacionales. Benedict Anderson, en *Nación y consciencia social*⁹, define las naciones como *comunidades imaginadas*, es decir, éstas no son solo definidas por sus límites territoriales, sino también imaginadas y narrativizadas, en el sentido de constituir un *pluribus unum*, la inclusión de todos los ciudadanos bajo el signo de una identidad compartida. La literatura (y en especial la novela) tiene un importante papel en los procesos de “imaginación narrativa” de las nacionalidades. El proceso de narrativización a ultranza instituye la identidad nacional como una y monolítica, sin guardar un espacio para las diferencias de raza, clase, género u orientación sexual, entre otras. Tales diferencias existentes entre los distintos sujetos incluidos bajo esa supuesta identidad nacional, al transformarse en capital cultural a través de la representación literaria, abren fisuras en el interior de la comunidad imaginada; es lo que podríamos llamar fronteras internas de la nación. En estos tiempos de nacimiento de un imaginario global, transnacional, cabe destacar que son todavía muchos los desterrados, exiliados, extranjeros. Nos permitimos mencionar, a título de ejemplo, algunos hechos de los que queremos dejar constancia, como, por ejemplo, la posibilidad de asilo político por discriminación sexual ofrecido por naciones como Alemania, Dinamarca, Holanda, Suecia o Noruega, al mismo tiempo que otras todavía condenan penalmente los comportamientos homosexuales con la pena de muerte o la prisión a perpetuidad¹⁰. Viendo la heterogeneidad de los tratamientos dados a los homosexuales en los diversos contextos nacionales, cabe preguntarse: ¿cuál es el lugar reservado para los

⁹ ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁰ Guinea y Uganda son dos de los países que condenan a los participantes de “actos homosexuales” a cadena perpetua. Entre los que condenan a homosexuales a la pena de muerte está Pakistán.

outsiders sexuales en ese imaginario planetario? ¿De qué manera es representada, en el texto literario, la fricción entre las pertenencias nacionales y las pertenencias sexuales?

La tesis principal de nuestro trabajo es demostrar que la obra de Manuel Puig es *queer avant la lettre*. Entendemos la literatura de M. Puig como un acto político que pretende poner en evidencia la construcción socio-cultural de la subjetividad en la sociedad occidental, patriarcal, androcentrada que impone un paradigma único sustentado por la norma. El patriarcado es un complejo entramado transversal de sistemas (religiosos, sociopolíticos, económicos...) que preconfigura nuestra manera de pensar, modelos a seguir y manera de entender el mundo que nos rodea.

Nuestra propuesta metodológica parte de la coincidencia que existe entre la focalización *queer* y la manera de producir ficción de Puig, que conciben el “ser hombre” o “ser mujer” como una *performance*, de lo que se desprende que se pueden crear discursos bajo otras formas y desde otros puntos de vista, que es lo que entendemos que hace el autor al manipular los estereotipos producidos por el propio sistema para poner al descubierto que las etiquetas humanas son artificiales. El Occidente europeo ha pensado el mundo en pares opuestos (blancos/negros, buenos/malos, hombres/mujeres...) de los que partimos para construirnos según la lógica de la negación del otro.

El patriarcado, mediante la educación y la socialización, ha obligado –y obliga– a las personas a construir su identidad en torno a dos únicas categorías (hombre y mujer), lo que tiene una influencia directa en las relaciones sociales, afectivas y sexuales que tenemos entre nosotros. La consecuencia de la rigidez de la repartición de roles condiciona nuestros sentimientos, que se ven coartados por todo un conjunto de normas, tabúes, etiquetas y obligaciones que nos impone una sociedad dominada por el androcentrismo y la heterosexualidad.

Me interesaba demostrar que en esta repartición de roles, que durante mucho tiempo se produjo y fue aceptada por la gente, cada uno asumía su rol lo más buenamente posible. Que no había vencedores, que todo el mundo se sentía incómodo porque eran roles impuestos por cuestiones culturales. Que no eran mandatos de la naturaleza como se creía. Lo que recuerdo de los años cuarenta, por ejemplo, es que las mujeres decían: “¿Qué es lo que nos tocó? Pero dios lo quiso así.” Después, las cosas se

fueron aclarando y mejorando. Pero claro, como soy producto de esa época, no hago más que contar de nuevo lo mismo¹¹.

Los personajes de Puig son infelices porque intentan reproducir unos estereotipos de hombre viril y mujer femenina ideales que tan solo existen en el imaginario colectivo, pero inaplicables en su totalidad a la construcción de una subjetividad concreta en una sociedad y un tiempo dados. Tal y como veremos en los análisis textuales posteriores, estos personajes están en la periferia de la Norma, cada uno a un nivel diferente, según sus dependiendo de sus circunstancias, pero en todos encontramos la necesidad de traspasar los límites, de explorar nuevas fronteras, de romper o simplemente de desvirtuar estructuras. Se debaten entre grandes contradicciones que paradójicamente les abren nuevas posibilidades de ser y de relacionarse con los demás.

Esos personajes de clase media se piensan a sí mismos como héroes de canciones o de películas; ellos creen en la ideología de la gran pasión, se piensan a sí mismos como personajes apasionados. En cambio, cuando llega el momento de actuar, son muy cautos, el cálculo para ellos viene antes que cualquier otra cosa. Entonces pensé que esa historia de mezquindades y represiones sería interesante contarla en términos de gran pasión, es decir reproducir dentro de la forma de la novela la contradicción íntima que hay en esa gente¹².

Nuestro estudio propone un doble axioma: por un lado, que la escritura de Puig parte de la reivindicación de su propia construcción individual (de un intento de entenderse a sí mismo y la sociedad que le tocó vivir). Y por otro lado, que el autor y su obra se sitúan voluntariamente en los márgenes, en lo que consideramos un acto de resistencia, subversión y transgresión.

Entonces existe el compromiso con la realidad y eso es lo primero porque yo escribo para tratar de explicarme problemas personales ante todo. Si no, no siento esa compulsión a escribir una novela. Una novela

¹¹ ESSOUFI, Moumène, "Entretien avec Manuel Puig" (pp. 173-178). En : *C.M.H.L.B. Caravelle*, nº 64, Toulouse, 1995, p. 176.

¹² *Ibidem*, p. 178.

tiene que ser respuesta a una carencia mía personal muy grande, a la necesidad de saber algo. Eso, ante todo¹³.

Creemos que si al autor se le ha criticado su falta de compromiso político es porque sus novelas parten de un presupuesto diferente al tradicional. Es su obra la que es comprometida al poner al descubierto la norma, porque acciona el dispositivo *queer* al evidenciar que la construcción de la subjetividad está en constante evolución, transformación, mutación; y que debemos entender que entre los extremos hay gradaciones infinitas, nuevas categorías que aparecen, posibilidades infinitas. Como veremos, esta concepción chocará frontalmente con la idea del “todo o nada” que sustenta el ideal tradicional de masculinidad:

Todas mis novelas son comprometidas con la realidad, que es el único compromiso que valga. O ni siquiera con la realidad, más bien con la verdad. Ahora, lo que es la verdad para cada escritor, es algo que se puede discutir. Pero yo no creo en el compromiso político de las declaraciones de un escritor. Lo que me interesa es el compromiso de la obra. Hay autores muy comprometidos en su vida pública ¿no?, pero que en su obra no reflejan realmente su compromiso¹⁴.

También se le ha criticado su no compromiso con los movimientos de liberación homosexual que le son contemporáneos, sin apreciar que sus obras están cargadas de una ideología política que deconstruye las nociones de género, raza y clase social. Tal y como escribió Juan Goytisolo en su obituario, no solo fue un gran escritor sino un “tenaz defensor de los derechos de las mujeres y homosexuales en un mundo ferozmente machista que, con entereza y dignidad, supo discernir y captar la realidad a pesar de las brumas del miedo y los ojos vendados de las ideologías”¹⁵.

Pero a nuestro entender la defensa que contiene la obra de Puig es mucho más amplia, va más allá de cualquier etiqueta: se trata del “individuo” mismo, sea cual sea su naturaleza, contra cualquier modo de opresión causado por las estructuras impuestas por la sociedad patriarcal. Al visibilizar dichas estructuras, pone en evidencia que los roles de género, las sexualidades y las identidades no son

¹³ ESSOUFI, Moumène, “Entretien avec Manuel Puig”, *op. cit.*, p. 177.

¹⁴ *Ibidem*, p. 174.

¹⁵ GOYTISOLO, Juan, *El bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 123.

naturales, esenciales y universales como nos han obligado a creer, sino que se construyen a través de discursos y procesos culturales. Los personajes de sus novelas se construyen, como hemos apuntado arriba, “diferentes” a lo previsto por el sistema social de roles para el que han sido educados, y viven en todo momento atravesados por grandes contradicciones, pero al mismo tiempo con amplias posibilidades de ser y habitar el mundo y, por consiguiente, de relacionarse con el “otro”. Considera la ideología patriarcal como injusta, nociva y represiva, tanto para los hombres como para las mujeres sin distinción:

Yo suelo decir que siempre tienen que ver con mis problemas las situaciones que me llevan a contar esas historias. En mi época por desgracia había una figura paterna. Por reglas del machismo, el hombre tenía que mantener ciertos comportamientos. Tenía que reprimir la expresión de sus sentimientos. Yo no estaba de acuerdo con eso. Las mujeres tenían permiso para expresar más libremente el afecto. Esto me pareció siempre un problema: Yo lo vivía en mi casa, eso estaba siempre presente. Mi papá era la persona más afectiva del mundo, pero se sintió obligado a seguir ciertos esquemas. A mí lo que me molestaba de eso era que él sufriera con eso. Yo veía que él se sentía como dentro de una coraza, que él era mucho más blando de lo que quería mostrarse... Y eso está siempre presente en mis novelas¹⁶.

Como consecuencia directa del planteamiento expuesto entendemos el desarrollo de su producción literaria como un campo de experimentación evolutivo que parte de tres compromisos básicos: con la realidad (como acabamos de presentar), con el arte y con el lector. Y por consiguiente analizaremos la escritura de Puig como un “acto de resistencia” *queer*, centrándonos en dos campos diferentes pero complementarios: textual y de deconstrucción socio-política. La combinación de ambos busca deliberadamente producir un doble efecto en el lector: seducción por la obra literaria y al mismo tiempo reflexión.

Entonces este compromiso con el lector, sí. Yo quiero que la lectura de mis cosas sea ante todo accesible, que se genere placer sin que ese placer atonte, un placer que despierte el espíritu crítico y la reflexión¹⁷.

¹⁶ESSOUFI, Moumène, “Entretien avec Manuel Puig”, *op. cit.*, p. 175.

¹⁷ *Ibidem*, p. 178.

Las novelas de Manuel Puig son artefactos culturales que producen y diseminan creencias y valoran el espacio social. En la medida en que subjetividades y cuerpos relegados a la condición de objetos usurpan el lugar de autoría (el lugar de la producción de capital simbólico) y producen, a través de personajes, percepciones del mundo alternativas en las cuales las posibilidades eróticas son exploradas, analizadas, reevaluadas y redimensionadas, tales cuerpos interfieren performativamente en el espacio social. Si la enunciación literaria contribuye ampliamente a la producción performativa de las identidades nacionales en variados contextos históricos y geográficos con éxito, la enunciación literaria puede producir performativamente nuevas posibilidades y estrategias políticas para evidenciar el cuerpo, el género o la sexualidad.

La enunciación de un artefacto cultural es también el lugar en el cual un sujeto se proyecta textualmente como significante, como principio articulador de valores. El sujeto de la enunciación se configura como un *ideologema*, tal como lo define Kristeva: “el *ideologema* es esa función intertextual que puede leerse ‘materializada’ en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales”¹⁸.

El corpus literario trabajado comprende las cuatro primeras novelas de Manuel Puig: *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas Pintadas*, *The Buenos Aires affair* y *El beso de la mujer araña*. Entendemos que las tres primeras investigan diferentes espacios como verdaderos puntos neurálgicos desde los que se institucionaliza y manipula el discurso socio-político (el hogar, el colegio, la sociedad provinciana, el confesionario, los medios masivos de comunicación, la “confesión” psicoanalítica), que se intercalarán en *El beso de la mujer araña* –al que dedicaremos el último capítulo del trabajo– y que se convertirán en constantes en su producción posterior.

No queremos decir de ninguna manera que la novelística de Puig se agota y carece de interés después de *El beso de la mujer araña*, bien al contrario: su producción posterior continuará con el diálogo crítico que mantiene con los discursos oficiales y se valdrá de nuevas estrategias narrativas para poner al

¹⁸ KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988, p. 56 (traducción personal).

descubierto el control opresor del discurso patriarcal en la eterna construcción de la que hemos hablado. Cada novela es un artefacto que dialoga con las anteriores, en lo que podríamos considerar un ejercicio intertextual. Pero su análisis detallado nos obligaría a manejar una multiplicidad de variedades discursivas que excede el objetivo de nuestra tesis.

Nuestro trabajo se divide en tres partes. La primera tiene como objetivo fijar el emplazamiento teórico y metodológico en el que se inscriben, tanto nuestro estudio como la obra de Manuel Puig. En esta sección teórica dividida en tres partes, se desarrollan, para comenzar, algunos conceptos y momentos históricos claves en el devenir histórico de lo que denominaremos *sexualidades periféricas*¹⁹; luego nos centramos en el concepto y los antecedentes teóricos que permiten el surgimiento de lo que se ha llamado “teoría *queer*”; para concluir esta indagación teórica se hace un genealogía de la “teoría *queer*”, que se detiene en cuestionar una metodología *queer* y propone la apropiación y resignificación de algunos conceptos, en tanto que herramientas de análisis; y para terminar, el capítulo se cierra con una visión del panorama de los estudios *queer* en los espacios geopolíticos que competen a nuestro estudio (Argentina, España, Francia), enlazando con el capítulo segundo que completa la contextualización de la obra de Manuel Puig.

El capítulo que cierra esta primera parte está dividido en dos apartados: el primero consta de cuatro bloques en los que presentamos y problematizamos toda una serie de conceptos, movimientos y estéticas dentro de los cuales se ha etiquetado, de manera más o menos acertada, la obra de Manuel Puig²⁰. De cada uno de ellos destacamos, o nos apropiamos, de los aspectos que entendemos como operativos o enriquecedores para nuestro estudio. En un primer momento reflexionamos sobre los conceptos de canon, genealogía literaria y *Weltliteratur*; a continuación, en lo que hemos denominado “preludios *queer*”, nos ocupamos de

¹⁹ Incluimos dentro del concepto a todas aquellas subjetividades que se alejan en mayor o menor medida del círculo de la sexualidad “normal” y que ejercen su derecho a proclamar su existencia.

²⁰ Nada más lejos de nuestra intención que hacer una definición totalizadora, ni mucho menos una genealogía detallada, de cada uno de los conceptos, movimientos o estéticas que proponemos. Esta labor excedería los objetivos de nuestro estudio. Nos limitamos a citar a los críticos de los que partimos en cada uno de los casos, atendiendo a los acuerdos o desacuerdos que encontramos con la perspectiva *queer* y aplicándola exclusivamente a la obra de Manuel Puig.

familias intelectuales y comunidad de destino. También nos detenemos en presentar de manera más detallada el concepto de posmodernidad en literatura (y dentro de ésta, la problemática entre “alta” y “baja”); y, para terminar, del amplio conjunto de estéticas con las que la crítica literaria ha definido la obra de Manuel Puig²¹, atendemos a los conceptos *kitsch* y *camp*. Ambos gestos que, tradicionalmente, han sido incluidos en las “estéticas del mal gusto” y vinculados a la cultura gay por el componente irónico y/o paródico que contienen, son el punto de partida para lo que definiremos como “mirada insumisa”²².

El segundo apartado define lo que entendemos por “seducción” y explica por qué la consideramos como la piedra angular que sostiene el arco de la literatura de Puig. La seducción ejerce una presión constante, que provoca una acción política sustentada en dos líneas de acción principales, a las que llamaremos “política del sentimiento” y “política del deseo”.

La segunda parte se abre con un primer capítulo introductorio que define las estrategias narrativas de Manuel Puig a partir de su experiencia personal con el cine. Se define allí el concepto de *mirada insumisa* como punto de partida para la construcción del llamado *efecto Puig*. Y se reflexiona sobre la nueva concepción de los conceptos de escritor y lector que introduce en el campo literario la incorporación de la cultura de masas.

A continuación se aplican las estrategias narrativas descritas a las tres primeras obras de Manuel Puig, poniendo especial atención en la utilización que el autor hace del lenguaje y en la manera en la que el texto pone en tela de juicio las convenciones literarias de su época.

Nuestro análisis parte de las reflexiones de Foucault y Wittig (posteriormente retomadas por Judith Butler) respecto a las relaciones entre lenguaje y poder, y las estrategias de desplazamiento que proponen dentro de las prácticas materiales de la cultura. Entendemos al autor como realizador y responsable de una acción que lo identifica como sujeto *queer* rechazado que utiliza un lenguaje desacreditado –tal y

²¹ *Kitsch, camp, Pop Art, Barroco, Neobarroco, Rococó, Art Nouveau, Art Déco* son los más frecuentes.

²² Tomamos prestado el término del trabajo de Alberto Mira: *Miradas insumisas., Gays y lesbianas en el cine*, Barcelona, Editorial Egales, 2008.

como atestiguan la recepción y las críticas a sus primeras obras– pero cómplice y subversivo a la vez, ya que permite la aparición del sujeto y al mismo tiempo opera como crítica cultural. “Ello puede relacionarse directamente con el modelo de Butler respecto a la performatividad generizada y con su subversión a través de la tergiversación o *queering*²³.

Aparte del compromiso con la realidad hay otras dos formas de compromiso que son importantes para mí. Yo me puse siempre a trabajar en literatura con elementos directamente tomados de la realidad. Pretendo que el lenguaje es irreal desde los personajes que uso. En cierto momento pasa a ser simplemente un código lingüístico que yo puedo manipular sin adulterarlo²⁴.

Como se puede apreciar, el autor es consciente del poder performativo que tiene el lenguaje para subordinar y excluir no solo a las minorías, sino a cualquier subjetividad diferente al paradigma de la heterosexualidad obligatoria. Por otro lado, también es consciente de que la postura lingüística masculina es una imposición que obliga a producir ficción según la ideología hegemónica, cuyo eje central es el deseo heterosexual como prohibición fundadora de la ley simbólica, la ley del Padre. Presentaremos su práctica discursiva como una acción deliberada de intervención y resignificación que desplaza las relaciones de dominación simbólica dentro de la sociedad, a lo que llamaremos “efecto Puig”. Su discurso parte del sistema de creencias compartido por el imaginario colectivo para legitimar la Diferencia.

En cuanto a lo que géneros literarios se refiere, veremos cómo parte de modelos, esquemas reconocidos como géneros por la “alta cultura”, para construir un nuevo tipo de textualidad con materiales considerados “menores” (tomados en su mayoría de la cultura de masas) y así desactivar la frontera entre las dos literaturas. *Boquitas Pintadas* trabaja con el esquema folletinesco, *The Buenos Aires affair* toma la novela policíaca y en el transfondo elegido para *El beso de la mujer araña* reconoceremos el melodrama clásico; en todas ellas encontraremos un puzzle de discursos procedentes de diferentes campos como rasgo característico del autor.

²³ SPARGO, Tamsin, *Foucault y la teoría queer*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 74.

²⁴ ESSOUFI, Moumène, “Entretien avec Manuel Puig”, *op. cit.*, p. 177.

También prestaremos atención a la manera en la cual las estrategias utilizadas en sus tres primeras novelas deconstruyen el patriarcado, entendido como sistema transversal de diferentes sistemas religiosos, socio-políticos y económicos, para evidenciar la artificialidad de nuestros modos de pensar y entender la realidad. Su manera de producir ficción sigue el mismo *modus operandi*: parte de los mitos y estereotipos hegemónicos para presentarnos un nuevo tipo de producción cultural, en la que se rompen estructuras y transgreden los límites de los modelos esencialistas.

Sus dos primeras novelas constituyen lo que Jorgelina Corbatta bautizó como “ciclo Coronel Vallejos”²⁵, al estar ambientadas en un pueblo de la Pampa argentina que, sin lugar a dudas, es reflejo de su pueblo natal. Ambas novelas encarnan una rebelión contra el autoritarismo que le tocó vivir en el microcosmos (familia, pueblo) de su infancia. Puig ha dicho: “[...] en *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas* cuento historias realmente ocurridas. El porcentaje de imaginación es pequeño”²⁶. Si bien es verdad que ambas ponen al descubierto la opresión social a la que está sometido el individuo a causa del inmovilismo de la sociedad burguesa semi-rural de los años cuarenta en la que está inmerso, consideramos la primera como un *Bildungsroman* que parte de lo personal, lo individual para desactivar el poder simbólico de la dominación masculina desde el seno mismo de la institución familiar. Si por un lado, los personajes de Mita y Berto desactivan la frontera producida por las dualidades hombres/mujeres y espacio público/espacio doméstico, por otro, al poner a Toto como centro y único hilo conductor del relato, se analiza la búsqueda de la figura paterna y se desnaturaliza la relación unívoca entre sexo y género. La aportación de *Boquitas Pintadas* consiste en un cambio de perspectiva basado en el paso de “lo individual” a “lo colectivo”, al considerar que la insatisfacción que sufren los personajes es resultado de la represión política a la que están sometidos, es decir, reflejo directo de la sociedad en la que viven. Tal represión está en el origen de cualquier injusticia, desigualdad o

²⁵ CORBATTA, Jorgelina, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Orígenes, 1988, p. 45.

²⁶ Cf. “Manuel Puig: El talento, expresión de humildad”, *Clarín*, Buenos Aires, 11 de septiembre 1969. En: GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, *La narrativa de Manuel Puig: por una crítica en libertad*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1982, p. 124.

discriminación porque sigue manteniendo una pirámide jerárquica en cuya cúspide se sitúa el hombre adulto, blanco y occidental y en su base todas las demás categorías: ancianos, ancianas, mujeres adultas niños, niñas, enfermos, discapacitados, marginados...

La tercera novela trabajada –*The Buenos Aires affair*–, que junto con *El beso de la mujer araña* formará parte del “ciclo de Buenos Aires” (siempre en palabras de Jorgelina Corbatta), presenta una doble innovación respecto a su producción anterior. En primer lugar espacio-temporal: pasamos de Coronel Vallejos (un pueblo de la Argentina profunda) a la capital argentina a finales de los años sesenta o principios de los setenta. En segundo lugar, es un relato ficcional que aparentemente no tiene como punto de partida la autobiografía del autor, aunque sí continúa atribuyendo a un personaje un problema que no entiende para tratar de aclararlo. En palabras del propio autor, “el tema de la represión sexual creo que es muy evidente. En *The Buenos Aires affair* es el eje”²⁷. Nuestro análisis partirá de ese eje para estudiar las nociones de deseo, pulsión sexual y muerte, para lo que pondremos especial atención en la articulación intelectual que obra el autor al relacionar sexo, género y deseo sexual para construir los cuerpos de Leo y Gladys dentro del discurso. Tal y como apunta Gayle Rubin, “el ámbito de la sexualidad tiene sus propias políticas, injusticias y modos de opresión internos. [...] conflictos de intereses y maniobras políticas, tanto deliberadas como causales. En ese sentido, el sexo es siempre político”²⁸. Veremos de qué manera el autor manipula un material tomado del psicoanálisis de Freud y Lacan para criticar la noción de falogocentrismo y cuestionar si debemos seguir hablando de homosexualidad y heterosexualidad (como posteriormente propondrá la perspectiva *queer*), o abandonar tal terminología en nuestros discursos para neutralizar sus efectos políticos.

En la tercera y última parte –que precede a nuestras “(in)conclusiones”– analizamos *El beso de la mujer araña*, novela que, como hemos adelantado, fusiona todas las experiencias anteriores, tanto desde el punto de vista textual como desde el punto de vista socio-político; y que además propone nuevas políticas identitarias,

²⁷ GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, *La narrativa de Manuel Puig: por una crítica en libertad*, op. cit., p. 544.

²⁸ SPARGO, Tasin, *Foucault y la teoría queer*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 11.

permitiendo así construcciones individuales superadoras de los modelos esencialistas.

Este bloque está organizado en tres capítulos. El primero parte del concepto de panóptico propuesto por Michel Foucault para constatar la *queerización* del espacio carcelario que Puig lleva a cabo, convirtiéndolo en una isla. La imagen de la isla evoca casi siempre la del paraíso, permite imaginar lo que puede ser otro mundo donde la felicidad sea posible.

El segundo se construye entorno a tres sujetos focalizadores, no entendidos éstos como una consciencia individual, o como una voz, sino como un eje de articulación de valores. Molina sirve al autor como aparato/utensilio para poner en evidencia la subjetividad de la división social de los géneros; Valentín se sitúa en el núcleo de la deconstrucción del paradigma masculino; y finalmente, el enunciador de las notas al pie de página aportará, desde los márgenes del texto, toda la “teoría científica”/el aparato teórico en lo que se refiere a sexualidades periféricas. El tercer y último, parte de la unión sexual entre los dos personajes protagonistas para mostrar el poder transgresor del deseo homosexual.

Respecto a la construcción, *El beso de la mujer araña* resultará un texto de elevada complicación formal, debido a la superposición de varias capas discursivas. A partir del ya aludido efecto Puig, que consiste, básicamente, en invisibilizar la mano del autor cediendo la narración a los personajes, y como en sus novelas precedentes, en esta ocasión se añadirá un narrador extradiegético que se encarga de presentar las notas a pie de página y algunos documentos administrativos. Paralelamente, encontramos el nivel intradiégético de la novela, representando el diálogo de los dos protagonistas, que se interrumpirá hasta en seis ocasiones para insertar un tercer nivel narrativo (metadiégético) en el que Molina relata películas. En este relato veremos de manera más nítida, si cabe, la verdadera *performance* de la escritura de Puig, que al mismo tiempo que hace avanzar la acción, provoca un cambio de actitud en los personajes y obliga al lector a relacionar los discursos y posicionarse.

Pienso que el fondo precede a la forma. Siempre, siempre, la forma tiene que apoyar lo que se cuenta, tiene que realzarlo, tiene que ayudar a echar luz sobre todo ese material. Creo que nunca, por lo menos en mi caso,

nunca precede la forma al contenido. El lenguaje ayuda a explicar y desarrollar los personajes. Pero te das cuenta, justamente ahí, que el lenguaje, que la forma, está siempre al servicio de una verdad psicológica. Que el contenido siempre va primero²⁹.

En *El beso de la mujer araña* el autor da un paso más lejos en la transgresión al introducir en el relato varios efectos narrativos sorpresa gracias a los que el lector descubre que la pretendida ausencia del escritor no es más que una manipulación, que los datos que conoce son parciales y que conclusiones que a simple vista son evidentes no responden más que a la voluntad del autor que, gracias a un entrecruzamiento de discursos, le tiende una trampa, una elaborada tela de araña entretejida para atrapar al lector.

Por lo que respecta a la deconstrucción socio-política, también encontraremos condensados todos los temas de su producción anterior, que evidencian el constructivismo social y la imposibilidad de una subjetividad que cumpla con todos los imperativos impuestos por la ideología hegemónica (patriarcal y androcentrista). Tanto Molina como Valentín son dos personajes *queer* (alejados de la “norma”) que encarnan la analogía existente entre la subversión política representada por Valentín y la liberación sexual anhelada por Molina. El autor muestra la celda de prisión en la que se encuentran como un microcosmos propicio para la alienación. *El beso de la mujer araña* nos presenta un mundo alternativo en el que da cabida a la utopía:

[...] en el mundo nuevo que el texto propone, no existirían los roles sexuales arquetípicos, el lenguaje no llevaría inscritas las leyes patriarcales dentro de las que se define la sexualidad de Occidente; no habría explotadores y explotados, heterosexuales y homosexuales...³⁰

²⁹ ESSOUFI, Moumène, “Entretien avec Manuel Puig” (pp. 173-178). En : *Caravelle*, nº 64, Institut Pluridisciplinaire pour les Etudes sur l’Amérique Latine à Toulouse, Toulouse, 1975, p. 175.

³⁰ MIGUEL MUÑOZ, Elías, *El discurso utópico de la sexualidad*, Madrid, Editorial Pliegos, 1987, p. 80.

Capítulo 1- Fundamentos teóricos

1.- Problematización del binomio cuerpo/género

Es imposible pensar la diferencia sexual sin reflexionar sobre el estatuto del cuerpo. Aunque la distinción entre mente y cuerpo se remonta en Occidente a los antiguos griegos, es el pensamiento cartesiano el que afianza tal oposición entre mente (*res cogitans*) y cuerpo (*res extensa*). Retomando la designación latina, la oposición cartesiana se ocupa literalmente de la “cosa pensante”, la mente, y de la “cosa extendida (en el espacio)”. Si la mente es el lugar del conocimiento y de la identidad, el cuerpo, a su vez, se reduce a mero receptáculo de la mente. Por tanto el lugar de la identidad, de la razón (el *cogito*) es lo que permite conocer la verdad de las cosas. Tal aseveración es reiterada en el *Discurso del método*, cuando Descartes postula que “ce moi, c’est-à-dire l’âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps, et même qu’elle est plus aisée à connaître que lui, et qu’encore qu’il ne fût point, elle ne laisserait pas d’être tout ce qu’il est”³¹. Dicho de otra manera, el cuerpo puede ser entendido como el suplemento residual que permite la constitución de la mente y de la razón como categorías analíticas en el campo de la filosofía³². Cuando afirmamos que sexo y cuerpo son construcciones culturales, no queremos en ningún momento negar la materialidad de los cuerpos³³, la existencia de una diferencia anatómica entre hombres y mujeres. Lo que queremos es relativizar el carácter naturalizado o esencializado de un sistema conceptual de

³¹ DESCARTES, René, *Discours de la méthode* [1637], Versión numérique par Jean-Marie Tremblay, p. 23. <http://pages.infinet.net/sociojmt>

³² Gennie Bab, al plantear las implicaciones de la distinción entre mente/cuerpo en las teorías de la construcción del personaje, identifica tres corrientes contemporáneas de lo que llama “estudios del cuerpo”: la “filosófica” en la que incluye por ejemplo a Husserl y Merleau-Ponty; la “empírica”, representada por los estudios cognitivos de John Lakoff y Mark Johnson; y la “política”, en la cual sitúa el pensamiento posestructuralista, algunas corrientes contemporáneas del feminismo y los estudios *queer*, así como los trabajos de Michel Foucault y Judith Butler. Véase: BAB, Gennie, “Where the bodies are buried” (pp. 195-222). En: *Narrative*. Oct. 2002, volumen 10, nº 3.

³³ Aunque también se haya puesto en cuestión. Ver: FAUSTO-STERLING, Anne, *Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality*, New York, Basic Books, 2000.

relaciones que equipara sexo a cuerpo. Incluso existiendo en la realidad, en la naturaleza, es solamente al entrar en contacto con la cultura que el cuerpo y el sexo producen sentidos y significados, o sea, que se convierten en “comprensibles” e “inteligibles”. A partir del momento en que tales nociones son relativizadas, las categorías *género* y *sexualidad*³⁴ (como las aseveraciones sobre la “normalidad” o “anormalidad” de determinadas sexualidades) pueden ser reconsideradas, repensadas como constructos culturales y no como “verdades” o “esencias” transcendentales e incuestionables.

La comprensión de la categoría *género*, dentro de los estudios feministas, es indisociable de la comprensión de la categoría *cuerpo*. Si la categoría *género* es tomada en una de sus acepciones más frecuentes, esto es, aquella que la define como *sexo sociológico* (en oposición al sexo anatómico, corporal), se corre el riesgo de entenderla como una realidad social derivativa de una contingencia biológica, lo que no solo incurriría en un burdo equívoco, sino que también disminuiría el potencial de tal categoría analítica. De acuerdo con Jane Flax, una de las metas básicas de la teoría feminista es analizar las relaciones de género: cómo las relaciones de género son constituidas y cómo nos pensamos; lo que es igualmente importante, es cómo pensamos sobre ellas³⁵. En definitiva, las “relaciones de género” se pueden entender como un complejo sistema de relaciones sociales, y en este sentido la teoría feminista se configuraría como una *metateoría* (un pensar sobre el pensar).

La inscripción en el género es una de las primeras variables identitarias en la cual los sujetos son declinados. Es importante resaltar que la definición de género es siempre relacional: se define como femenino o masculino, y a partir de las relaciones de género se construyen dos identidades sociales comprendidas como mutuamente excluyentes: hombre/mujer, siendo el hombre asociado al sujeto universal y la mujer asociada a “lo otro” en la cultura, y definiendo de esta manera a los hombres como sujetos libres de las implicaciones de género.

³⁴ Utilizamos las nociones de *sexualidad* y *orientación sexual* como categorías intercambiables.

³⁵ FLAX, Jane, *Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 32.

1.1.2.- Rupturas del paradigma

Dado que las categorías naturalizadas referentes a la sexualidad han sido cuestionadas proponemos al respecto un análisis diacrónico de lo que a nuestro modo de ver son las dos rupturas epistemológicas fundacionales que desembocarán en la problematización de la masculinidad patriarcal partir de la segunda mitad del siglo XX.

A principios del siglo XIX el discurso religioso y moral fue desplazado por uno nuevo, centrado en lo natural, que reclamó su legitimidad desde el cientificismo (especialmente desde las instancias médicas y psiquiátricas). Se parte de la consideración de que el hombre en tanto que animal tiene una serie de pulsiones entre las que se ubica la sexualidad. Nuestros impulsos sexuales son reprimidos para poder adaptarse a un tipo de sociedad que peligraría si no lo hiciéramos. La sociedad es, por tanto, el conjunto regulado de actuaciones de la naturaleza humana y tal regulación entre naturaleza y sociedad legitima la oposición sexualidad/reproducción. Al aceptarlo como válido nos insertamos dentro de un posicionamiento político, que defino como conservador, que aboga por salvaguardar a toda costa el orden social establecido controlando muy de cerca la sexualidad. A partir de ese momento toda sexualidad que no tenga como fin la reproducción será perseguida por una serie de instituciones represoras que salvaguardarán la institución familiar, símbolo en el que se asentarán los pilares de la educación, la filosofía, la psicología... La familia entendida como heterosexual y monógama es la gran abanderada de la naturaleza reproductiva de la sexualidad y por extensión del patriarcado.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se da un movimiento de ruptura epistemológica hacia una (des)naturalización, primero de la sexualidad y posteriormente del sexo y del género, hasta llegar a su radicalización máxima que contextualiza la historización de la sexualidad y de los sujetos con relación a sus deseos y placeres, como veremos posteriormente. Entendemos que los dos momentos más significativos son los protagonizados por Freud y Foucault. Por no ser pertinente en el presente trabajo, no me detendré en analizar pormenorizadamente las incuestionables aportaciones de Freud y de toda la teoría

psicoanalítica, pero sí lo haré con Foucault puesto que a partir de su trabajo se inicia toda una serie de discursos y prácticas sobre y desde los cuales voy a hablar, que parten de la afirmación básica de que la sexualidad no es un hecho natural, sino que está construida socialmente. Esta afirmación que tomo como punto de partida es en realidad la conclusión de todo este trabajo de ruptura teórico-epistemológica respecto a lo que en la actualidad todavía es la opinión generalizada, una opinión construida durante más de dos siglos de discursos médicos, psiquiátricos, morales y jurídicos. Y es desde ese punto de partida que será posible a su vez reconstruir el objeto de conocimiento del que aquí se trata: el sujeto masculino.

La teoría del poder de Foucault se empieza a perfilar en *Surveiller et punir*³⁶ para posteriormente desarrollarse en *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*³⁷, que, como señala el mismo autor, tiene su antecedente en el segundo libro de *El Capital* de Marx. Foucault intenta reconceptualizar el concepto de poder a partir de un diálogo con el psicoanálisis y el marxismo. Retoma de Althusser y Lacan la idea básica de considerar al sujeto como efecto del poder, pero refuerza la “concepción dialógica por la cual los espacios de resistencia toman una importancia mayor, y las instancias de poder se disuelven en una red mucho más compleja de relaciones”³⁸. Para Foucault el poder se ejerce desde distintos puntos de vista de una red de relaciones múltiples (añadiríamos de tensiones múltiples); no es de tipo piramidal, no se impone de arriba hacia abajo, de dominadores a dominados. Por tanto, debemos deducir que las grandes dominaciones (como el patriarcado) tienen que entenderse como “los efectos hegemónicos sostenidos continuamente por la intensidad de todos estos enfrentamientos”.³⁹ Tampoco puede concebirse como una superestructura exterior a las relaciones (económicas, sexuales...) sobre las que impondrá sus principios. Las relaciones de poder son inmanentes a todos los campos, los estructuran y definen desde dentro. Son intencionales y no subjetivas: están orientadas por su propia lógica interna por la cual distintas técnicas se

³⁶ FOUCAULT, Michael, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

³⁷ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976. [*La voluntad del saber, Historia de la sexualidad I*, Madrid, Siglo XXI, 1995].

³⁸ *Ibidem*, p. 114.

³⁹ *Ibidem*, p. 115.

relacionan entre sí, se influyen creando efectos de conjunto⁴⁰. El verdadero giro de Foucault es considerar a los sujetos de la relación de poder como efectos de esa relación. Sienta las bases para que las mujeres, las lesbianas, los hombres gays y otros grupos cuyas sexualidades se definen en oposición a la heterosexualidad normativa hayan sido los precursores en cuanto a explorar la política de la sexualidad. Abre un nuevo abanico de articulaciones al poner en tela de juicio los supuestos más elementales sobre el sexo, el género y la sexualidad, incluidas las oposiciones heterosexual/homosexual, hombres/mujeres y sexo biológico/género culturalmente determinado.

1.1.3.- El sistema sexo-género

Nos detendremos a analizar el binarismo sexo-género por ser esencial para el presente estudio. El concepto *sistema sexo-género* supone un avance a partir de la conocida afirmación de Simone de Beauvoir: “On ne naît pas femme, on le devient”. Lo acuña la antropóloga norteamericana Gayle Rubin en un artículo titulado “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”⁴¹ para diferenciar en la dicotomía sexual el aspecto social, y por tanto construido (masculino-femenino), del aspecto anatómico-biológico del sexo, y por lo tanto determinado (hombre-mujer). Esta radical diferenciación ha sido objeto de numerosas discusiones que ponen en duda el carácter estrictamente natural del componente biológico, pero ha resultado fundamental para el avance de la teoría feminista. Posteriormente la especialista en ciencia política Seyla Benhabib se suma a las críticas a la dicotomía formulada por Gayle Rubin y redefine el concepto como *sistema género-sexo*, pues considera que el sexo es una parte de la identidad de género y, por lo tanto, no se trata de un hecho meramente biológico. Benhabib lo explica así:

⁴⁰ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, 1. La volonté de savoir, op. cit.*, p. 116.

⁴¹ RUBIN, Gayle, “The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex”. En: RAPP REITER, Rayna (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, Nueva York, Monthly Review, 1975.

Por género entiendo la construcción diferencial de los seres humanos en tipos femeninos y masculinos. El género es una categoría relacional que busca explicar una construcción de un tipo diferencial entre los seres humanos. Las teorías feministas, ya sean psicoanalíticas, posmodernas, liberales o críticas coinciden en el supuesto de que la constitución de diferencias de género es un proceso histórico y social, y en que el género no es un hecho natural. Aún más... es necesario cuestionar la oposición misma entre sexo y género. La diferencia sexual no es meramente un hecho anatómico, pues la construcción e interpretación de la diferencia anatómica es ella misma un proceso histórico y social. Que el varón y la hembra de la especie difieren es un hecho, pero es un hecho siempre constituido socialmente. La identidad sexual es un aspecto de la identidad de género. El sexo y el género no se relacionan entre sí como lo hacen la naturaleza y la cultura pues la sexualidad misma es una diferencia construida culturalmente.⁴²

Esta misma teórica, Seyla Benhabib, define el sistema género-sexo como la “construcción simbólica y la interpretación sociohistórica de las diferencias anatómicas entre los sexos”⁴³ y considera que este sistema es el modo esencial empleado por las sociedades para su organización, para la división simbólica y la constitución de roles diferenciados en la vida (en la experiencia) de los individuos, y a continuación subraya que los sistemas género-sexo conocidos a lo largo de la historia han colaborado de manera determinante a la opresión y explotación de las mujeres. Linda McDowell insiste en la importancia de la explicitación del sexo como principio organizador de las sociedades y de la identidad individual: “la esencia estriba en demostrar que la construcción y significación de la diferenciación sexual constituyen principios organizadores fundamentales y ejes del poder social, así como una parte decisiva de la constitución del sujeto y del sentido individual de la identidad, en tanto que persona con sexo y género”⁴⁴.

Para Judith Butler, no obstante, el *género* es una categoría problemática, que debe ser analizada a conciencia. La filósofa desenmascara la naturalización de la categoría *sexo* como contraparte “real” o “natural” del género, poniendo de relieve

⁴² BENHABIB, Seyla, “El otro generalizado y el otro concepto”. En: BENHABIB, Seyla, CORNELL, Drucilla (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1990, p. 52.

⁴³ *Ibidem*, p. 125.

⁴⁴ McDOWELL, Linda, *Género, identidad y lugar*, Madrid/Valencia, Cátedra, 2000, p. 21.

que las políticas pautadas en identidades confunden causas y efectos, al sustentar sus agendas políticas en las gramáticas de las propias instituciones que cuestionan. La consecuencia es que el hombre se autoconsidera como el término neutro; podemos definirlo como aquello que no es femenino, ni étnico, ni homosexual. La masculinidad se sostiene en el no cuestionamiento de sí mismo, y la fidelización a la norma.

Por otro lado, la cuestión del poder no parece estar restringida a una disputa entre hegemónico y subalterno, entre masculino y femenino, o en una simple permutación entre los lugares ocupados por un sujeto pleno y otro jerárquicamente inferior. Afirma la filósofa que “en verdad, el poder parecía operar en la propia producción de esta estructura binaria en que se piensa el concepto de género”⁴⁵. De esta manera emerge la siguiente cuestión: ¿Qué tipo de configuración de poder estaría implicada en la construcción de esa matriz binaria que construye los géneros polarizados como masculino y femenino? Pero más allá de las categorías *hombre* y *mujer*, y de un supuesto interés masculinista en oprimir y dominar a las mujeres, existiría una cuestión culturalmente arraigada: la de una *matriz heterosexual* (una idea parcialmente inspirada en la noción de *straight mind* tal como lo entiende Monique Wittig), responsable no solo de posibilitar la emergencia de la categoría género (vista como la interpretación cultural de una objetividad biológica), sino también de engendrar la propia noción de sexo. Dicho de otra manera, la inteligibilidad de la categoría sexo se entiende siempre en términos de género.

Llegados a este punto nos podemos preguntar, con respecto a la cuestión de la reproducción de la especie humana: ¿no estarían las configuraciones de género arraigadas en la socialización de las funciones biológicas? Como afirma Gayle Rubin el sexo, las identidades de género, el deseo, las fantasías sexuales, e incluso el concepto de infancia son productos sociales emergentes a partir de la división sexual del trabajo⁴⁶.

⁴⁵ BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* [1990], Barcelona, Paidós Ibérica, 2007, p. 9.

⁴⁶ Ver: RUBIN, Gayle, “The Traffic in Women: Notes of the ‘Political Economy’ of Sex” (pp. 157-210). En: REITER, Reyna (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975.

En otro texto clásico del pensamiento feminista, la psicoanalista Nancy Chodorow afirma, en relación con lo que llamó *organización social del género* que el sistema sexo-género tiene organizada a la sociedad en torno a dos y solo dos géneros, una división del trabajo por sexos que siempre incluye la maternidad de las mujeres y el casamiento heterosexual⁴⁷. Aunque su trabajo se interesa en analizar por qué las estructuras sociales y psíquicas de la maternidad continúan siendo perpetuadas a través de los tiempos, Chodorow ya deja abierta la posibilidad de intentar proyectarse, aunque como pensamiento utópico o como fijación política, en una identidad más allá de un sistema binario de géneros.

Tanto Rubin como Chodorow, a partir de sus análisis, nos presentan la siguiente cuestión: ¿por qué una sociedad dividida en dos (y solamente en dos) géneros? ¿De qué manera se establece una continuidad entre sexo, género y sexualidad, y de qué forma esta continuidad está investida de una política de la heterosexualidad que construye el efecto de la categoría sexo, regulando las prácticas sexuales? ¿Cabrían unas nuevas prácticas culturales que produjeran una discontinuidad y una disonancia subversivas entre sexo, género y sexualidad, cuestionando sus supuestas interrelaciones de orden causal y biológico? Para iniciar nuevas y militantes formas de representación en el campo de la intervención política, las mujeres tuvieron que basarse en una noción de identidad que aumentase su visibilidad –como sujetos– en la esfera social, dado que los discursos existentes en connivencia con el patriarcado tendían a distorsionar la imagen de la mujer real en pro de una imagen de mujer sumisa. Así, las políticas afirmativas ligadas a la representación de las mujeres fueron una de las principales metas del movimiento. Reflejos de estas políticas son los trabajos de revisionismo en la historia de las artes y de la literatura, así como en la filosofía y en otras áreas de producción de conocimiento, lugares epistemológicos en los cuales las mujeres siempre estuvieron relegadas a la condición de la invisibilidad.

⁴⁷ CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1978, p. 24.

1.1.4.- El concepto de Mujer y la crítica feminista

Al intentar movilizar la categoría Mujer, la crítica feminista constató que la idea de una esencia universal que atendiese al concepto *mujer* jamás representaría a todas las mujeres en sus particularidades y singularidades. La idealización de un sujeto universal femenino terminó por ocultar o empañar importantes especificidades como la raza, la clase social, la nacionalidad y la orientación sexual, entre tantas otras. Tales factores concluyeron por revelar que no era la categoría *mujer* la que estaba inserta en una profunda y compleja problemática: la propia noción de *sujeto* estaba siendo movilizada y cuestionada por esos discursos emancipatorios. Judith Butler retoma la noción de sujeto como conjunto de efectos dispersos para, seguidamente, plantear el siguiente cuestionamiento: ¿es posible alcanzar una emancipación efectiva de esos sujetos subalternos (mujeres, homosexuales, minorías étnicas) echando mano de una categoría cuya posibilidad parte exactamente del discurso que intenta combatir? En otros términos, si la mujer (o el homosexual) emergen como lo Otro del sujeto, ¿no debería ser esa propia noción de sujeto la que debería estar siendo cuestionada, puesto que emerge como resultado de una artimaña del poder que posibilita pensar la mujer a partir de un binarismo fundacional (es decir, como la contraparte “negativa” del sujeto, siempre declinado como masculino)?

La distinción entre sexo y género fue establecida por el discurso feminista con la intención de cuestionar la anatomía como destino, pues aunque la diferencia sexual esté situada en el ámbito de la biología, únicamente cuando es simbolizada, es decir, cuando está pasada por el tamiz del lenguaje y de la cultura, es cuando produce la diferencia entre los géneros. Deducimos entonces que “el género es culturalmente construido, y consecuentemente no es ni el resultado causal del sexo, ni mucho menos fijo”⁴⁸. Al problematizar esta relación de términos se desestabiliza la propia validez de la categoría *sujeto*, una vez que ésta siempre emerge en el discurso de manera genérica, es decir, sexuada. Puesto que la noción ontológica de sujeto tiene una continuidad presupuesta por la cultura (de matriz heterosexual), la existencia de sujetos que traspasen los límites dictados por esa continuidad cuestiona

⁴⁸ BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* [1990], *op. cit.*, p. 28.

la propia noción de aquello que es considerado culturalmente comprensible, aceptable e inteligible.

Resumiendo, para que un sujeto sea “legible” e “inteligible” dentro de la cultura, es necesario que se mantenga un conjunto de relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo. ¿Cómo reivindicar, entonces, nuevas formas y posibilidades de estar en el mundo, nuevas configuraciones identitarias de género y de sexualidad? Por un lado, determinadas configuraciones de las identidades de género son percibidas como inadecuadas o, más aún, como imposibilidades lógicas que no se corresponden con el ideal prescrito por la matriz de inteligibilidad cultural. Por otro, gracias a esa serie de incongruencias y a la proliferación de identidades de género discontinuas y subversivas, se instaura la posibilidad de mirar, de cuestionar y de desestabilizar la lógica heteronormativa, la cual determina la inteligibilidad de los cuerpos en el seno de la sociedad, en la medida en que tales identidades discontinuas “crean oportunidades críticas de explorar los límites y los objetivos reguladores de ese campo de inteligibilidad y consecuentemente, de diseminar, en los propios términos de esa matriz de inteligibilidad, matrices rivales y subversivas de desorden del género”.⁴⁹

La lógica heteronormativa, que funciona como sustento para el funcionamiento de la matriz heterosexual, está apoyada en una relación binaria que simultáneamente determina la oposición y la complementariedad del género masculino y del género femenino. La regulación del género se da a partir del discurso de la reproducción y de la manutención de la especie, el cual, al determinar papeles diferentes y no intercambiables para hombres y mujeres, impone la práctica del deseo heterosexual como única expresión sexual legítima. Así, la lógica de la reproducción legitima la sexualidad en una única vía (la heterosexualidad) y ésta, a su vez, determina los papeles de género considerados “viables” y aquellos que son considerados “imposibilidades lógicas”.

¿Qué posibilidades existen de apropiarse de una política del cuerpo y los placeres que subvierta la matriz heterosexual? Butler responde a esta cuestión

⁴⁹ BUTLER, Judit, *El género en disputa*, op. cit., p. 39.

proponiendo una actuación política contestataria, sustentada por “una serie de prácticas paroxísticas basadas en una teoría performativa de los actos de género que rompen las categorías de cuerpo, sexo, género y sexualidad, ocasionando una resignificación subversiva y su proliferación más allá de la estructura binaria”.⁵⁰ La delimitación de los márgenes y de los límites del cuerpo reposa básicamente sobre lugares fijos que estabilizan la permeabilidad e impermeabilidad pertinentes a lo que debe ser entendido como cuerpo. Las posibilidades de permeabilidad, esto es, los intercambios posibles entre los cuerpos, están delimitadas por una serie de creencias presupuestas como evidentes y reglamentadas por una economía erótica y reproductiva, marcada por los límites de los géneros. Es ahí donde reside la hegemonía de la heterosexualidad, pues la lógica reproductiva en su alianza con la heteronormatividad establece un solo tipo de contrato y un solo tipo de permeabilidad corporal como expresión legítima, basada en una supuesta “construcción heterosexual de la norma, de las posiciones y de las posibilidades eróticas marcadas por el género. La desregulación de esas normas rompe, consecuentemente, las propias fronteras que determinan lo que debe ser un cuerpo”.⁵¹ Los tabúes que oprimían prácticas sexuales como el sexo oral o anal, así como la suposición de la necesidad de penetración (tanto entre heterosexuales como entre homosexuales), muestran la eficacia del principio de permeabilidad corporal en la constitución de identidades de género y prácticas “legítimas” e “ilegítimas”.

El no respeto de la ley de permeabilidad corpórea amenaza la legitimidad del sujeto sexuado (*genré*) en aras de lo culturalmente inteligible. Entonces, los cuerpos que “existen”, que están legitimados para una existencia cultural son los cuerpos heterosexuales. Todos los otros cuerpos, por desbordar los límites establecidos para la comprensión de un cuerpo como cuerpo, configuran cuerpos inestables o problemáticos⁵², siendo el cuerpo problemático la característica de un sujeto de género problemático. Estos son los cuerpos que Butler designa como “abyectos”⁵³:

⁵⁰ BUTLER, Judit, *El género en disputa*, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ *Ibidem*, p. 191.

⁵² Es a través de la regularización de esos cuerpos que el discurso médico-psiquiátrico, por ejemplo, intentó dar cuenta de esas identidades de género diferentes de la heterosexualidad.

⁵³ En este caso Butler retoma el concepto de “abyecto” tal como lo entiende Julia Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

“lo abyecto designa aquello que fue expelido del cuerpo, descartado como excremento, tornado literalmente Otro”.⁵⁴ Son aquellos cuerpos que, al mismo tiempo que no son reconocidos como plenamente legítimos, están ahí justamente para demarcar los límites de los cuerpos legítimos y para recordar los riesgos de abdicar de la legitimidad de ser un cuerpo legítimo, un cuerpo reconocido por la cultura. La abyección, en suma, se instala en el cuerpo no heterosexual u “otro” justificando y naturalizando la matriz heterosexual. La ley no opera sobre los cuerpos, pero es incorporada a los cuerpos, y como consecuencia se producen cuerpos que expresan esa ley. La ley se manifiesta en los cuerpos (o por medio de los cuerpos) como esencia del yo, significado de sus almas, de sus consciencias, la ley de su deseo⁵⁵. A un ser humano antes de nacer se le asigna un sexo-género desde el momento mismo en que la ecografía, al desvelar su genitalidad, abre un espacio para que los discursos y la perspectivas de los padres inicien la interpelación a ese sujeto, que sin querer se adentra en los dominios de la cultura, dentro de una matriz que solo comprende lo humano como un esquema binario de géneros y de sexos. Comprender a ese bebé que todavía no ha nacido como persona, como ser humano, requiere su inscripción en el sistema binario de géneros; fuera del mismo, puede ser cualquier cosa: un feto, un embrión, un “organismo biológico” o una promesa de futuro.

La producción de género llevada a cabo por la matriz heterosexual crea aquello que Butler llamó “falsa estabilidad”, en la medida en que la coherencia entre sexo, género y sexualidad oculta una serie de inestabilidades entre tales instancias, inestabilidades que emergen en las identidades gays, lesbianas, bisexuales, transgénero, y que denuncian el carácter no original de la propia heterosexualidad.

A partir del momento en que el modelo heteronormativo pierde su fuerza para describir y regular la legitimidad de los cuerpos, el carácter contingente de la ley que pretende describir los géneros y los sexos “naturales” abre espacio para otras posibilidades políticamente más democráticas de vivir el placer. La propia heterosexualidad pierde su estatus ontológico de presuposición (*avant la lettre*), de forma que reinserta a los sujetos de las sexualidades no heterosexuales, sus cuerpos

⁵⁴ BUTLER, Judith, *El género en disputa*, op. cit., p. 191.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 193.

y sus géneros discontinuos en el espacio social, volviendo posible la inteligibilidad de lo que antes fue abyecto. Al mismo tiempo, expandir los límites de aquello que se entiende por cuerpo, por sexo o por género implica también descolocar nuestras propias nociones de subjetividad, de tal manera que incorporamos a nuestros parámetros de ciudadanía y de vida social nuevas posibilidades eróticas, políticas y subjetivas. Por tanto, es válida la estrategia de echar mano del carácter performativo del género para instaurar, a través de la *performance*, nuevas posibilidades inteligibles en el espacio social.

1.1.5.- Breve genealogía de la performatividad

Si hacemos una breve genealogía del concepto de performatividad veremos que es relativamente reciente y que proviene de campos disciplinares dispares, aunque en este caso solo atendamos a la lingüística. Lo introdujo J. L. Austin en la década de los 1950 en sus estudios de filosofía del lenguaje como “enunciación performativa”⁵⁶ o realizativa para definir el acto de decir algo que equivale a hacer algo. Posteriormente encontramos trabajos explícitos sobre la performatividad en la lingüística, elaborados por ejemplo por Jacques Derrida⁵⁷ o Jonathan Culler⁵⁸.

La verdadera aportación de Butler consiste en reelaborar la teoría de los actos del habla de Austin desde el psicoanálisis y la filosofía y concederle un significado político al analizarlo bajo el prisma teórico de Michel Foucault (y toda una serie de ópticas cruzadas como Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Julia Kristeva y Monique Wittig). Dicho prisma permite comprender cómo los mecanismos de poder operan en un doble sentido: son opresores pero a la vez productivos porque conforman la identidad del individuo. Butler atiende a la manera en que operan de modo retroactivo en nuestros cuerpos, mediante *regímenes de verdad* y *tecnologías del*

⁵⁶ AUSTIN, J.L., *How to Do Things with Words*, London, Oxford University Press, 1962. [Trad.: *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1982].

⁵⁷ DERRIDA, Jacques, *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-Textos, 1985; Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972. [*Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1988].

⁵⁸ CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics*, London, Routledge, 1975.

yo⁵⁹ para centrarse en el proceso de reiteración de normas que construye una visión estable de nuestra identidad de género y de sexo. La autora define tal proceso como “performatividad del género”, o lo que es lo mismo, el término performatividad se refiere a los procesos mediante los cuales se constituyen las identidades y las realidades sociales, por una serie de aproximaciones a los modelos preestablecidos y por todas las imitaciones que no consiguen aproximarse a la norma aunque lo intenten y que ponen de manifiesto su carácter construido.

En esencia, la reformulación de la performatividad que lleva a cabo Judith Butler, aplicada al campo de las identidades sexuales y genéricas, desplaza género y sexo del campo del conjunto de las cosas que somos al orden de las cosas que hacemos. Se trata de un nuevo enfoque que desplaza las relaciones entre cuerpo y lenguaje, materia y textualidad, sexo y género, y que será el punto de inflexión fundacional de una nueva corriente filosófica que se centrará en el análisis de los estudios de género y las políticas identitarias. A partir de esos presupuestos Judith Butler entabla un diálogo con autores como Seyla Benhabib, Nancy Fraser o Pierre Bourdieu que contribuirá a profundizar en algunas de las prioridades políticas de la autora, de entre las que destacaría la resistencia a los efectos excluyentes de la normatividad genérica y, en particular, del sistema binario hombre-mujer, hacia una versión más abierta y plural de las identidades sexuales.

Es en este sentido que la teoría gay y lesbiana desde los años 1970, y posteriormente lo *queer*, intentan deslegitimar lo que durante siglos la biología, la psicología/psiquiatría, la medicina, la filosofía habían convertido en lo natural, en la norma. La consecuencia de llevar la sexualidad al terreno de lo social es que, dado que lo social está atravesado forzosamente por el poder, se convierte en político.

Todo el aparato teórico descrito convierte nuestro cuerpo en un verdadero *campo de batalla*, como lo denominó Bárbara Kruger⁶⁰; se convierte en una categoría interrelacionada con una serie de binomios cuyo funcionamiento es jerárquico e

⁵⁹ Véase: BUTLER, Judith, *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

⁶⁰ “Your body is a battleground” es el título de una serigrafía/vinilo de Bárbara Kruger que data de 1989. La autora es una artista gráfica conocida principalmente por su obra basada en la fotografía, con un marcado interés por el lenguaje y su influencia de los medios de comunicación de masas.

instaura una dinámica de contrario y complementario entre sus dos componentes: mente *vs.* cuerpo, cultura *vs.* naturaleza , razón *vs.* deseo, espíritu *vs.* materia, acción *vs.* pasión, civilización *vs.* barbarie, eterno *vs.* perecedero, sujeto *vs.* objeto, conocimiento *vs.* intuición... y la serie puede completarse con el par hombre *vs.* mujer. Así, los componentes de la izquierda de cada par se relacionan e, incluso, se identifican, mientras que los componentes subsidiarios y derivados –los de la derecha– lo hacen igualmente.

Vivimos subordinados a dos tipos de prácticas: de un lado las prácticas de poder discursivas, entendidas como conjunto de tensiones múltiples que estructuran nuestros modos de actuar y nuestra percepción (sobre nosotros mismos y sobre “los otros”), en definitiva nuestra manera de construir y entender el mundo; y de otro las prácticas materiales. Ambas se encargan de producir subjetividades encorsetadas, controladas por una serie de dispositivos institucionales como son la medicina, la ciencia, el sistema jurídico y sobre todo la institución familiar (pilar indiscutible del patriarcado) que configuran la norma y dentro de ella un sujeto, una idea pretendidamente estable, coherente y universal, que se desarrolla alrededor del “hombre” en tanto que heterosexual.

1.1.6.-*Performance vs.* performatividad

Llegados a este punto me parece importante señalar que *performance* y performatividad no son lo mismo. La *performance* es un hacer (o más bien un rehacer) que puede implicar o no conciencia de esa particularidad tanto por parte de la persona que la desarrolla como del espectador, de la persona que la observa y descodifica, a diferencia de la performatividad, que disimula las huellas de las construcciones repetitivas y, por tanto, conlleva regulación y constricción; según Geraldine Harris, “la *performance* puede servir para revelar y contestar la operación normativa de la performatividad en el terreno de lo social”⁶¹.

⁶¹ HARRIS, Geraldine, *Staging Femininities: Performance and Performativity*, Manchester, Manchester University Press, 1999, p. 12.

Por consiguiente, tenemos la posibilidad de subvertir las posiciones de subordinación a través de las prácticas de resistencia que nos confieren un margen de acción dentro de las políticas de representación e identidad. Cada día repetimos una serie de rituales (gestos, miradas, vestimenta, oralidad...) en concordancia con la performatividad esperada; en cada acto estos rituales son distintos, nunca llegan a ser perfectos, pero eso no los convierte en *performances*. Para que sean considerados como tal el actor que los realiza tiene que ser consciente de estar llevando a cabo una acción subversiva.

Así pues, como individuos se nos presenta la oportunidad de transgredir, subvertir la norma con la intención de desautorizarla. Dado que no hay una distinción clara entre lo real y lo mimético, lo natural y lo cultural, lo textual y lo corporal, el sexo y el género en el momento de aplicar o reproducir la norma podemos subvertirla convirtiéndola en reinvención, reinscripción. Si tuviera que dar una imagen para entender cómo se concibe el género desde las propuestas teóricas de Butler recurriría a la de una fotocopia sin original, la repetición por anticipación de algo que creemos interior, esencial y natural pero que constituye un efecto del discurso y del lenguaje. No obstante, de esta misma condición iterativa que a juicio de Butler determina el género nace la capacidad de acción no necesariamente consciente y voluntaria del sujeto. En efecto, ninguna repetición es idéntica, no puede serlo por su misma condición de repetición. Si algo es una repetición, no es lo mismo. Solamente las repeticiones se parecen y se diferencian. Esta fisura, fruto de la diferencia que conlleva dentro de lo parecido una repetición, abre el espacio para la subversión y la acción política. Los feminismos no pueden prescindir de la acción política. Los cuerpos y los textos culturales que rigen sus apariencias, sus comportamientos, sus atributos, sus movimientos y desplazamientos, etc., en definitiva, lo que podríamos llamar las gramáticas de los cuerpos merecen, pues, toda nuestra atención.

Como cualquier actitud revolucionaria, dispuesta a proporcionar verdaderos cambios, las políticas que se enfrentan a la identidad de género como resultado de procesos performativos conllevan importantes riesgos. Uno de ellos es el del castigo previsto en la propia matriz heterosexual: no ser reconocido como un cuerpo legítimo. En el campo de los estudios literarios es muy común la desvalorización de textos escritos por hombres gays que problematizan la homosexualidad en sus obras,

acusándolos de comprometerse con visiones parciales e interesadas de la realidad. Lo mismo ocurre con la producción literaria de las mujeres, descalificada a lo largo de la historia y, en ocasiones, todavía en la actualidad, por ocuparse de cuestiones “menores” y por representar visiones “parciales” en sus obras.

¿Por qué es importante la reflexión sobre el deseo para comprender las formas a través de las cuales el poder actúa en la constitución de los sujetos? Al concebir el deseo estructurado como falta con relación a otro sexualmente diferenciado, como hacen algunas feministas que se apoyan en las reflexiones lacanianas (como Luce Irigaray), la diferencia sexual se convierte en un importante espacio de contestación y de subversión de la identidad a través de la noción de la diferencia. Además, la insistencia “on sexual difference appeared to be linked to a heterosexualizing of Desire, especially when both the meaning and aim of Desire are derived from a symbolic law of Desire elevated to the status of the immutable”.⁶²

El deseo, en este caso, debe ser entendido en términos de falta, tal como en el pensamiento laciano, que define la categoría como *deseo del deseo de otro*. El deseo (del sujeto deseante) es el deseo de Otro, es ser deseado por el Otro⁶³. En una matriz heteronormativa desear el deseo del Otro significa, en último análisis, desear el deseo del otro sexo, del otro género. Por lo tanto, ¿quién está autorizado a reconocerse (a sí mismo) como un sujeto deseante? Judith Butler pregunta:

[...] is it clear that lesbians and gays now recognize themselves as a subject of sexuality, or is there no possibility that one is so fully sexualized, so fully determined *in* and *as* the sexuality that one is, that no possibility for acquiring the status of a subject of sexuality exists?⁶⁴

La reivindicación de un sujeto marcado por la diferencia sexual no implica una idealización o una naturalización de esta misma diferencia sexual:

By claiming that the subject of Desire is sexed, I do not mean that the subject is simply “marked” by sex, or sexed from the start, but, rather, to

⁶² BUTLER, Judith, “Revisiting Bodies and Pleasures” (p. 11-12). En: *Theory, Culture & Society*, Londres-Thousand Oaks-New Dheli, SAGE, 1999, v. 16, n° 2.

⁶³ Desarrollamos este tema en profundidad en el apartado *Políticas del deseo* al final del presente capítulo.

⁶⁴ BUTLER, Judith, “Revisiting Bodies and Pleasures”, *op. cit.*, p. 19.

insist that sexing is part of the very temporality of sexual regulation; that to become a woman or man takes time, and that the process is never fully complete, since no teleology is ever finally realized⁶⁵.

Partiendo de la afirmación de Butler deducimos que la idea de un sujeto deseante marcado por la diferencia apunta hacia el hecho de que la identidad de esos sujetos, contruidos en el género, al perpetuarse a través del tiempo se reconstruye performativamente. Muestra también que esa identidad nunca está completamente construida o acabada, necesitando ser permanentemente reiterada. El cuerpo homosexual está marcado al mismo tiempo como lo exterior constitutivo y abyecto de la heterosexualidad. De esta manera, la abyección de la homosexualidad se constituye como condición *sine qua non* para hacer efectiva la instauración de una matriz heteronormativa en el campo de legibilidad de las identidades y del género.

1.1.7.- La heterosexualidad como régimen político

Si en 1976 el pensamiento de Michel Foucault reestructuró completamente las maneras por las cuales los estudiosos de la sexualidad piensan su sujeto de investigación, Monique Wittig causó una ruptura de igual impacto en los estudios feministas. Gracias a Foucault, la sexualidad deja de ser vista como un fenómeno que se mantiene a través del tiempo y pasa a ser vista como una construcción social cargada de historicidad. La sexualidad sale del campo de los fenómenos naturales y pasa al campo de aquello que es construido simbólicamente y culturalmente, mediante la fuerza de las líneas del poder⁶⁶. Monique Wittig, en un polémico ensayo titulado “The Straight Mind”⁶⁷, pone en evidencia un cuestionamiento bastante relevante: el de comprender la heterosexualidad como un régimen político. Aunque cierto sector del pensamiento feminista consideraba el patriarcado como una dominación de la “clase de los hombres” sobre la “clase de las mujeres”, “hombres” y “mujeres” todavía no habían sido cuestionados como categorías analíticas.

⁶⁵ BUTLER, Judith, “Revisiting Bodies and Pleasures”, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁶⁶ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Seuil, 1976.

⁶⁷ WITTIG, Monique, “The Straight Mind” (1980). En: *The Straight Mind and Other Essays*, Boston. Beacon Press, 2002.

Para Wittig la heterosexualidad debe ser entendida como un régimen político en el que las mujeres son mantenidas bajo la opresión masculina. Wittig entiende la heterosexualidad en los mismos términos que Adrienne Rich, para quien la heterosexualidad es “something that has to be imposed, managed, organized, propagandized, and maintained by force”⁶⁸, lo que significa que debemos pensar en la heterosexualidad más allá de una mera institución, “como un régimen político que se basa en la sumisión y la apropiación de las mujeres”⁶⁹.

La propuesta de Wittig, por tanto, no reside tanto en una crítica al patriarcado como en una crítica a los pilares monolíticos de la heterosexualidad como base normativizadora de la estructura social de los géneros. No sería suficiente, por ejemplo, la sustitución del patriarcado por un matriarcado, aunque intercambiáramos los polos dominador/dominado; una organización matriarcal que no cuestionase las bases heteronormativas continuaría condenado a gays y lesbianas a ser *outsiders* sexuales.

Aunque se pueda cuestionar la propuesta de Wittig afirmando que una nueva organización social radical que eliminara la norma heterosexual correría el riesgo de instituir una nueva norma sexual igualmente opresiva, como la que viene operando bajo el signo actual, no podemos obviar el considerable avance que representa considerar la heterosexualidad en términos políticos. La conciencia de la opresión no siempre está directamente al servicio de la lucha contra el opresor; tal lucha implica una reorganización, una reevaluación del mundo social a partir de otro *locus*, forzando de esta manera la elaboración de nuevos conceptos. Solamente a partir de esos nuevos conceptos, forjados desde un nuevo lugar (alejado de los pilares heterosexuales), se podría dar una ruptura posible con el sistema opresivo de género tal y como está actualmente configurado.

No obstante, en los espacios de saber institucional las nuevas categorías creadas (o posibles) por feministas, lesbianas o gays, por norma son tachadas de “particularistas”, “no científicas”, de “contaminación política” o de “compromiso ideológico”: “los discursos que nos oprimen muy en particular a las lesbianas,

⁶⁸ RICH, Adrienne, “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, *Signs*, vol. 5, nº 4, Summer, 1980, p. 648.

⁶⁹ WITTIG, Monique, *El pensamiento heterosexual, y otros ensayos*, Madrid, Egales, p. 15.

mujeres y a los hombres homosexuales dan por sentado que lo que funda la sociedad, cualquier sociedad, es la heterosexualidad”⁷⁰. Los discursos permeados por la “mentalidad heterosexual” impiden que los intelectuales gays y lesbianas creen sus propias categorías de análisis sociológico: “no tienes derecho a la palabra porque tu discurso no es científico”⁷¹. Hay un olvido importante que precisa ponerse de relieve: el de que los conceptos considerados como universales, tales como la naturaleza de la diferencia sexual, el deseo y la oposición naturaleza/cultura están fundados a partir de la heteronormatividad, que desde luego no es un lugar neutro, sino una institución fuertemente marcada por líneas de fuerza. El punto de vista tenido como universal y neutro está, en realidad, políticamente saturado. Este punto de vista que iguala la heterosexualidad a la universalidad en términos de “contrato sexual”, Wittig lo llama *straight mind*:

Estos procesos inconscientes se tornan, por otra parte, históricamente cada vez más imperativos en lo que nos enseñan sobre nosotras mismas por medio de los especialistas. Y la retórica que los expresa, revistiéndose de mitos, recurriendo a enigmas, procediendo por acumulaciones de metáforas, cuyo poder de seducción no subestimo, tiene como función poetizar el carácter obligatorio del “tú-serás-heterosexual-o-no-serás”⁷².

La necesidad de un Otro y de la noción de *diferencia sexual* (o de género) es fundamental para establecer la identidad hegemónica de la mentalidad hetero. Sin embargo, para Wittig la “diferencia” no denuncia suficientemente la manera a través de la cual los opresores interpretan una situación histórica de dominación. En otras palabras, la diferencia oculta, a todos los niveles, los conflictos de intereses entre hombres, mujeres, heterosexuales y homosexuales: “porque la sociedad heterosexual no es la sociedad que oprime solamente a las lesbianas y a los gays, oprime a muchos otros/diferentes, oprime a todas las mujeres y a numerosas categorías de hombres, a todos los que están en la situación de dominados”⁷³.

⁷⁰ WITTIG, Monique, *El pensamiento heterosexual, y otros ensayos*, op.cit., p. 25.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 50.

⁷² *Ibíd.*, p. 52.

⁷³ *Ibíd.*, p. 53.

Las reflexiones en torno a la mentalidad hetero y al contrato heterosexual posibilitan la formulación de algunas cuestiones: las maneras por las cuales se produce conocimiento, ¿no estarían encubriendo algún tipo de interés? Cuando una feminista, una negra o un/a homosexual reivindican legitimidad para producir conocimiento a partir de sus propios puntos de vista, son acusados de proselitismo ideológico y de falta de rigor científico. Pero, ¿de dónde surge ese discurso que acusa a todos los no blancos, no hombres, no heterosexuales de “no universales”, de “no neutros” y de políticamente comprometidos? La presuposición que sustenta tal argumento es la de que un lugar neutro y universal, desde el punto de vista de la producción de conocimiento, no estaría contaminado por intereses políticos y particularistas. Cabe preguntarse, entonces, en nombre de qué universalismo y neutralidad se habla: ¿estarían tales posiciones exentas de “contaminación política”, “intereses” y “subjetivismo”, o serían posiciones cuyo interés principal es velar por sus implicaciones ideológicas? O más todavía, como propone Judith Butler,

¿Qué es lo que se esconde bajo el signo de «claridad» y cuál sería el precio de no mostrar ciertas reservas críticas cuando se anuncia la llegada de la lucidez? ¿Quién inventa los protocolos de “claridad” y a qué intereses sirven? ¿Qué se excluye al persistir en los estándares provincianos de transparencia como un elemento necesario para toda comunicación? ¿Qué es lo que esconde la “transparencia”?⁷⁴

Cuando el movimiento negro grita a pleno pulmón “¡yo no quiero aclararme, lo que quiero es oscurecer!”, al menos una de las cuestiones oscurecidas por la “transparencia” emerge (de manera un tanto irónica) y da algunas pistas para responder a la pregunta de Judith Butler.

1.1.8.- Pensamiento hetero: homofobia

Es posible vislumbrar entre los principios subyacentes al *pensamiento hetero* algunos valores que legitiman la homofobia, posiblemente el aspecto más cruel de dicha mentalidad, si consideramos que desemboca, en algunas ocasiones, en

⁷⁴ BUTLER, Judith, *El género en disputa, op. cit.*, p. 23.

violencia física. De la misma manera que el resto de discursos que fomentan conductas de segregación y discriminación, el discurso homofóbico no posee verdaderos contenidos proposicionales, fundacionales definidos. Al contrario, está constituido por toda una serie de máximas diversas y heterogéneas procedentes de diferentes dominios del saber y por tanto, en muchas ocasiones, contradictorias entre sí. Lo que aparentemente transformaría el discurso homofóbico en una aporía insalvable, termina –contra todo pronóstico– por prestarle una gran eficacia estratégica: cuando el argumento religioso “la homosexualidad es pecado” falla, inmediatamente otra máxima toma el lugar de aquella rechazada en la argumentación. Si el argumento de “la homosexualidad es pecado” no surte efecto al ser utilizado (por ejemplo en un contexto laico), emerge la máxima del discurso clínico: “la homosexualidad es una enfermedad”. En otro discurso adverso, tanto al discurso de la virtud y del pecado como al de la medicalización de los comportamientos humanos, emerge una nueva máxima, nacida del discurso psicoanalítico-psiquiátrico: “la homosexualidad es una desviación de la conducta”, o “es una patología del alma”. Son innumerables las diferentes fuentes que pueden ser manipuladas al servicio de aquellos que intentan justificar de alguna manera la homofobia. Como señala David Halperin, “les discours homophobes sont incohérents. Mais cette incohérence, loin de les affaiblir, contribue à les renforcer”⁷⁵.

Al reflexionar sobre esta cuestión, la respuesta de Halperin es la de que no hay posibilidades de contra-argumentación frente a un discurso tan contradictorio. Halperin afirma que no es productivo desperdiciar tiempo intentando deshacer los falsos mitos erigidos por el discurso homofóbico, dado que cada vez que una argumentación racional consiga deshacer una de esas falacias, otra surgirá en su lugar. Una vez que hemos considerado la naturaleza estratégica del discurso homofóbico, es necesario un análisis que se centre su táctica, no sobre las máximas, sino en las maniobras de su funcionamiento. Centrar los esfuerzos en evidenciar las estratagemas teóricas del discurso homofóbico es la única manera de no dejarse envolver por el mismo.

⁷⁵ HALPERIN, David. “La Politique Queer de Michel Foucault”. En: *Saint Foucault*, Paris, Epel, 2000, p. 49.

A esta “encrucijada aporética” originaria del funcionamiento del discurso homofóbico, Eve Kosofsky Sedgwick⁷⁶ la llama “epistemología del armario”. El armario utilizado en la expresión de Sedgwick hace alusión a la expresión “salir del armario” (en inglés *to come out of the closet*) para referirse a la admisión pública de la propia homosexualidad. Para ella el armario es el ocultamiento (o sea, la postura de vivir la propia homosexualidad en la clandestinidad) que se revela como un problema de transposición cuando se asocia a presupuestos epistemológicos. Es imposible tanto mantenerse en el armario como salir de él, en la medida en que alguien que se mantiene en el armario (o sea, esconde su homosexualidad) jamás podrá estar seguro de que realmente consiguió esconderse por completo. Uno de los efectos generados por esa tentativa de esconder la propia homosexualidad es la eterna inseguridad de ser descubierto. Aunque alguien consiga aparentemente ese ocultamiento, nunca estará seguro de que las otras personas no estén “jugando al juego” del des-reconocimiento de su condición homosexual.

Ocurre que la postura de ocultación es y siempre será tomada como lógica y discursivamente anterior a la salida del armario. Eso genera la posibilidad de mantener los privilegios epistemológicos generados por el hecho de estar en el armario. Por consiguiente los que disfrutan del privilegio de “saber-que-el-homosexual-no-sabe-que-ellos-saben-su-condición-de-homosexual” evidencian la renuncia a tal privilegio, persistiendo en la tarea de constituir la homosexualidad de gays y lesbianas como un secreto que se traiciona bajo la mirada heterosexual, igual que cuando la homosexualidad es públicamente asumida. Tal artimaña contribuye a la manutención de la *epistemología del armario*, que parte del supuesto de que la homosexualidad es un secreto del orden de la vida privada y que la heterosexualidad es evidente/obvia y no necesita ser revelada o asumida. Así, la heterosexualidad mantiene su estatuto epistemológico de *locus* neutro y universal, y la homosexualidad se concibe como un secreto a ser asumido y, consecuentemente, perteneciente al mundo de lo particular, privado.

Tal y como apunta Halperin, “le placard est également le lieu d’une indépassable contradiction car il est toujours à la fois trop tôt et trop tard pour en

⁷⁶ SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998.

sortir”⁷⁷. Al defender la *epistemología del armario* o la máxima “tú-serás-heterosexual-o-no-serás”⁷⁸ de Monique Wittig, se hacen evidentes las dificultades de asumirse en un *locus* de enunciación de signo homosexual, dado que tal posicionamiento te coloca en una posición de inferioridad epistemológica: si la homosexualidad es un secreto desvelado, quien conoce la homosexualidad “de otro” posee el privilegio de hablar en su nombre. Como para salir del armario es necesario estar dentro en algún momento, se reafirma la reiteración de la heterosexualidad como el “punto cero” u “origen”, marcándose la homosexualidad como una orientación de orden derivativo.

Por tanto, los efectos de “estar en el armario” contradictoriamente siguen resonando y produciendo un estado de inferioridad incluso cuando ya se ha salido; hay una pérdida del privilegio de hablar de “sí mismo” que se produce de manera retroactiva. Es decir, en el mismo momento en que parecía volverse posible para el sujeto homosexual enunciar su propia verdad, su propia perspectiva del mundo que lo rodea, este sujeto vuelve a perder la autoridad epistémica de hablar por sí mismo, como consecuencia de que la verdad de su ser es reducida a la condición de un secreto desvelado. Se enfrenta una vez más al comportamiento modelo representado por la heterosexualidad, que no tiene que asumirse porque es algo que “se es”. Resumiendo: la *epistemología del armario*, siendo siempre pronto para salir y demasiado tarde para quedarse dentro, garantiza a los heterosexuales el privilegio epistemológico de nombrar, describir y categorizar a los homosexuales, y más aún, también de juzgar el nivel de verdad de las visiones del mundo y de los estilos de vida de los homosexuales.

¿Cómo definir una epistemología “fuera del armario”? Si la epistemología del armario expuesta por Sedgwick implica el reconocimiento de las estratagemas que colocan la homosexualidad en un lugar epistemológicamente desprivilegiado, y el análisis de David Halperin acerca del discurso homofóbico muestra que es imposible combatirlo racionalmente dadas sus estrategias de articulación, el primer paso hacia una epistemología “fuera del armario” (o incluso una epistemología

⁷⁷ HALPERIN, “La Politique Queer de Michel Foucault”, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁸ WITTIG, *El pensamiento heterosexual, y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 52.

queer) es la radical negación a discutir los términos en los cuales los discursos dominantes entienden la homosexualidad.

1.1.9.- Definición del concepto *queer*, “teoría *queer*” y “lo *queer*”

Este apartado está organizado en dos partes: en primer lugar analizaremos de manera terminológica el concepto *queer*, para pasar a posicionarnos dentro de la tradición de estudios *queer* con la intención de deslegitimar lo que algunos investigadores llaman “teoría *queer*”. Seguidamente haremos un breve resumen de la expansión de “lo *queer*” en el mundo universitario deteniéndonos en lo tocante al ámbito de la literatura en lengua hispana.

En segundo lugar abordamos el estudio genealógico de los estudios *queer* propiamente dichos, desde el feminismo activista pasando por los estudios historiográficos sobre la homosexualidad. Para continuar analizaremos las múltiples influencias teóricas que configuran la óptica *queer*: psicoanálisis, sociología construccionista, positivismo, posestructuralismo y posmodernismo, lo que nos permitirá redefinir los conceptos de política, poder y Estado.

Según Eve Kosofsky Sedwick en su libro *Tendencias*⁷⁹, *queer* significa *across* y procede de la raíz indoeuropea *-tewerkw*, derivando en latín en *torquere* (torcer, retorcer, serpentear), que a su vez dio en alemán *quer* (adjetivo: “transversal”, y verbo: “atravesar”) y en inglés el adverbio *athwart* (“de lado a lado”). Sin embargo, a pesar de la referencia que este término hace a lo “raramente posicionado”, no se conoce con seguridad su utilización haciendo referencia a comportamientos sexuales “no normativos”.

Para Rictor Norton *queer* había sido siempre utilizado de manera peyorativa, mucho antes incluso de su uso en el s. XX, cuando se cargó semánticamente con el significado de “homosexual”. A finales del s. XVI y en las primeras décadas del XVII, el término *queer* significaba básicamente el antónimo de *straight* (respetable)

⁷⁹ SEDWICK, E.K., *Tendencias*, London, Routledge, 1994, p. 12.

en el submundo delictivo londinense, a veces en el sentido literal de *counterfeit* (falso), a veces como *queasy* (sentirse enfermo) y frecuentemente en el sentido de *odd* (raro), *eccentric* (excéntrico), *strange* (extraño)⁸⁰.

Ya en el *Rogues Lexicon* de comienzos del s. XVIII, se recoge en expresiones como *queer-ken* (prisión), *queer booze* (bebida dañina), *to cut queer bids* (usar un lenguaje sucio), *queer-bird* (reciente ex presidiario) y *queer cull* (petimetre o payaso). Como podemos ver estos términos peyorativos tienden a ser esencialmente metafóricos y no es hasta el s. XIX que el término se documenta por primera vez usado en el sentido de “homosexual” o “sodomita” intencionadamente, como demuestra Robert Burns con una anécdota fechada en 1838⁸¹.

Posteriormente, en el siglo XX George Chauncey constata el uso de la palabra *queer*, con un sentido menos peyorativo, como un código para un colectivo de personas de comportamiento homosexual; en el complejo y visible contexto del mundo gay neoyorquino en los años previos a la Primera Guerra Mundial, “hacia la década de 1910 y 1920, los hombres que se identificaban como diferentes a otros hombres fundamentalmente en base a sus intereses homosexuales más que por su estado de género afeminado, se autodenominaban con frecuencia *queer*”⁸².

Para tratar el término en la actualidad propondremos una definición citada por Vicente Aliaga⁸³ que a su vez recoge la de David Córdoba⁸⁴, por parecernos la más oportuna. Pertenece al *Concise Oxford English Dictionary*:

Queer: 1. extraño, raro, excéntrico; de carácter cuestionable, dudoso, sospechoso; sin suerte, atolondrado, sentirse al borde del desmayo (*feel queer*); borracho; homosexual (especialmente en un hombre); in Q.

⁸⁰ NORTON, R., *The Myth of the Modern Homosexual. Queer History and the Search for Cultural Unity*, London, Cassell, 1997, p. 122.

⁸¹ BURNS, R., “‘Queer doings’: Attitudes towards homosexuality in 19th century Canada” (pp. 4-7), En: *Body Politic, Our Image* 6, 1976.

⁸² CHAUNCEY, G., *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World: 1890-1940*, New York, Basic Books, 1994, p. 101.

⁸³ ALIAGA, Juan Vicente, “¡Boom! Implosión y explosión de las identidades en la política y el arte contemporáneos”, *Reverso* 2 (verano 2000), p. 40.

⁸⁴ CÓRDOBA, David, SÁEZ, Javier, VIDARTE, Paco (ed.), *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona, Egales, 2005, p. 21.

Street (en dificultad, en deuda, de mala reputación).// 2. homosexual. // 3. echado a perder, roto.

Como podemos ver la palabra inglesa *queer* tiene varias acepciones. Como sustantivo significa “maricón”, “homosexual”, “gay”, y se ha utilizado de manera peyorativa en relación con la sexualidad designando la falta de decoro y la anormalidad de las orientaciones lesbianas y homosexuales. El verbo transitivo *queer* expresa el concepto de “desestabilizar”, “perturbar”, “jorobar”, y por lo tanto las prácticas *queer* se apoyan en la noción de desestabilizar normas que están aparentemente fijas. El adjetivo *queer* significa “raro”, “torcido”, “extraño”. La palabra *queer* la encontramos en las siguientes expresiones: *to be queer in the head* (estar mal de la cabeza); *to be in queer street* (estar agobiado de deudas), *to feel queer* (encontrarse indispuerto o mal).

El vocablo *queer* no tiene traducción en castellano y estamos de acuerdo con la elección generalizada de la crítica especializada de utilizarla en el idioma original pero proponemos una reflexión al respecto. “La Teoría *Queer* se ha intentado traducir como teoría torcida, teoría marica, teoría rosa, teoría ‘entendida’, ‘teoría transgresora’”, según Llamas⁸⁵, pero en todos los casos se pierde algún sentido o matiz. Es interesante puntualizar que si bien la propuesta de Ricardo Llamas de traducir *queer* por “torcido” es pertinente etimológicamente y al mismo tiempo respeta el carácter generalizante respecto a los regímenes normativos, tiene el mismo problema que el uso del término inglés respecto a la pérdida de la fuerza performativa que transmite el insulto.

Sospesemos los pros y los contras de utilizar una traducción: si utilizamos el término *queer*, ya que se emplea de manera corriente en los ámbitos del activismo y al mismo tiempo en la teoría gay y lesbiana, nos insertamos dentro de una corriente más o menos reconocida en nuestro país que ha decidido importar el término y utilizarlo tal cual en nuestra subcultura. Al mismo tiempo nos sitúa en una posición de reconocimiento frente a una comunidad que, “pese a carecer de un suelo o un lugar dentro de las fronteras geopolíticas actuales, ha tenido y tiene una fuerza específica en el ámbito anglosajón; y a la vez nos sitúa en una posición de

⁸⁵ LLAMAS, Ricardo, *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la “homosexualidad”*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

extrañamiento, de una cierta exterioridad respecto de nuestra cultura nacional, en la cual somos/estamos exiliados”⁸⁶. Se trata de considerar que existe una comunidad *queer* transnacional, y por tanto debemos priorizar las relaciones entre las comunidades gays, lesbianas y *queer*, y una buena manera de hacerlo es interrelacionarse con los lugares donde se han desarrollado con más fuerza. Un tercer motivo para utilizar el término sin traducción es salvaguardar su significado de “raro”, “extraño”, “excéntrico”, ya que *queer* pretende hacer referencia a todo aquello que se aparta de la norma. “*Queer* como adjetivo significa que no existe una respuesta inmediata o sencilla a la pregunta ‘¿Tú qué eres?’”, que no hay un término simple o un lugar definido con el que o en el que se sitúen subjetividades, comportamientos, deseos, habilidades, y ambiciones complejas”⁸⁷.

Y el último motivo para conservar el uso de la palabra inglesa tiene que ver con la cuestión del género gramatical, porque puede referirse tanto a sujetos masculinos como a sujetos femeninos, y por extensión a cada uno de los géneros existentes o por existir. Recoge tanto a gays y lesbianas como a otras muchas figuras identitarias construidas en ese espacio marginal: transexuales, transgéneros, bisexuales... lo que llamaremos “sexualidades periféricas”, concepto antes definido.

El uso del término en inglés también tiene inconvenientes; el más sobresaliente es que al utilizarlo en nuestro idioma pierde su fuerza performativa, la intensidad de la agresión que comporta su valor de insulto. Sus equivalentes en español más comunes serían “marica”, “bollera”, “tortillera”... A este respecto es muy interesante el artículo “Nefandarios”⁸⁸ escrito por Ricardo Llamas y Paco Vidarte en 1999 en el que se recogen sinónimos utilizados en nuestra lengua y presentes en el Diccionario de la Real Academia. La reapropiación del término contiene en su enunciación en primera persona toda la carga de discriminación y violencia ejercida por la sociedad heterosexual contra los individuos *queer*. En

⁸⁶ CÓRDOBA, David, “Teoría *queer*: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. En: *Teoría Queer, Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona, Egales, 2005, p. 21.

⁸⁷ CEBALLOS, Alfonso, “Teoría rarita”. En: *Teoría Queer, Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona, Egales, 2005, p. 67.

⁸⁸ LLAMAS, Ricardo, VIDARTE, PACO, “Nefandarios. El ‘Diccionario’ de la Real Academia o el espejo del alma de una sociedad ‘tolerante’” (pp. 145-158). En: *Homografías*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

castellano perdemos su incorrección política, su malsonancia, su contenido obsceno e insultante y lo convertimos en un vocablo neutro políticamente, que señala una corriente dentro de la posmodernidad cultural y teórica. De ahí que a partir de la década de los ochenta se transforme ese sentido de negatividad, humillación e insulto en el término descriptivo del orgullo de una identidad homosexual, y más adelante, en la etiqueta académica utilizada por los más prestigiosos especialistas en materia de género, siendo rescatada de dicho contexto y relanzada como concepto positivo y teórico, dado que este término dará cobijo a todo un marco de estudios sobre las sexualidades no normativas.

Posicionamiento ante la llamada “teoría *queer*”

Seguidamente intentamos responder a múltiples preguntas: ¿Qué es ser *queer*?, ¿se puede ser *queer* en la Universidad?, ¿es correcto el término “teoría *queer*”?

Nos parece indispensable posicionarnos como individuos frente al trabajo emprendido. Si decidiéramos presentarnos como *queer* correríamos el riesgo de no ser tomados en serio intelectualmente, pero además, estaríamos faltando a la verdad porque cualquier castellanoparlante que utilice la palabra *queer* pronunciada /kuia/ no es nada *queer*, porque para utilizar correctamente el término se tiene que haber accedido de alguna manera a un contexto no marginal, universitario y/o activista.

De alguna manera estamos de acuerdo en posicionarnos dentro de un grupo de individuos que trabajan en

[...] una especialidad solo para los que pueden “dedicarse” a ello, desde una situación socioeconómica y cultural que permite acceder a lo *queer* a partir de un núcleo privilegiado, un núcleo, un centro que justamente constituye lo *queer* como su otro absoluto, la periferia, lo excluido, a lo que jugamos nosotros, las personas serias, los que tenemos tiempo y la distancia suficiente para jugar, para experimentar lúdicamente por unos instantes un sucedáneo mejor o peor de lo que los otros no tiene más remedio que ser, fuera de bromas, ahí en la calle. Sí, la calle, un sitio donde lo *queer* no es teoría⁸⁹.

⁸⁹ CÓRDOBA, David, SÁEZ, Javier, VIDARTE, Paco (eds.), *Teoría queer, Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, op. cit., p. 78.

Aunque nos gustaría matizar que si consideramos ser *queer* de una manera más amplia en la que ser marginado sea estar fuera de las fronteras sociales por decisión propia (en ocasiones de tipo intelectual) o por marginalidad y/o exclusión o pertenecer al ámbito de la subcultura, posiblemente pudiéramos aplicarnos el adjetivo. De alguna manera podríamos considerarnos marginados de tipo intelectual por dedicarnos a un dominio de estudio denostado por una gran parte de la academia. Trabajar en los estudios *queer* y proponer una tesis como “La literatura *queer* de Manuel Puig como seducción socio-política” puede todavía causar estupor.

Para intentar reflexionar de qué manera y en qué medida podemos ser *queer* desde dentro de la Universidad partiremos del pensamiento de Judith Butler que nos invita a hacer un análisis crítico de las categorías normativas, promovidas a su vez como ideales y como sujetos de la política. Si cuestionamos la manera en que los presupuestos normativos determinan lo que cuenta como humano, lo que es legítimo y reconocible, estamos resistiéndonos a los mismos. Al operar un desplazamiento del concepto “norma” podemos repensar los movimientos políticos y sus aplicaciones utilizando como telón de fondo los conceptos butlerianos de performatividad y *performance*, a los que podríamos sumar los de vulnerabilidad y precariedad⁹⁰.

El concepto que más nos interpela es el de vulnerabilidad, que parte de “una concepción sustancial de la *ciudadanía*”⁹¹ basada en un intercambio y definida por un conjunto dinámico e interaccional que marcará el estatus y el devenir del ciudadano del futuro. De esta manera la inclusión cívica o la preexistencia de la ciudadanía son superadas en provecho de una perpetua negociación de estatutos y de términos de reconocimiento. Pero ¿cómo trasponer tal razonamiento a nuestro mundo universitario y a nuestras prácticas en la investigación y la docencia? ¿De qué manera nos posicionamos frente al “Otro”? ¿Qué discurso producimos en nuestras prácticas? ¿Qué atención prestamos a la vulnerabilidad de nuestras vidas y a la del “Otro”? En definitiva se trata de preguntarse qué necesitan los demás que

⁹⁰ Tales conceptos son propuestos por Judith Butler a partir del libro de ensayos *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Madrid, Espasa Libros, 2010.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 14.

movilicemos y qué tenemos necesidad de movilizar y si estamos dispuestos a hacerlo para descubrirnos como seres ligados al otro.

Si bien es cierto que las condiciones de producción y los cuadros normativos son necesarios, nos parece que el verdadero desafío se juega en un doble plano: el de los temas a tratar y el de la focalización utilizada. Si estas cuestiones nos preocupan es porque de alguna manera nos sentimos en tensión y en conflicto con los cuadros de producción universitarios. Entendemos esta tensión como proveniente de nuestros posicionamientos *queer* que descuadran y nos descuadran en tanto que investigadores porque afectan a nuestro ámbito profesional. Situamos el emplazamiento del conflicto en el interior del investigador en sí mismo. Porque sus marcos de referencia y de acción son múltiples (multidimensionales) y no unificados, estos se entrecrocán y crean compartimentos, disfunciones y distorsiones inéditas que permiten generar espacios de pensamiento y de ideas que ponen en tela de juicio el funcionamiento normativo habitual. Si el investigador es un sujeto construido –y en construcción–, en este caso subyace la idea de unificación de movimientos teóricos y afectivos que atraviesa nuestro razonamiento. Dicho de otra manera, es porque existe esa tensión por lo que nos presentamos como investigadores comprometidos y consideramos, a través del conflicto *queer/* Universidad, que debemos trabajar para superar el presupuesto de la diferencia entre investigador/profano, palabra universitaria/palabra profana. El discurso de J. Butler propone que nos interroguemos sobre la puesta en marcha de la igualdad y la construcción de una relación ética entre el investigador y los temas movilizados o ligados a la investigación. De acuerdo con Butler proponemos poner en primer plano una precariedad compartida que pase por la lucha contra la violencia de Estado y sus marcos normativos, que tenga como objetivo cuestionar el cuadro de producción de los investigadores.

En consecuencia, como miembros identificados e identificables de la comunidad universitaria tenemos el derecho y al mismo tiempo el deber de intentar hacer emerger nuevas prácticas investigadoras para evitar toda discriminación de raza, clase, religión, género o de cualquier categoría normativizada predefinida por la violencia de Estado.

Respecto al concepto *teoría queer* pensamos que lo *queer* es la antítesis de la Universidad, lo no universalizable, lo no normativizable; la mal llamada “teoría *queer*” nos parece una apropiación indebida de los estamentos académicos, es usurpar un concepto para ponerlo al servicio de la cultura gay dominante, insertada en el mundo capitalista. Además desnaturaliza la función principal de los estudios *queer*, que es arrebatar las armas al enemigo, utilizar el insulto para autoafirmarse a partir de un término insultante y, al mismo tiempo, intentar crear una dimensión vital e intelectual tan subversiva como rebelde, orgullosa y reivindicativa.

A este respecto nos parece conveniente aclarar el estatuto de la palabra “teoría”. Tradicionalmente, en el campo de la epistemología y de la filosofía de las ciencias se entiende el término “teoría” como un corpus conocimientos articulado de forma sistemática para explicar un determinado objeto de estudio. El concepto de teoría se entiende en el marco del discurso científico, que plantea la necesidad de un método, de un lenguaje formal y de unas reglas claras de transformación de enunciados que eviten los malentendidos y/o que permitan verificar las proposiciones.

Teniendo en cuenta estas precisiones, nos parece evidente que utilizar la palabra “teoría” para referirse a los “estudios *queer*” es un tanto inapropiado. La palabra teoría conlleva la expectativa de una explicación, de una verdad final que aparecerá de forma coherente en su seno. Sin embargo, la llamada “teoría *queer*” no es un corpus organizado de enunciados, ni tiene ninguna pretensión de cientifidad, ni posee un autor único, ni aspira a dar cuenta de un objeto claramente definido, es decir, no es propiamente hablando “una teoría”.

La primera académica en utilizar por primera vez la expresión “*queer theory*” en una conferencia publicada en 1991 en la revista *Differences* y titulada “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction” es Teresa de Lauretis. Es muy relevante que en 1994 (solamente tres años más tarde) la misma autora renuncia al término por haberse convertido en una etiqueta comercial y vacía.

En cuanto a la *Queer Theory*, mi insistente especificación “lésbica” puede considerarse más bien como tomar distancia de lo que –dado que la propuse como una hipótesis de trabajo para los estudios de gays y

lesbianas en esta misma revista– se ha convertido rápidamente en una criatura conceptualmente vacía de la industria editorial⁹².

No se puede aceptar como “teoría” dicho término por la heterogeneidad que encierra y porque está en constante movimiento; en todo caso lo que sí podemos aceptar es que se trata de un conjunto de políticas que apuntan en un mismo sentido.

La única constante que encontramos en lo *queer* es su continua evolución, su *mise en cause* permanente. Como si de un cubo Rubik se tratara, cada movimiento es un avance que al mismo tiempo cambia, desconfigura todos los parámetros; mover una casilla reordena todas las demás y nos obliga a partir de cero.

Para ser coherentes con este planteamiento no emplearemos *motu proprio* la expresión teoría *queer*. Si bien es utilizada en diferentes ocasiones en este trabajo, siempre se trata de una cita o de una referencia externa. Utilizaremos en todo momento estudios *queer* o en su defecto “lo *queer*”. La razón es que consideramos los estudios *queer* como una vía de interpretación de raíz constructorista que evoluciona con posterioridad a los “estudios de género” (enlazados más íntimamente con el feminismo y los estudios sobre la mujer).

Estos estudios *queer* representan una reformulación, sin lugar a dudas más radical, de los presupuestos de la crítica lesbiana y gay, que en parte corre paralela a algunas corrientes de los movimientos políticos. Nos encontramos ante una nueva óptica que nace como respuesta de algunos colectivos emplazados en una encrucijada en la que debían reaccionar ante cuestiones inéditas tras la expansión de la epidemia del sida y del neoconservadurismo que han experimentado algunos países occidentales durante los años ochenta y noventa, los mismos en los que la “homosexualidad” empezaba a gozar de una progresiva aceptación social.

La óptica *queer* apuesta por un desciframiento posmodernista de la noción de identidad sexual que enlaza históricamente con el camino abierto por el feminismo, los estudios sobre género y los estudios gays y lesbianos, pero que al mismo tiempo potencia nuevos impulsos y metodologías. Sus propuestas reinterpretan, de manera más radical, los presupuestos de la “crítica homosexual” –tanto esencialista como

⁹² DE LAURETIS, Teresa, “Habit Changes”. En: *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 6, 1994, pp. 2-3.

construccionista— dado que aplican el análisis deconstruccionista y postestructuralista para resquebrajar el binomio “hetero-homo”. Las propuestas *queer* pretenden desestabilizar los cánones universalistas, transgredir los patrones unívocos y subvertir de forma sistemática sus propios límites y los códigos dualistas que definen los comportamientos heteronormativos. La legitimación de los “homosexuales” (gays, lesbianas, trans) como minoría normalizada se entiende como una asimilación, como una perpetuación del régimen social que sustenta dominaciones, jerarquías y exclusiones: la “heterosexualidad”.

Del feminismo activista a “lo *queer*”

La línea de trabajo que proponemos no es nueva. Gayle Rubin ya había propuesto pensar el pasado de las *sexualidades periféricas* como un marco en el que los conceptos cambian, fluyen y se redefinen de acuerdo con el contexto histórico. Propone la idea de atender el pasado cultural para describir una “geology of the studies”⁹³. Rubin recupera las polémicas de algunos científicos de finales del s. XIX para recordarnos la existencia de un pasado de sexualidades transgresoras, y que no es monopolio exclusivo de los estudios *queer*:

I am continually shocked at the assumption that GLBTQ studies only got started sometime in the 1990s. I choose the metaphor of geology because it helps us think about longer time frames and pull our focus away from the present. In geologic time, the present is a blip. Our sense of what is important in queer scholarship should not be distorted by the glitter of the current, the trendy, and the new. I want us to think about longer processes that have shaped the present and in which the present is deeply rooted. Any scholarly project can benefit from an accumulation of knowledge that can be evaluated, validated, criticized, updated, polished, improved, or used to provide new trails to investigate. We need to be more conscious about including the older material in the contemporary canon of Queer Studies⁹⁴.

Desde el último cuarto del siglo XX hasta la actualidad los estudios en el dominio de las Humanidades y las Ciencias Sociales se han enriquecido y ampliado

⁹³ RUBIN, Gayle, “Geologies of Queer Studies. Its *Dèjà vu* All Ower Again” (pp. 347-356). En: *Desviations. A Gayle Rubin Reader*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 352.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 354-355.

gracias a diversas corrientes teóricas y herramientas metodológicas, lo que nos permite aproximarnos desde una focalización más amplia a las relaciones individuales y a su repercusión social. Al reevaluar lo que entendemos por humanidad nos enfrentamos a una reflexión crítica de la actualidad, y al mismo tiempo, de lo que se nos ha presentado como devenir histórico. Si hay un concepto que ha forzado la reflexión es el de sexualidad desde las múltiples acepciones que encierra. La reivindicación sexual ha marcado un punto de inflexión al poner en tela de juicio el imperialismo monoteísta de la civilización occidental. Ha iniciado un proceso hacia lo que llamaremos desactivación de la no-presencia en base a la inmoralidad, es decir, un proceso en el que los actores a los que se les ha negado la voz (mujeres, gays, lesbianas y *queer*) reflexionan sobre su situación y en un efecto carambola reposicionan al resto de actores sociales. La consecuencia es una amplia reflexión que se replantea los pilares de la cultura eurocéntrica desde diferentes puntos de vista: la dimensión patriarcal de los poderes (sociales, médicos, legales...), el marco inamovible de lo normativo a todos los niveles (político, económico...), que tiene como consecuencia directa la persecución y marginación; y el abandono del lastre del cristianismo y sus variantes (del catolicismo al protestantismo). Nos permitimos hacer un inciso para remarcar que tal cultura es impuesta por los imperios coloniales, como propondremos al analizar las novelas de Manuel Puig que forman parte del corpus de este trabajo.

La modernidad ha aprovechado las grietas del patriarcado androcentrista, impuesto durante siglos, para revisar y reposicionar desde una mirada más comprensiva las dimensiones de las sexualidades humanas. El trabajo principal consiste en una exploración mucho más plural y omnicomprendiva y bajo tal signo se han desarrollado estudios y teorías desde la antropología estructuralista hasta el deconstruccionismo filosófico, pasando por los grupos de liberación (de lesbianas, gays, trans), la nueva historiografía, los estudios culturales y, evidentemente, el movimiento feminista.

A partir de la segunda mitad del s. XIX se da un movimiento de ruptura epistemológica hacia una (des)naturalización, primero de la sexualidad y posteriormente del sexo y del género (tal y como analizábamos en la introducción a este trabajo), hasta llegar a su radicalización máxima que contextualiza la historización de la sexualidad y de los sujetos con relación a sus deseos y placeres.

Respecto a la reinterpretación del psicoanálisis de Sigmund Freud (a partir del complejo de Edipo y del miedo a la castración de la infancia que condicionarán la sexualidad adulta), podríamos nombrar multitud de trabajos, pero a modo de ejemplo citaremos, desde el enfoque anti-opresivo, los de Wilhelm Reich, Herbert Marcuse o Erich Fromm, diferencias aparte; y desde el psicolingüístico las reinterpretaciones de la escuela de Jacques Lacan, según las cuales la sexualidad debe entenderse como una estructura que giraría en torno al símbolo primario (el “falo”) que representaría la autoridad cultural en nuestra sociedad⁹⁵. De entre los primeros trabajos sobre sexualidad, además de la obra de Freud, es referencia obligatoria el de Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*⁹⁶, que marcará la definición y la visión medicalizada de las prácticas homosexuales a lo largo del s. XX.

A partir de finales de la década de los 1960 la sexualidad se convierte en objeto de estudio en el campo de la historiografía y la sociología tanto europea como norteamericana, tal y como podemos rastrear en publicaciones periódicas como *Annales E.S.C*, *Quaderni Storici*, *Family History* o *Past and Present*.

Como podemos ver hay una gran pluralidad de escuelas y corrientes metodológicas que intentan acercarse a la reelaboración del concepto: desde el estudio de las diversas concepciones de la sexualidad a través de la historia (Michel Foucault⁹⁷, Alfred L. Rowse⁹⁸, Jean-Louis Flandrin⁹⁹); desde las normativas políticas ejercidas sobre el comportamiento sexual (Jeffrey Weeks¹⁰⁰, John C.

⁹⁵ MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios “queer”*, Barcelona, Icaria, 2002, p. 19.

⁹⁶ KRAFFT-EBING, Richard von, *Psychopathia Sexualis*, Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1886.

⁹⁷ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

⁹⁸ ROWSE, Alfred L., *Homosexuals in History: Ambivalence in Society, Literature, and the Arts*, New York, Macmillan, 1977.

⁹⁹ FLANDRIN, Jean-Louis, *Un temps pour embrasser: aux origines de la morale sexuelle occidentale (V^e-XV^e s.)*, Paris, Seuil, 1983.

¹⁰⁰ WEEKS, Jeffrey, *Sex, Politics and Society. The Regulation of Sexuality since 1800*, London, Longman, 1981.

Fout¹⁰¹); o desde la configuración de las sexualidades marginadas. Durante la segunda mitad de la década de los 1970 se publicarán con más o menos proyección las primeras monografías: Vern L. Bullough¹⁰², Alfred L. Rowse¹⁰³, Kennet J. Dover¹⁰⁴, Michael Goodich¹⁰⁵, John Boswell¹⁰⁶.

Nos parece importante reseñar que se trata de estudios puntuales que no representan una preocupación generalizada sobre el tema ni del público general ni mucho menos universitario. Cuando en 1972, Vern L. Bullough publicó su artículo “Sex in History: A Virgin Field”¹⁰⁷ estaba llamando la atención sobre la importancia de incluir el tema dentro de los intereses académicos. Estamos de acuerdo con el propio Bullough, tal como expuso posteriormente¹⁰⁸, en que no se trataba de un desinterés intelectual sino más bien del miedo profesional ante la amenaza del estigma académico.

Tal evolución se dará de manera lenta y paulatina, en muchas ocasiones gracias a la implicación personal de un número creciente de profesores que se sintieron comprometidos de manera personal en un contexto que conjugaba reconocimiento social (personal y colectivo), oportunidad histórica y reivindicación política.

¹⁰¹ FOUT, John C. (ed.), *Forbidden History: The State, Society, and the Regulation of Sexuality in Modern Europe. Essays from the Journal of the History of Sexuality*, Chicago, Chicago University Press, 1992.

¹⁰² BULLOUGH, Vern L., *Sexual Variance in Society and History*, New York, John Wiley & Sons, 1976.

¹⁰³ ROWSE, Alfred L., *Homosexuals in History: Ambivalence in Society, Literature, and the Arts*, New York, Macmillan, 1977.

¹⁰⁴ DOVER, Kenneth J., *Greek Homosexuality*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

¹⁰⁵ GOODICH, Michael, *The Unmentionable Vice: Homosexuality in the Later Medieval Period*, Santa Barbara, Ross-Erickson, 1979.

¹⁰⁶ BOSWELL, John, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago, Chicago University Press, 1980.

¹⁰⁷ BULLOUGH, Vern L., “Sex in History: A Virgin Field” (pp. 101-116), *Journal of Sex Research*, 8, 1972.

¹⁰⁸ BULLOUGH, Vern L., *Sexual variance in society and history*, New York/ London, 1976.

La construcción de la identidad homosexual

En este apartado presentamos dos corrientes principales (*esencialismo* y *construccionismo*) dentro del estudio de la “homosexualidad” desde un punto de vista historiográfico. Aunque no nos detendremos a describir la evolución diacrónica de los conceptos “homosexualidad” y “homosexual”, sí queremos señalar dos aspectos significativos que ponen de manifiesto, por un lado, que la sexualidad es un constructo social y, por otro, la apropiación (e instrumentalización) constante que la ideología dominante opera sobre cualquier neologismo que provenga del activismo (homosexualidad, gay, *queer*).

En primer lugar, la idea de que la “homosexualidad”¹⁰⁹ desde sus orígenes es una categoría para describir una patología es falsa, tal y como demuestran diferentes estudios¹¹⁰. Las investigaciones de Halperin sobre el origen del término demuestran que, en su uso original, fue un término activista en pro de los derechos de las sexualidades periféricas. Pero la utilización que del mismo hizo Kertbeny (1869) no se mantendrá mucho tiempo. Richard von Krafft-Ebbind descubre el término en *Entdeckung der Seele* (1880) del zoólogo Gustav Jaeger, se apropia del mismo y lo utiliza en la segunda edición (1887) de su enciclopedia de las desviaciones sexuales *Psychopathia Sexualis*¹¹¹.

Es, por tanto, un hecho comprobado que la invención de la palabra “homosexualidad” se produjo desde una perspectiva favorable a los “gays”,

¹⁰⁹ El primer uso del término homosexualidad se da en alemán (*Homosexualität*), por un escritor y traductor austro-húngaro, Karl-Maria Kertbeny, nacido en Viena el 24 de febrero de 1824. Kertbeny lo utiliza como parte de una campaña para derogar el artículo 143 del Código Penal prusiano (que penalizaba las relaciones homosexuales). Escribe en 1869 dos textos anónimos que funcionan como cartas abiertas al ministro de justicia y ahí es donde aparece registrado por primera vez. Véase: HALPERIN, David, “Homosexualidad, una categoría en crisis”. En: *La Jornada*, 4 de noviembre de 2004. <http://www.jornada.unam.mx/2004/11/04/ls-halperin.html>

¹¹⁰ HALPERIN, David, “Homosexualidad, una categoría en crisis”, *op. cit.*; HALPERIN, David, “How to do the History of Male Homosexuality”. En: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 6, nº 1, pp. 87-124; EIGLER, Friederike, KORD, Suzanne (eds.), *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, Westport, Greenwood Press, 1997. ERIBON, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 2001; SÁEZ, Javier, *Teoría Queer y psicoanálisis*, Madrid, Síntesis, 2004.

¹¹¹ Véase: PRECIADO, Beatriz, *Testo yonqui*, Madrid, Espasa, 2008, pp. 58-59.

antes de que Krafft-Ebing se apoderase de ella en la segunda edición de su *Psychopathia Sexualis* de 1887¹¹².

Como señala Javier Sáez, en este trayecto de 1869 a 1887, la homosexualidad pierde su carga positiva y es apologizada como parte de la instauración del dispositivo de la sexualidad del que nos ocuparemos más abajo. El término adquiere así sus connotaciones médicas y médico-legales, y deja de ser una afirmación pro-gay para volverse una designación clínica¹¹³. Es “la primera mutación” operada por la noción de “homosexualidad”, en lo que será una reconceptualización continua en el dispositivo de disciplinamiento social de los sujetos.

En segundo lugar, la categoría de “heterosexualidad” es posterior a la emergencia del término “homosexualidad”. La palabra no se detecta por primera vez hasta la década de 1880 en Alemania¹¹⁴. En 1892 llega a Estados Unidos y paulatinamente se convierte en una definición que indica un eros normal orientado al otro sexo. Pero hasta la década de 1930, “heterosexualidad” no era una palabra que formara un componente fijo de la sexualidad¹¹⁵ pública, es decir, se vuelve un componente naturalizado y presente en la cultura y los medios (como puede ocurrir actualmente) casi sesenta años después de la invención del término “homosexualidad”.

¹¹² ERIBON, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 399.

¹¹³ Como señala Didier Eribon, las primeras teorizaciones de la “inversión sexual” parten de juristas y hombres de letras (Ulrichs, Kertbeny) que buscaban legitimar los amores entre personas del mismo sexo. Ulrichs inventó el modelo del “hermafroditismo del alma”, que describía a los uranistas como individuos con alma de mujer en un cuerpo de hombre. ERIBON, Didier, *Ibidem*, p. 399.

¹¹⁴ “El vocablo ‘heterosexualidad’ fue inventado por el mismo Kertbeny que había inventado el de ‘homosexualidad’. Originariamente se refería al hermafroditismo psíquico, más cercano a una bisexualidad, pero con el tiempo fue cambiando hasta llegar a la definición de hoy en día. El historiador Jonathan Ned Katz señala su primera utilización en el *New York Times* a principios de la década de 1920 y en canciones y en humor popular hacia 1930. Sólo a fines de la década de 1940 se comienza a utilizar de forma habitual. Socialmente tenía escaso uso y en la década de 1950 comienza a popularizarse”. ERIBON, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, *op. cit.*, pp. 121-122.

¹¹⁵ Beatriz Preciado indica que el término “sexualidad” es inventado hacia 1880. PRECIADO, Beatriz, *Testo yonki*, *op. cit.*, p. 61.

Los estudios historiográficos sobre la homosexualidad pivotarán entre dos corrientes interpretativas que se sucederán. Ambas tendencias intentan el análisis de una misma realidad pero desde metodologías muy dispares que darán conclusiones divergentes.

El debate cuestiona los géneros y las identidades desde posiciones esencialistas o construccionistas. Ese debate se articuló alrededor de la cuestión de si la homosexualidad y la heterosexualidad eran categorías propias de la sexualidad humana, entendida ésta como una realidad transhistórica, y si podían encontrarse en cualquier contexto cultural presente o pasado (posición por ejemplo de Boswell), o si tales categorías tenían una historicidad específica y solo podían aplicarse a las sociedades modernas occidentales que las habían producido (posición que toma una línea culturalista de las teorías *queer*)¹¹⁶

La primera pertenece a una idea de la sexualidad y, por tanto, de la homosexualidad que entendemos como esencialista, basada en la creencia de que la autoconsciencia del deseo erótico entre personas del mismo sexo trasciende los condicionamientos históricos y parte de la publicación en 1980 de *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*¹¹⁷ de John Boswell. La monografía presenta un recorrido muy detallado por diferentes contextos culturales desde la antigüedad clásica hasta finales de la Edad Media.

La consecuencia de este planteamiento es adjudicar una misma “identidad gay”, con mínimas diferencias, a todos los períodos históricos, desde la época griega hasta la actualidad, y por tanto, natural y perdurable.

Muestras claras de la lectura esencialista serán los trabajos de Robert K. Martin¹¹⁸ en torno a la poesía norteamericana del siglo XIX, de Joseph Pequigney¹¹⁹

¹¹⁶ CORDOBA, David, “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. En: CORDOBA, Javier, SÁEZ, David, VIDARTE, Paco, *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona, Egales, 2005, p. 33

¹¹⁷ BOSWELL, John, *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian era to the Fourteenth Century*, Chicago: Chicago University Press, 1980.

¹¹⁸ MARTIN, Robert K., *The Homosexual Tradition in American Poetry*, Austin, University of Texas, 1979.

sobre la lírica amorosa de Shakespeare, o las antologías de Judy Grahn¹²⁰, que apuestan por una mitología intemporal para lesbianas y gays.

Esta concepción favorece la idea de crear antologías de carácter divulgativo. En los años setenta tales publicaciones se elaboraban desde editoriales minoritarias o íntimamente vinculadas a grupos reivindicativos y activistas. A partir de los años noventa las grandes editoriales han sucumbido al elevado poder adquisitivo de este colectivo y se han puesto al servicio de sus necesidades de consumo cultural. En la actualidad son incontables las antologías de relatos o poesía temática homosexual-gay-lesbiana pero también son abundantes los textos de tipo crítico y/o literario. Referenciamos algunas obras significativas a este respecto: *Penguin Book of Homosexual Verse*¹²¹, *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*¹²², *History of Gay Literature. The Male Tradition*¹²³, las antologías de Wayne R. Dynes¹²⁴ o su enciclopedia¹²⁵, Paul Hallam¹²⁶, James J. Wilhem¹²⁷. Mencionaremos especialmente por su importancia globalizadora *The Literature of Lesbianism* de Terry Castle¹²⁸.

La segunda corriente de la historiografía sobre las homosexualidades es la llamada construccionista. Parte de la consideración de que, tal y como destaca Foucault en *Historia de la sexualidad*, el término “homosexual”, en la acepción que

¹¹⁹ PEQUIGNEY, Joseph, *Such is my Love: A Study of Shakespeare's Sonnets*, Chicago, Chicago University Press, 1985.

¹²⁰ GRAHN, Judy, *Another Mother Tongue: Gay Words, Gay Worlds*, Boston, Beacon, 1984; *The Highest Apple: Sappho and the Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco, Spinsters, 1985.

¹²¹ COOTE, Stephen (ed.), *The Penguin Book of Homosexual Verse*, London, Penguin, 1983.

¹²² DUBERMAN, Martin, VINICIUS, Martha, CHAUNCEY, George (eds.), *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, New York, Meridian, 1989.

¹²³ WOODS, Gregory, *A History of Gay Literature. The Male Tradition*, New Haven, Yale University Press, 1998.

¹²⁴ DYNES, Wayne R., DONALDSON, Stephen (eds.), *Studies in Homosexuality*, New York, Garland, 1992.

¹²⁵ DYNES, Wayne R., JOHANSSON, Warren, PERCY, William A. (eds.), *Encyclopedia of Homosexuality*, New York, Garland, 1990.

¹²⁶ HALLAM, Paul (ed.), *The Book of Sodom*, London, Verso, 1993.

¹²⁷ WILHELM, James J. (ed.), *Gay and Lesbian Poetry. An Anthology from Sappho to Michelangelo*, New York, Garland, 1995.

¹²⁸ CASTLE, Terry (ed.), *The Literature of Lesbianism. A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*, New York, Columbia University Press, 2003.

utilizamos en la actualidad, no se acuñó hasta la segunda mitad del siglo XIX, y se fue afianzando de manera lenta a lo largo del siglo XX, aunque habitualmente asociado al vocabulario médico. Estos teóricos consideran que aquello que llamamos “homosexualidad” no nace como tal hasta que un conjunto propicio de circunstancias (políticas, económicas, sociales...) precipitó la génesis de una nueva conciencia erótica, individual y colectiva, que en ningún caso puede asimilarse a las prácticas sexuales entre personas del mismo sexo en otras épocas históricas.

Desde la perspectiva actual podemos concluir que la corriente esencialista ha dado menos frutos que la escuela construccionista. Como veremos posteriormente hay diversas fases evolutivas en los estudios gays, lesbianos y *queer* que se desprenden de la dimensión construccionista de las propuestas foucaultianas porque toman las nociones de identidad y comunidad como pilares de los movimientos reivindicativos de las tres últimas décadas.

Debemos señalar que coinciden en el tiempo (primera mitad de los ochenta) la difusión de la monografía de John Boswell, antes citada, y la publicación original y traducción inmediata a diversas lenguas de la *Histoire de la sexualité* (1976-1984) de Michel Foucault, indiscutible cuna de la tendencia construccionista y por tanto de los primeros estudios gays, lesbianos y *queer*, tal como podemos rastrear en *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*¹²⁹ de David Halperin. Posteriormente Didier Eribon, en la tercera parte de su monografía *Réflexions sur la question gay*¹³⁰, hará un esfuerzo por realizar una contextualización histórica y biográfica de la obra de Foucault.

De toda esta genealogía ha surgido un aparato reflexivo capaz de analizar e interactuar con un intervencionismo social que podemos denominar activista. Los grupos marginales o marginados adquieren una identidad comunitaria que les define y quieren hacerse escuchar. Si atendemos al feminismo activista tanto norteamericano como europeo es imprescindible destacar la obra narrativa y filosófica de Monique Wittig con textos tan influyentes como *Le corps lesbien*¹³¹

¹²⁹ HALPERIN, David M., *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

¹³⁰ ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.

¹³¹ WITTIG, Monique, *Le corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973.

(1973) o “The Straight Mind”¹³², cuya primera versión fue una conferencia dictada en Nueva York en 1978.

El movimiento feminista y el desarrollo de los estudios sobre la homosexualidad

Es indudable que el proceso gradual de revisión metodológica que los estudios sobre la “homosexualidad” han experimentado desde la década de los ochenta se debe en gran medida a la fuerza y desarrollo del movimiento feminista. La consolidación de un paradigma y la creación de una genealogía contrapuesta al patriarcado como mecanismo de identificación han propiciado que miembros reivindicativos de otros grupos “marginales” intentaran seguir el ejemplo y trazar una genealogía propia a tenor de los resultados conseguidos por el feminismo. Por otro lado, se habían producido debates internos dentro del movimiento feminista, en especial desde la crítica lesbiana. El caso más señalado al respecto es la interpretación de ese pasado llevada a cabo por Adrienne Rich en su artículo titulado “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”¹³³. Se trata de un artículo de enorme peso que no ha perdido vigencia en la actualidad, como testimonio de una feminista comprometida políticamente durante los años sesenta.

Llegados a este estadio de la genealogía deberíamos detenernos en estudios que desde ámbitos ajenos a las Humanidades han reflexionado sobre cuestiones primordiales para nuestro tema de estudio, como por ejemplo el trabajo antropológico de Adrienne Rich, que acabamos de citar, pero no insistiremos al respecto porque ha sido tratado ampliamente en la introducción de esta tesis al desarrollar las diferencias del binomio sexo/género, y al definir el concepto de género. Tan solo puntualizaremos que si aceptamos, como sugiere Foucault, que la sexualidad no debe entenderse a través del prisma tradicional de la naturaleza tal y como propugna el cristianismo, sino a través de la dinámica que establece con sus representaciones y discursos, y su relación con el entorno sociocultural, reconocemos implícitamente que la dicotomía secular que se establece entre hombre

¹³² WITTIG, Monique, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon, 1992.

¹³³ RICH, Adrienne, “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (pp. 62-91). En: *Journal of Women in Culture and Society*, 5, 1980.

y mujer no tiene lugar de ser, y que tan solo el concepto de género, en tanto que afirma la construcción cultural y no el carácter esencial de esa dicotomía, puede producir subjetividades libres más allá de la barrera hegemónica masculina y patriarcal. Es en ese sentido en el que la historiografía sobre las mujeres recoge testimonios que sirven para iluminar una ideología y un estatuto en su contexto temporal, y los estudios de género atienden a las representaciones sexuales, con una clara voluntad de revisión política e intelectual. Así, el género sería un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias percibidas entre los sexos biológicos, y al mismo tiempo una categoría fundamental para delimitar las relaciones de poder.

Este camino lo han seguido investigadores pertenecientes a la escuela feminista norteamericana como Nancy K. Miller¹³⁴ o Thomas Laqueur¹³⁵. El resultado es un nuevo paradigma en el que prima la inclusión de la diferencia como base de las diversas identidades sexuales. A partir de los estudios de género podremos entender mucho mejor la posterior crítica gay, lesbiana y *queer*, y a su vez la revisión que proponen éstas es la que mejor se adapta a la mayor parte de la crítica sociológica, literaria e historiográfica consagrada al homoerotismo. Si aceptamos los parámetros más estrictos de la escuela construccionista, tal y como hemos visto arriba, la “identidad homosexual” no puede identificarse con anterioridad al siglo XIX. Lo que sí podemos hacer es trazar una lectura de aquellas subversiones que permite y potencia el género en cualquier circunstancia histórica. Esta línea de trabajo ha sido muy utilizada a partir de la década de los 1980, como lo muestran las monografías de David M. Halperin *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*¹³⁶, de Gregory W. Bredbeck

¹³⁴ MILLER, Nancy K. (ed.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986.

¹³⁵ LAQUEUR, Thomas, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

¹³⁶ HALPERIN, David M., *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York, Routledge, 1990.

*Sodomy and Interpretation: Marlowe to Milton*¹³⁷, de Bruce S. Smith *Homosexual Desire in Shakespeare's England. A Cultural Poetics*¹³⁸.

No podemos dejar de subrayar que sería necesario realizar un gran número de trabajos que rastreen fuentes documentales, en lo que respecta a las modalidades homoeróticas femeninas, que generalmente presentan un salto entre la Lesbos de Safo (siglo VII/VI a. C.) y la Europa del s. XVI, como por ejemplo “el mito de la impunidad cristiana” presentado por Crompton, refiriéndose a algunas legislaciones civiles de los siglos XIII al XVIII, en su ensayo *Homosexuality and Civilization*¹³⁹.

Para finalizar, resulta evidente que desde las investigaciones pioneras de John Boswell, Michel Foucault y Bernardette J. Brooten, se han publicado un gran número de trabajos de todo tipo que han tenido la intención de acotar el campo de estudio del homoerotismo, si bien veremos posteriormente que se caracterizan por la constante reubicación de su propia condición. No obstante, estas obras merecen subrayarse como básicas para la crítica posterior, especialmente porque en el contexto y en las circunstancias de su difusión los estudios sobre la “homosexualidad” apenas habían nacido.

Influencias teóricas en los “estudios *queer*”

Los estudios *queer* se construyen en base a múltiples influencias teóricas que han conformado el pensamiento occidental. Además del feminismo y del psicoanálisis, también han sido influidos por la sociología contruccionista, el pospositivismo, el posestructuralismo, la posmodernidad y, evidentemente, los estudios culturales, entre otros. Dado que pertenecen a las últimas décadas del siglo XX, la mayoría surgen como evolución lógica o como reacción de un movimiento dado. Ello es todavía más evidente para los casos en los que se incorpora el prefijo latino post- que significa “después”.

¹³⁷ BREDBECK, Gregory W., *Sodomy and Interpretation: Marlowe to Milton*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

¹³⁸ SMITH, Bruce R., *Homosexual Desire in Shakespeare's England. A Cultural Poetics*, Chicago, Chicago University Press, 1991.

¹³⁹ CROMPTON, Louis, *Homosexuality and Civilization*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

Nos interesa precisar que los estudios *queer*, en la constante evolución que los caracteriza, han incorporado algunos de los aspectos de cada línea de influencia. En ocasiones, como veremos, los movimientos teóricos divergen o se contradicen entre ellos en algún aspecto, como por ejemplo, el construccionismo social (“teoría del etiquetaje”¹⁴⁰) y el posestructuralismo y el posmodernismo.

No insistiremos mucho más en el feminismo por considerar que reconocemos una deuda con tal movimiento, tal y como queda patente en la introducción a este trabajo y la genealogía *queer* descrita en el apartado “Del feminismo activista a lo *queer*”. Por la operatividad que nos concede al interpretar la obra de Manuel Puig, únicamente haremos hincapié en la redefinición del lugar y el estatus del falo en la cultura occidental que hacen Monique Wittig y Luce Irigaray.

Para Monique Wittig, que tiene una base constructivista y materialista, nada existía antes de la socialización y todo está socialmente construido. Las categorías hombre y mujer son construcciones sociales y no categorías naturales y el psicoanálisis, como discurso *oficial* de la sexualidad, representa la producción más perversa y perniciosa de la mente heterosexual.

Además, la oposición hombre/mujer o masculino/femenino asumida socialmente refuerza la *straight mind*. No existe la cosa “ser mujer” o “ser-hombre” porque son conceptos políticos opuestos, que se anulan mutuamente. “Esto significa que no pueden existir mujeres y hombres por más tiempo, y que como clases y categorías de pensamiento o lenguaje deben desaparecer política, económica, ideológicamente. Si nosotros, como lesbianas y gays, continuamos hablando de nosotros y concibiéndonos como mujeres y hombres, contribuimos a mantener la

¹⁴⁰ Centrada en el estudio de la “desviación” desde el prisma del interaccionismo simbólico propuesta por Howard Becker, la teoría de la reacción social, teoría del etiquetado, teoría del etiquetamiento o *labeling*, es una de las teorías microsociológicas de la *sociología de la desviación* desarrollada durante la década de los 1960-70. Ésta postula, en relación con las teorías de las relaciones sociales, que la desviación no es inherente al acto concreto sino que es una manifestación de la mayoría social que califica o etiqueta negativamente los comportamientos de las minorías al desviarse de las normas culturales estandarizadas de la mayoría. La teoría ha prestado especial atención a distintos colectivos: discapacitados, enfermos mentales, criminales, homosexuales, niños, ancianos...

heterosexualidad¹⁴¹. Como consecuencia, para Wittig “las lesbianas no son mujeres”, son consideradas como un “tercer género”. No son mujeres porque la mujer está definida estrictamente por sus relaciones de dependencia con los hombres, y las lesbianas sexualmente escapan a esta relación de dominación. Por tanto, la lesbiana opera como un nuevo significado transcendental que reubica el falo: está fuera del sistema de intercambio y lo mantiene abierto.

Por otra parte, tenemos el discurso de Luce Irigaray, que se construye desde el punto de vista psicoanalítico. A la vez, inspirándose en la anatomía de las mujeres, propone el concepto de “deux lèvres”, que también está fuera de la economía del falo, puesto que los labios articulan el imaginario femenino y son un símbolo cultural. Irigaray presenta la posibilidad de una sexualidad femenina que no se atenga a los parámetros masculinos.

En la teoría freudiana la sexualidad femenina es interpretada bajo la perspectiva de la envidia del pene. La mujer descubre su sexualidad dándose cuenta de la falta de pene y sucesivamente emplea su energía en obtener el sexo masculino. Por otro lado, según los postulados lacanianos, el discurso del hombre es un discurso falocéntrico: el falogocentrismo es la actitud del hombre en cuanto pone, en el centro de todo, a sí mismo, el propio falo, el propio discurso. Irigaray afirma en “El cuerpo a cuerpo con la madre” que el patriarcado se funda sobre un matricidio, como consecuencia del cual las mujeres se inscriben dentro de la “ley del padre”; con la intención de contrarrestar dicha ruptura, es necesario establecer la existencia de una “genealogía de mujeres” o femenina con la que se restaure la relación madre-hija. Por tanto, el lesbianismo sería un modelo de relación sociosimbólica femenina. El apego a la madre se transforma en deseo lésbico, en una especie de continuidad causa-efecto propia de la libido femenina.

El psicoanálisis es el centro de muchos debates dentro de los estudios *queer* que trabajan en el ámbito de los estudios culturales. El aspecto que ha sido más fuertemente cuestionado por no formar parte de los intereses *queer* es el concepto de diferencia sexual, que constituye el centro del psicoanálisis. Javier Sáez, en su libro

¹⁴¹ WITTIG, Monique, *El pensamiento heterosexual*, op. cit., p. 6.

*Teoría Queer y psicoanálisis*¹⁴², hace una revisión de la difícil relación entre los estudios *queer* y el psicoanálisis. Intenta poner de relieve lo que, en su opinión, es la capacidad subversiva de la obra de Jacques Lacan, particularmente al relacionar su concepto de “objeto a”¹⁴³ con las prácticas sexuales *queer*:

La valoración que hace Lacan del ano –sin patologización ni atribuciones a priori a hombres o mujeres– no está lejana de las prácticas de algunas subculturas gay [...]. La referencia a la mirada y la voz se puede relacionar con prácticas actuales como el ligue de la calle, el sexo telefónico o por Internet, la pornografía, el voyeurismo o el sexo virtual¹⁴⁴.

Javier Sáez otorga un especial valor a este concepto lacaniano en cuanto a su relevancia y afinidad con los planteamientos de los estudios *queer* porque “nos recuerda que muchos placeres sexuales no tienen por qué implicar a los órganos genitales. Al separar el deseo sexual y el goce imperativo de los genitales, Lacan desnaturaliza y desheterosexualiza el deseo. El objeto a, por su multiplicidad y separación de lo genital, no permite instaurar ningún tipo de normalidad sexual. Esta falta de especificidad multiplica las posibilidades del deseo”¹⁴⁵.

Dentro de las ciencias sociales en general, y más concretamente en la psicología, han existido tres tendencias pospositivistas que han posibilitado a gays y lesbianas obtener una voz propia que les permitiera reclamar por sí mismos sus derechos. Estamos hablando de la incorporación de unos intereses emancipatorios a las políticas de identidad, la ética social y la investigación participativa. Tal y como afirma Henry L. Minton, en su artículo “*Queer Theory: Historical Roots and*

¹⁴² SÁEZ, Javier, *Teoría Queer y psicoanálisis*, Madrid, Síntesis, 2004, p. 185.

¹⁴³ Sáez indica que en el Seminario XI, de 1964, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan desarrolla la acción de *objeto a* “sobre todo vinculado a la mirada: el objeto a es algo de lo que el sujeto, para construirse, se ha separado como órgano. Esto vale como símbolo de la carencia, es decir, del falo, no en tanto que tal, sino en tanto que falta: es preciso, pues, que no sea un objeto, en primer lugar, separable, en segundo lugar, que tenga alguna relación con la carencia. [...] A nivel es el nada [sic], en tanto que eso de lo que el sujeto se ha destetado ya no es nada para él. [...] En el nivel anal es el lugar de la metáfora –un objeto por otro–, dar las heces en lugar del falo”. *Ibídem*, p. 62.

¹⁴⁴ *Ibídem*, p. 62.

¹⁴⁵ *Ibídem*, p. 186.

Implications for Psychology”¹⁴⁶ las tres tendencias contienen aspectos de la “Queer Theory”. La ciencia emancipatoria, tal y como la plantea Habermas¹⁴⁷, permite a los individuos ser conscientes de las condiciones que contribuyen a su opresión, dándoles la posibilidad de evitarla. La perspectiva *queer* con la que trabajaremos redirige la ciencia emancipatoria para luchar contra el permanente conflicto de la resistencia a la dominación social generalizada (que anunciaban Marx y Foucault). Las políticas de identidad se preocupan de dar voz a aquellos que no la han tenido y por tanto, no han sido representados en la investigación científica, como práctica necesaria para restaurar el agravio histórico cometido por las prácticas psicológicas tradicionales, que han negado a los “grupos marginales” la posibilidad de ser oídos.

En este campo tomamos en cuenta, una vez más, a los teóricos franceses Michel Foucault y Jacques Derrida. El cambio principal que proponen radica en una ruptura con las epistemologías tradicionales en lo que hace referencia a la forma de interpretar el yo y lo social. Hasta el momento se confería una intencionalidad al sujeto, es decir, el individuo (en tanto que librepensador) era la base sobre la que se concebía la acción, tanto política como moral. El posestructuralismo cuestionará esta teoría al plantear que los sujetos no son creadores autónomos de sí mismos sino que están inmersos en una compleja red de relaciones sociales. Por tanto, el sujeto no existe previamente a las políticas o estructuras sociales sino que se construye mediante y a través de acuerdos sociopolíticos concretos. De esta manera el posestructuralismo pulveriza la idea del individuo como agente autónomo, y abre las puertas a una nueva realidad emergente. Tendencia, por otro lado, constante y generalizada en las corrientes filosóficas del s. XX.

El posestructuralismo ha representado una influencia básica para responder a las cuestiones de cómo surgen las categorías gay, lesbiana y *queer*, en qué aspectos se diferencian y qué tipos de identidades están excluyendo, cómo se fijan los límites y cómo se pueden cuestionar; y sobre todo, por qué es importante centrarse en la producción discursiva de las identidades sociales. Uno de sus objetivos es analizar la forma en que los textos culturales privilegian la heterosexualidad sobre otras

¹⁴⁶ MINTON, Henry, L. “*Queer Theory: Historical Roots and Implications for Psychology*” (pp. 337-353). En: *Theory & Psychology*, 7, 1997.

¹⁴⁷ HABERMAS, Jürgen, *Conocimiento e interés*, Madrid, Taurus, 1982.

identidades sexuales y hasta qué punto esta dominación requiere la existencia de las sexualidades periféricas. El cambio de punto de vista se amplía al considerar que las sexualidades “anormales” no son los únicos objetos dignos de investigación, sino que también debemos analizar la forma en que se ha construido la propia heterosexualidad.

Los estudios *queer* reconocen la imposibilidad de considerarnos totalmente fuera de la heterosexualidad porque cada término adquiere su significación en relación con otro. Pero es posible negociar los límites entre los conceptos. Al examinar la producción discursiva que confiere una determinada esencia al sujeto, estos estudios trabajan en el límite de lo que está dentro, fuera y entre. Siguiendo, una vez más, la noción de “suplementariedad” de Derrida, es posible interrogar la construcción y regulación de los límites de las identidades sexuales, las comunidades y las políticas. De esta manera debemos abandonar la perspectiva de la “teoría del etiquetaje” porque no trabajaremos las nuevas identidades sexuales en oposición a una heterosexualidad natural y estable, por reconocerle una naturaleza mutable. La lógica cultural de lo que está dentro y lo que está fuera de la norma juega un papel decisivo.

Mención aparte merecen algunos trabajos de Jacques Derrida¹⁴⁸ que ofrecen una perspectiva diferente del posestructuralismo, a través del concepto de suplementariedad que se refiere a la articulación de la forma en que se establecen los significados. El término “suplemento” sugiere que los conceptos se organizan a través de la diferencia, y no de la oposición, en un juego alterno de presencia/ausencia. Si nos fijamos en ese juego descubriremos que lo que parece natural es en realidad histórico, y que lo que parece estar fuera de un sistema determinado está completamente dentro de él. Pongamos por ejemplo la oposición histórica heterosexualidad/homosexualidad; si la analizamos desde la perspectiva derridiana, ambos conceptos son interdependientes: la heterosexualidad necesita de su opuesto para poder articular su propia definición.

La deconstrucción no puede considerarse un método o una corriente, sino que más bien se plantea como una crítica de los métodos tradicionales de lectura e

¹⁴⁸ DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967; *L'écriture de la différence*, Paris, Seuil, 1967.

incluso, de la propia teoría literaria. Hay algunos aspectos de la deconstrucción que son muy apreciados por los estudios *queer* porque coinciden con su filosofía, como por ejemplo el hecho de que ni siquiera los conceptos clave manejados en un mismo momento histórico-social (términos como escritura, *différance*, huella) se prestan a una definición estable. “Su significado varía según el momento en que aparecen y, desde luego, no tiene nada que ver con el significado que de ellos da el diccionario”¹⁴⁹. También es coincidente con el pensamiento sobre la interpretación textual porque, como sostiene Wahnón Bensusan,

[...] tanto Derrida como las teorías hermenéuticas sostienen que un texto se presta a múltiples interpretaciones, pero la diferencia reside en que la hermenéutica opta por la constante re-interpretación, mientras que la deconstrucción prefiere no interpretar, no participar en el juego de asignarle un contenido a un texto porque sabe que ese contenido nunca será la última palabra sobre el tema¹⁵⁰.

Y finalmente, cabe decir que a menudo se ha considerado a los estudios *queer* como una manifestación posmodernista. El descreimiento en los grandes relatos y la consiguiente destitución de las nociones de coherencia narrativa de la Historia, de desarrollo o progreso histórico así como el conocimiento fijado del pasado, son propios del posmodernismo. Al introducir la idea de “contingencia histórica”, rompe con la idea de representación histórica según la cual deberíamos reconsiderar la inclusión de las mujeres o de las identidades *queer* en la historiografía.

Los teóricos *queer* toman del posmodernismo la idea de constante renegociación entre el centro y el margen (entre los sujetos heteronormalizados y las sexualidades periféricas), que se produciría a través de acercamientos y negaciones mutuas. Y además, siguiendo a Michel Foucault, llevan el argumento un paso más lejos, y consideran que el margen, lo *queer*, precede al centro, a la construcción dominante que se asienta y se estabiliza *a posteriori*. Este argumento se fortalece en el posestructuralismo: se parte del dualismo de la cultura occidental y de las producciones culturales, para concluir con la idea de que para reclamar la

¹⁴⁹ POZUELO YVANCOS, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 134.

¹⁵⁰ WAHNÓN BENSUSAN, Sultana, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 175.

“liberación” de una subjetividad oprimida es necesario invertir el sistema de significantes que ha configurado la opresión. Por el contrario, los críticos posestructuralistas no creen que el centro pueda desaparecer, ni que pueda darse una relación dialéctica de peso entre el centro y el margen que pueda promover el cambio y el avance social. El sistema simbólico es tan potente que el centro seguirá en su lugar y los márgenes crearán a su vez sus propios márgenes.

Nos parece oportuno detenernos aquí para aludir a la representación del deseo en el lenguaje. Aportamos unas pequeñas notas a este respecto que nos sirven como punto de partida para lo que en el capítulo siguiente de este trabajo llamaremos “políticas del deseo en Manuel Puig”. La definición de deseo desarrollada por Deleuze y Guattari¹⁵¹ es básica para las concepciones *queer*. A partir de la misma hay dos modelos que se contraponen, el modelo de regulación sexual necesaria presentado por Freud, y el modelo de la desregulación sexual promovido por Deleuze y Guattari. El proceso de desregulación consiste en crear un espacio más allá del complejo de Edipo, que coloniza al sujeto y restringe el deseo. Para Deleuze y Guattari esta restricción no es necesaria, y el ir más allá de ella supone la liberación de la humanidad de la opresión.

Podríamos denominar como conflictiva la relación que existe entre el concepto de deseo y su vínculo con la lingüística y el significado. Para Lacan el deseo es “el efecto perpetuo de la articulación simbólica”¹⁵². Los teóricos posmodernos toman la frase de Julia Kristeva de que el deseo es siempre “deseo en el lenguaje”¹⁵³, lo que sugiere que el deseo no es autónomo. Pero no debemos interpretarlo como si lo considerasen su característica básica, sino, más bien, como uno de sus componentes; porque para el molde posmoderno todo está, en definitiva, basado en el lenguaje. Trataremos *in extenso* el tema del deseo en la narrativa de Puig en el apartado “políticas del deseo” del presente capítulo.

¹⁵¹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie I, L'Anti-Edipe*, Paris, Minuit, 1972.

¹⁵² LÓPEZ-PENEDO, Susana, *El laberinto queer. La identidad en tiempos del neo-liberalismo*, Barcelona, Egales, 2008, p. 63.

¹⁵³ KRISTEVA, Julia, *Sentido y sinsentido de la revuelta: literatura y psicoanálisis*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Redefinición *queer* de los conceptos de política, poder y discurso

Seguidamente redefinimos los conceptos básicos de política, poder y discurso bajo el prisma *queer* como punto de partida del trabajo de redefinición lingüística que debemos emprender para poder trabajar con nuevas herramientas conceptuales. Debemos criticar, analizar y revisar las palabras y los conceptos tal como propone Derrida, pero al mismo tiempo, debemos leer los discursos desde una posición similar a la propuesta por el feminismo rechazando su pretendido humanismo universal. “Si Jacques Derrida dijo varias veces que la deconstrucción no era un concepto, un método, ni una teoría, sino una ‘lectura’, podríamos decir que el feminismo –y por extensión los estudios *queer*– son también una ‘lectura’ diferente, de los textos y del mundo en general”¹⁵⁴.

Es materialmente imposible seguir trabajando con el lenguaje androcéntrico porque conlleva una gran carga simbólica. Judith Butler se interroga sobre la eficacia del nombre para producir efectos de identificación o reconocimiento. Es verdad que somos seres lingüísticos y estamos expuestos a una existencia marcada por la vulnerabilidad lingüística. Desde la posición de Derrida toda acción performativa (entendida tal y como lo define J. Butler) está estructuralmente caracterizada en tanto que signo por ser repetible. La iterabilidad implica que todo performativo, para ser reconocible, ha de ser una cita y que por lo tanto, siempre hay una dimensión que excede la singularidad de la situación y del sujeto que lo pronuncia y lo abre a un posible funcionamiento en contextos diferentes, que no pueden ser previstos ni determinados con anterioridad. Dado que lo performativo recibe una parte de su significado del contexto, y dada la imposibilidad de totalización de este último (siempre es posible un contexto distinto donde lo performativo adquiera otros significados), existe en su propia estructura la posibilidad de un uso subversivo, ya sea de resignificación o de inversión de sus efectos.

El término “política” en los estudios *queer* está vinculado al concepto anglosajón de *politics* en tanto que se refiere a procesos y conductas individuales y

¹⁵⁴ BIRULÉS, Fina, SEGARRA, Marta, *Teoría Feminista II: Género y diferencia sexual, Introducción teórica*. Barcelona, IIEDG, 2007, p. 12. (Material del Máster en Estudios de Mujeres, Género y Ciudadanía, no publicado).

colectivas, relacionados íntimamente con la cuestión de la identidad o las identidades (sexuales, de género, étnicas, raciales, de clase). Por consiguiente se aleja de la interpretación habitual entendida como práctica social con intención de crear coherencia social.

Los estudios *queer*, siguiendo la máxima feminista de “lo personal es político”, centran su acción en el individuo abriendo enormemente el campo de la diversidad. Su objetivo principal es la emancipación del individuo como consecuencia de disminuir la represión erótica de cualquier sexualidad ya sea heterosexual o “periférica”.

Si partimos de la base de que la vida privada y la economía están sexualizadas, no podemos separar la búsqueda de placer sexual y el estatus como sujetos políticos; así pues, practicar el sexo es practicar la política.

Siguiendo la misma tesis, las prácticas sexuales periféricas contienen un gran potencial político porque tienen el poder de subvertir lo normativo o heteronormativo. Como hemos expuesto anteriormente, los estudios *queer* incorporan el discurso de la diferencia (recordemos los postulados feministas, por ejemplo, de Luce Irigaray) como estrategia central de su política, pero lo hacen en un doble sentido, no solo entre grupos sociales (raza, estatus...) sino también entre individuos que forman parte del mismo grupo.

Este enfoque nos presenta una multiplicidad interminable de identidades, tantas como individuos *queer* podamos encontrar. Este aspecto ha sido uno de los más criticados bajo el motivo de que nadie es tan único como para no poder encontrar a una persona con quien compartir conflictos y esperanzas. De ello se derivaría un problema muy cuestionado por los teóricos especializados, la imposibilidad de organización colectiva, que reduce las reivindicaciones al ámbito de lo individual. Es cierto, tal y como apunta Zygmunt Bauman, que articular la acción política de la manera en que lo hacen los estudios *queer* posiblemente no sea la mejor forma de trabajar en la “acción colectiva”. Al mismo tiempo creemos que se contradice al afirmar que “la vulnerabilidad de las identidades individuales y la precariedad de la construcción de identidades en solitario, mueven a los constructores de identidades a buscar perchas de las que poder colgar conjuntamente los temores y ansiedades que experimentan de forma individual mediante las

‘comunidades percha’”¹⁵⁵. Porque tal afirmación en realidad está legitimando la idea de una comunidad *queer* global. En un mundo globalizado como el actual en el que el concepto de Estado-nación empieza a no ser válido, donde las fronteras territoriales han perdido gran parte de su sentido, esas “comunidades percha” deben ser transnacionales, lo que podríamos llamar “Nación *queer*”¹⁵⁶. Se trata de concebir un individuo ajeno a los límites territoriales de los Estados-nación.

Las dos nociones que seguidamente describiremos bajo el prisma de los estudios *queer* parten de los trabajos de Michel Foucault, y son los conceptos de poder y de discurso. El análisis del poder, según Foucault, rompe con la idea del poder como ley o represión, en definitiva como posesión, para considerarlo como un sistema de funcionamiento, como una relación. Justamente la proposición de nuestro trabajo coincide con sus afirmaciones en tanto que opinamos que es necesario analizar el poder (y por consiguiente las producciones culturales derivadas del mismo) en sus formas más regionales, más locales, sobre todo en las instituciones que lo materializan, y al mismo tiempo relacionar con él todos los cuerpos (periféricos o no) que los efectos de poder constituyen como sujetos.

A este respecto, nos es operativo su concepto de “tecnologías del cuerpo” para describir el cuerpo como el espacio sobre el que se ejercen diferentes tipos de funcionamiento del poder, más concretamente el “poder disciplinario” cambiante según el período histórico, que no solo controla a los sujetos sino que los hace productivos.

Siguiendo el mismo orden de ideas el discurso es entendido como una práctica de poder y parte de una de las reglas del método foucaultiano de análisis, lo que él llama “polivalencia táctica”:

[...] lo que se dice sobre el sexo no debe ser analizado como simple superficie de proyección de los mecanismos de poder. Poder y saber se articulan en el discurso. Y por esa misma razón, es preciso concebir el discurso como una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no

¹⁵⁵ BAUMAN, Zygmunt, *Comunidad*, Madrid, Siglo XXI, 2003, p. 23.

¹⁵⁶ Que hereda su nombre de la organización formada el 20 de mayo de 1990 en el barrio neoyorquino de Greenwich Village con el objetivo de eliminar la homofobia e incrementar la visibilidad de los homosexuales y bisexuales mediante la acción directa. El nombre *Queer Nation* se aprobaría oficialmente el 17 de mayo de 1990.

es uniforme ni estable. No hay que imaginar un universo del discurso dividido entre el discurso aceptado y el discurso excluido, o entre el discurso dominante y el discurso dominado, sino como una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar en estrategias diferentes¹⁵⁷.

A lo largo de esta tesis, por tanto, analizaremos los discursos más allá de la textualidad y vincularemos su producción a instituciones específicas e históricas como por ejemplo la Iglesia. Y al mismo tiempo los relacionaremos con identidades raciales y sexuales.

Trataremos el corpus de nuestro estudio como un conjunto de producciones culturales que, aunque originariamente no son propuestas como *queer*, encierran segundos significados. Porque, como afirma Foucault: “hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta”¹⁵⁸.

Así pues, una producción cultural como la de Manuel Puig es un discurso atravesado de relaciones de poder que forma parte de un entramado de juegos de verdad, los cuales pueden ponerse en acción gracias a un enfrentamiento del discurso propio con discursos ajenos. La interrelación entre los discursos se entiende también como una lucha para apropiarse de un espacio de poder-saber que los legitime frente a los demás.

Resumiendo, consideraremos aquí dos dimensiones potencialmente subversivas: la dimensión discursiva que sitúa la obra en su contexto histórico, social, político..., y la dimensión intertextual que la relaciona con otros textos por el género en el que se la incluye (o la ausencia de género), por su estructura o por sus temas. Analizaremos la subversión discursiva de la obra de Manuel Puig, en perspectiva con las relaciones más o menos conflictivas con los discursos que le son coetáneos y la subversión textual (en segundo grado respecto a la relación discursiva) en función del grado de ruptura que opera respecto a las convenciones literarias establecidas. Por supuesto, en cada uno de estos casos, la subversión puede estar presente a nivel del contenido o de la forma.

¹⁵⁷ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1992, p. 122.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 123.

La imposibilidad de una “metodología *queer*”

La “metodología *queer*” de los estudios *queer* no existe como tal. Y precisamente ese aspecto se revela al investigador de este campo como problemático. Cada uno de nosotros debemos “fabricarnos” nuestras propias herramientas, apropiándonos o desechando las propuestas de los diversos críticos que teorizan al respecto. Seguidamente presentamos diferentes categorías que utilizamos a lo largo de este trabajo, redefinidas desde la perspectiva *queer*.

En primer lugar, uno de los conceptos que, proveniente de la sociología, ha tenido mejor recepción y mayor difusión es el de *heteronormatividad*, que asociamos a la noción de heteronorma. Aparece por primera vez en 1993 dentro del prólogo de Michael Warner a *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*¹⁵⁹. El concepto describe las instituciones, estructuras de pensamiento y orientación de las prácticas que construyen la heterosexualidad como algo coherente, natural, privilegiado y correcto¹⁶⁰. Por supuesto que la pretendida “coherencia” que describe no es más que una ficción disciplinadora. La heteronormatividad “consiste menos en normas que pueden ser organizadas como una doctrina que en un sentido de justicia que tiene manifestaciones contradictorias –a menudo inconscientes, inmanente a las prácticas o a las instituciones”¹⁶¹. Veremos que la narrativa de Puig contiene una crítica política de cómo la normalidad se produce y se sexualiza en el sistema como heterosexualidad obligatoria. “En un punto, la heteronormatividad se asimila a la “ideología heterosexual”, una combinación entre ideología sobre género e identidad heteronormales”¹⁶².

¹⁵⁹ BERLANT, Lauren, WARNER, Michael, “Sex in Public” (pp. 547-566). En: *Critical Inquiry*, vol. 24, nº 2, 1998. <http://www.jstor.org/stable/1344178>. [BERLANT, Lauren, WARNER, Michael, “Sexo en público”. En: *Fractal*, vol. IV, nº 12, 1999]. El texto en castellano carece de paginación, razón por la cuál no se puede aportar dicha precisión a las citas.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ BERLANT, Lauren, WARNER, Michael, “Sex in Public”, *op. cit.* El texto en castellano carece de paginación, razón por la cuál no se puede aportar dicha precisión a las citas.

¹⁶² WARNER, Michael (ed.), *Fear of a Queer Planet. Queer and Social Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. XVI.

En ocasiones se confunden heterosexualidad y heteronormatividad pero no son lo mismo porque el sexo entre un hombre y una mujer no es necesariamente heteronormativo. Pongamos por ejemplo las prácticas sexuales sadomasoquistas entre una dominadora “mujer” y un esclavo “hombre”.

Un segundo concepto que nos hemos reapropiado es el de “masculinidad femenina” (*female masculinity*) proveniente del libro homónimo de Judith Halberstam¹⁶³. La autora recupera un término de finales de los noventa:

Yo propongo la expresión ‘masculinidad femenina’ como un marcador, un índice y como un término para estudiar las formas creativas de ser personas con géneros *queer*, que parejas y grupos cultivan en una gran variedad de contextos translocales.

[...] La masculinidad femenina dentro del discurso sexual *queer* permite introducir una distorsión en las conexiones directas entre género y anatomía, sexualidad e identidad, práctica sexual y performatividad, revela una variedad de géneros *queer*, como la *Stone butch*¹⁶⁴, que desafían totalmente la estabilidad y la precisión de los sistemas binarios de sexo y género¹⁶⁵.

También emplearemos el concepto de *tecnogénero*¹⁶⁶ creado por Beatriz Preciado en diálogo con la performatividad de Butler. La certeza de ser “hombre” o “mujer” es una ficción somato-política producida por un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo, un conjunto de técnicas farmacológicas y audiovisuales que fijan y delimitan nuestras potencialidades somáticas funcionando como filtros que producen distorsiones permanentes de la realidad que nos rodea. El género funciona como un programa operativo a través del cual se producen percepciones sensoriales que toman la forma de afectos, deseos, acciones, creencias, identidades¹⁶⁷.

¹⁶³ HALBERSTAM, Judith, *Masculinidad femenina*, Barcelona, Egales, 1998, p. 262.

¹⁶⁴ “*Stone butch*: Lesbiana muy masculina. Homosexualidad femenina. Disfemismo”. CRESPO-FERNÁNDEZ, Eliecer, LUJÁN-GARCÍA, Carmen, “Anglicismo y tabú: valores axiológicos del anglicismo”. En: *Estudios filológicos*, nº 52, Valdivia, noviembre 2013.

www.cielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132013000200004

¹⁶⁵ HALBERSTAM, Judith, *Masculinidad femenina*, *op. cit.*, 1998, p. 15 y p. 276, respectivamente.

¹⁶⁶ PRECIADO, Beatriz, *Testo yonki*, p. 87.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 89.

La encrucijada *queer*

Este apartado tiene por objeto dar cuenta de la encrucijada en la que se encuentra un investigador desterritorializado –tal es nuestro caso, al residir en Francia pero poseer una formación universitaria en España– al desarrollar un proyecto que se articula bajo el signo *queer*.

Reflejo de esta situación es el marco institucional de producción de este trabajo, a saber la cotutela entre la Universitat de Barcelona y la Université Lumière-Lyon 2, y la consecuencia lógica es dar cuenta del estado de los estudios *queer* en ambos países. Esta operación necesaria contextualiza nuestro trabajo en el ámbito académico (España-Francia), pero sería incompleta si no tomara en cuenta el ámbito territorial del objeto último de nuestro estudio: la literatura de Manuel Puig. Por ello, también abordamos en qué punto se encuentra la investigación en Argentina.

En el contexto español, los movimientos de liberación gay-lésbica no hicieron su aparición hasta la década de los ochenta, como consecuencia del régimen franquista. Si bien es verdad que existen algunas manifestaciones de activismo *queer* y algunas teorizaciones político-académicas en el transcurso de la década de los noventa, la emergencia de la teoría *queer* propiamente dicha no se dará hasta inicios del siglo XXI.

En España, los estudios feministas han ido integrándose de manera paulatina en el ámbito académico en las tres últimas décadas, como consecuencia de la entrada masiva de mujeres docentes en la educación superior. Muchas son las investigaciones que, ya bien sea a título individual, ya en marcos de grupos más amplios (normalmente asociados a centros universitarios como, por ejemplo, los de Barcelona, Granada, Madrid, Málaga, entre otros) se han realizado y han renovado los “estudios sobre la mujer y el género”.

A diferencia de los estudios feministas, los resultados de la crítica gay y lesbiana española son menores, aunque la bibliografía haya comenzado a enriquecerse notablemente en los últimos diez años; lo mismo cabe señalar en lo que respecta a los estudios *queer*.

No nos detendremos aquí a analizar el problema que a nuestro entender representa la estrategia del mundo anglosajón de trabajar los estudios hispánicos de perspectiva *queer* con los mismos criterios que se aplican a los textos en inglés. No podemos negar que los trabajos *queer* realizados en España están inspirados en líneas de estudio provenientes de Gran Bretaña o Estados Unidos, como demuestran las antologías: *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*¹⁶⁸, *Hispanisms and Homosexualities*¹⁶⁹, *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossing form the Middle Ages to the Renaissance*¹⁷⁰, *Reading and Writing the 'Ambiente'. Queer Sexualities in Latino, Latin American and Spanish Culture*¹⁷¹, cuyos autores, en el momento en que se propusieron el trabajo, se sorprendieron al comprobar la casi inexistencia de estudios sobre la homosexualidad en la literatura española. La intención de los editores era comentar los textos canónicos de Juan Goytisolo, Esther Tusquets, Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar a la luz del psicoanálisis, el feminismo y los estudios gays y lesbianos. Al no encontrar ningún apoyo crítico en España estos autores tuvieron que recurrir a la bibliografía existente en inglés. Robert R. Ellis¹⁷² pone en práctica la misma estrategia al usar la noción de *homografesis*¹⁷³ (que tomará de los estudios de Edelman) para tratar la escritura autobiográfica de Antonio Roig, Juan Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Luis Antonio de Villena y Terenci Moix. Cabe resaltar también el trabajo de Blackmore y

¹⁶⁸ BERGMAN, E.L., SMITH, P.J. (eds.), *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham, Duke University Press, 1995.

¹⁶⁹ MOLLOY, Sylvia, McKEE IRWIN, Robert (eds.), *Hispanisms and Homosexualities*, Durham, Duke University Press, 1998.

¹⁷⁰ BLACKMORE, Josiah, HUTCHESON, Gregory S., (eds.), *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossing form the Middle Ages to the Renaissance*, Durham, Duke University Press, 1999.

¹⁷¹ CHAVEZ-SILVERMAN, Susana, HERNANDEZ, Librada (eds.), *Reading and Writing the 'Ambiente'. Queer Sexualities in Latino, Latin American and Spanish Culture*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.

¹⁷² Véase: ELLIS, Robert Richmond, *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*, Urbana, University of Illinois Press, 1997.

¹⁷³ EDELMAN, Lee, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, New York-London, Routledge, 1994. Edelman propone el concepto de "homografesis" para referirse a la escritura de la identidad homosexual desde un punto de vista deconstruccionista: por una parte la homografesis construye conceptos de homosexualidad, por otra hay un elemento que desafía expectativas, que muestra que la homosexualidad "no está ahí".

Hutcheson en la colección de estudios titulada *Queer Iberia*¹⁷⁴, en la que abren el campo de estudio a cualquier tipo de marginalidad, sexual o no, en un intento de encontrar lo *queer* en la identidad cultural e histórica de los pueblos peninsulares.

En el ámbito español el impresionante volumen de Antonio Mirabet i Mullol¹⁷⁵ ha sido a menudo considerado como la fuente más concreta y fidedigna sobre la homosexualidad en España, junto con el trabajo de Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar¹⁷⁶ que presenta una gran cantidad de datos sobre el pensamiento español, en cuanto a sexología se refiere, siguiendo los postulados de Michel Foucault. Ambos textos han sido superados con creces por el trabajo de investigación de Alberto Mira: *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el s. XX*¹⁷⁷.

También son de obligada referencia los trabajos transversales desde la sociología, la antropología y la crítica cultural de Alberto Cardín¹⁷⁸, Oscar Guasch¹⁷⁹ y Ricardo Llamas¹⁸⁰ que se nutren de las teorías anglosajonas y que sientan las bases para estudios posteriores como los estudios literarios de Ángel Sahuquillo¹⁸¹.

Para remontarse a los primeros usos, el término *queer* aparece por primera vez en el campo del activismo “en el número 3 de la revista *De un plumazo* del grupo madrileño La Radical Gay (LRG), que en 1993 se define como un

¹⁷⁴ BLACKMORE, Josiah, HUTCHESON, Gregory S. (eds.), *Queer Iberia, Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham, Duke University Press, 1999.

¹⁷⁵ MIRABET I MULLOL, Antonio, *Homosexualidad hoy: ¿Aceptada o todavía condenada?*, Barcelona, Herder, 1985.

¹⁷⁶ VAZQUEZ GARCÍA, Francisco, MORENO MENGÍBAR, Andrés, *Sexo y razón: una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal, 1997.

¹⁷⁷ MIRA, Alberto, *De Sodoma a Chueca, Una historia cultural de la homosexualidad en España en el s. XX* (2ª edición), Barcelona, Egales, 2007.

¹⁷⁸ CARDÍN, Alberto, *Guerreros, chamanes y travestís: indicios de homosexualidad entre los exóticos*, Barcelona, Tusquets, 1978.

¹⁷⁹ GUASCH, Oscar, *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, 1991.

¹⁸⁰ LLAMAS, Ricardo, *La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos del sida. Construyendo identidades. Estudio desde el corazón de la pandemia*, Madrid, Siglo XXI, 1995; *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

¹⁸¹ SAHUQUILLO, Ángel, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Alicante, Diputación, 1991.

‘queerzine’”¹⁸². En 1994, *Lesbianas Sin Duda* (LSD) utilizan en su fanzine *Non Grata* la expresión “yo soy queer, soy diferente”¹⁸³. Desde una posición feminista *queer* que combina lo político con lo personal y lo académico, el libro colectivo *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*¹⁸⁴ recoge un conjunto de artículos que se centran en las representaciones de los colectivos *queer*, la denuncia de la desidia de las instituciones frente a la crisis del VIH-sida en los años noventa, las diversas prácticas sexuales y las diferencias que hacen estallar las nociones de identidades homogéneas. En una línea similar está el trabajo *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*¹⁸⁵ que pone de manifiesto la complejidad de las teorías y las prácticas políticas *queer*, protagonizadas por las minorías sexuales excluidas y marginadas, desviadas de un sistema heterocentrado que las empuja a los márgenes¹⁸⁶.

Sin embargo, como señala Mabel Platero, “en España hay que esperar a finales de los años noventa para contar con estudios que se autodenominen propiamente como *queer*”¹⁸⁷. Aparecen en esa década asociaciones radicales de gays y lesbianas que generan discursos y prácticas que podemos calificar como *queer*, pues cuestionan la imagen de integración de los homosexuales. La labor principal de estos grupos es traducir autoras fundamentales de la teoría *queer*.

En 1998 se publica en español *Epistemología del armario* de Eve Kosofsky Sedgwick; en el 2000 el libro de ensayos de Teresa de Lauretis *Diferencias. Etapas*

¹⁸²TRUJILLO BARBADILLO, Gracia, “Identidades de género e identidades sexuales: unas notas sobre feminismo(s) *queer*”. En: GIL, Silvia L., *Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*, Madrid, Traficantes de sueños, 2011.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 24.

¹⁸⁴ TRUJILLO BARBADILLO, Gracia, “Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español” (pp. 29-45). En: ROMERO BACHILLER, Carmen, GARCÍA DAUDER, Silvia, BARGUEIRAS MARTÍNEZ, Carlos (eds.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas ‘queer’*, Madrid, Traficantes de sueños, 2005.

¹⁸⁵ CÓRDOBA, David, SÁEZ, Javier, VIDARTE, Paco, *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid, Egales, 2005.

¹⁸⁶ OSBORNE, Raquel, “Entre rosa y violeta. Lesbianismo, feminismo y movimiento gay: relato de unos amores difíciles”. En: *Labrys (Dossier Espagne)*, Brasilia/Montreal/Paris, études féministes/estudios feministas junio-diciembre, 2006. [//www.unb.br/ih/his/gefem/](http://www.unb.br/ih/his/gefem/)

¹⁸⁷ PLATERO, Raquel (ed.), *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Madrid, Melusina, 2008, p. 46.

de un camino a través del feminismo. En 2001, *El género en disputa* de Judith Butler y, en 2002, *El manifiesto contra-sexual* de Beatriz Preciado, aparecido en Francia dos años antes. No obstante, siguen sin traducirse al día de hoy otros autores esenciales de la teoría *queer*, como por ejemplo, Gayle Rubin, Michel Warner, Duggan, Diana Fuss, David Halperin, Marie-Hélène Bourcier.

En el campo académico, en 1995 se celebra el primer curso dedicado a “estudios de cultura gay y lesbiana” en la Universidad de Vigo, donde ya aparecen nombradas como representantes de una misma disciplina algunas de las autoras clave de los estudios *queer*: Judith Butler, Teresa De Lauretis, Gayle Rubin. Del curso surgirá una de las primeras publicaciones españolas sobre estudios gays y lésbicos¹⁸⁸. También en el mismo año Ricardo Llamas publica la compilación *Construyendo identidades. Estudio desde el corazón de la pandemia*¹⁸⁹, texto que, junto con el ensayo *Teoría torcida*¹⁹⁰ de 1998, constituye uno de los núcleos más importantes de introducción de la teoría *queer* en España.

A partir de finales de los noventa, los estudios sobre sexualidades periféricas y *queer* crecen en el espacio español y se consolidan como referencia estudiosos como Javier Sáez, Paco Vidarte, Raúl Córdoba, Rafael M. Mérida Jiménez o Rodrigo Andrés (de los dos últimos haremos mención especial al final de este apartado). Sobrepasa los límites de este trabajo repertoriar todos los autores y estudios existentes en la actualidad y cualquier lista será por defecto una visión parcial, sesgada, de los estudios sobre la sexualidad y estudios *queer* en España. No obstante citaremos algunas obras que consideramos importantes y que forman parte de la bibliografía crítico-teórica de nuestro trabajo: *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*¹⁹¹ de Paco Vidarte, *Testo yonqui*¹⁹² de

¹⁸⁸ BUXÁN, Xosé M. (comp.) *Conciencia de un singular deseo. Estudios Lesbianos y Gays en el Estado español*, Barcelona, Laertes, 1997.

¹⁸⁹ LLAMAS, Ricardo, *La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos del sida, Construyendo identidades. Estudio desde el corazón de la pandemia*, Madrid, Siglo XXI, 1995.

¹⁹⁰ LLAMAS, Ricardo, *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

¹⁹¹ VIDARTE, Paco, *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*, Barcelona, Egales, 2007.

¹⁹² PRECIADO, Beatriz, *Testo yonqui*, Madrid, Espasa Calpe, 2008.

Beatriz Preciado, *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*¹⁹³ de Córdoba, Sáez y Vidarte; *Teoría Queer y psicoanálisis*¹⁹⁴ de Sáez; *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*¹⁹⁵ de Romero, García y Bargeiras.

Nos permitimos detenernos, por el reconocimiento que le debemos, en destacar el trabajo del Centre Dona i Literatura. Gènere, sexualitats, crítica de la cultura de la Universitat de Barcelona. Marta Segarra, una de las directoras de la presente tesis doctoral fue cofundadora del Centro (junto con Àngels Carabí) y directora del mismo hasta el año 2013. Este centro, además de la revista digital *Lectora: revista de dones i textualitat*¹⁹⁶, cuenta con una colección propia, “Mujeres y culturas” en Icaria Editorial, dentro de la cual se han publicado algunos de los textos más influyentes en los estudios sobre género, sexualidad y *queer* del panorama universitario español.

Pedimos disculpas por anticipado por la extensión, tal vez excesiva, de la lista de obras que citamos a continuación. Nos hemos planteado reducirla, pero por una razón u otra, todas ellas nos parecen importantes en tanto que referentes para nuestro estudio, síntoma que pone de manifiesto una innegable filiación teórico-intelectual. Por orden de aparición, cabe mencionar aquí las que siguen: *Nuevas masculinidades*¹⁹⁷, Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.); *Feminismo y crítica literaria*¹⁹⁸, Marta Segarra y Àngels Carabí (eds.); *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*¹⁹⁹, Rafael M. Mérida Jiménez (ed.); *Políticas del deseo. Literatura y cine*²⁰⁰, Marta Segarra (ed.); *La masculinidad a debate*²⁰¹, Àngels

¹⁹³ CÓRDOBA, David, SÁEZ, Javier, VIDARTE, Paco, *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid, Egales, 2005.

¹⁹⁴ SÁEZ, Javier, *Teoría Queer y psicoanálisis*, Madrid, Síntesis 2004.

¹⁹⁵ ROMERO, Carlos, GARCÍA, Carmen, BARGUEIRAS, Silvia, *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, Madrid, Traficantes de sueños, 2005.

¹⁹⁶ <http://revistes.ub.edu/index.php/lectora/>

¹⁹⁷ CARABÍ, Àngels, SEGARRA, Marta (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000.

¹⁹⁸ SEGARRA, Marta, CARABÍ, Àngels (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000.

¹⁹⁹ MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona, Icaria, 2002.

²⁰⁰ SEGARRA, Marta (ed.), *Políticas del deseo. Literatura y cine*, Barcelona, Icaria, 2007.

Carabí y Josep M. Armengol (eds.); *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*²⁰², Rafael M. Mérida Jiménez (ed.); *Homoerotismos literarios*²⁰³, Rodrigo Andrés (ed.); entre otros.

Para concluir con este panorama, queremos hacer una mención especial a dos investigadores integrantes del Centre Dona y literatura, reconocidos como precursores y figuras centrales de los estudios *queer* en España: Rafael Mérida Jiménez y Rodrigo Andrés.

El caso de los estudios *queer* en el ámbito francés es, a nuestro modo de ver, sorprendente. Como investigadores españoles no podemos negar nuestro desconcierto ante la poca relevancia que la universidad francesa ha prestado, hasta hace muy poco tiempo, a trabajos producidos por investigadores que la integran y que tienen buena acogida y consideración fuera de sus fronteras. Pensamos especialmente en la labor continuada de Marie-Hélène Bourcier²⁰⁴, quien desde su primer trabajo recoge la tradición activista y teórica de los años noventa en el espacio francés²⁰⁵.

Queremos puntualizar que nuestra apreciación se refiere estrictamente al ámbito de los estudios *queer*, y no se hace extensible a los estudios feministas ni los estudios de género a los que reconocemos un largo recorrido en el ámbito académico francés. A este respecto es de obligada referencia el *Centre d'études féminines* fundado en la Université Paris VIII (Vincennes) en 1974 por Hélène Cixous. En la actualidad convertido en *Centre d'études féminines et d'études de genre*, lleva a cabo la única formación de doctoral en Francia en ese dominio.

²⁰¹ CARABÍ, Àngels, ARMENGOL, Josep M. (ed.), *La masculinidad a debate*, Barcelona, Icaria, 2008.

²⁰² MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.), *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*, Barcelona, Icaria, 2009.

²⁰³ ANDRÉS, Rodrigo (ed.), *Homoerotismos literarios*, Barcelona, Icaria, 2011.

²⁰⁴ BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Amsterdam, 2006. [1ª ed: Paris, éditions Ballard, 2001]. Años más tarde publicará: *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique éditions, 2005; *Queer Zones 3. Identités, cultures, politiques*, Paris, Amsterdam, 2011.

La legitimidad científica de los estudios de *queer* en Francia se produce de manera progresiva a partir del año 2009, año en que el Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche reconocerá la necesidad de la Fédération RING (Réseau Interuniversitaire et interdisciplinaire National sur le Genre). La Université Paris Diderot-Paris 7 crea un primer proyecto sobre género (PPF, 2001) haciéndose eco de la necesidad de unificar y dar visibilidad a todo un colectivo de profesorado de diferentes equipos y universidades que trabajaban individualmente en cuestiones de género y sexualidad. Inmediatamente se sumaron al proyecto inicial las universidades de Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, Toulouse Le Mirail, Lumière-Lyon 2. Después de su formación en 2009 se han sumado a esta red otras universidades, como Université de Bretagne Occidentale, Université de Tours, Paris Dauphine, Paris Ouest, Paris I, Université de Provence, Université de Lille 3...

En el año 2012 por iniciativa del Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS²⁰⁶ se crea el Institut du Genre que reúne en un principio 34 instituciones, a las que luego se añadirán otras de toda Francia. Tiene como objetivo principal consolidarse como lugar de coordinación, de referencia y de acogida científica de la investigación en Francia en lo tocante a género y sexualidades. Finalmente, en 2015 se crea la primera UMR (Unité Mixte de Recherche) formada por el CNRS, la Université Paris 8 y la Université Paris-Nanterre en estudios de género y sexualidad (Laboratoire en Études de genre et sexualité-LEGS, UMR 8238), lo cual representa la consagración oficial de los estudios de género y sexualidad en Francia.

En lo que respecta a los estudios *queer* en Argentina, se constata que en los años noventa no hay estudios al respecto; la recepción más temprana se hace a través del feminismo, que traduce los textos de Teresa de Lauretis y Judith Butler, pero sin vínculo directo con el pensamiento *queer*. Como describe Maristany en su artículo “Del pudor en el lenguaje: notas sobre lo queer en Argentina”²⁰⁷, las revistas

²⁰⁶ Queremos puntualizar que el centro está ubicado en el seno de la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, tal vez deberíamos preguntarnos si es el lugar más indicado. Entendemos que seguir utilizando la palabra hombre para designar a la humanidad es una muestra clara de sexismo que denota una cierta incongruencia.

²⁰⁷ MARISTANY, José, “Del pudor en el lenguaje: notas sobre lo queer en Argentina”, *Universidad Nacional de la Pampa*, Buenos Aires, 2013.

Feminaria y *Mora* traducen en los años noventa textos de estas autoras. A este respecto se debe destacar el trabajo de la filósofa María Luisa Femenías, que escribe una serie de volúmenes críticos sobre la obra de Judith Butler en los que se ocupa de la recepción y apropiación en el campo feminista y filosófico argentino²⁰⁸.

Como bien apunta Montsiváis, de la misma manera que en España, en Argentina (y en Latinoamérica), la llegada del movimiento *queer* propiamente dicho tampoco ocurre hasta el siglo XXI²⁰⁹.

A principios del s. XXI algunos estudios en literatura toman posiciones cercanas a lo *queer*²¹⁰. José Maristany, Gabriel Giorgi y el uruguayo Roberto Echavarren abordan el análisis de las sexualidades periféricas y la literatura desde perspectivas *queer* en trabajos que ya incluyen el término propiamente dicho²¹¹. En el campo de la filosofía, cabe destacar los nombres de Mauro Cabral, Eduardo

²⁰⁸ Por poner algunos ejemplos: FEMENÍAS, María Luisa, “Aproximación al pensamiento de Judith Butler”, Conferencia impartida en Gijón (5 diciembre, 2003): <http://www.comadresfeministas.com/publicaciones/enlaweb/femenias.pdf>; *Judith Butler: Introducción a su lectura*, Buenos Aires, Catálogos, 2003; *Sobre sujeto y género. (Re)Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*, Rosario, Phohistoria Ediciones, 2012.

²⁰⁹ MONSIVÁIS, Carlos, “La emergencia de la Diversidad: las comunidades marginales y sus batallas por la visibilidad” (187-205), *Debate feminista*, 15-29, México D.F., 2005; MONSIVÁIS, Carlos, “Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen (A propósito de lo ‘Queer’ y lo ‘Rarito’)” (pp. 10-21), *Debate feminista*, 8-16, 1997.

²¹⁰ AMÍCOLA, José, *La batalla de los géneros*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003; Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido, Buenos Aires, Paidós, 2000; LINK, Daniel, *Clases, Literatura y disidencia*, Madrid, Editorial Norma, 2005. Hay que remarcar también un texto de los años 1990: SALESSI, Jorge, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina (Buenos Aires, 1871-1914)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

²¹¹ ECHAVARREN, Roberto, *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*, Buenos Aires, rialiieColihue, 1998; ECHAVARREN, Roberto, *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, Buenos Aires, Losada, 2007; MARISTANY, José (ed.), *Aquí no podemos hacerlo: Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina (1960-1976)*, Buenos Aires, Biblos, 2010; MARISTANY, José, “¿Una teoría queer latinoamericana?: Posestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel”. En: *Lectures du genre*, 4, 2008, pp. 17-25.: <http://lecturesdugenre.fr/Lecturesdugenre4/Maristanyfiles/MARISTANY.pdf>; GIORGI, Gabriel, *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

Mattio²¹² y los trabajos de Mabel Campagnoli (relacionados con el pensamiento de Beatriz Preciado)²¹³.

Entre los años 2010 y 2013 se desarrollan diversos eventos dentro del campo universitario argentino con una línea de pensamiento *queer*, entre los que cabe destacar dos coloquios internacionales²¹⁴ fruto del programa universitario de Diversidad Sexual de la Universidad Nacional de Rosario. Otra universidad en la que se presta especial problemática del género y la sexualidad es la Universidad Nacional de La Plata en la que el CInIG²¹⁵ (Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género) organiza diferentes congresos consecutivos²¹⁶ sobre el tema. En 2012, Ximena Picallo incluye dentro del programa universitario una asignatura *queer* y un seminario de introducción a los estudios *queer*²¹⁷; en la

²¹² CABRAL, Mauro, “El cuerpo en el cuerpo: una introducción a las biopolíticas de la intersexualidad” (pp. 47-68). En: *Orientaciones: revista de homosexualidades*, n° extra 11, 2006.

²¹³ CAMPAGNOLI, Mabel, “La mujer barbuda: una mirada epistemosexual”. En: *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata (noviembre 2008):

<http://viiijif.fahce.unlp.edu.ar/programa/ponencias/CAMPAGNOLI%20Mabel.pdf>; “El feminismo en cueros”, En: *III Jornadas CINIG de Estudios de Género y feminismos*, 25 a 27 de septiembre, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2013.

²¹⁴ I Coloquio Internacional “Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, crítica, praxis” (28 y 29 de junio 2012). Y el II Coloquio Internacional “Saberes contemporáneos desde la diversidad sexual: teoría, práctica, praxis” (27 y 28 junio 2013). Hacemos especial mención en este trabajo a ambos coloquios recogidos en la revista *Lectures du Genre*, perteneciente a los laboratorios CIREMIA (Université de Tours) e IRIEC (Université Toulouse II).

²¹⁵ Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género (CInIG), IdIHCS, FaHCE, UNLP/ CONICET.

²¹⁶ Desde sus inicios las Jornadas organizadas por en CInIG han tenido entre sus ejes de investigación la perspectiva de la disidencia: I Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos “Teorías Políticas desde *El segundo sexo* hasta los debates actuales” (29 y 30 de octubre 2009), II Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos: “Feminismos del s. XX: desde Kate Millet hasta los debates actuales” (28-30 de septiembre 2011), III Jornadas CINIG de Estudios de Género Y Feminismos: “Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales” (25-27 de septiembre 2013). Respecto a literatura y estudios *queer* específicamente se han realizado dos coloquios: Coloquio sobre Estudios Queer (30 de noviembre 2007), II Coloquio de Estudios Queer y literatura (17 y 18 de octubre 2011).

²¹⁷ Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. La figura de Ximena Picallo Visconti se ha convertido en un referente de los estudios *queer* desde que, como responsable de la cátedra Metodología de la Investigación Literaria, incluyera en 2012 en el programa de estudios la unidad “Género, teorías feminista y teoría *queer*: alcances, diferencias y préstamos conceptuales”. También es responsable de la organización del seminario de postgrado “Introducción a los

Universidad del Litoral Javier Maristany imparte, también, un curso de postgrado sobre teoría *queer* y literatura²¹⁸ (2013). Por su parte, Eduardo Mattio se encarga de diferentes seminarios en varias universidades²¹⁹. Un referente fundamental del campo argentino es José Amícola, quien desarrolla seminarios de estudios *queer* y literatura en la UNLP y la UBA²²⁰; nos ocuparemos ampliamente de este investigador en los apartados que siguen.

No podemos acabar este recorrido por la actualidad de los estudios *queer* y por los territorios que determinan nuestro trabajo, sin hacer mención a la revista digital *Lectures du Genre (... dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine)*²²¹ publicada en Francia y dirigida por Mónica Zapata. Esta revista nace con la vocación de dar cobertura y visibilidad a los encuentros interuniversitarios entre las universidades de Tours y de Toulouse. Pero su trabajo va mucho más lejos que eso, pues representa la colaboración entre investigadores de Francia y Argentina entre los que destacan especialistas reconocidos de la literatura de Manuel Puig: José Amícola, José Maristany (Argentina), Milagros Ezquerro (Francia) y la misma Mónica Zapata (Francia).

La revista recoge dos coloquios pioneros celebrados en la Universidad Nacional de La Plata bajo la dirección de José Amícola: el Coloquio sobre los Estudios *Queer* y la Literatura del Cono Sur (recogido en la revista bajo el título

Estudios Queer: Lineamientos básicos y aplicaciones en el análisis de textos literarios” (31 de octubre, 1-2 de noviembre 2012). En la misma universidad se dedica un eje al género y las sexualidades en el XVII Congreso Nacional de Literatura Argentina.

²¹⁸ Curso de posgrado “Identidad, representación literaria y subjetividad: de los estudios de género a la teoría *queer*” (agosto y septiembre de 2013), Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.

²¹⁹ Entre otros seminarios Eduardo Mattio ha organizado seminarios como: “Judith Butler en disputa: violencia normativa, subversión sexo-genérica y ontología social” (mayo, junio y julio de 2012, Universidad Nacional de Córdoba) y “El acontecimiento *queer*: subversión sexo genérica y radicalismo político” (agosto y septiembre de 2010).

²²⁰ De la extensa bibliografía perteneciente a José AMÍCOLA citaremos: “El debate *queer*”. En: *Lectures du genre*, 1, 2007, pp. 68-73:

http://www.lecturesduggenre.fr/Lecturesduggenre1/Amicola_files/8.AMICOLA.pdf ;

Estéticas bastardas, Buenos Aires, Biblos, 2012.

²²¹ *Lectures du Genre (... dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine)*: http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures_du_genre_0/La_revue.html

“Lecturas *queer* desde el Cono Sur”²²² y el II Coloquio de estudios *queer* y Literatura (recogido como “Lecturas Queer II”)²²³. Nos referiremos a estas dos manifestaciones científicas al tratar la recepción y evolución de la literatura de Manuel Puig por parte de la crítica argentina.

²²² “Coloquio sobre los Estudios Queer y la Literatura del Cono Sur”, Universidad Nacional de La Plata (30 noviembre 2007), “Lecturas *queer* desde el Cono Sur”, En: *Lectures du Genre*, 4, 2008: http://www.lecturesdugene.fr/Lectures_du_genre_4/Contenus.html

²²³ “Coloquio sobre los Estudios Queer y la Literatura del Cono Sur”, Universidad Nacional de La Plata (30 noviembre 2011), “Lecturas *queer* II”, En: *Lectures du Genre*, 10, 2013.

2.- Filiaciones

Alberto Giordano en “Una literatura fuera de la literatura” recoge la siguiente afirmación de Pere Gimferrer: “De todos los narradores recientes de esta área cultural, Puig es sin duda el que menos parece deber, no ya a la tradición literaria inmediata, sino pura y simplemente a cualquier clase de tradición literaria”²²⁴. Y añade:

Catorce años después, en ocasión de la “Semana de Autor sobre Manuel Puig” organizada en Madrid por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, ante una audiencia integrada mayoritariamente por especialistas, Gimferrer pudo no solo repetir, sino enfatizar los alcances de esa evaluación: “Lo característico de la narrativa de Puig es su carácter solitario, insular. Su radical originalidad, su diferencia absoluta con toda la literatura que la acompaña. Diríase casi con toda la literatura”²²⁵.

Consecuencia de ello son los grandes debates que ha tenido -y tiene- la crítica para reconocer influencias literarias en la obra de Puig. El propio Puig admite “no tener modelos literarios evidentes” en el fragmento de entrevista de Jorgelina Corbatta que reproducimos a continuación:

Jorgelina Corbatta: Me gustaría saber cuáles son tus modelos literarios, tus escritores favoritos. Se sabe mucho acerca de tu afición por determinado tipo de cine, por los boleros y los tangos, pero poco o nada por tus predilecciones literarias. Incluso un crítico ha llegado a afirmar: “*Puig es sin duda el que menos parece deber, no ya a la tradición literaria inmediata, sino pura y simplemente a cualquier clase de tradición literaria*”.

M.P.: No tengo modelos literarios evidentes, porque no ha habido, creo, influencias literarias muy grandes en mi vida. [...] A mí de los autores

²²⁴ GIMFERRER, Pere, “Aproximaciones a Manuel Puig”. En: *Realidades*, Barcelona, Ed. Antoni Bosch, 1978, p. 84.

²²⁵ GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, *Manuel Puig*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 91.

modernos me gustan mucho, mucho, Kafka y Faulkner: pero, de todos modos, no es que los haya leído exhaustiva ni apasionadamente²²⁶.

Aunque en el caso de Manuel Puig debemos poner sus palabras en entredicho, pues suele manipular la verdad para dirigir al lector —o al crítico— hacia el punto que desea, tal como lo hace en sus novelas²²⁷, esta declaración es sintomática de su voluntad de subrayar el cine como principal influencia.

Por el contrario, Roberto Echavarren narra una realidad muy diferente:

Muy seriamente dijo [Manuel Puig]: “Recuerda lo que Don Quijote le dijo a Sancho Panza: si los perros ladran, es que cabalgamos”. Estaba sorprendido de que citara un libro, porque negaba vehemente que leyera libros. De hecho, después de haberlo conocido durante un tiempo, me di cuenta de que leía vorazmente, solo que nunca conservaba los ejemplares de los libros que leía²²⁸.

Nuestro punto de partida, entonces, se encuentra en la misma línea de lectura que la propuesta por Alberto Giordano: “ni los estudios críticos que acompañan su desarrollo [...] ni los que se multiplicaron todavía con mayor intensidad en los últimos años, después de la muerte de Puig en 1990, pudieron desplazar a esa obra [*El beso de la mujer araña*] del lugar excéntrico que —inventándolo— vino a ocupar”²²⁹. En el marco de nuestras hipótesis optaríamos por leer el adjetivo “excéntrico”, utilizado por Giordano, como acepción de la palabra *queer*, para definir la resistencia de la novela a los lugares que le son asignados por la crítica. No obstante, la imposibilidad de una interpretación única o definitiva no impide, según Giordano, considerar que “desde hace más de una década, Puig forma parte de lo que las instituciones pertinentes establecen que es el ‘canon de la literatura

²²⁶ CORBATTA, Jorgelina, “Encuentros con Manuel Puig”. En: *Revista Iberoamericana*, CXXIII-CXXIV, Cali, 1983, p. 596.

²²⁷ Así lo argumentamos en el apartado “Manuel Puig, el escritor como Diva”, en el que tomamos en préstamo el título del capítulo homónimo del libro de Roberto Echavarren, *Maricones eminentes, Arenas, Lorca, Puig y yo*, Madrid, Síntesis, 1999.

²²⁸ *Ibidem*, p. 80.

²²⁹ GIORDANO, Alberto. “Una literatura fuera de la literatura”. En: PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi, Paris, ALLCA, 2002, p. 463.

latinoamericana”²³⁰. Por nuestra parte, suscribimos la idea de que no hubiera sido posible su inclusión en el canon sin la aparición de nuevas perspectivas críticas como son la posmodernidad y la crítica feminista dentro de los estudios literarios. Así, en 2002 José Amícola llega a afirmar que “sostenida en la posibilidad de representar los valores propuestos por estos programas críticos, la literatura de Puig forma parte del canon de lo que debe ser leído, comentado y estudiado de nuestro continente”²³¹.

Aunque los estudios *queer* consideren, por principio, que cualquier labor taxonómica no tiene razón de ser y renieguen de toda clasificación posible, como investigadores universitarios debemos insertarnos en el diálogo crítico con el que estamos en tensión para evidenciar los privilegios epistemológicos *straight* que parten de un sujeto neutro, sin género, sin marcas de raza o clase: universal y blanco. En palabras de Marie-Hélène Bourcier, se trata de boicotear toda categoría esencialista y fija, así como todos los falsos “universales”, en el fondo, disciplinarios:

[...] il faudrait plutôt parler de dé-disciplinarisation. Il s’agit de parasiter les disciplines existantes, de mettre en péril leur stabilité et de la conception du sujet humaniste ou universaliste qu’elles continuent de présupposer. Il s’agit de refuser le pouvoir de la discipline²³².

Tal vez dentro de unos años, los estudios *queer*, tal y como ha sucedido con el feminismo y la posmodernidad, aumenten muy a nuestro pesar²³³ la lista de paradigmas críticos a los que se recurra como autoridad para incluir o excluir a un autor, o a una literatura de los cánones. La capacidad de *performance* no es exclusiva de ningún tipo de discurso y el patriarcado lo ha demostrado sobradamente. Por ejemplo: como veremos seguidamente, tanto el concepto de

²³⁰ Afirmación tomada de José Amícola: cf. AMÍCOLA, José, *La narración infinita*, op. cit., p. 22.

²³¹ GIORDANO, Alberto, “Una literatura fuera de la literatura”, op. cit., 2002, p. 470.

²³² BOURCIER, Marie-Hélène, *Sexpolitiques (Queer Zones2)*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 28.

²³³ Porque implicaría una asimilación normativa que les concedería “autoridad” neutralizando la subversión y transgresión inherentes a nuestros estudios.

canon utilizado por Giordano, como el de *Weltliteratur*²³⁴ sugerido por Amícola, son conceptos que responden a una instrumentalización estratégica del poder dominante, al ajustarse a los intereses ideológicos que quiere imponer en el imaginario colectivo. Por otra parte, con respecto al canon literario, nos parece importante señalar que, en su origen, parte de presupuestos eurocéntricos que son inadecuados para la literatura latinoamericana. Pero tenemos que admitir *a posteriori* que ha sido muy clarificador y productivo poner en relación la perspectiva *queer* con los conceptos propuestos.

A continuación desarrollamos dos apartados: el primero consta de cuatro bloques en los que presentamos y problematizamos toda una serie de conceptos, movimientos y estéticas dentro de los cuales se ha etiquetado, de manera más o menos acertada, la obra de Manuel Puig²³⁵. De cada uno de ellos destacamos, o nos apropiamos, de los aspectos que entendemos como operativos o enriquecedores para nuestro estudio. En un primer bloque reflexionamos sobre los conceptos de canon, genealogía literaria y *Weltliteratur*; a continuación, en lo que hemos denominado “preludios *queer*” nos ocupamos de *Familias intelectuales* y *Comunidad de destino*; un tercer bloque presenta de manera más detallada el concepto de posmodernidad en literatura (y dentro de ésta, la problemática entre “alta” y “baja”); y, para terminar, del amplio conjunto de estéticas con las que la crítica literaria ha definido la obra de

²³⁴ “*Weltliteratur* es un término acuñado posiblemente por el ilustrado Wieland, que Goethe utilizó de forma no sistemática en unas pocas cartas, apuntes y conversaciones. Hacia 1800 surgieron otras palabras formadas por ese mismo patrón: *Weltkultur* o *Weltkulturerbe* (patrimonio cultural mundial, institucionalizado además por la UNESCO). Hoy usamos *Weltliteratur* casi transhistóricamente, aunque Goethe empleó el término en un marco histórico bien preciso —con bases y derivaciones políticas, económicas y técnicas— que en su tiempo permitió a los escritores nuevas posibilidades de comunicación, y un intercambio o conocimiento más intenso e inmediato de sus obras”. GOMEZ-MONTERO, Javier, “Lecturas europeas mas allá de Europa: *Weltliteratur* y canon literario” (1-13). Consultado: 14/01/14

http://www.uni-kiel.de/elica/data/litcau/lecturas_europeas_mas_alla_del_canon_literario.pdf

²³⁵ Nada más lejos de nuestra intención que hacer una definición totalizadora, ni mucho menos una genealogía detallada, de cada uno de los conceptos, movimientos o estéticas que proponemos. Esta labor excedería los objetivos de nuestro estudio. Nos limitamos a citar a los críticos de los que partimos en cada uno de los casos, atendiendo a los acuerdos o desacuerdos que encontramos con la perspectiva *queer* y aplicándola exclusivamente a la obra de Manuel Puig.

Manuel Puig²³⁶, atendemos a los conceptos *kitsch* y *camp*. Ambos gestos, que, tradicionalmente, han sido incluidos en las “estéticas del mal gusto” y vinculados a la cultura gay por el componente irónico y/o paródico que contienen, son el punto de partida para lo que definiremos como “mirada insumisa”²³⁷.

El segundo apartado define lo que entendemos por “seducción” y porqué la consideramos como la “piedra angular” que sostiene el arco de la literatura de Manuel Puig. La seducción ejerce una presión constante, que provoca una acción política sustentada en dos líneas de acción principales, a las que llamaremos “política del sentimiento” y “política del deseo”.

2.1.- Canon, genealogías literarias, *Weltliteratur*

En principio nos parecía una evidencia que relacionar “canon” con “*queer*” era una contradicción teórica puesto que ambos conceptos operan en campos diametralmente opuestos: normativo/subversivo. Sin embargo, el concepto de canon también trata de categorizaciones subjetivas aplicadas a un autor con unos criterios dados, en el contexto de una literatura concreta, en un momento histórico puntual y en un campo literario específico. Es siempre un proyecto provisional, abierto a múltiples y periódicas intervenciones y, por lo tanto, tal y como señala Harold Bloom, “en cierto sentido, ‘canónico’ es siempre ‘lo intercanónico’, puesto que el canon no solo resulta de una contienda, sino que es en sí mismo una contienda en curso”²³⁸. Lo operativo es justamente ver de qué manera fluctúa la construcción del canon dependiendo de los intereses o criterios de los “evaluadores” (autores, críticos, intelectuales, censores y otros agentes de la cultura).

En el caso de Manuel Puig, es revelador detenerse en el proceso que lleva a una escritura nacida bajo el signo de la subversión y de la transgresión —con el

²³⁶ *Kitsch, camp, Pop Art, Barroco, Neobarroco, Rococó, Art Nouveau, Art Déco* son los más frecuentes.

²³⁷ Tomamos prestado el término del trabajo de Alberto Mira: *Miradas insumisas, Gays y lesbianas en el cine*, Barcelona, Egales, 2008.

²³⁸ BLOOM, Harold, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 32.

objetivo de ejercer una crítica a las formas literarias anteriores— a formar parte de la norma. Hay una gran distancia entre una escritura que pasa de no ser digna de llamarse literatura, a llamarse luego “literatura de mujeres” y, finalmente, a ser canonizada.

Pongamos por ejemplo la posibilidad de un canon literario femenino entendido como “literatura de mujeres o literatura femenina”. En primer lugar, nos encontraríamos con el problema de establecer qué elementos y qué reglas son determinantes para esta categorización. Si el único aspecto unificador que encontramos es que ésta parte de una dinámica que se establece siempre en contraposición con el paradigma masculino, dominante y jerárquico, estaríamos cayendo en la trampa patriarcal y consolidando la oposición hombre/mujer. Si, por el contrario, atendemos a la manifestación de aspectos como la identidad, la diferencia o la opresión, nos encontraríamos con la imposibilidad —como ocurría con la homosexualidad— de establecer la existencia de una “esencia femenina”.

Creemos, sin embargo, que una afirmación tan veraz y categórica no impide que el proceso de construcción de una “escritura femenina” no sea una importante estrategia tanto de protección como de visibilización de la escritura de mujeres. Es una manera de evidenciar que los cánones tradicionales están compuestos por una mayoría abrumadora de hombres (normalmente blancos y burgueses) y que allí falta una gran parte de la humanidad, los grupos marginales, las clases obreras.

Es necesario entonces redefinir en qué términos nos interesa pensar una apertura del canon literario y de los procesos de canonización de autores y obras.

2.2.- (Re)definición de canonización

Partimos de la definición del DRAE del término “canonizar” como proveniente del vocablo latino *canonizare* en las acepciones siguientes: “1. tr. Declarar solemnemente santo y poner en el catálogo de ellos a un siervo de Dios, ya beatificado.”; 2. Tr. “Calificar de bueno a alguien o a algo, aun cuando no lo sea”; 3.

tr. “Aprobar y aplaudir algo”²³⁹. Y de la entrada de “canon” retenemos algunas, de las numerosas, acepciones que recoge:

m. Regla o precepto; 2. m. Catálogo o lista; [...] 5. m. Prestación pecuniaria periódica que grava una concesión gubernativa o un disfrute en el dominio público, regulado en minería según el número de pertenencias o de hectáreas, sean o no explotadas; [...] 7. m. Decisión o regla establecida en algún concilio de la Iglesia católica sobre el dogma o la disciplina.; 8. m. Catálogo de los libros tenidos por la Iglesia católica u otra confesión religiosa como auténticamente sagrados; 9. m. Parte de la misa, que empieza *Te igitur* y acaba con el *paternóster*; [...] 16. m. pl. derecho canónico. 17. m. pl. irón. Conjunto de normas o reglas establecidas por la costumbre como propias de cualquier actividad²⁴⁰.

Como se puede comprobar, “canon” es un término que, en latín, se utilizó para la teología y que fue adoptado *a posteriori* en sentido figurado para aplicarlo a las artes. La Iglesia católica, con la intención de preservar la palabra divina, aplicará a partir del siglo IV una censura que excluirá de las Escrituras todos aquellos textos no escritos originariamente en hebreo, a los que llamará “apócrifos”. Su diferencia es que están escritos en griego, lo que pone de manifiesto la arbitrariedad y la fragilidad del sistema escolástico y, como consecuencia, reafirma, por exclusión, la legitimidad de la autoridad de la Iglesia. Resulta curioso entonces el paralelismo de estos textos y la obra de Manuel Puig (y por extensión de todos los textos transgresores), en tanto que elementos entrópicos, que con su simple existencia son capaces de desordenar el sistema que los excluye.

A partir de los estudios de los formalistas rusos de la década del veinte se entiende la literatura como el resultado de una tensión ejercida por los nuevos escritores que, utilizando múltiples estrategias de escritura, intentan imponerse a las figuras que los han precedido. Tal y como señala Roland Barthes en *Le Degré zéro de l'écriture*, puede variar el grado de intensidad de las mismas, pongamos por ejemplo el proyecto literario del movimiento romántico y el de la modernidad:

Si la révolution romantique, pourtant “si nominalement attachée à troubler la forme, a sagement conservé l'écriture de son idéologie bourgeoise” parce

²³⁹ DRAE, <http://lema.rae.es/drae/?val=canonizar>. Consultado 16/06/2015.

²⁴⁰ DRAE, <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=2aviZKEFKDXX2Sr7hZvY>. Consultado 16/06/2015.

qu'elle a "préservé l'essentiel du langage classique, l'instrumentalité", Rimbaud et Mallarmé, pour leur part, se sont efforcés de faire éclater cette instrumentalité²⁴¹.

En los años cincuenta, en el campo de los estudios literarios surge, de los ya mencionados formalistas rusos y de los trabajos del Círculo de Praga (fundamentalmente en torno a Jan Mukarovsky), la Teoría de la recepción, que pone su acento en la figura del lector al mismo tiempo que se interesa por la norma y los valores estéticos. Introduce el concepto de "horizonte de expectativas" que propone una interpretación de las obras enfocada, no en la experiencia de un lector individual, sino en la historia de la recepción de una obra, y en su relación con las normas cambiantes de la estética y los conjuntos de expectativas que permiten su lectura en diferentes épocas.

El mismo Harold Bloom, quien ataca las perspectivas feministas y poscoloniales –a las que denomina "escuela del resentimiento"–, parece incluso traicionarse cuando sugiere la relatividad intrínseca del canon: "en nuestro tiempo podemos, con todo derecho, entender al canon de otra manera: el canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo escrito, y nos olvidemos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con un sentido religioso del canon"²⁴².

Los valores estéticos de la literatura de Puig son especialmente cuestionados por Juan José Saer, Rafael Conte y Beatriz Sarlo. Para los dos primeros las novelas de Puig "responden de un modo desafortunado, por lo anacrónico, a las exigencias estéticas de la modernidad; enfrentado a esas exigencias, Puig reacciona, según estos autores, desde una sensibilidad 'costumbrista'"²⁴³. En el mismo sentido se

²⁴¹ BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1992, pp. 43-44.

²⁴² BLOOM, Harold, *El canon occidental*, op. cit., p. 238.

²⁴³ GIORDANO, Alberto, *Manuel Puig, La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2001, p. 80. "Según Saer, *La traición de Rita Hayworth* 'es una novela que, no obstante proponerse como tema la fascinación del cine en las clases medias, aparece anacrónicamente porque el tema de la modernidad está tratado desde fuera con una sensibilidad costumbrista', y según Conte, que escribe a propósito de *La traición* y de *Boquitas pintadas*, en Puig no se puede

posicionaba Juan Carlos Onetti en una declaración que se ha hecho famosa a fuerza de ser citada: “Después de leer los dos libros de Puig, yo sé cómo hablan sus personajes, cómo escriben cartas sus personajes, cómo piensan sus personajes, pero no sé cómo escribe Puig no conozco su estilo. Y en esto no hay nada de agresivo”²⁴⁴. Sin darse cuenta de que justamente esa pretendida ausencia de estilo es la “marca de su estilo”, un código más cercano al cine que a la literatura, lo que en nuestro estudio denominamos “efecto Puig”.

Por lo que respecta a Beatriz Sarlo no solo no presentó ningún trabajo en el Encuentro Internacional Manuel Puig del año 1997, sino que tampoco fue citada ni mencionada en la bibliografía especializada. Pero en el año 2005 no pudo sino rendirse a la evidencia y reconocerlo como escritor canónico dentro de la literatura hispanoamericana y como uno de los referentes del sistema literario argentino. Publica un artículo titulado “Entre varios peronismos” en el que afirma que:

Dos escritores son originales después de Borges: Saer y Puig. Hoy, más que Borges, marcan el presente de la literatura. Manuel Puig inventó la representación después del realismo: una mimesis de la lengua, una literatura hecha con el gusto, el deseo, las pasiones en estado de sustancia popular colectiva a la que el cine, la radio, los géneros de la novela sentimental o el policial le dieron una primera forma²⁴⁵.

En el año 2009, una vez más, al escribir una reseña, Beatriz Sarlo divide la ficción argentina del momento en dos grandes zonas: una en la que sitúa exclusivamente a Hernán Ronsino (y evidentemente, a Juan José Saer); la otra, que representa la tendencia hegemónica que concede a “los dominios cuyo mapa trazó Puig”²⁴⁶. A esta segunda le atribuye dos características: “su exploración de representaciones sociales que podrían calificarse a veces de bizarras, a veces de glamorosas y otras de marginales, aunque muy presentes en los productos de la

encontrar más que un ‘costumbrismo modernizado, actualizado merced a procedimientos expresivos de hoy’”. *Ibíd.*, p. 111.

²⁴⁴ SPERANZA, *Manuel Puig, Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 13.

²⁴⁵ SARLO, Beatriz, “Entre varios peronismos”, *Ñ Revista de cultura*, 20 de agosto de 2005, <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2005/08/20/u-1036666.htm> , Argentina, 2005. Consultado 17/08/15

²⁴⁶ SARLO, Beatriz, comentario sobre: RONSINO, Hernán, *Crimen pasional*, <http://blog.eteracadencia.com.ar/archives/3197> , 2005. Consultado 11 septiembre 2011.

industria cultural”. Y el hecho de responder a “la vocación periodística de ofrecer a sus lectores noticias sobre usos y costumbres”²⁴⁷.

Entendemos el artículo de Sarlo como una estrategia crítica que busca un doble objetivo: por un lado, aceptar la evidencia de una nueva narrativa que se ha convertido en mayoritaria en lo que denomina *literatura actual*, y por otro lado, desmarcar de tal categoría a Saer. Lo cual implicaría conceder un espacio a la obra de Puig (bizarro, glamoroso, marginal) sin por ello equipararlo a lo que ella considera el centro del canon en el que se sitúa Saer.

A partir de la muerte de Puig en 1990 se inicia un verdadero proceso de canonización por un amplio sector de la crítica especializada. El epicentro indiscutible es la Universidad Nacional de la Plata y su inductor el crítico José Amícola, quien, independientemente de la publicación de varios artículos y libros a título personal, organiza en 1997 el *Encuentro Internacional Manuel Puig*. En la publicación de las actas de ese encuentro, Amícola considera el evento como una operación que de alguna manera se percibe a sí misma como canonizante.

En la batalla crítica alrededor de la obra de Puig, los críticos que se posicionan en su defensa destacan dos ángulos desde los que leen su obra: “por un lado, aquel regulado por la hipótesis sobre realismo y experimentación estética; por otro, el que se define desde el eje vanguardia/posmodernidad”²⁴⁸. De esta manera explica Fabricio Forastelli, Puig “dibuja el interior y el exterior de lo previsible y lo correcto, y postula una experimentación de las emociones que intercepta no solo la objetivación crítica, sino que las vincula a un estado de la lengua que divide lo extraño y lo común, lo vulgar y lo ordinario de lo irremplazable y único”²⁴⁹.

Proponemos a continuación algunas lecturas críticas en este sentido. Ya en 1969, Héctor Schmucler apunta que los personajes de Puig “no tienen nada propio que decir: son atravesados por el lenguaje de la sociedad constituida. La ideología de

²⁴⁷ SARLO, Beatriz, comentario sobre: RONSINO, Hernán, *Crimen pasional*, <http://blog.etermacadencia.com.ar/archives/3197>, 2005. Consultado 11 septiembre 2011.

²⁴⁸ FORASTELLI, Fabricio, “Manuel Puig, ese villano” (pp. 472-502). En: AMÍCOLA, José, PANESI, Jorge (coords.), *El beso de la mujer araña, de Manuel Puig*, Edición crítica, Col. Archivos, Paris, ALLCA, 2002, p. 472.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 474.

lo cotidiano canonizada en el habla de los medios masivos de difusión (revistas, radio, cine) constituye el pensamiento de sus palabras”²⁵⁰.

En la misma línea están los estudios de Daniel Link, de los que podemos recoger las siguientes consideraciones en torno al uso de lo “conversacional” y su significado: “la conversación, y Puig es el primero (o el segundo) en notarlo, es una deriva temática y discursiva: el habla sin fundamento y sin destino preciso, la vida misma”; “en verdad, lo que resulta más escandaloso es la rigurosa obstinación con que construye una literatura del desperdicio conversacional”; y “no importa quién habla, porque se trata de una conversación social, y no hay autoridad ni ley en relación con la cual establecer dominios de representación y, aun, propiedad de las ideas [...] asistimos al espectáculo de la conversación entre interlocutores siempre insignificantes”²⁵¹.

Entendemos que ambos críticos destacan que la literatura de Manuel Puig pone en evidencia que el lenguaje es un constructo social producido por elaboración colectiva. El lenguaje expresa la manera en que el conjunto de la sociedad representa los objetos a los que les atribuye nociones que les supone inherentes. El lenguaje es el sistema simbólico de representación más poderoso para construir la realidad y, al mismo tiempo, condicionar la estructura de pensamiento del sujeto. Es evidente que el lenguaje no es neutro, que construye y proyecta una realidad manipulada por los valores sociales del pensamiento del grupo hegemónico de la sociedad en que se desarrolla.

²⁵⁰ SCHMUCLER, Héctor, “Los silencios significativos”, en: *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004, p. 46.

²⁵¹ LINK, Daniel, “El boom, Manuel Puig”. En: *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 2013, p. 268.

2.3.- Genealogías literarias

Alberto Giordano fue el primero en intentar buscar una genealogía literaria para Puig dentro de la literatura argentina, partiendo de la ausencia de narrador y de la utilización de subgéneros despreciados por el sistema (como el melodrama y el folletín en sus dos primeras novelas). Encuentra una primera filiación razonable con la literatura de Roberto Arlt:

La literatura de Puig y la de Arlt son semejantes, según lo establece desde fuera de ellas un determinado pensamiento crítico. La literatura de Puig y Arlt devienen similares por la afirmación en ellas de fuerzas cuantitativamente convergentes. La convergencia de las fuerzas que animan en cada una el uso intensivo de ciertos lugares comunes produce la similitud entre esas literaturas. Similitud entre dos formas de experimentar las potencias de invención de ciertas convenciones “subliterarias”; similitud entre dos modos de poner fuera a la institución literaria. La semejanza localiza, según un orden de procedencia, de derivación, las literaturas de Arlt y Puig en una misma serie (en este sentido puede decirse que Puig viene a ocupar el lugar de Arlt²⁵²).

En el año 2000 José Amícola retoma el testigo del proceso de canonización en dos etapas. La primera acción canonizadora parece en un artículo incluido en la *Historia crítica de la literatura argentina*²⁵³, que consideramos fundacional. Su objetivo es desacreditar la propuesta de Ricardo Piglia de leer la literatura nacional de fines del siglo XX a partir de “tres autores diametralmente opuestos entre sí: Manuel Puig, Juan José Saer y Rodolfo Walsh”, para ensalzar la figura de Puig. Sus argumentos son, por un lado, que la literatura de Puig “viene a cuestionar de raíz, quizá de modo más perentorio que los otros autores, la hegemonía del canon sentado por Borges” y, por otro lado, que en términos de campo de fuerza la centralidad de Borges se construyó en relación con las disidencias de Arlt y Cortázar. De este

²⁵² GIORDANO, Alberto, “La serie Arlt-Cortazar- Puig” (pp. 61-69). En: AMÍCOLA, José, SPERANZA, Graciela, *Encuentro Internacional Manuel Puig, op. cit.*, p. 65.

²⁵³ AMÍCOLA, José, “Manuel Puig y la narración infinita”. En Noé Jitrik (director de la obra) y Elsa Drucaroff (directora del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina. 11. La narración gana la partida*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

modo el canon solo puede pensarse a través de la figura de un triángulo, un ABC (Arlt, Borges, Cortázar) que se desestabiliza con la irrupción de Puig, para convertirse en un rombo.

A partir del artículo de Amícola proponemos una metáfora que nos parece clarificadora para entender la historia de la crítica literaria argentina. Se asemeja a una eterna partida de ajedrez en la que todas las piezas tienen como objetivo hacer jaque mate al rey. Un rey que cambiará dependiendo de la apuesta crítica que haya ganado la partida anterior. Me explico: en la partida que nos ocupa (en la anterior Borges había destronado a Leopoldo Lugones) el objetivo es destronar a Borges, que ostenta un poder basado en la tensión con Arlt y Cortázar. En la segunda partida –la de Piglia–, Borges ya ha sido eliminado y la tensión se centra en Saer, Walsh y Puig. Y en la tercera partida (la presentada por Amícola), gracias a la gran capacidad de desplazamiento que le ha concedido la crítica, el lugar central es ocupado por Puig. Las disidencias de Saer y Walsh se consideran análogas a las posiciones antes ocupadas por Arlt y Cortázar. Es decir, la posición de peón que ocupaba Puig en 1997, en el momento en el que se celebra el Encuentro Internacional, es modificada por la operación canonizante del mismo, que lo entroniza como figura central de la literatura argentina post-Borges.

A nuestro entender, hay una disfuncionalidad de base en todo este paradigma, que lo problematiza: consiste en la parcialidad existente entre las semejanzas que Giordano²⁵⁴ señala entre Arlt y Puig en base al “uso intensivo de ciertos lugares comunes” y por “experimentar las potencias de invención de ciertas ‘convenciones subliterarias’”. Si analizamos desde la diferencia ambas literaturas observamos un cambio de óptica que impide colocar a Puig en el lugar antes ocupado por Arlt. Por ejemplo, los personajes de Arlt creen “en la verdad de ciertos estereotipos folletinescos y sentimentales” y como consecuencia buscan “una suerte de más allá de cualquier horizonte convencional tal y como imponen las instituciones y los discursos sociales” y hay en ellos “un deseo de aventura que no cesa de realizarse, hasta su afirmación catastrófica”. En cambio los personajes de

²⁵⁴ GIORDANO, Alberto, “La serie Arlt-Puig-Cortázar” (pp. 61-84). En: AMÍCOLA, José, SPERANZA, Graciela (comp.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 68.

Puig perciben las convenciones como imposiciones, como el origen de su infelicidad al no poder construirse como “los estereotipos que en el cine, la radio, el cancionero popular o los folletines se les aparecen como imágenes de la ‘dicha de vivir’”²⁵⁵.

Nos detendremos seguidamente en valorar, desde el punto de vista *queer*, la postura de otro sector de la crítica que considera que la posición de Arlt en el canon no solo está en tensión con Puig sino también con la literatura de Soriano²⁵⁶. Puesto que la tensión se produce en todo momento entre todos los vectores que entran en juego en la ecuación, habría también una tensión entre Puig y Soriano. Pensándolo en estos términos, Soriano perderá la pugna y se le señalará como el antivalor literario, tal como se había hecho antes con Puig con anterioridad. Pongamos por ejemplo a Marcela Croce, quien afirma que “los personajes de Soriano son los personajes arltianos banalizados, que lo suyo es un arlismo desteñido y que su mala escritura no es ni siquiera el eco de la famosa y disfuncional dicción arltiana”²⁵⁷.

Pero descubramos la operación crítica: Croce lo inscribe en tradición arltiana y al mismo tiempo, de una manera absolutamente subjetiva, sentencia que el resultado es nefasto. Obviaremos su juicio de valor por irrelevante y nos centraremos en la filiación con Arlt, comparándola con las consideraciones de Giordano, antes expuestas, respecto a los personajes de Arlt. Estos elementos están presentes en las obras de Soriano pero de ninguna manera en las de Puig.

Además no son las únicas similitudes que encontramos entre Arlt y Soriano que los alejan de la literatura de Puig: ambos construyen sus relatos alrededor de una “fauna” nacional, personajes que se inscriben dentro de la tradición picaresca criolla y a los que se observa desde un punto de vista burlón pero, de alguna manera, romántico. En palabras de Jaime Rest: “Arlt tiene un ojo clínico para reconocer a los tipos de ‘fauna’ porteña, especialmente a ciertas especies de la clase media que rondan el modelo de lo que se ha llamado el ‘avivato’. En ese sentido, sus

²⁵⁵ GIORDANO, Alberto, “La serie Arlt-Puig-Cortázar”, *op. cit.*, p. 67.

²⁵⁶ DEMARCHI, Rogelio, “Novelas marcadas: Soriano contra Puig”. *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 31, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

²⁵⁷ CROCCE, Marcela, *Osvaldo Soriano: el mercado complaciente*, Buenos Aires, América Libre, 1988, p. 14.

Aguafuertes lo muestran como el gran continuador de una tradición picaresca que ya tenía nombres relevantes en la literatura argentina”²⁵⁸.

Por su parte, el mismo Soriano reconoce haber tomado a Arlt como ejemplo al declarar que “intuyó como nadie la decadencia y el horror que iba a sufrir Argentina”; es el hombre que “escribió sobre las gentes de Buenos Aires que aún no se habían descubierto a sí mismas”, es quien “les da cuerpo literario a Buenos Aires y sus marginales hijos de inmigrantes”²⁵⁹. Pero de eso a ser visto como una copia –como defiende Marcela Croce– hay una gran distancia, esencialmente porque Soriano pertenece a un período socio-histórico diferente. La misma Beatriz Sarlo, en su cruzada en defensa de Borges, había apuntado que la ciudad de Arlt “responde a un ideal futurista”²⁶⁰, y que los personajes de Arlt no perciben la verdadera Buenos Aires sino una ciudad inexistente. Con todo, nos parece evidente que la literatura de Soriano tiene muchos más puntos en común con la literatura de Arlt que con la literatura de Puig.

Recapitulando, creemos que detrás de la batalla crítica por remplazar a Arlt en el panorama de la literatura argentina de finales del XX hay un intento de eliminarlo del canon con el objetivo último de salvaguardar el lugar de Borges como representante de la “alta literatura”. Recordemos que en la situación originaria propuesta, la oposición Arlt-Borges es sinónimo de “literatura popular” vs. “alta literatura”.

La insistencia de la crítica argentina por negar el valor de la obra de Soriano considerándolo un *escritor popular* e incluso *populista*²⁶¹ prueba un interés político e institucional en la construcción del canon. Nos permitimos ilustrarlo con una declaración un tanto extensa, pero elocuente, del propio Soriano:

²⁵⁸ REST, Jaime, “Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad”. En: *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, Ceal, 1982, p. 35.

²⁵⁹ SORIANO, Osvaldo, “Arlt”. En: *Piratas, fantasmas y dinosaurios*, Buenos Aires, Norma, 1996, p. 68.

²⁶⁰ SARLO, Beatriz, *Borges un escritor de las orillas* (1995), Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 59.

²⁶¹ Beatriz Sarlo, por ejemplo, lo considera el creador del *policial populista argentino*. SARLO, Beatriz, “La ficción, antes y después de 1976”. En: *Ñ, Revista de Cultura*, Buenos Aires, marzo 18, 2006.

En el fondo, mis libros plantean por infinitésima vez en la literatura argentina el problema de la identidad. El noventa por ciento de los escritores, sobre todo los contemporáneos, nos pasamos interrogándonos por la identidad. En el fondo, esto es lo que se pasa preguntando la gente en la calle, a veces de manera inconsciente: qué somos, por qué nos va así, cómo se resuelve este berenjenal. [...] Yo hago historias de tipos como todos. Retomo la literatura de personajes, que está algo olvidada²⁶².

Según todo lo expuesto, lo que nos parece más coherente sería reemplazar a Arlt por Soriano y la consecuencia directa sería colocar a Puig en el lugar de Borges. No podemos sino señalar que una parte de la crítica académica ha sido, a menudo, reticente a incluir en el canon a escritores considerados populares. Tradicionalmente se había definido a Puig como vanguardista, y puesto que tal adjetivo lo asociaría directamente con la “alta cultura”, acuñan una subcategoría que bautizan como *vanguardia posvanguardia*. Como tampoco pueden aplicarle en propiedad el calificativo de popular lo sustituyen por el de *pop*. Alberto Giordano²⁶³ parte de la base de que el *pop* usa lo que desprecia, por lo que a su entender, las primeras novelas de Puig son un claro ejemplo de él. Creemos que la valoración de Giordano no es del todo acertada puesto que tanto el melodrama como el folletín pueden ser elementos despreciados por algunos lectores y críticos, y sospechamos que por él mismo, pero de ninguna manera por Puig.

Partamos del hecho de que se ha borrado la barrera imaginaria entre “alta literatura” y “literatura popular” en el seno de la literatura argentina²⁶⁴, y seguidamente hagamos un *zoom* que amplíe nuestro campo de estudio y ponga en relación Argentina y Europa²⁶⁵, en lo que siempre hemos considerado un viaje de ida y vuelta.

²⁶² SORIANO, Osvaldo, *Soriano por Soriano*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, p. 91.

²⁶³ Ver: GIORDANO, Alberto, *La conversación infinita*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2001.

²⁶⁴ Tal y como hemos presentado arriba, dedicamos a esta cuestión todo un apartado: 2.3.2. La oposición contradictoria “alta literatura” vs. “literatura popular”.

²⁶⁵ A este respecto es indispensable el artículo de AMÍCOLA, José, “La canonización literaria” (pp. 1-16). Este texto fue leído en su traducción al alemán como conferencia en la Universidad de Gotinga (Alemania) el 4 de febrero de 2003. Consultado: 21/01/15.

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/3247/Documento_completo_-_Versi%C3%B3n_en_castellano.pdf?sequence=2

Aunque no ahondaremos en la discusión de “la paradójica concepción de ‘lo nacional’ como piedra de toque para la conformación de lo que ahora se reconoce como un proceso de ‘globalización’”²⁶⁶, que José Amícola abordaba al principio de su texto, sí queremos hacer notar que consideramos neutralizada una segunda barrera imaginaria al pensar que “las fronteras nacionales en el ámbito de la cultura son balizas ideológicas erigidas por las instituciones nacionales, es decir: la escuela, la universidad o los museos”²⁶⁷.

Si pensamos la literatura desde una mirada supranacional, debemos atender a la influencia que ejercen los académicos europeos en los argentinos y viceversa. Pongamos por ejemplo, a Borges y a Puig quienes no hubieran alcanzado la posición canónica que se les atribuye internacionalmente sin el reconocimiento europeo. Si bien la recepción de ambos escritores es bastante similar en París, epicentro literario de los años 70, la lectura que se hizo desde Argentina fue muy diferente.

En el caso de Borges se tuvo en cuenta y se instrumentalizaron las valoraciones de críticos como, por ejemplo, Michael Foucault (*Les mots et les choses*), Harold Bloom (que lo coloca en el centro del canon occidental) y/o la inclusión en libros de teoría literaria como los de Julia Kristeva y Fredric Jameson. Por el contrario, se desdeñó la excelente recepción que tuvo en 1969 en la versión francesa de la primera novela de Puig (*La traición de Rita Hayworth*).

La prensa francesa no solo señala la originalidad de la *opera prima* de Puig, sino que arriesga un juicio de valor –extremadamente audaz, tratándose de la primera novela de un escritor argentino sin ningún respaldo crítico en su país de origen– que la instala en un lugar de privilegio en la literatura europea y americana²⁶⁸.

Una situación que se prolongó durante años y que ni tan siquiera el aval de la Universidad francesa consiguió modificar:

²⁶⁶ AMÍCOLA, José, “La canonización literaria”, *op. cit.*, p. 3.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 4.

²⁶⁸ SPERANZA, Graciela, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 26.

La mujer araña ha salido en Argentina después de haber estado prohibida durante muchos años. Lo que Manuel no puede entender es por qué el libro ha sido totalmente ignorado por la prensa argentina, aunque se han publicado cientos de artículos por todo el mundo y la novela es lectura obligatoria en los programas de la universidad francesa²⁶⁹.

La institución universitaria es (junto a los diferentes sistemas religiosos, socio-políticos y económicos) uno de los eslabones de la cadena del sistema transversal que sustenta la ideología hegemónica patriarcal:

[...] que su entrecruzamiento esboza los hechos de dominación generales, que esta dominación está organizada en una estrategia más o menos coherente y unitaria; que los procedimientos del poder dispersados, heteromorfos y locales se reajustan, refuerzan y transforman mediante tales estrategias globales, y todo esto con numerosos fenómenos de inercia, dislocación y resistencia²⁷⁰.

Entendemos que las universidades en tanto que aparatos represivos del Estado ejercen una influencia determinante como sancionadoras de lo que se debe leer, o no, preservando la hegemonía cultural de la sociedad a la que pertenecen. Pero la institución necesita de un conjunto de “mediadores que son los intelectuales orgánicos, en sentido gramsciano, que propician la implantación de una visión del mundo”²⁷¹. Es decir, que somos los investigadores los que en ocasiones seguimos perpetuando las desigualdades, y tenemos que asumir nuestra parte de responsabilidad.

La literatura de Puig como entropía desestabilizadora

Valoramos la canonización de Puig como el reconocimiento: de que hay una manera otra de percibir la realidad de lo que somos y de lo que nos rodea en base a la diferencia, la legitimidad de los márgenes.

²⁶⁹ MANRIQUE, Jaime, *Maricones eminentes. Arenas, Lorca, Puig y yo*, Madrid, Síntesis, 1999, p. 82.

²⁷⁰ MENDIETA, Eduardo, “‘Hacer vivir y dejar morir’: Foucault y la genealogía del racismo” (pp. 138-152), En: *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*, enero-junio, nº 006, Bogotá, Universidad Mayor Cundinamarca, p. 150.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 149.

C'est pour décrire la perception nouvelle *d'une réalité généralement occultée, déguisée, oblitérée*, qu'il faut une forme nouvelle. Réciproquement, la forme nouvelle est l'infailible révélateur de cette *réalité nouvelle ou plus exactement étouffée jusqu'ici*²⁷².

El reconocimiento de un nuevo lenguaje y de una forma *otros* a los instrumentalizados por la ideología dominante implica la transformación de los valores reificados y la posibilidad de nuevas perspectivas hasta el momento prohibidas. Dicho de otra manera, la aceptación de la literatura de Puig y de los “nuevos códigos” que vehicula implica la caducidad de las convenciones literarias existentes. Los discursos circulantes en tensión con la literatura subversiva de Puig se ven obligados a aceptar un “sistema de diferencias” que los pone en cuestión y desautomatiza una mirada unívoca del mundo.

Si espacialmente hay un centro y una periferia; si temporalmente, porque hay memoria hay un pasado y un presente; si jerárquicamente está lo alto y lo bajo, supongamos, lo culto (o la vanguardia) y lo popular; y si axiológicamente hay un arco, entre un más y un menos, que describe lo que se entiende como valioso, en el cruce –inestable, modificable– de esas coordenadas se produce la consagración de un autor. [...] y varía o puede variar de un momento a otro, y siempre es producto de un sistema de relaciones que determina las posiciones relativas de todos los agentes implicados²⁷³.

Desde nuestro punto de vista todas estas operaciones de la crítica literaria son la evidencia de que el canon no es más que estructura simbólica de poder y hegemonía. Detrás de la insistencia de una parte de la crítica (que hemos ejemplificado con Beatriz Sarlo) por menospreciar primero y dignificar más tarde la literatura de Manuel Puig, vemos un afán de preservar intacta la figura de Borges y los valores de clase que transmite.

Lo que a simple vista es reconocimiento, dignificación y elevación de “lo marginal”, lo *queer*, no es más que una operación ideológica que al normalizar la diferencia neutraliza su poder transgresor.

²⁷² ARMEGAUD, Françoise, “La contestation des conventions du discours chez Nathalie Sarraute”, *Nouvelles Questions féministes*, vol. XIX, n° 1, février 1998, p. 42. El subrayado es nuestro.

²⁷³ DEMARCHI, Novelas marcadas: Soriano contra Puig, En: *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/nmarcas.html> , 2005. Consultada 17/03/2011.

Por otro lado, la “alta cultura” pretende fagocitar “lo popular”, lo masivo y utilizar su fuerza motora para impulsarse y renovarse. Pero al hacerlo pone en evidencia la arbitrariedad y fragilidad –o inexistencia– de la barrera que entre ambas se ha impuesto hegemónicamente.

Su ruptura no solamente introduce en el canon la voz de la diferencia, de los márgenes, lo que conlleva una redefinición de sus claves culturales –como hemos visto– sino que también destaca su esencia histórica, y por tanto, caduca. La (in)diferencia, perversión de la tolerancia, aparentando abarcar las diversidades, las iguala en sí y de esta manera las anula. Con lo cual, la operación estrictamente crítica de poner en contacto de las diferencias acaba diluyéndose.

Pero amplíemos un poco más el campo de acción y detengámonos en lo que el concepto *Weltliteratur* puede aportar a los estudios *queer*. Goethe utilizó el término aplicándolo de manera restringida a su marco histórico (1800) pero, tal y como sucede con otros conceptos que utilizamos en este trabajo (por ejemplo el de homosexualidad), en la actualidad se emplea transhistóricamente. De la misma manera, el concepto de canon nace como herramienta de la élite literaria europea, especialmente de Alemania, Francia, Inglaterra e Italia, y su objetivo último consistía en crear una red de comunicación que superara las fronteras entre las literaturas nacionales y cuyo radio de acción quería hacerse extensivo a España, Polonia, Norteamérica e incluso China. Su filosofía quiere compensar intereses particularistas y nacionalismos exacerbados.

Nos parece interesante replantearnos el significado de la *Weltliteratur* en el momento actual como un lugar de intersección de las constantes simbólicas y morales del ser humano plasmadas en las obras literarias. Entendemos que el concepto de *Weltliteratur* hoy en día conlleva necesariamente una exterritorialización en el mismo sentido que los estudios *queer*. A este respecto nos parece acertada la propuesta de Italo Calvino²⁷⁴, quien entiende la lectura como una experiencia transgresora, cuyo momento iniciático parte del punto de intersección entre los autores clásicos y la experiencia propia del lector contemporáneo. Calvino

²⁷⁴ Véase: CALVINO, Italo, “Italiani, vi esorto ai classici” (pp. 58-59). En: *L'Espresso*, 28 junio 1981; *Perché leggere i classici*, Milano, Oscar Mondadori, pp. 5-13.

renuncia a las categorizaciones de lo clásico como estética (en el sentido de armonía, unidad, excepcional y modélico) para atenerse a toda una pragmática de lectura, esgrimiendo quince argumentos a favor de libros con presencia en el imaginario colectivo y en el subconsciente individual, que contribuyen a la definición personal y de grupos sociales.

Leemos en su propuesta una flexibilidad que evita las trampas del poder, abriendo las puertas a obras literarias que sirvan de identificación a grupos minoritarios o históricamente minorizados. Desde esta perspectiva sería posible constituir, a través de la práctica comparatista, una “poética *queer*” transhistórica y transnacional que tenga como elemento central las sexualidades periféricas y que sea reflejo de una utópica nación *queer*.

2.4.- Preludios *queer*

En esta búsqueda de “filiaciones” entendemos que la línea de trabajo de Lionel Souquet es pertinente y muy clarificadora. El diálogo crítico que mantenemos seguidamente con su trabajo tiene como intención subrayar varias de sus reflexiones, que consideramos coincidentes con la perspectiva *queer*.

En el año 1996 Lionel Souquet presenta como tesis doctoral el trabajo *Le Kitsch de Manuel Puig*²⁷⁵, en el que a partir del concepto deleuziano de “familia intelectual”²⁷⁶ se interroga: “Pouvons-nous dire, en l’ocurrence, que Puig appartient à la famille du *kitschmensch*, l’homme-kitsch?”²⁷⁷. A lo que su respuesta es:

²⁷⁵ SOUQUET, Lionel, *Le Kitsch de Manuel Puig*, Thèse présentée en vue de l’obtention du Doctorat, Directeur de Recherches: Monsieur le Professeur Albert Bensoussan, Université de Rennes 2- Haute Bretagne, 1996.

²⁷⁶ “[...] si les groupes donnent encore une riche matière à l’interprétation, c’est qu’ils ont des affinités cachées, un contenu proprement inconscient. Les vraies familles, les vrais milieux, les vrais groupes sont les milieux, les groupes ‘intellectuels’. C’est-à-dire: on appartient toujours à la société dont émanent les idées et les valeurs auxquelles on croit [...] ‘on s’exprime toujours comme les gens de sa classe mentale et non de sa caste d’origine’”. DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, pp. 101-102.

²⁷⁷ SOUQUET, Lionel, *Le Kitsch de Manuel Puig*, *op. cit.*, p. 192.

Temporellement, presque toute l'œuvre de Puig est une vague hésitation entre l'évocation nostalgique du goût retro des années trente et la description pointilleuse et bruyante de la société de consommation et de communication des années soixante, soixante-dix et même quatre-vingt²⁷⁸.

Posteriormente, en el año 2002, en el artículo “Manuel Puig: un auteur marginal et anticonformiste entre la communauté de destin homosexuelle et la famille intellectuelle du kitsch”²⁷⁹, antes de pasar a categorizar a Puig dentro de la familia intelectual kitsch y la comunidad de destinos homosexual, se pregunta sobre si existe una cultura homosexual. En el discurso empleado reconocemos toda una serie de características que bien pueden calificarse de *queer*. El propio Lionel Souquet sostiene que:

[...] la culture homosexuelle, ou plus justement la culture des homosexuels, de chaque homosexuel, est exactement l'inverse d'un héritage culturel, d'une culture traditionnelle: c'est une culture personnelle, intime, un collage intuitif de différents éléments culturels déconstruits, remodelés, reconstruits de façon inédite. [...] En cela, la mosaïque des cultures –aussi nombreuses qu'il y a d'individus– construirait une relecture de la culture²⁸⁰.

En la cita referida entendemos el reconocimiento de la individualidad (única e intransferible) como centro de una negociación con la herencia cultural que le es impuesta: dependiendo de la referencia esta será colonizada o rechazada. “La culture de Puig est donc le fruit ‘hétéroclite’ d'une collecte”²⁸¹. En definitiva “leur seul point commun est une orientation sexuelle que la plupart des sociétés réproouve et qui les marginalise”²⁸² y esa marginación producida por la “diferencia” es el verdadero motor que les impulsa a transgredir la norma. Por tanto, cualquier inclusión de la obra de Puig en un grupo será cuestionable de oficio, porque señalar las coincidencias internas del mismo, para unificar, homogeneizar y agrupar chocará

²⁷⁸ SOUQUET, Lionel, *Le Kitsch de Manuel Puig*, *op. cit.*, p. 34.

²⁷⁹ SOUQUET, Lionel, “Manuel Puig : un auteur marginal et anticonformiste entre la communauté de destin homosexuelle et la famille intellectuelle du kitsch”. En : *La Question de l'auteur*, Actes du XXX^{ème} Congrès de la SHF (Société d'Hispanistes français), 18-19-20 mai 2001, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2002.

²⁸⁰ SOUQUET, Lionel, “Manuel Puig : un auteur marginal et anticonformiste entre la communauté de destin homosexuelle et la famille intellectuelle du kitsch”, *op. cit.*, p. 352.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 353.

²⁸² *Idem*.

con la esa colecta “*hétéroclite*”. Si lo que denominamos diferencia es peculiarmente diferente y propio de cada autor, no podemos elevarlo a categoría común.

En el mismo artículo Souquet señala que el kistch de Puig tiene una característica definitoria que lo hace único: “la capacité de l’homme-kitsch à être héroïque”. Para dar cuenta de ello rescata la siguiente proposición de Severo Sarduy: “si nous englobons le kitsch dans un ‘super-système’ baroque où la *prolifération corrosive* s’oppose au classicisme, Puig devient alors l’inventeur d’un kitsch néo-baroque qui ‘subvertit l’ordre opposé normal des choses’”²⁸³. Como podemos comprobar las especificidades de Puig no le permiten participar plenamente de la familia intelectual del kitsch, sino más bien de una familia más amplia: la familia del barroco. Pero tampoco puede integrarse completamente en la misma a causa de una nueva diferencia: el “reflet nécessairement pulvérisé d’un savoir qui sait qu’il n’est plus ‘paisiblement’ refermé sur lui-même”²⁸⁴, por lo que se convierte en el “inventor” del (neo)barroco. No será más bien que, ante la imposibilidad de categorizarlo, la crítica literaria es quien “inventa” una categoría nueva.

Pero sigamos con nuestra argumentación; en el párrafo siguiente el propio Souquet afirma: “La famille intellectuelle de Puig est celle de ceux qui refusent de se soumettre à la loi et d’accepter un monde figé, ordonné, pré-organisé. Or la notion de ‘goût’ est probablement l’un des symptômes lisibles de la notion d’ordre”²⁸⁵. No podríamos encontrar una definición mejor para una eventual “familia *queer*”, un “macro-sistema” que incluiría el kitsch, el barroco, el neobarroco... Porque si la característica definitoria pasa a ser la “notion de goût”, ¿cuál es el gusto definitorio de “ceux qui refusent de se soumettre à la loi et d’accepter un monde figé”? *Kitsch, camp, pop*...

De la misma manera que sucede con el neo-barroco, dar nombre a un grupo (llámese familia intelectual, comunidad de destinos, literatura femenina, literatura gay...) funciona como un nombre propio que no nomina algo específico. En otras

²⁸³ SARDUY, Severo, *Barroco*, trad. de Jacques Henric, Paris, Gallimard-Seuil, Folio/Essais, 1975, p. 156.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 33.

²⁸⁵ SOUQUET, Lionel, “Manuel Puig : un auteur marginal et anticonformiste entre la communauté de destin homosexuelle et la famille intellectuelle du kitsch”, *op. cit.*, p. 359.

palabras, hay un nombre concreto para denominar a un grupo, lo que no hay es un grupo real bajo esa denominación. Así, cada crítico incluye o excluye a los autores que le parecen. No obstante, tenemos que considerar el alto poder instrumental de la estrategia a nivel crítico. El hecho de “construir un grupo” y darle un nombre comporta una justificación que despliega todo un aparato crítico y pone de manifiesto la arbitrariedad de las categorías utilizadas.

Como muy bien ha visto Lionel Souquet, Manuel Puig pertenece a “la famille de l’homme-kitsch” temporalmente, de la misma manera que pertenecerá temporalmente –y puntualmente– a la del barroco, neo-barroco...

A nuestro entender el trabajo de Lionel Souquet es, en algunos aspectos, próximo al punto de vista queer. A continuación hilvanamos toda una serie de consideraciones extraídas de sus trabajos.

En el año 2007 en “Homosexualité et révolution: Puig, Lemebel, Arenas et les ‘aléas’ de la figure de l’homosexuel dans *Fresa y Chocolate*”²⁸⁶ Souquet aborda, entre otros temas, los de la homosexualidad como revolución, de la homosexualidad como traición, y el “militarisme ‘folle’ contre ‘homonormativité’ gay”. En esta primera “entrega” sienta unas premisas y bases teóricas que desarrollará en su labor crítica posterior.

Dos años después, en 2009 publica el artículo “Ligne de fuite néo-picaresque dans l’autofiction hispano-américaine: Arenas, Copi, Lemebel, Vallejo”²⁸⁷ donde suma al aparato teórico anterior el de autoficción en América Latina como estrategia literaria de las subjetividades transgresoras. Nos interesa apuntar la ausencia de la figura de Puig y rescatar las últimas líneas de su artículo, donde vuelve a dejarnos una definición que perfectamente podría aplicarse a “lo *queer*”:

[...] une littérature ‘mineure’ où s’élèvent les voix multiples de la marginalité (pauvres, métisses, bâtards, prostitué(e)s, homosexuels, travestis), tous ceux

²⁸⁶ *Les Langues Néo-Latines*, 101^{ème} année, n° 343, 4^{ème} trimestre 2007, pp. 165-182.

²⁸⁷ SOUQUET, Lionel, “Ligne de fuite néo-picaresque dans l’autofiction hispano-américaine: Arenas, Copi, Lemebel, Vallejo”, pp. 601-6229, en: *Hommage a Milagros Ezquerro, Théorie et fiction*, México/Paris, RILMA 2/ADEHL, 2009.

–pour paraphraser Molho– “dont on ne parlerait pas s’ils n’en parlaient eux-mêmes”²⁸⁸.

En el mismo año 2009 en el inédito presentado para su Habilitation à diriger des recherches presenta *La “Folle” révolution autofictionnelle. Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo*²⁸⁹. En este trabajo sobre la autoficción incluye a los cinco autores en la misma *communauté de destins*²⁹⁰ basándose en toda una serie de coincidencias que suscribimos.

La plus évidente de ces coïncidences est certainement l’homosexualité. Mais est-ce une condition nécessaire et suffisante pour les rassembler ? Oui, si l’on considère que cette identité sexuelle marginale –et cet aspect essentiel sera lui-même problématisé– est fondamentalement structurante dans des œuvres qui interrogent, toutes, la construction identitaire comme un droit à la différence au sein de la société²⁹¹.

Estamos de acuerdo con que las obras de Puig tienen en común el derecho a la construcción identitaria libre basada en la diferencia, pero no solo de la identidad homosexual (suponiendo que existiera una y que fuera inmutable a lo largo del tiempo) sino de cualquier identidad sexual periférica o de cualquier “identidad diferente” sea cual sea su especificidad. Para acabar nos permitimos una cita un tanto extensa que en nuestra opinión confirma nuestra argumentación:

[...] parce que devant parfois la théorie « *queer* », ces auteurs revendiquent les masques et les travestissements d’une identité « *folle* » et théâtrale, rétive à toute normalisation, subversive et « révolutionnaire », qui sape et mine l’organisation de la société en interrogeant la division des sexes et le monolithisme patriarcal. C’est le sens même du signifiant « *loca* »/« *folle* »

²⁸⁸ Ibidem, p. 602.

²⁸⁹ SOUQUET, Lionel, *La “Folle” révolution autofictionnelle. Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo*. Trabajo inédito para la obtención de l’Habilitation à diriger des recherches, bajo la dirección de Madame Le Professeur Milagros Ezquerro, Université de Paris Sorbonne-Paris IV, 2009.

²⁹⁰ Citamos su propia nota al pie de página: “C’est l’expression proposée par le sociologue-historien Michael Pollak pour définir ce qui, selon lui, rassemble les homosexuels au-delà de leurs origines ethniques et socio-culturelles”. Voir notamment: *Une identité blessée: études de sociologie et histoire*, préfacé par François Bédarida, Paris, Anne-Marie Métaillé, 1993; *Les homosexuels et le sida: Sociologie d’une épidémie*, Paris, Anne-Marie Métaillé, 1993. Ibidem, p. 9.

²⁹¹ SOUQUET, Lionel, *La “Folle” révolution autofictionnelle. Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo*, op. cit., p. 10.

–comme insulte communément adressée aux homosexuels– qui est interrogé dans sa proximité étymologique avec la « vraie » folie²⁹².

Detrás del « devançant parfois la théorie ‘*queer*’ » vemos el reconocimiento implícito de que la *communauté de destins* convertida en *famille intellectuelle* que aborda en su trabajo bien podría considerarse parte de una posible *communauté des idées “queer”* que acoja “celle des ‘folles’, des ‘fous’, des délirants, des transversants, des ‘schizos’ qui nous emportent dans la puissance irresistible de leurs lignes de fuite créatrices”²⁹³ procedente de los márgenes.

2.4.- El paradigma posmoderno

En términos teóricos la posmodernidad se ha asumido desde tres perspectivas. En primer lugar, como un nuevo proceso cultural determinante en las producciones artísticas de principios del siglo XXI; en segundo lugar, como un movimiento artístico, cultural o literario, posterior y –de algún modo– opuesto al modernismo. Finalmente, la posmodernidad, en términos filosóficos, se concibe como el resultado del fracaso del proyecto moderno.

Respecto al análisis de las producciones artísticas posmodernas, nos interesa reflexionar sobre lo que se refiere concretamente a la literatura. En este sentido el debate se centra mayoritariamente en la oposición entre “alta cultura” y “cultura popular”.

Partimos de la afirmación de que “la cultura popular es una categoría académica”²⁹⁴, que se inventa ineludiblemente desde el campo de la cultura canónica. Desde la perspectiva *queer* hay varios aspectos que le son intrínsecos que denuncian el lugar complejo –marginal– desde el que se construye: la dificultad de

²⁹² SOUQUET, Lionel, *La “Folle” révolution autofictionnelle*. Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo, *op. cit.*, p. 10.

²⁹³ *Ibidem*, p. 11. Esta frase híbrida entre las últimas palabras de la introducción de Souquet y nuestro argumento es testimonio de la apropiación que hacemos de su trabajo desde la mirada *queer*, como uno de los discursos que ponemos relación en este trabajo transversal.

²⁹⁴ CHARTIER, Roger, “Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico”, *Sociedad y escritura en la edad moderna*, México, Instituto Mora, 1995, p. 121.

encontrar modos de denominación (alta/baja-masiva-popular), la obcecación de seguir dividiendo el mundo en posiciones binarias, el constante uso de entrecomillados que pretenden anular las diferencias y eludir las posturas valorativas²⁹⁵. Se trata de una mirada jerarquizadora que tiene como único objetivo la restitución de los polos de lectura tradicionales, marcados por un juicio de valor (que nosotros entendemos como (pre)juicio de valor). Puesto que no puede leerse “la diferencia” desde los paradigmas al uso, se redefine “lo bajo” por comparación con lo “alto” y de esta manera se confirma su condición de inferioridad y se crea una distancia.

Detengámonos someramente en la arbitrariedad de la utilización del vocablo “alta” atendiendo a algunos de sus sinónimos: “grande, dominante, inasequible, excelente”²⁹⁶. No nos parece que se pueda aplicar a la llamada “alta literatura” porque ya no es la representación de la cultura dominante. Como hemos visto en el apartado anterior, desde la posmodernidad las relaciones que la literatura establece con formas pertenecientes a los márgenes supone un espacio de las diferencias. Las novelas de Puig buscan los puntos de fuga de la “alta cultura” y mediante diferentes estrategias que se borran y restituyen constantemente pone en evidencia las distinciones.

Partimos de la base de que los textos de Puig ponen de manifiesto un espacio de negociación en el que lo marginal aprovecha la inestabilidad de la “alta” literatura, utilizando como táctica la apropiación y reelaboración de las “formas populares”. Es verdad que la manipulación tiene un objetivo de disfrute pero no nos podemos quedar en una lectura tan simplista. Tras la seducción hay una estrategia que establece la diferencia entre el texto de Puig y los paradigmas con los que se construye o deconstruye, pongamos por ejemplo los folletines de los que parte *Boquitas Pintadas*.

²⁹⁵ No nos detendremos aquí, a enumerar los distintos usos de las comillas. Pero sí queremos señalar que “son el signo de puntuación más revelador de la personalidad del que escribe. Y es que unas comillas mal puestas pueden indicar que estamos ante un autor vago, poco valiente o incluso desconocedor de las nuevas normas ortográficas”:

En: <https://lapiedrarosetta.wordpress.com/2011/03/03/hablemos-de-comillas/>. En el caso de la crítica literaria, en ciertas ocasiones, detectan un signo de cierta cobardía, se trata de un signo de puntuación que sirve de escudo para atenuar el efecto de la categorización.

²⁹⁶ Disponible en: <http://www.wordreference.com/sinonimos/alta>. Consultado: 15/07/15.

Como hemos desarrollado en el apartado “Manuel Puig ante la crítica”, a partir de la última década del siglo XX la cultura deja de ser pensada como un sistema totalizador, se define por ser un conjunto de discursos en conflicto, en lucha por legitimarse como modos privilegiados de representación. La cultura de masas ha sido uno de los factores determinantes para desestabilizar las categorías con las que se pensaba el arte moderno y en el centro de ese debate se encuentra la literatura de Puig. Desde nuestra perspectiva, lo que nos parece más interesante es que a partir de principios del s. XXI, el contacto entre las formas artísticas y “lo popular” empieza a considerarse parte de la tradición. Una tradición pensada desde una nueva perspectiva de fusión, que abre un espacio político, en el que se difuminarán o anularán las fronteras de algunas dicotomías y se problematizarán otras.

A nuestro entender, la oposición entre las llamadas “alta literatura” y “literatura popular” carece de sentido. La modernidad se había ocupado de ordenar y clasificar con el objetivo de exaltar al Hombre. El enfoque posmoderno permite entender el mundo de una manera más amplia, permite incorporar diversos puntos de vista diferentes de los convencionales. Si nada es uniforme y todo es plural no podemos seguir utilizando una epistemología que se revela como caduca.

El proceso de rechazo y posterior canonización de Manuel Puig, antes expuesto, es un ejemplo paradigmático de que la pretendida tensión entre géneros “altos” y “bajos” es una invención de la crítica literaria. En realidad la “literatura popular” ejerce tal presión al ingresar en el sistema literario, que le obliga a redefinirse y ampliar sus fronteras, hasta tal punto que cambia la noción misma de literatura. A partir de la posmodernidad incluso el propio concepto de Historia deja de concebirse como un todo unificado para pasar a considerarse como un conjunto de diferentes versiones de unos mismos hechos. En base a todo lo expuesto, no entendemos por qué seguimos pensando de manera lineal las representaciones culturales. ¿Qué sentido tiene seguir haciendo divisiones entre géneros (por ejemplo: altos/bajos, vanguardia/popular)?

La intrusión en la literatura de las formas populares implica siempre una transformación, una vulneración de los códigos utilizados; se subvierten algunos elementos y se fusionan géneros, formas discursivas, estéticas, lenguajes. La literatura como sistema totalizador deja de tener sentido, y como consecuencia, la

organización jerárquica que lo cimienta tampoco. La reacción de la *alta cultura* ante la desaparición de la frontera que la legitima no se hace esperar: inicia un proceso de apropiación de *lo masivo* para, desde sus propios textos, poner de manifiesto el lugar marginal del que proceden.

Recogemos a continuación algunas aproximaciones críticas que nos parecen reveladoras. En primer lugar nos detendremos brevemente en uno de los teóricos más reconocidos en el campo: Fredric Jameson, con el que tenemos algunas discrepancias. Coincidimos en pensar la posmodernidad como “una nueva dominante cultural que es en última instancia ‘la lógica cultural del capitalismo tardío’”²⁹⁷. Es por ello por lo que tanto para él como para nosotros, es muy importante hacer una interpretación política de los textos de la cultura, lo que permite entender sus intencionalidades y posibilidades.

Nos parece tendencioso analizar las producciones culturales comparándolas a las de la modernidad, con la intención de mostrar la manera en que el arte se ha despolitizado, cosificado y alienado. Su intención es demostrar que la cultura se ha convertido en un producto, tal como lo habían vaticinado Horkheimer y Adorno en su famoso ensayo titulado “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de las masas” (1944). El posmodernismo es un movimiento de ruptura, un nuevo paradigma, no tiene ningún sentido seguir tomando como paradigma la estética hegeliana puesto que se ha dejado atrás la pretensión de universalidad en una totalidad concreta de representaciones.

Como consecuencia de este desacuerdo metodológico de base, tampoco coincidimos con las conclusiones que se desprenden del mismo, como por ejemplo que “el arte posmoderno se caracteriza por una nueva superficialidad lograda a través de la mezcla entre lo alto y lo bajo”²⁹⁸, que se podría equiparar de algún modo a lo que menciona Umberto Eco en su famoso ensayo *Apocalípticos e integrados*²⁹⁹,

²⁹⁷JAMESON, Fredric, *Ensayos sobre el posmodernismo*, p. 4. Consultado en línea 15/06/14 (la paginación no se corresponde con el texto escrito. Se han eliminado las páginas en blanco): <http://fr.scribd.com/doc/6944223/Frederic-Jameson-Ensayos-Sobre-El-Posmodernismo#scribd>

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 6.

²⁹⁹ ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 2006.

que afirma que en la posmodernidad se crea un arte medio o mediocre, destinado a una cultura media.

Nos permitimos poner como ejemplo representativo de todo un sector de la crítica a María-Dolores Lozano que percibe el nuevo paradigma cultural como “la percepción de un mundo de desorden y caos, a menudo desde un punto de vista de nostalgia de un mundo en el que las cosas parecían en su sitio”³⁰⁰. Interpretamos ese “en su sitio” como un sitio “*straight*”. Su discurso añade que “en el mundo y el pensamiento contemporáneo encontramos una percepción caótica del mundo y una ciudad posmoderna poblada por sujetos con nuevas sensibilidades”. Su premisa inicial no es del todo acertada puesto que esas “nuevas sensibilidades” de las que habla no tienen nada de nuevas, simplemente habían sido silenciadas hasta el momento. Cada sociedad ha creado su propio imaginario –su conjunto de imágenes, símbolos y representaciones míticas–, que le permite explicitar su cultura y construir su identidad colectiva. Ahora bien, en nuestro imaginario cultural occidental, la mayor parte de las imágenes, símbolos y representaciones míticas han sido contruidos desde partrones androcéntricos y a partir de un único sujeto masculino; el resto de “sensibilidades” han sido invisibilizadas premeditadamente.

Continúa diciendo que “los sujetos ya no tienen las seguridades de antaño y se han asumido en una crisis de valores generalizada, que les ha conducido a buscar asideros en productos de tono sentimental, que, en la posmodernidad, funcionan como la nueva mitología de las emociones”³⁰¹. Esto quiere decir que vivimos en una sociedad que se encuentra desubicada y ávida de un amparo que solo encontrará en la industria cultural con sus productos prefabricados. “De ahí el resurgimiento y el auge de todos aquellos productos del sentimiento como revistas femeninas, novelas y películas de contenido romántico, revistas del corazón”³⁰². En lo que Mijares ve una crisis de valores nosotros vemos la emergencia de unos valores mas plurales sumados a una mayor atención a las emociones.

³⁰⁰ LOZANO MIJARES, María-Dolores, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros, 2007, p. 11

³⁰¹ *Ibidem*, p. 19.

³⁰² *Idem*.

Y para acabar, la autora asegura que “estos géneros sentimentales no son importantes en sí mismos, sino por la influencia que ejercen en los productos culturales ‘serios’ y en los trabajos de investigación e interpretación de la crítica especializada”³⁰³. Su razonamiento no puede ser más parcial: en las primeras líneas de su estudio reconoce a “la posmodernidad como corriente teórica y como dominante cultural”³⁰⁴ y, posteriormente, añade que “las emociones básicas del ser humano de hoy, hombre o mujer, son encauzadas y representadas por un imaginario construido gracias a los mitos y arquetipos de la cultura de masas”³⁰⁵. Debemos entender, por tanto, que las emociones básicas de la cultura dominante que representan al ser humano de hoy no tienen entidad por sí mismas, y que son una mera influencia para los “productos culturales serios”. Por otro lado, ¿desde cuándo “los trabajos de investigación e interpretación de la crítica literaria” son un argumento para justificar un tipo de producción cultural?

Seguidamente presentamos dos estudios que están en una sintonía similar a nuestros análisis *queer*. Ambos abandonan las tradicionales dicotomías para concentrarse en el uso, la apropiación, la hibridez, la mediación. Se centran en estudiar los complejos y conflictivos puntos de intersección entre culturas.

Jesús Martín-Barbero analiza la comunicación como “una cuestión de mediaciones más que de medios”³⁰⁶ y en este sentido se desplaza metodológicamente para enfocar el proceso de “la recepción, el de las resistencias, el de la apropiación desde los usos”³⁰⁷. Entendemos en su propuesta que la cultura de masas es un espacio dinámico y en conflicto, y los medios de comunicación masiva también como un sistema en permanente reelaboración y transformación debido a los usos que hacen de ellos los sujetos.

La segunda nos llega de la mano de Néstor García Canclini que analiza lo culto, lo popular y lo masivo como “construcciones culturales que no tienen ninguna

³⁰³ LOZANO MIJARES, María-Dolores, *La novela española posmoderna*, op. cit., p. 20.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 6.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 23.

³⁰⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 10.

³⁰⁷ *Idem*.

consistencia como estructuras naturales”³⁰⁸. García Canclini piensa en términos de entrecruzamientos, de redes fluidas donde ambos polos ya no pueden aparecer como entidades fijas sino como “escenarios donde tienen lugar procesos de hibridación”³⁰⁹.

Hacia una posmodernidad *queer*

En este apartado definimos el concepto de posmodernidad en literatura como principal enfoque teórico para nuestros análisis de la obra de Manuel Puig. Entendemos que el marco ecléctico que propone está muy cercano a los estudios *queer*.

Para definir la estética posmodernista partimos del artículo de Milagros Ezquerro “Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l’esthétique postmoderne”³¹⁰, en el que presenta las seis características de la literatura moderna que el posmodernismo retoma y subvierte:

1. Un intérêt pour la subjectivité dans l’écriture, la prise en compte des modalités de l’observation de la lecture ou de la perception elle-même, plutôt que de ce qui est perçu.
2. Une distanciation par rapport à l’apparente objectivité du narrateur impersonnel et omniscient, aux points de vue fixes et aux positions morales clairement exprimés, grâce à l’usage des narrateurs impliqués, souvent multiples, au point de vue incertain et labile.
3. L’hybridation des genres littéraires qui autorise une poésie philosophique ou réaliste, et une prose narrative poétique et lyrique.
4. Un intérêt pour les formes fragmentées, les récits discontinus et le collage, apparemment aléatoire de différents matériaux.
5. Une tendance à l’autoréférentialité et à la prise de conscience du processus de production, ainsi que du processus de réception de l’objet esthétique.
6. Un rejet de la distinction entre culture savante et culture populaire, à la fois dans les choix des matériaux utilisés pour produire l’objet esthétique, et dans les méthodes de distribution et de consommation de l’art.

³⁰⁸GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, p. 339.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 35.

³¹⁰ EZQUERRO, Milagros, “Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l’esthétique postmoderne”. En: *Actes du Colloque International Les Grands Récits, Miroirs Brisés*, GRAZIETE BESSE, Marie, RALLE, Michel (eds.), Université Paris Sorbonne, juin 2006.

También tomamos como referencia el resumen que Milagros Ezquerro, en el mismo artículo, realiza de la *Théorie postmoderne* de Jean-François Lyotard³¹¹:

[...] l'ordre, la stabilité et la totalité sont maintenus dans les sociétés modernes au moyen des "grands récits", ces histoires qu'une culture donnée se raconte à elle-même pour expliquer et justifier ses origines, ses croyances et ses pratiques. Le postmodernisme va entreprendre la critique de ces "grands récits" en les déconstruisant, et en montrant qu'ils servent aussi à masquer l'instabilité et les contradictions qui sont inhérentes à toute forme de pratique ou d'organisation sociale. En d'autres termes, toute tentative pour créer de l'ordre entraîne inéluctablement la création d'une quantité équivalente de désordre, mais le "grand récit" masque ce mécanisme en expliquant que le désordre est réellement chaotique et mauvais, et que l'ordre est réellement rationnel et bon. Le postmodernisme, en faisant la critique de ces "grands récits", favorise les "mini récits" [...]³¹²

Nuestra lectura de la literatura de Manuel Puig toma como punto de partida varios aspectos de los presentados. Entendemos que la diferencia radica principalmente en que el modernismo buscaba la renovación radical en las formas tradicionales del arte, la cultura y la vida social para lograr la emancipación de la humanidad. Por el contrario, las formas artísticas de la posmodernidad asumen la imposibilidad de la renovación total y, más aún, de la emancipación de la humanidad. Este movimiento defiende la hibridación, la cultura popular, el descentramiento de la autoridad intelectual y científica, y la desconfianza ante los grandes relatos.

Otro de los puntos de partida de nuestro análisis es un artículo corto aparecido a principios de los años 90, en el que Ihab Hassan hace un recuento de los rasgos más importantes del posmodernismo, dentro del que señala el pluralismo como el más importante, pues es "la irritable condición del discurso posmoderno"³¹³. De ese pluralismo se derivan otras cuestiones como la

³¹¹ LYOTARD, Jean-François, *La cuestión posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1994. El ensayo fue publicado por primera vez en 1979, y es considerado por la crítica como un clásico.

³¹² EZQUERRO, Milagros, "Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l'esthétique postmoderne", *op. cit.*, p. 12.

³¹³ HASSAN, Ihab, "El pluralismo desde una perspectiva posmoderna" (pp. 267-288), *Criterios*, La Habana, enero-junio 1991, p.1, <http://www.criterios.es/pdf/13813hassan.pdf> Consultado:15/03/15

indeterminación que penetra nuestras acciones, ideas, interpretaciones y constituye nuestro mundo. Dicha indeterminación resulta de la fragmentación, de ahí la afirmación de Jean-François Lyotard según la cual “emprendamos una guerra contra la totalidad, demos testimonio de lo impresentable, activemos las diferencias y salvemos el honor del nombre”³¹⁴.

Este pluralismo provoca una crisis del sujeto que afecta varios niveles de la producción literaria. En primer lugar, el autor no es ya quien conoce el mundo y puede describirlo a su lector. En tanto desaparece la relación sujeto-objeto que había primado durante la modernidad, con ella se evapora aquella pretensión de universalidad en una totalidad concreta de representaciones que promulgaba la estética hegeliana. El autor es simplemente un reconocedor de sus limitaciones y por lo tanto no puede más que mostrar su punto de vista subjetivo. También el narrador cambia en la medida en que ya no es quien conoce toda la historia, sino que en la obra se van dejando ver puntos de vista fragmentados y de ahí la necesidad de un lector más activo; en la posmodernidad le corresponde al lector construir su propia novela.

Otro de los rasgos importantes a señalar es que cambia la figura del héroe. La modernidad partía de la idea de Hegel de que el héroe sufre una transformación intelectual en el paso de la tesis a la antítesis y su consecuente síntesis. Sin embargo, ahora lo único que dicho héroe conoce es la incapacidad para conocer y asir el complejo mundo. Por eso el héroe deja de ser aquel personaje sublime para convertirse en lo que algunos autores han llamado héroe abyecto:

[...] descendiente del esclavo, el mendigo, el tonto y el loco: los encarna y representa a todos, pero viene armado de una carga centenaria de resentimiento y de una fuerza vengativa y destructiva... En él es máximo el ejercicio de la hybris. En el pasado, su risa era simple expresión de alegría y olvido. El, abyecto ríe también, pero el tono de su risa es el terror. La alegría se ha convertido en locura. Y su nihilismo es creciente. [...] actúa sin el aval de los dioses, sin justificación racional o externa; no encarna ideales colectivos; su interior es un caos, un laberinto o mejor un abismo. Su creatividad y su ingenio están orientados hacia la destrucción y la hybris. Pero no supera el caos ni la multiplicidad de su alma y termina en lo sanguinario. La locura, que parecía

³¹⁴ HASSAN, Ihab, “El pluralismo desde una perspectiva posmoderna”, *op. cit.*, p. 3.

fingida en la representación saturnal, ahora es real. Y si antes podía burlarse de sí mismo, ahora está dispuesto a hacerse daño, a llegar incluso al suicidio³¹⁵.

Cultura de masas y política

No es nuestro objetivo exponer las múltiples perspectivas y el largo debate crítico que se ha llevado a cabo entre las mismas a lo largo del s. XX. Nos limitaremos a apuntar que hay, básicamente, dos posturas enfrentadas que Umberto Eco denominó “apocalíptica e integrada”³¹⁶. A continuación hacemos algunas consideraciones que representan un aporte importante a nuestra propuesta basada en considerar la literatura de Puig como política y comprometida.

La polémica parte del ya clásico enfrentamiento entre Theodor Adorno y Walter Benjamin³¹⁷ que polariza y fija los puntos principales de la discusión. El conocido ensayo “La industria cultural” contiene las bases que tomará toda una línea de la crítica para acusar a la cultura de masas de engaño, repetición, semejanza e imitación, y de que su capacidad de producir entretenimiento funciona como un mecanismo para despolitizar y generar un consumo alienado³¹⁸. Definiciones como “inevitablemente, cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que la industria los ha convertido”³¹⁹ son la antítesis de la posición de Benjamin, que cree en el potencial de un uso político y democrático de los medios masivos que proporciona su capacidad reproductiva.

Puesto que la línea de Benjamin es aquella en la que apoyamos nuestra tesis, nos interesamos por críticos como Hans Magnus Enzensberger³²⁰ y Gianni

³¹⁵ PINEDA-BOTERO, Álvaro, *El reto de la crítica. Teoría y canon literario*, Planeta, Bogotá, 1995, p. 224:

<http://www19.homepage.villanova.edu/silvia.nagyzekmi/EI%20Reto%20de%20la%20Critica.pdf>

³¹⁶ ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1972.

³¹⁷ Los paradigmáticos trabajos que abren el debate son: ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, “La industria cultural”. En: *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Trotta, 1994. BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de la reproductividad técnica”. En: *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.

³¹⁸ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p. 172.

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ ENSZENSBERGER, Hans Magnus, *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama, 1984.

Vattimo³²¹, que continúan la polémica en el mismo sentido. Nos interesa especialmente la aportación de Vattimo que en los años 80 atribuye “el fin de los sistemas unitarios” a la capacidad de la cultura de masas de fin de siglo para hacer posible “la multiplicidad que da la palabra no solo a otras culturas sino incluso a ‘subsistemas’ internos de la cultura occidental”³²². Leemos este pasaje a la “heterotopía” como un mundo de alternativas de expresión para las culturas y grupos periféricos.

El debate entre los miembros de la escuela de Frankfurt, Adorno, Horkheimer y Habermas, y los más destacados “integrados” como Benjamin, Enzensberger y Vattimo se condensa de alguna manera en la propuesta de Umberto Eco en *Las apostillas a El nombre de la rosa*³²³, en la que vemos la clave para establecer un camino diferente de lectura, y que por ello incorporamos a nuestro método de análisis. En la propuesta de lectura que cierra este apartado describiremos ese procedimiento con mayor detenimiento.

Estéticas del “mal gusto”

Dentro de la tensión entre alta literatura y literatura popular antes expuesta se insertan las estéticas llamadas “de mal gusto” (*kitsch*, *camp*, *Pop Art*, Barroco, Rococó, Art Nouveau). No nos detendremos a definir los conceptos del enunciado puesto que tal labor excede los objetivos de nuestro estudio y porque entraña una notable dificultad³²⁴.

Nos limitaremos a definir a lo que nos referimos en el presente estudio cuando utilizamos los conceptos *kitsch*, *camp* y *pop*. Estos conceptos nos son indispensables para analizar la inclusión en la narrativa de Puig de melodramas cinematográficos o radiofónicos, letras de tangos o boleros. También para definir la

³²¹VATTIMO, Gianni, “De la utopía a la heterotopía”. En: *La sociedad transparente*, Madrid, Paidós, 1990.

³²² *Ibidem*, p. 165.

³²³ ECO, Umberto, *Las apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1984.

³²⁴ Esta labor ya ha sido realizada con éxito por Lionel Souquet en su tesis doctoral *Le Kitsch de Manuel Puig*, *op. cit.* Dedicamos todo un capítulo a recoger la genealogía crítica de cada uno de estos conceptos.

seducción que atribuimos al autor como base de la estrategia política de su narrativa. Y finalmente, para definir lo que llamaremos “mirada insumisa”.

El *kitsch*, el *camp* y el *pop* tradicionalmente se han asimilado a la evasión, al estereotipo y, claro, al mal gusto. Este último rasgo es el que problematiza el debate en torno a estos conceptos, porque lleva implícita una “norma del buen gusto”. Las posiciones críticas que se confrontan entre sí en los numerosos ensayos que existen sobre el tema parten obligatoriamente de una posición valorativa basada en el subjetivo concepto del “gusto”³²⁵.

Las teorizaciones sobre estas estéticas de la cultura popular no se diferencian mucho de las más duras de los apocalípticos presentadas en el apartado anterior. Incluso Umberto Eco vincula el *kitsch* a una necesidad de apagar el deseo que esta forma “vergonzante” genera, definiéndolo como “un producto que fabrica efectos y quiere venderse como artístico”³²⁶. Desde esta perspectiva “el *kitsch* resume y condensa lo peor de los medios masivos, es arte de consumo, banal y vulgar. El *camp* solo se diferencia en que juega con ese mal gusto, disfruta de él como forma refinada, de élite, en una coyuntura particular de la sociedad capitalista”³²⁷. Las reflexiones sobre estas formas se caracterizan por ser inexactas, por partir de criterios dispares y, muy a menudo, por restaurar las oposiciones alto/bajo, culto/vulgar. Incluso en los casos en que se reconoce el *pop* o el *camp* como formas más elaboradas y distanciadas del *kitsch*, se sigue insistiendo en su carácter frívolo y apolítico. De la confusión que se desprende de las definiciones y fronteras entre estas categorías observamos un rasgo unificador común: se las enfrenta con las nociones de Arte, de originalidad y belleza. Por otro lado, queremos destacar una asimilación entre lo *kitsch* y lo *camp* con lo “demoníaco”³²⁸.

³²⁵ El concepto del “gusto” introduce la tensión sujeto/objeto en esta discusión. Es referencia obligatoria, en este sentido, la propuesta de Kant en *La crítica del juicio*. El filósofo estudia la validez del juicio estético y señala que la acción estética parte del sujeto; por tanto, se debe a una acción creativa, a la representación estética del objeto en un sujeto concreto. Los juicios estéticos poseen una esencia paradójica, poseen una “generalidad subjetiva”. Esta problemática pone en tela de juicio la posibilidad de combinar la subjetividad con la pretensión de generalidad y necesidad. KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 1993.

³²⁶ ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968, p. 83.

³²⁷ *Ibidem*, p. 83.

³²⁸ BROCH, Herman, *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona, Trusquets, 1979, p. 22.

También es misión imposible intentar establecer diferencias entre *camp*, *kitsch*³²⁹ y *pop*; rasgos similares o muy parecidos son atribuidos indistintamente a una u otra forma. Por esta razón, describo seguidamente algunas distinciones, consciente de que son muy generales, necesarias para los objetivos de nuestro trabajo. Nos interesa considerar de qué manera estas estéticas se han incorporado (apropiadas o subvertidas) a la obra de Manuel Puig, sin puntualizar su pertenencia a una u otra³³⁰.

Al pie de página referenciamos varios estudios que consideran que el *kitsch* y el *camp* son el arte del estereotipo³³¹, del artificio, de la frivolidad y de la exageración. Queremos apuntar que una tradición crítica suele relacionarlos con la sensibilidad homosexual³³², asociando identidad sexual a una estética y estableciendo de ese modo un gueto muy discutible en la medida en que propone la mirada esencialista que criticamos los estudios *queer*. Esta afirmación, que aparece reiteradamente en los estudios especializados, demuestra hasta qué punto son subjetivas las variables usadas para definir estas estéticas, y “traiciona” la intención de la posición crítica desde la que se produce.

Los estudios sobre las estéticas *kitsch* y *camp* pueden agruparse en dos grandes líneas que parten de juicios de valor ético-moralizantes. Por un lado, los que atienden a los aspectos estéticos (que las acusan de efectismo, imitación y falsedad); y por otro lado, los que se ocupan de la vertiente ideológico-política (en este caso la acusación es de manipulación del gusto, consumismo y evasión). Estas lecturas no nos parecen representativas porque inscriben el *kitsch* como propio de la modernidad (el polo negativo del “arte genuino”) y están hechas desde la

³²⁹ En especial el *kitsch* se propone, de manera generalizada, como el polo negativo enfrentado al “buen gusto”, lo bello, el arte canónico, la vanguardia, lo político e incluso lo moral y “lo bueno”.

³³⁰ Con la única excepción, al definir si la literatura de la que nos ocupamos utiliza “la parodia” o “la ironía”. Esta precisión es principal para nuestra proposición analítica.

³³¹ No hay demasiados estudios que se hayan dedicado a trabajar el concepto de *kitsch* en literatura. DORFLES, Gillo, *The World of Bad Taste*, New York, University Books, 1969; MOLES, Abraham, *El kitsch. El arte de la felicidad* (1971), Barcelona, Paidós, 1990; y los antes citados trabajos de Umberto Eco.

³³² Véase por ejemplo: MEYER, Moe (ed.) *The Politics and Poetics of Camp*, London/New York, Routledge, 1994.

modernidad³³³. Entendemos que es necesario partir del paradigma posmoderno y de la diversidad y heterogeneidad estilísticas que se desprenden del mismo. Dado que la valoración de una estética parte de una cuestión de “gusto” debemos tener en cuenta la “sensibilidad del sujeto posmoderno” y las nuevas concepciones, tanto de autor como de lector.

Nos parece revelador destacar el sentimiento contradictorio que experimentan autores, críticos y lectores con las estéticas *kitsch*, *camp* y *pop*, como resultado una tensión producida por un efecto de seducción-rechazo. Proponemos una cita que a nuestro entender condensa y ejemplifica esta ambivalencia. Pertenece a Susan Sontag: “Me siento fuertemente atraída por lo camp, y ofendida por ello con intensidad casi igual. Es por eso que quiero hablar sobre el tema y es por eso que puedo”³³⁴.

Nuestros análisis consideran las estéticas del mal gusto como una actitud, como un filtro que modifica la mirada de un mundo para poder protegerse del mismo.

Pour Yves Hersant comme pour Herman Broch, le kitsch est moins une chose qu’une attitude, c’est une tendance de l’être humain : “[...] l’art kitsch ne saurait naître ni subsister s’il n’existait pas l’homme-kitsch, qui aime celui-ci [...]”³³⁵.

La réalité est bien trop monstrueuse pour qu’on puisse accepter d’en prendre conscience. [...] “C’est par le petit qu’on peut lutter contre le monstrueux, l’*Ungeheuer*, par le petit et par le fragment, il est l’efficace paravent forgé par des siècles de culture kitsch, c’est-à-dire des siècles de protection contre le monstrueux [...]”³³⁶. Et le monstrueux c’est la mort. Dans *L’Insoutenable légèreté de l’être*, Kundera affirme que “[...] le kitsch est un paravent qui dissimule la mort”³³⁷.

³³³ Tal y como hemos visto en el apartado anterior, al definir la posmodernidad, más concretamente al describir el procedimiento interpretativo de Jameson.

³³⁴ SONTAG, Susan, “Notas sobre lo camp”. En: *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 303.

³³⁵ SOUQUET, Lionel, *Le Kitsch de Manuel Puig*, op. cit., p. 114. La cita que contiene es de Herman Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 310

³³⁶ MAUREL, Jean-Pierre, *Règlement*, Paris, N.R.F.-Gallimard, 1993, p. 33.

³³⁷ SOUQUET, Lionel, op.cit., p. 126. La cita de Milan Kundera que contiene es de *L’Insoutenable légèreté de l’être*, op.cit., p. 367.

Para referirnos a esta mirada particular que lee el mundo desde la diferencia, utilizaremos el concepto de “mirada insumisa” propuesto por Alberto Mira. Pierre Bourdieu, en su trabajo *La Distinction*³³⁸, plantea cómo en un principio intentamos construir nuestra identidad de acuerdo con las preferencias establecidas por el grupo cultural al que pertenecemos, buscando la pertenencia, el reconocimiento. Los individuos *queer* experimentan una des-identificación con las categorizaciones y definiciones estáticas que les son impuestas por la violencia simbólica. Constatan la imposibilidad de subjetivarse en función de la mirada del “Otro” y, por tanto, de su diferencia, entendida como gusto al margen de la norma.

[...] tant que l'on reconnaît aux institutions le pouvoir de nous reconnaître et que l'on cherche à trouver en elles des justifications d'exister, on stabilise un système excluant où il y a une impossibilité de sortir de la malédiction de l'Être et du Néant, de la vie symbolique des uns qui engendre la mort symbolique des autres³³⁹.

Ante la muerte simbólica a la que se enfrentan, las individualidades *queer* desarrollarán una estrategia de apropiación que Alberto Mira denomina “mirada insumisa” y que nosotros redefiniremos desde la perspectiva *queer*³⁴⁰. Es en este sentido en el que nos parece que coinciden plenamente tanto la experiencia personal de Manuel Puig como sus novelas. Vemos como paradigmática la construcción del personaje de Molina porque parte de una concepción del cine en la que cada lectura es la actualización de un espectador concreto en la que confluyen “dos aspectos articulados entre sí: por una parte, todo un tipo de experiencias y referentes biográficos, individuales, y por otra una vertiente socializada, de competencia cultural”³⁴¹. Molina relee los textos prestando atención a los márgenes, a las ambigüedades, movilizandando energías pertinentes dentro de las potencialidades del

³³⁸ BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

³³⁹ LOUIS, Édouard (ed.), *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 80.

³⁴⁰ “La mirada insumisa *no es exclusiva*: las apropiaciones mencionadas no tienen por qué obstaculizar el disfrute ‘sumiso’ de esas películas. No hablo de una verdad, sino de una manera de ver. Por el contrario el concepto de insumisión puede aplicarse más allá de la mirada específicamente homosexual”. MIRA, Alberto, *Miradas insumisas, Gays y lesbianas en el cine*, Barcelona, Egales, 2008, p. 39.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 32

texto. “La mirada insumisa es, en definitiva, una manifestación de rebeldía contra las rigideces del texto y de quienes tratan de imponer una mirada ortodoxa del mismo”³⁴².

Finalmente queremos posicionarnos dentro de la polémica que atribuye a la “mirada *kitsch*” los adjetivos de parodia u ironía. Como se verá posteriormente este aspecto es importante, tanto para el concepto de seducción que planteamos como para el aspecto político que atribuimos a la obra de Manuel Puig. Entendemos que uno de los ingredientes de la construcción literaria de Puig es la ironía y que no hay que confundirla en ningún caso con la parodia, que contiene una función jerarquizadora de la que los estudios *queer* reniegan.

La noción de parodia arrastra una larga tradición jerarquizadora, quizá por esta razón una gran parte de la crítica ha privilegiado esta lectura que presupone un juicio valorativo y descalificativo. Bajtin y los formalistas rusos constituyen la base a partir de la cual se pensó la estética a lo largo de buena parte del siglo XX. Para Iouri Tynianov³⁴³ la parodia es directamente destrucción, y para Bajtin es un juego de planos discordantes que valora como el mejor ejemplo de discurso dialógico³⁴⁴. Recapitulando las coincidencias entre ambos, la noción implica confrontación de leguajes, conflicto ideológico, antagonismo de los discursos que subrayan la polémica inherente a la relación establecida. Entendemos que no se ajusta –ni tan siquiera se aproxima– a las estrategias narrativas de Puig, puesto que la disidencia de su discurso no convierte las formas tradicionales en objetos de burla ni rechazo.

Algo más acertada podría ser la propuesta de Jameson, que diferencia la parodia del pastiche como dos formas que corresponden a las prácticas culturales de la modernidad y posmodernidad respectivamente. La primera “se burla del original” y presupone la existencia de una norma lingüística. El pastiche es, en cambio “una práctica neutral [...] una parodia vacía”³⁴⁵ y solo es posible en un momento en el

³⁴² MIRA, Alberto, *Miradas insumisas, Gays y lesbianas en el cine*, op. cit., p. 39.

³⁴³ TYNIANOV, Iouri, « Destruction, parodie ». En: *La Destruction*, Paris, Seuil, 1969, pp. 67-76.

³⁴⁴ BAJTIN, Michael, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

³⁴⁵ JAMESON, Fredric, “Posmodernismo y sociedad de consumo”. En: FOSTER, Hal (comp.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986, p. 168.

que se desvanecen las reglas y no tenemos más que diversidad y heterogeneidad de estilos. Por otra parte, esta práctica no tiene como punto de referencia una cultura superior sino que está muy ligada a las formas masivas dominantes. A diferencia de la parodia, que implica una mirada ridiculizadora desde la alta cultura sobre la forma descalificada, el pastiche la iguala, sin establecer juicios de valor sobre los diversos elementos puestos en contacto.

Posteriormente, Linda Hutcheon también se distancia de Bajtin al considerar la parodia como una forma de imitación [...] caracterizada por la inversión irónica, no siempre a expensas del texto parodiado [...] es repetición con distancia crítica”³⁴⁶. Es decir, que es un proceso que acentúa las diferencias más que las similitudes. Hutcheon admite la imposibilidad de pensar en términos transhistóricos; por consiguiente, su definición corresponde a la parodia moderna, que requeriría siempre una dimensión crítica del distanciamiento y se distinguiría del pastiche por reciclar, refuncionalizar los elementos parodiados.

Se puede constatar que las distinciones establecidas por los diferentes teóricos son bastante imprecisas y se superponen: si se despoja a la parodia de su carácter destructivo se tiende a considerarla pastiche, pero nos parece inadecuado considerar ese pastiche como “neutro” en la medida en que toda reorganización o cita de elementos es de por sí una valoración de los mismos. Una vez más las diferencias parecen depender en gran medida de la perspectiva crítica, y decidir si se trata de parodia o no, es el resultado de una lectura.

Desde la perspectiva de los estudios *queer*, el concepto de parodia –incluso cuando se aplica desde posturas posmodernas– tiende a reiterar un tipo de análisis que, de una manera u otra, acaba siempre por restituir la mirada descalificadora o al menos jerárquica. La literatura de Puig es toma de distancia, pero no demolición de la “otra cultura”.

Estas estéticas son el punto culminante de la seducción pero al mismo tiempo son también transgresión e infidelidad a la cultura en la que se insertan, en la medida en que *camp* y *pop* pueden definirse por la distancia que generan con aquello que los constituye. Las estrategias de desplazamiento del *camp* o del *pop* desde los

³⁴⁶ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody*. New York-London, Methuen, 1985.

márgenes al canon no implican la eliminación de las leyes del “buen gusto”. Ambos están presentes en estos textos que se constituyen en el encuentro o fusión de las dos estéticas. Se trata de una lucha por imponer una nueva mirada proveniente de los márgenes, transgredir el paradigma dominante o forzar los límites de lo admitido en él.

Como hemos visto la literatura de Manuel Puig pone en evidencia la paradoja de la oposición entre “lo alto” y “lo bajo”. Se encuentra en un permanente equilibrio entre la diferencia y la exclusión de la cultura normativa. A partir de la fragmentación y del bricolaje, crea un juego de citas, sin jerarquía aparente, que convierte en método de trabajo. El paradigma posmoderno y las estéticas del mal gusto le proporcionan un eje que articula sus textos. Recurre a la mirada irónica que le proporcionan *kitsch* o el *camp* para construir una narrativa que invierte sus signos y cuestiona las acusaciones de frivolidad y despolitización. Entendemos que esta narrativa se vuelve política precisamente en el uso de las formas “despolitizadas”. Un juego que oscila entre la seducción propia a esa estética y la aceptación de una distancia, de la diferencia que el autor se encarga de establecer mediante diferentes estrategias narrativas. El uso de la cultura de masas le sirve para desplegar el potencial de la seducción, como epicentro de la ética y socio-política que vehicula su literatura, y que presentamos en el apartado que sigue.

2.5.- La seducción como estrategia política. Sentimiento y deseo

La seducción no es del orden de lo real [...] lo real nunca ha interesado a nadie. Es el lugar del desencanto, el lugar de un simulacro de acumulación
Contra la muerte. No hay nada peor.

Jean Baudrillard³⁴⁷

³⁴⁷ BAUDRILLARD, Jean, “Continuidad de los parques”. En: *Final del juego*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 13.

La noción de seducción referida a la cultura de masas forma parte de un debate, que atraviesa buena parte del siglo XX, en el que se la acusa de facilismo, placer inmediato, consumo banal y alienación. La gran mayoría de la crítica literaria (Adorno y Jameson, entre otros) la cataloga como negativa y acusan a los *mass media* de seducir y manipular al consumidor. Presentamos algunos ejemplos a continuación:

La industria cultural sigue siendo la industria de la diversión. Su poder sobre los consumidores está mediatizado por la diversión [...] Divertirse significa estar de acuerdo [...] que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor [...] Es, en verdad, huida [...] La liberación que promete la diversión es liberación del pensamiento en cuanto negación³⁴⁸.

Para Lipovetsky la seducción “construye nuestro mundo y lo remodela según un proceso sistemático de personalización que consiste esencialmente en diversificar y multiplicar la oferta, en proponer más para que uno decida más...”³⁴⁹. Por eso la asocia a la política como la imagen “personalizada” que los líderes imponen a partir del control de los medios; la seducción es, por tanto, “hija del individualismo hedonista”³⁵⁰ y, para el autor, un imaginario que la condena y la relaciona con el mal.

Seducir es, según los apocalípticos, una estrategia que no puede producir más que alienación de las consciencias y representaciones falsas. La seducción se valora desde una perspectiva moralista que la vincula al placer inmediato y al engaño, y se la vincula como hemos visto anteriormente a la estética *kitsch*, *camp*, *pop*. Se piensa la seducción como una afirmación de poder y, en este sentido, es una fuerza que se traduce en un sistema de astucias, complicidades y transgresiones en el que se pueden equiparar las tácticas seductoras del erotismo con las del relato. En consecuencia, considerada como un artificio estratégico y un ejercicio de poder, se presenta –otra vez– con un matiz reprobador en los estudios sobre narrativa destinada al público femenino. La seducción en el relato no se lee como un

³⁴⁸ ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, “La industria cultural”, *op. cit.* pp. 181-189.

³⁴⁹ LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 19.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 25.

procedimiento del relato sino como la representación de un estado de cosas; conquista, posesión, ejercicio de hegemonía y control del hombre sobre la mujer. Seducir es entonces para esta lectura sinónimo de conquistar y cautivar en una relación desigual sostenida por el consentimiento de la seducida, objeto de las intenciones y el deseo del seductor.

La noción de seducción que utilizamos en nuestro trabajo, parte una perspectiva totalmente opuesta de las que acabamos de presentar, y tiene como base la propuesta que Baudrillard desarrolla en su trabajo *De la seducción*. Aunque su trabajo no se refiere específicamente a la literatura, a partir del mismo podemos construir una alternativa a esas lecturas condenatorias que consideran que la cultura de masas es sinónimo de alienación.

La seducción no es del orden de lo real [...] lo real nunca ha interesado a nadie. Es el lugar del desencanto, el lugar de un simulacro de acumulación contra la muerte³⁵¹.

Las estrategias, los artificios, la ilusión y la decepción. Todos estos términos combinados configuran la noción de Baudrillard, y entendemos que nos abren un camino de acceso a la obra de Puig. En el “contrato” entre lector y texto, placer e interés dependen de encontrar lo esperable. De este modo, la promesa de seducción se evapora al cumplirse ese pacto. El lector recibe un placer fugaz, la seducción se pierde entre la satisfacción y la confirmación del reconocimiento.

Entonces este compromiso con el lector, sí. Yo quiero que la lectura de mis cosas sea ante todo accesible, que se genere placer sin que ese placer atonte, un placer que despierte el espíritu crítico y la reflexión³⁵².

Siguiendo a Baudrillard, no consideramos la seducción como un artificio, como un engaño para dominar al otro; al contrario, consideramos la estrategia seductora como una relación dual en la que no puede haber dominantes ni dominados; es un lugar de juego, un espacio productor de ilusión que nada tiene que ver con la mentira, sino con un intercambio. La seducción no es entonces un ejercicio de poder, por el contrario “es más fuerte que el poder [...] el poder no se

³⁵¹ BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 34.

³⁵² ESSOUFI, Moumène, “Entretien avec Manuel Puig”, *op.cit.*, p. 178.

sostiene ni un instante sin la fascinación que lo soporta”³⁵³. Es un concepto mucho más complejo: no le corresponden categorías morales ni establece vínculos deterministas con lo real o con una verdad referencial. Se trata de una tensión, de un juego sostenido por la constante posposición de la satisfacción que produce la consecución del deseo.

Entendemos la propuesta de Baudrillard como “la forma informal de lo político”³⁵⁴; la zona de juego que crea la seducción constituye una forma de politización. De alguna manera, la existencia de las obras que giran en torno a la seducción cierra el debate propuesto por Adorno y las dicotomías que se desprenden del mismo. Ya no tiene sentido considerar si el contacto con la cultura de masas produce alienación o consolación despolitizada como único resultado; la seducción permite otras reglas de juego y otros modos de inserción en lo político.

[...] en el mundo nuevo que el texto propone, no existirían los roles sexuales arquetípicos, el lenguaje no llevaría inscritas las leyes patriarcales dentro de las que se define la sexualidad de Occidente; no habría explotadores y explotados, heterosexuales y homosexuales [...] ³⁵⁵.

Los textos de Manuel Puig recurren a los códigos y los estereotipos marcados por la convención literaria para aprovechar su capacidad de goce y de seducción, pero en realidad se trata de una trampa porque se distanciarán de lo preceptivo. Pongamos por ejemplo *The Buenos Aires affair* en el que el lector se deja seducir por el atractivo del relato policial anunciado, pero Puig lo traiciona y le propone un producto cultural diferente, que le obliga a una lectura activa, interpretativa. Este mecanismo coincide con la idea de seducción que propone Jean Baudrillard. Su propuesta valora la seducción como un juego estratégico que tiene como objetivo posponer el cumplimiento del deseo y, por lo tanto, es de alguna manera lo opuesto al deseo a la satisfacción del horizonte de expectativas del lector. Es una “forma irónica y alternativa [...] espacio no de deseo, sino de juego y de desafío”³⁵⁶. Se

³⁵³ BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, pp. 48-49.

³⁵⁴ En el mismo sentido que: SAINZ, Gustavo, *Gazapo*, México, Joaquín Mortiz, 1965; AGUSTÍN, José, *De perfil*, México, Joaquín Mortiz, 1966.

³⁵⁵ MIGUEL MUÑOZ, Elías, *El discurso utópico de la sexualidad*, *op. cit.*, p. 80.

³⁵⁶ BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, *op.cit.*, p. 27.

trata entonces de un ritual en el que “lo que se pone en juego es la provocación y la decepción del deseo, cuya única verdad es centellear y ser decepcionado”³⁵⁷.

Ya en los años 80 encontramos, dentro de los estudios sobre Puig, dos artículos que señalan el componente de la seducción. El primero es el de Jorge Panesi, “Manuel Puig y las amistades peligrosas” en el que señala que “narrar implica en Puig ejercer la seducción, contar es ejercer un poder que el erotismo confiere”³⁵⁸. El segundo pertenece a Alan Pauls, quien sostiene que Puig elabora “una teoría de la seducción narrativa” que es una “forma de pensar la relación escritor-lector, una reflexión sobre la circulación de la literatura y también sobre el consumo”³⁵⁹. Ambos ubican la seducción en una posición muy cercana al acto de narrar, como una forma de pensar la relación escritor/lector y muy próxima al encubrimiento: encubrir la verdad o guardar un secreto son estrategias de los seductores. Alain Pauls va más lejos aun y sostiene que el modelo para tal mecanismo de ocultamiento lo da el cine de Hollywood, a través de una poética del maquillaje y de una narrativa de enigma (los *thrillers* amorosos de los años 40).

Después de todo lo expuesto, leeremos la producción literaria de Manuel Puig desde las estéticas posmodernas y sus propuestas de un nuevo modo de enfrentarse a la idea de repetición, característica de “lo popular”, que consiste en transformar las fórmulas y los géneros desde la diferencia. La narrativa de Puig se apropia de los códigos masivos, reproduce y cita textos, fórmulas y géneros; pero la distancia de la fórmula produce una acción política muy distinta del placer alienante que se le critica. Como veremos en el análisis de *El beso de la mujer araña* del último capítulo de este estudio, el diálogo entre los protagonistas pone en escena el debate sobre la función escapista de la cultura de masas y demuestra, a través del personaje de Molina, que la “fuga” que proporciona no conduce inevitablemente a la alienación.

³⁵⁷ BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*, *op.cit.*, p. 84.

³⁵⁸ PANESI, Jorge, “Manuel Puig y las relaciones peligrosas”. En: *Revista Iberoamericana*, n° 125, octubre-noviembre 1983, p. 913.

³⁵⁹ PAULS, Alain, *Manuel Puig, La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachete, 1986, pp. 27-34.

[...] yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película.

-Yo también me había olvidado de todo.

-¿Y entonces? ¿Por qué cortarme la ilusión, a mí, y a vos también?, ¿qué hazaña es esa?³⁶⁰

-[...] no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas, para no volverme loco [...] que me dejés un poco que me escape de la realidad [...] ¿querés que me vuelva loco?

-Te podés volver loco... alienándote... Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, puede ser peligroso... Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga³⁶¹.

Nuestras lecturas explicarán lo que la crítica literaria ha venido llamando “efecto Puig” desde la propuesta antes mencionada de Umberto Eco en *Las apostillas a El nombre de la rosa* y desde el concepto de seducción en los términos fijados por Baudrillard.

Eco revaloriza el concepto de diversión y confiere a las formas populares vistas desde lo que denomina “la actitud posmoderna” un nuevo camino de lectura. Introduce el concepto de *ironía sin ingenuidad*³⁶², es decir, el ejercicio premeditado de la cita habla de un trabajo de acercamiento y distancia; se trata entonces de un juego metalingüístico en el que citar es siempre reconocer un afinidad y establecer, a la vez, la diferencia.

Política del sentimiento y Política del deseo³⁶³

En este apartado exponemos el razonamiento que nos lleva a considerar dos aspectos de la novelística de Puig como principales vectores de subversión política, a los que llamaremos “política del sentimiento” y “política del deseo”. Ambas políticas parten del compromiso con la realidad adquirido por el autor y de su especial modalidad de

³⁶⁰ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 23.

³⁶¹ Ibídem, p. 85.

³⁶² ECO, Umberto, *Las apostillas a El nombre de la rosa*, op. cit., p.74.

³⁶³ Nos inspiramos en el título de *Políticas del deseo. Literatura y cine*, SEGARRA, Marta (ed.), Barcelona, Icaria, 2007, que a su vez se inspira en el título del libro de CIGARINI, Lia, *La política del deseo*, Ida Dominijanni (introd.), Luisa Muraro y Liliana Rampello (eds.), María-Milagros Rivera Garretas (trad.), Barcelona, Icaria, 1996.

hacer política desde los textos literarios, incorporada en los mismos. Una literatura que intenta servir como mediación en el conflicto que se produce entre deseo, orden social y ética.

Todas mis novelas son comprometidas con la realidad, que es el único compromiso que valga. O ni siquiera con la realidad, más bien con la verdad. Ahora, lo que es la verdad para cada escritor, es algo que se puede discutir. Pero yo no creo en el compromiso político de las declaraciones de un escritor. Lo que me interesa es el compromiso de la obra. Hay autores muy comprometidos en su vida pública ¿no?, pero que en su obra no reflejan realmente su compromiso³⁶⁴.

La primera de las dos líneas propuestas, la *política del sentimiento*, surge de la relación que se da entre ambos conceptos, o mejor dicho, en la utilización del sentimiento como ética política. En sus dos primeras novelas Puig intenta explicarse y explicarnos el porqué de las desigualdades que marcaron su infancia, inducidas por todo un conjunto de reglas y preceptos impuestos por la sociedad como naturales, y en especial la división binaria entre sexos.

Yo suelo decir que siempre tienen que ver con mis problemas las situaciones que me llevan a contar esas historias. En mi época por desgracia, había una figura paterna. Por reglas del machismo, el hombre tenía que mantener ciertos comportamientos. Tenía que reprimir la expresión de sus sentimientos. Yo no estaba de acuerdo con eso. Las mujeres tenían permiso para expresar más libremente el afecto. Esto me pareció siempre un problema: Yo lo vivía en mi casa, eso estaba siempre presente. Mi papá era la persona más afectiva del mundo, pero se sintió obligado a seguir ciertos esquemas. A mí lo que me molestaba de eso era que él sufriera con eso. Yo veía que él se sentía como dentro de una coraza, que él era mucho más blando de lo que quería mostrarse... Y eso está siempre presente en mis novelas³⁶⁵.

El interés por analizar ética y política en los textos de Puig radica en pensar el modelo de ciudadanía presente en ellos. Ocuparnos del uso crítico que hace de la cultura de masas o estudiar el papel del sentir en la construcción de imaginarios, es interesarse al mismo tiempo por las formulaciones del ser en sociedad que el autor plasma en sus obras, el tipo de subjetividad social que se desprende de sus textos,

³⁶⁴ ESSOUFI, Moumène, “Entretien avec Manuel Puig”, *op. cit.*, p. 178.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 175.

ese marco de ciudadanía truncada y frustrada. Veremos cómo los personajes de Puig son infelices porque intentan reproducir unos estereotipos de hombre viril y mujer femenina ideales, que tan solo existen en el imaginario colectivo, pero inaplicables en su totalidad a la construcción de una subjetividad concreta en una sociedad y un tiempo dados.

Me interesaba demostrar que en esta repartición de roles que durante mucho tiempo se produjo y fue aceptada por la gente, cada uno asumía su rol lo más buenamente posible. Que no había vencedores, que todo el mundo se sentía incómodo porque eran roles impuestos por cuestiones culturales. Que no eran mandatos de la naturaleza como se creía. Lo que recuerdo de los años cuarenta, por ejemplo, es que las mujeres decían: “¿Qué es lo que nos tocó? Pero Dios lo quiso así”; Después, las cosas se fueron aclarando y mejorando. Pero claro, como soy producto de esa época, no hago más que contar de nuevo lo mismo³⁶⁶.

Tal y como veremos en los análisis textuales posteriores, estos personajes están en la periferia de la norma, cada uno a un nivel diferente dependiendo de sus circunstancias, pero en todos encontramos la necesidad de traspasar los límites, de explorar nuevas fronteras, de romper o simplemente de transgredir marcos estructurales.

Lo diferente es sinónimo de marginal, un lugar simbólico y real, siempre interno al sistema dominante y eliminado de un todo que se siente y se imagina como propio y común. Todos los personajes reclaman un mecanismo para entorpecer las figuras de la normalidad y anhelar una especie de punto cero desde donde tomar consciencia del desajuste entre el ideal y la realidad.

En la *política el sentimiento* que proponemos, la subjetividad social que se desprende del análisis de los textos de nuestro corpus corre pareja a la sensibilidad de Puig por hacer del contexto histórico parte de su estética. Su reflexión se centra en la capacidad analítica del sentir para hacer realidad los momentos vitales y colectivos plasmados en la cultura de masas.

Entendemos que su tarea estética consiste en la necesidad de imprimir la huella de su vivencia personal, de su dimensión subjetiva. Desde la perspectiva de

³⁶⁶ ESSOUFI, Moumène, “Entretien avec Manuel Puig”, *op. cit.*, p. 176.

Puig, la cultura de masas ofrece una vía de incursión de lo subjetivo en lo colectivo y, como resultado, redefine constantemente la subjetividad propia y ajena.

Puig elabora una nueva geografía simbólica, no ya en abstracto sino con coordenadas locales específicas, humanizando con el sentimiento la razón política. No presenta modelos de ciudadanía universales encaminados hacia el bien de la humanidad, sino que elabora la nueva identidad política desde el sentimiento. Una subjetividad *queer* negociada y en constante redefinición con respecto a la situación o el contexto que motiva la solidaridad afectiva. Las subjetividades periféricas o *queer* parten de un sentimiento de precariedad³⁶⁷ en sentido butleriano del término, producido por su realidad inmediata; e intentan figurarse como miembros de comunidades imaginarias o por descubrir. Es decir, una subjetividad solidaria y política, surgida del recuerdo personal o de la memoria histórica colectiva.

Marta Segarra, en la introducción al volumen *Políticas del deseo. Literatura y cine*, realiza un recorrido por los “discursos clásicos sobre él [el deseo] –en su mayoría elaborados por hombres– que ha configurado unos patrones fijos para definir, y al mismo tiempo contener o reprimir el deseo de las mujeres”³⁶⁸. El patriarcado ha construido una imagen generalizada de la mujer como objeto de deseo, el contrario sería “la *femme fatale*, desbordante y amenazadora para el hombre seducido”³⁶⁹. Aunque, como bien señala Marta Segarra, este arquetipo –del que nos ocupamos sobradamente al anlizar la obra de Puig– es producto del mismo imaginario, y su pretendido papel protagonista en el deseo sigue siendo un papel subordinado. La relación entre deseo y alteridad está en la base de la definición misma de deseo desde los orígenes de la filosofía: “la relación entre el yo y el otro, y más concretamente, la tensión que conduce al yo hacia esa otredad”³⁷⁰.

Respecto al concepto de la mujer como alteridad, o la Otra, es un tema central en el discurso de Simone de Beauvoir. En una sociedad patriarcal, donde el hombre es considerado la norma, la mujer pasa, inevitablemente, a ser la alteridad, o

³⁶⁸ SEGARRA, Marta, “Poética y políticas del deseo” (pp. 9-33). En: SEGARRA, Marta (ed.), *Políticas del deseo. Literatura y cine, op. cit.*, p. 10.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 11

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 15.

la Otra. De Beauvoir argumenta que “ningún sujeto se enuncia de entrada y espontáneamente, como inesencial; lo Otro al definirse como lo Otro, no define lo Uno; pasa a ser lo Otro cuando se posiciona como Uno”³⁷¹. Es decir, la mujer se define, y está definida como la Otra, a raíz de la definición del hombre como Uno. El hombre es norma, y al no ser norma, la mujer pasa a segundo plano.

Deseo, “teoría queer” y psicoanálisis

La “teoría *queer*” ha mantenido desde sus inicios un debate con y/o contra la teoría psicoanalítica. Ha criticado de manera frontal el heterocentrismo, la homofobia y el machismo existentes en la obra de Freud y Lacan. Los dos aspectos que más rechazo han producido son la noción de “falo lacaniano” y la de “perversión”. El “falo lacaniano” ha sido criticado, por ejemplo, por Gayle Rubin en el artículo, ya mencionado en la introducción teórica, “The Traffic in Women”³⁷². Rubin critica a Lacan el haber situado el elemento masculino en la base de la organización edípica, y por tanto, en el fundamento de la constitución subjetiva. Cuando Lacan afirma que “la prohibición contra el autoerotismo, centrado en un determinado órgano, que por esa razón adquiere el valor de símbolo único (o primero) de la carencia tiene el impacto de una experiencia central”³⁷³, “es evidente que el órgano al que se está refiriendo es al pene, aunque después explique que el *falo es el símbolo de la carencia* y el significante del deseo”³⁷⁴. También ha criticado esta centralidad epistemológica del falo Teresa De Lauretis³⁷⁵, reformulando el sujeto del deseo lesbiano fuera del marco edípico y de la relación con el falo en *The Practice of Love*³⁷⁶.

³⁷¹ BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*, op. cit., p. 52.

³⁷² RUBIN, Gayle, “The Traffic in Women. Notes on the ‘Political Economy of Sex’”, REITER, Rayna R. (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, Nueva York, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-201.

³⁷³ LACAN, Jacques, “Pour une logique du fantasme”, *Scilicet*, n° 2/3, Paris, 1970, p. 259.

³⁷⁴ SÁEZ, Javier, *Teoría Queer y psicoanálisis*, Madrid, Síntesis, 2004.

³⁷⁵ DE LAURETIS, Teresa, *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

³⁷⁶ DE LAURETIS, Teresa, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

Pese a todo, Javier Sáez plantea una lectura no heterocentrada del psicoanálisis lacaniano, a partir del seminario *Aún*, que aborda de forma directa la sexualidad y hace varias referencias a la homosexualidad, pero introduce una puntualización general importante: “cuando se ama, no es asunto de sexo”³⁷⁷. En el mismo seminario Lacan propone una visión de la sexualidad en la que el deseo no está determinado por el género del objeto elegido, sino por el “objeto *a*” que es algo independiente del género. Al separar el deseo del género está invalidando la heterosexualidad como norma.

Lacan introduce en 1960 el “objeto *a*”, también llamado objeto “a minúscula”, para designar el objeto deseado por el sujeto: Se trata de un objeto que se escapa hasta el punto de no ser representable. El objeto *a* representa en el vocabulario de Lacan aquello que desencadena el deseo. Incluye todos los objetos que tienen relación con una separación. El objeto *a* reaparece en el cuerpo, en cualquier parte donde exista una vía de paso entre el interior y el exterior. Pero aparece como una falta de ser, o como un estallido, a través de cuatro objetos parciales separados del cuerpo: el seno, objeto de la seducción, las heces, objeto de la excreción, la voz y la mirada. De este modo, la verdad del deseo queda oculta para la consciencia del sujeto, porque su objeto es una “falta”. En este sentido, el objeto *a* está relacionado con el registro de lo Real y con el goce, porque es imposible de simbolizar. El objeto del deseo se identifica con un goce puro, con aquello que está separado de lo simbólico y del significante.

También nos parece importante destacar, en relación con nuestra tesis, la crítica que Lacan hace de la psicología del yo, al cuestionar que podamos dar cuenta de la sexualidad en función de la imagen que el sujeto se hace de sí mismo en el nivel consciente. Precisamente el inconsciente puede ser entendido como un indicador de fracaso de lo biológico y lo cultural para determinar la subjetividad y el deseo sexual³⁷⁸.

³⁷⁷ LACAN, Jacques, *Aún, Seminario XX*, Buenos Aires, Paidós, 1981, p. 35.

³⁷⁸ LACAN, Jacques, *Aún, Seminario XX, op. cit.*, p. 164.

El deseo por Judith Butler

Judith Butler parte de Hegel para desarrollar una perspectiva filosófica que exige reconsiderar conceptos fuertemente arraigados en el pensamiento occidental en torno a la identidad o la sustancia, así como volver a pensar el significado de la ética y de la política. Hegel explica, a través de la dialéctica del amo y del esclavo, el modo en el que una conciencia se encuentra con otra y logra conocerse a sí misma. El deseo de reconocimiento es el motor de ese encuentro y, por tanto, el punto de arranque de la acción humana en tanto que implica un salir de sí que transforma el mundo. Debido a que el reconocimiento no está garantizado, sino que es producto de una lucha entre dos conciencias, determinada por el temor a la muerte, Hegel estaría justificando que las relaciones humanas se basen en el individualismo y la competitividad³⁷⁹. No resulta difícil rechazar un escenario semejante en el que la vida no podría comprenderse sin manchas de sangre y violencia. Por ello, un pensamiento emancipador se ha rebelado contra este imaginario en el que el ser humano parece estar abocado de modo irremediable al sufrimiento y al dolor.

No obstante, para Butler, la búsqueda de reconocimiento ofrece una lectura distinta: en lugar de dar por sentado un tipo concreto de relaciones, Butler dibuja una ontología del cuerpo que no se reduce a lo social.

Hegel ha sido uno de los pensadores más denostados debido a su filosofía aparentemente racionalista y totalizante. Sin embargo, la lectura francesa de Hegel, a través de la obra de Kójève o Hyppolite, ha dado lugar a otra visión de Hegel en la que, en lugar de sentar las bases de un sistema filosófico cerrado que clausura posibilidades, se perfila una ontología de la diferencia que exige una comprensión radicalmente abierta del ser, pese al movimiento de la dialéctica contrario a la lógica de la expresión.

Si el punto de partida no es mi deseo, sino la búsqueda del deseo del otro, con ello se afirma que solo en el encuentro con lo que no soy se hace posible la autoconciencia. De forma paradójica, se tiene acceso a uno mismo a través de lo que

³⁷⁹ HEGEL, G.W.F, *Fenomenología del Espíritu*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 113-120.

difiere y no a partir de la identidad. En otras palabras: la conciencia no se basta a sí misma para ser, no es autosuficiente. El sujeto hegeliano es un sujeto que se encuentra radicalmente instalado en el afuera; que se hace a sí mismo a partir de lo que no es él; un sujeto que, solo después de esta inmersión en lo externo, puede volver, retornar sobre sí. Es decir, la única manera de ser, de desarrollar la reflexividad de la autoconciencia, es a través de la mediación del lenguaje, de las normas sociales, de la mirada del Otro. Se trata, por tanto, de un sujeto extático: un sujeto que ha sido expulsado de sí al afuera. En este sentido, la búsqueda de reconocimiento no muestra una lucha individualista a muerte, sino el hecho de que “uno no puede discernirse como autor o agente de su propia construcción”³⁸⁰.

El espacio en el que dos conciencias se encuentran nunca es un espacio neutro. Está encuadrado por un marco de normas sociales que definen y condicionan el encuentro. Por tanto, el reconocimiento se da siempre dentro de una red muy concreta de inteligibilidad cultural que se articula con lo social y es variable. Es lo que Butler denomina “marcos de reconocimiento”³⁸¹. Las normas que definen dichos marcos, por las que se decide lo que es o no inteligible y por las que, finalmente, algo se hace visible o, por el contrario, deja de ser iluminado, preceden al individuo; por eso, no son propiamente suyas: “Hay algo más grande que nuestro proyecto o plan deliberado, mayor que nuestro propio saber”³⁸². De este modo, el sujeto porta una marca de lo incognoscible en su interior, un rastro de aquello que lo constituye y que, sin embargo, no puede ser conocido por él. Aquí, pueden reconocerse los ecos de la noción de “sujeto dividido” del psicoanálisis freudiano: un sujeto que nunca tiene un saber completo sobre sí mismo.

La vulnerabilidad aparece en el momento en que el deseo que me saca fuera de mí constata, por una parte, la falta de autosuficiencia en la relación inherente con el Otro y, por otra, la posibilidad de no ser reconocido. Se encuentra en un callejón sin salida entre la insatisfacción y el narcisismo. Sin embargo, poco a poco, la conciencia asume que ninguna individualidad puede ser por sí misma porque solo

³⁸⁰ BUTLER, Judith, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009, p. 45

³⁸¹ BUTLER, Judith, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Madrid, Espasa Libros, 2010, p. 19.

³⁸² BUTLER, Judith, *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 37.

puede conocerse a través de la mirada del Otro. “Estamos expuestos al afuera, constituidos violentamente, y no elegimos siquiera esos otros que permanecen próximos a nosotros”³⁸³. En este sentido, el cuerpo no es solo portador de derechos, sino que, también, expresa la condición mortal del sujeto, que es, como hemos señalado, tanto origen de vulnerabilidad como de potencia: permite reconocernos en un mundo compartido e interrogar el concepto de “vida”. Esta condición hace que el cuerpo tenga invariablemente una dimensión pública: “es formado en el crisol de la vida social”³⁸⁴.

De la nueva ontología corporal a la que se refiere Butler podemos extraer una conclusión: no existe vida posible sin los otros. Habitamos un mundo compartido, un mundo común. De este modo, lo común no es una abstracción, sino lo concreto que se descubre cuando nos dejamos afectar por el otro. No podemos formar una identidad con nosotros mismos; tampoco somos autosuficientes física o psicológicamente. Estamos enredados forzosamente unos con otros. Estamos, como dice Butler, “implicados en vidas que no son las nuestras”³⁸⁵.

Después de todo lo expuesto podemos observar un giro con relación a las filosofías y políticas del deseo que han dominado el panorama del pensamiento europeo en las últimas décadas. En un contexto biopolítico como el que señalábamos con Foucault, en el que la vida es normalizada a través de estructuras fijas –sexualidad, familia, escuela, fábrica–, afirmar la diferencia constituye una estrategia adecuada para cuestionar dichas estructuras y lograr su desestabilización negando su naturalidad. Pero, si partimos del poder como poder de separación, la insistencia en la multiplicidad de gestos corporales o en la afirmación de las diferencias no hace más que, paradójicamente, confirmar el ideal de independencia, traduciendo las diferencias en indiferencia. En lugar de tener capacidad de ruptura con los ordenamientos previos, la corporeidad se suma a la amalgama de elementos

³⁸³ BUTLER, Judith, *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*, op. cit., p. 41.

³⁸⁴ *Ibíd.*, p. 40.

³⁸⁵ BUTLER, Judith, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, op. cit., pp. 41-42.

de una realidad dispersa en un espacio marcado por la fragmentación y la desconexión³⁸⁶.

2.6.- Manuel Puig: el escritor como Diva

La articulación de un proyecto interpretativo *queer* moviliza, por lo menos, tres dimensiones discursivas: el lugar a partir de dónde se habla, el lugar a partir de donde se lee e interpreta, y el lugar textual en el que se articula y se negocia el capital simbólico movilizadо por la representación literaria.

La lectura de las obras de Manuel Puig podría hacerse, entonces, desde múltiples prismas o gestos interpretativos diferentes. Tal y como hemos desarrollado en el apartado teórico precedente, hemos adoptado la tercera posibilidad que se basa en la valorización de la textualidad como potencialidad de intervención política y social, a partir de la formulación de nuevos valores mediante la negociación en el campo cultural. Esta perspectiva privilegia la subversión textual de las representaciones de las identidades de género y de sexualidad, en tanto que cuestiona los usos de la familia burguesa (declinada en términos heteronormativos). Postulamos, a partir de ese gesto de lectura, una política basada en la performatividad de la intervención social realizada simbólicamente por los artefactos culturales. En esta propuesta, la materialidad del texto literario es tomada en relación con los lugares de enunciación e interpretación. Por tanto, se privilegia la materialidad del texto sin desvincular la obra de sus relaciones con el tiempo histórico.

Hemos descartado una segunda lectura que podríamos llamar “cerrada”, es decir, exclusivamente basada en la temática de la novela, de manera des-historizada, tales como las que sugieren “lecturas gays” del libro bíblico de *Samuel*³⁸⁷, o de

³⁸⁶ Nos parece importante señalar que aunque partimos de las propuestas de Butler percibimos ideas paralelas en los trabajos de Susan Sontag. Concretamente en: SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, De bolsillo, 2010; “Ante la tortura de los demás”. En: *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Barcelona, De bolsillo, 2008.

³⁸⁷ Véase, por ejemplo, la lectura de *Samuel* sugerida por: DRAKE, Robert. *The Gay Canon: Great Books Every Gay Man Should Read*, New York, Anchor Press, 1998, pp. 3-18.

diferentes sonetos de Shakespeare. Tales lecturas son sintomáticas de un primer esfuerzo crítico, con vistas a dar visibilidad a las representaciones de la homosexualidad en literatura, que no deja de tener su importancia. No obstante, al leer los textos literarios de manera ahistórica se corre el riesgo de esencializar la homosexualidad como una categoría inmutable a través del tiempo, anulando así los procesos de negociación, en el campo simbólico, de los diferentes sentidos al abrigo de significantes como “gay”, “lesbiana”, “homosexual” o “*queer*”. Anulando, también, consecuentemente, las diferentes propuestas políticas movilizadas por el uso de cada uno de esos términos, y el hecho de que la representación del amor entre iguales recibe un tratamiento diferente dependiendo de la cultura.

En este proyecto interpretativo, se perfila algo que podría ser descrito como una “política afirmativa de las identidades sexuales”, inspirada, en ciertos aspectos, en los resultados alcanzados con la misma estrategia por otros grupos socialmente subalternos. Este proyecto puede incurrir en la creación de “guetos minoritaristas” cuyo efecto es el de esencializar las identidades sexuales. Al investirse en políticas asimilacionistas, se garantiza, por un lado, la visibilidad y la legitimidad para gays y lesbianas; por otro lado, se anulan otras diferencias constitutivas de la identidad, tales como las pertenencias raciales y nacionales, instituyéndose una especie de “homonormatividad”; es decir, una norma social para vivir las prácticas homosexuales. Esta homonormatividad puede ser descrita como marcada por otras contingencias identitarias: la de raza (blanca) y la de clase social (burguesa)³⁸⁸. Podemos ir todavía más lejos, y observar en las bases de transnacionalidad del movimiento homosexual, un imperativo metropolitano que valoriza las particularidades del movimiento gay de países desarrollados europeos y norteamericanos, las cuales no se muestran necesariamente como las más adecuadas para pensar las cuestiones de sexualidad y sociabilidad en América Latina.

No hemos querido renunciar a incorporar, de manera parcial, la primera aproximación a la que hemos hecho referencia y que apuesta por la posibilidad de una lectura que parte de la biografía del autor como factor determinante para la

³⁸⁸ DUGGAN, Lisa, “The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism” (pp. 175-193). En: CASTRONOVO, Russ y NELSON, Dana D., *Materializing Democracy, Toward a Revitalized Cultural Politics*, Durham-London, Duke University Press, 2002, p. 179.

lectura interpretativa de las obras literarias. Somos conscientes de que la limitación de esta perspectiva es la de minimizar, en cierto modo, la plurivalencia de los sentidos del texto literario, al intentar justificarlos a través de una omnipotente intencionalidad del autor; o la de caer en interpretaciones psicologizantes al leer el texto simplemente como “síntoma” de la vida psíquica del autor. Ello es obviamente cierto si se sitúa la experiencia del autor como la única –o la más importante– vía de acceso para la comprensión del texto literario.

Por el contrario, creemos que atender a ciertos aspectos de la biografía del autor que se ven reflejados en el texto literario por él escrito, y tener en consideración tal experiencia, puede contribuir en mucho a un proyecto crítico-interpretativo global. Nuestro propósito es cercano a una línea de estudios sobre “autobiografía” y/o “autoficción” y literatura confesional que van ganando terreno en el campo de la teoría literaria³⁸⁹.

No forma parte de nuestro objeto de estudio definir la autoficción, tarea por otro lado muy compleja y no exenta de problemas teóricos. Tan solo queremos apuntar un aspecto que nos parece importante para nuestro trabajo: la distancia que instaura el personaje autoficcional. Que Puig haya declarado “Este chico [Toto] soy yo”³⁹⁰ no quiere decir ni más ni menos que reconoce la máscara; que una parte del material empleado para la subjetividad del personaje está inspirado en su propia infancia.

³⁸⁹ Desde la década de 1970, el francés Philippe Lejeune lleva dedicándose a los estudios sobre autobiografía como género literario. Cabe destacar entre sus libros, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Collin, 1971; *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980; y *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986. Tales estudios no tienen nada que ver con el biografismo raso que criticamos; al contrario, las reflexiones sobre el estatuto de la autobiografía vienen posibilitando importantes puntos de vista para la crítica literaria comprometida con las políticas identitarias, como los estudios de género y la crítica poscolonial. En esta línea incluimos el trabajo de Lionel Souquet: *La 'Folle' révolution autofictionnelle*, Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo, *op. cit.*, al que hemos hecho y haremos varias referencias a lo largo de nuestro estudio.

³⁹⁰ SOSNOWSKI, Saúl, “Entrevista con Manuel Puig” (pp. 69-80), *op. cit.*, p. 84.

Desde la formulación de “la muerte del autor” por Roland Barthes³⁹¹, todas las tendencias críticas a las que da paso la posmodernidad coinciden en su intento de dejar de lado lo biográfico para indagar en el arte; evitando, de este modo, perpetuar un malentendido histórico. Desde el punto de vista estético pero también vital, recurren a la autorreferencialidad, la fragmentación, el juego de identidades a través de la máscara o el disfraz y la afirmación de la diferencia como signo desestabilizador de la norma. Podemos pensar que para transformar su malestar vital, Manuel Puig experimenta literariamente creando nuevos espacios simbólicos y códigos de representación que se alejan de la moral burguesa y de sus constricciones.

La autoconstrucción del “yo” del artista viene a confirmar que la obra puede ser una continuación de la biografía o viceversa. En definitiva, constatamos la dificultad de separar los dominios, campos o aspectos vida-literatura y nos preguntamos: ¿por qué estamos obligados a separarlos? Es verdad que es un mecanismo paradójico pero, al mismo tiempo, encierra un enorme potencial. Llegados a este punto nos vemos obligados a llevar a cabo una negociación metodológica que nos permita una cooperación entre lo biográfico y lo creativo. Encontramos la solución en la teoría de la “lógica de lo vivido”³⁹², propuesta por Käte Hamburger, quien afirma que la vida ilumina, pero nunca determina la escritura. Puig es constructor de un artefacto que podemos denominar “configuración mítica del artista” desde una *performance* vital continuada, una auto-representación interpretada y prevista. Alimenta la intención de seducir, de fascinar tanto a lectores como a críticos.

El autor idea un “personaje”, una “individualidad”, con múltiples prismas, máscaras o disfraces que elevará a la categoría de “real”. Su estrategia parte de una posición periférica, marginal, transgresora, *queer*, que entrará en conflicto con lo canónico. El rechazo inicial de la crítica acabará cediendo paulatinamente y se convertirá en una dinámica basada en la interacción entre autor y contexto social. Si

³⁹¹ “La mort de l’auteur” es un artículo publicado primero en inglés bajo el título “The Death of the Author” en *Aspen Magazine*, n° 5/6, 1967, y posteriormente en francés en 1968 en el número 5 de la revista *Mantéa*.

³⁹² HAMBURGUER, Käte, *La lógica de lo vivido*, Madrid, Visor, 1998.

para cualquier escritor dicha interacción es siempre compleja y llena de dificultades, para Manuel Puig lo fue especialmente, porque tuvo que enfrentarse a un espacio literario-mercantil que intentaba excluirlo. En el campo hegemónico, escritor y obra literaria se confunden, se consideran una unidad: “productor y producto habitan un mismo y único ser: ‘se hacen así vendedores y mercancías en un solo cuerpo. Emisores y receptores del sistema de comunicación’”³⁹³.

El gran relato de Manuel Puig es su propia vida, y su gran personaje es él mismo. Para interpretarlo tenemos que ser *lectores puigdeanos*³⁹⁴ y prestarnos a ensamblar las piezas del puzle intertextual: novelas (especialmente las dos primeras autoficcionales), cartas, entrevistas, artículos, conferencias.

Alberto Mira, en la introducción de *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, reflexiona sobre la doble experiencia de sentirse “homosexual”³⁹⁵ y la del cine, así como los puntos de intersección aleatorios que se dan al combinarse. Sus reflexiones parten de su experiencia individual “porque es imposible hablar de cualquiera de ellas sin un anclaje en vidas reales”³⁹⁶, pero encontramos paralelismos evidentes con Manuel Puig.

En primer lugar, el cine es –como en las matinés a las que Puig asistía con su madre en General Villegas– un elemento clave de la toma de consciencia de sentirse diferente desde niño:

[...] ya tenía algo de marginal. Como tantos otros niños (proto) gays, quedé deslumbrado por ciertos modelos de feminidad antes de llegar a apreciar la belleza masculina como objeto erótico” [...] Y es que a veces se olvida que el adolescente gay no se define sólo en términos de deseo homoerótico, sino también en mi caso sobretodo por cierta fascinación por esos tipos de mujer³⁹⁷.

³⁹³ DURAN, Gloria G., *Dandysmo y contragénero*, Murcia, Infraleves, 2010, p. 32.

³⁹⁴ Descritos en el apartado “El escritor como Diva”.

³⁹⁵ “[...] me referiré a otro aspecto de nuestra experiencia, que, de manera metonímica se ha llamado “homosexual” (restringiendo así al acto sexual lo que es una vivencia cultural que va más allá) pero que en realidad no tiene una delimitación consensuada y precisa; que resulta intensamente individual, que, por otra parte, es compartida por muchos espectadores con diversos grados de entusiasmo...”. MIRA, Alberto, *Miradas insumisas, Gays y lesbianas en el cine*, op. cit., p. 13.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 13.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 14.

Pero sí intuía que los límites que coartaban la expresión de mis sentimientos tenían que ver con cuestiones de género, con el hecho de que, de alguna manera, no cumplía las demandas de virilidad sin mácula con que se aleccionaba (y se sigue aleccionando) a los chavales³⁹⁸.

Pierre Bourdieu, en su trabajo *La Distinction*³⁹⁹, plantea cómo en un principio intentamos construir nuestra identidad de acuerdo con las preferencias establecidas por el grupo cultural al que pertenecemos, buscando la pertenencia, el reconocimiento. Los individuos *queer* experimentan una desidentificación con las categorizaciones y definiciones estáticas que les son impuestas por la violencia simbólica. Constatan la imposibilidad de subjetivarse en función de la mirada del “Otro” y por tanto de su diferencia, entendida como gusto al margen de la Norma.

[...] tant que l'on reconnaît aux institutions le pouvoir de nous reconnaître et que l'on cherche à trouver en elles des justifications d'exister, on stabilise un système excluant où il y a une impossibilité de sortir de la malédiction de l'Être et du Néant, de la vie symbolique des uns qui engendre la mort symbolique des autres⁴⁰⁰.

Ante la muerte simbólica a la que se enfrentan, las individualidades *queer* desarrollarán una estrategia de apropiación que Alberto Mira denomina “mirada insumisa” y a lo que nosotros nos referiremos como perspectiva *queer*⁴⁰¹. Es en este sentido en el que nos parece que coinciden plenamente tanto la experiencia personal de Manuel Puig como sus novelas. Vemos como paradigmática la construcción del personaje de Molina porque parte de una concepción del cine en la que cada lectura es la actualización de un espectador concreto, en la que confluyen “dos aspectos articulados entre sí: por un parte, todo un tipo de experiencias y referentes biográficos, individuales, y por otra una vertiente socializada, de competencia

³⁹⁸ MIRA, Alberto, *Miradas insumisas, Gays y lesbianas en el cine*, op. cit., p. 16.

³⁹⁹ BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

⁴⁰⁰ LOUIS, Édouard (ed.), *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 80.

⁴⁰¹ “La mirada insumisa *no es exclusiva*: las apropiaciones mencionadas no tienen por qué obstaculizar el disfrute ‘sumiso’ de esas películas. No hablo de una verdad, sino de una manera de ver. Por el contrario el concepto de insumisión puede aplicarse más allá de la mirada específicamente homosexual”. MIRA, Alberto, *Miradas insumisas, Gays y lesbianas en el cine*, op.cit., p. 39.

cultural”⁴⁰². Molina relee los textos prestando atención a los márgenes, a las ambigüedades, movilizandando energías pertinentes dentro de las potencialidades del texto. “La mirada insumisa es, en definitiva, una manifestación de rebeldía contra las rigideces del texto y de quienes tratan de imponer una mirada ortodoxa del mismo”⁴⁰³.

El cine difunde relatos que propagan valores sociales y culturales mediante los cuales una sociedad se reconoce, al mismo tiempo que genera sueños y deseos que contienen implícitamente determinados modelos de conducta. Una película es producto de una cultura y un momento histórico concretos, e impone su modelo de sociedad como único y superior. Entendemos que ejerce una especie de “terrorismo moral” con las minorías que no se sienten identificadas con los valores únicos e inmutables que vehiculan, valores que serán considerados una amenaza para la mayoría.

El cine ha fijado en el imaginario colectivo toda una serie de estereotipos: una idea fija sobre las actitudes o características de cierto grupo o individuos según su identidad sexual, raza, clase social, profesión... Estos estereotipos contribuyen a la opresión, el prejuicio y la discriminación.

Puig tenía tres años la primera vez que sus padres lo llevaron a la sala. Asustado por la oscuridad, no dejaba de llorar, hasta que su padre decidió situarlo en la cabina de proyección, desde donde vio la primera película completa que recordaba: *La novia de Frankenstein*⁴⁰⁴. Desde su infancia, ficción y vida se configuraron como categorías confusas que giraban alrededor de las figuras femeninas. La ineludible cita semanal que Puig y su madre tenían con el cine se convirtió en un ritual casi místico: se sentaban siempre en las mismas butacas y, una vez allí, la madre le leía los subtítulos para que pudiera comprenderlo todo; cuando salían, jugaban a dibujar escenas de películas que arrancaban de viejos libros de contabilidad que había en la casa. Male, su madre, se convertía así en la dobladora de las grandes estrellas hollywoodenses y en dibujante de *storyboards*. “Mamá, en

⁴⁰² *Miradas insumisas, Gays y lesbianas en el cine, op.cit.*, p. 32.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁰⁴ TEPASS, Gerd (comp.): *Manuel Puig: Una aproximación biográfica*, CD-ROM, Buenos Aires, junio de 2008.

esa época, era gordita y yo deseaba que adelgazara para que se acomodara a ‘mi’ realidad, a la gran superproducción de la Metro que era ‘mi’ realidad, y pudiera así compartir cartel con Norma Shearer...”⁴⁰⁵. Mientras que su madre lo llevaba al universo ficcional, donde Puig se cobijaba siendo solo una mirada, su padre trataba de hacerlo regresar a la realidad insistiendo en que aprendiera a montar en bici o en que jugara con otros chicos. Hasta el final de su vida el cine se convirtió en su mayor pasión como receptor⁴⁰⁶ y en un importante motor creativo para su oficio de escritor.

Durante su infancia y juventud, el celuloide, más que un *hobby* o una pasión, llegó a convertirse en una institución pedagógica. En su pueblo natal, Puig no encontraba la sensibilidad que buscaba ni compañeros con los que compartir sus miedos y debilidades, así que desplazó su centro de referencia:

Poco a poco fui cambiando los términos: lo que era una realidad pasó a ser una película clase Z en la que yo me había metido por equivocación. La realidad eran las películas, las superproducciones que llegaban de Hollywood. Fue una elección así, inconsciente. Esto a partir de los cinco años. Yo iba al cine: así acomodaba mi vida porque la verdad era lo que sucedía en las películas, no lo que sucedía en el pueblo que era un “western” de la “Republic”⁴⁰⁷. Yo vivía en el pueblo y suponía que Buenos Aires era la Metro, saliendo de ese pueblo yo iba a ingresar al mundo que se veía en el cine donde triunfaba la sensibilidad encarnada en, por ejemplo, una santa como Norma Shearer. En los films se premiaba todo lo que fuera sensibilidad [...] ⁴⁰⁸.

Desde muy temprano Manuel Puig desarrolló un lado muy femenino que solo encontró acomodo en el cine, no tanto en los personajes de las mujeres como en las estrellas que las encarnaban. El *star system* de Hollywood y los *women’s films* se convirtieron en un espacio donde sentirse comprendido y ver sus sueños representados. En su universo estético, suprimió la categoría de personaje cuando se

⁴⁰⁵ BARACHINI, Diego: “Claudia presenta a Manuel Puig en Sublime obsesión” (pp. 101-103). En: *Revista Claudia*, 1973, p. 102.

⁴⁰⁶ Empleamos el término receptor como categoría multidisciplinar que condensa las de *espectador*, *lector* y *oyente*.

⁴⁰⁷ Se refiere a la *Republic Pictures*, una modesta productora de la época especializada en *westerns* y películas de serie B.

⁴⁰⁸ SOSNOWSKI, Saúl, “Entrevista a Manuel Puig” (pp. 69-80). En *Hispanérica*, Maryland, nº3, 1973, pp. 69

trataba de sus divas; es decir, en su cabeza, de algún modo, sus personalidades se fundían con la ficción. Así, el sufrimiento y las pasiones de los caracteres de ficción se volvían más reales, fundiendo los personajes que cada una interpretaba en uno solo y permanente, indistinguible de la actriz. Esta operación, cercana al efecto que hoy consiguen algunas series de televisión, le permitía acortar la distancia que lo separaba de Greta Garbo, Rita Hayworth y tantas otras. El recurso, consciente o no, no resulta tan extraño si se tiene en cuenta que las grandes productoras hollywoodienses eran las primeras en buscarlo, asignando a cada actriz papeles similares para crear un personaje tópico reconocible por el público; así, por ejemplo, Joan Crawford era la rebelde y Marilyn Monroe la rubia alocada y distraída.

Esta enmarañada mezcla de realidad y ficción caló hondo en Puig, como lo prueba la correspondencia que mantiene con su familia, especialmente con su madre, a quien cuenta todas las películas que ha ido a ver, centrándose siempre en las divas. Tras ver *La tentación vive arriba* (1955), con Marilyn Monroe, escribe: “Una desilusión, ella está bien pero otras veces ha estado mejor, traten de verla en *El mundo de la fantasía* ahí, está a punto”⁴⁰⁹. Los entrecruzamientos van más allá en el caso de *Las amigas* (1955): “La Rossi Drago con una nariz nueva, fenómeno, agarrate mamá me hizo recordar mucho a vos en muchos planos”⁴¹⁰. Su obra recoge, aún más claramente si cabe, su fascinación por el mito: ahí están los títulos de *La traición de Rita Hayworth* y *Los ojos de Greta Garbo*. Desde esta perspectiva se explica la teoría de Jorgelina Corbatta cuando afirma que Puig, al contrario de otros autores que emplearon herramientas de la cultura de masas en su escritura, la “fundía con sus obsesiones personales”⁴¹¹. En sus novelas, no se limita a adoptar técnicas narrativamente rentables de la cultura popular, sino que fusiona los mitos colectivos con sus mitos personales⁴¹².

⁴⁰⁹ PUIG, Manuel, *Querida familia: cartas europeas (1956-1962)*, Tomo 1, Buenos Aires, Entropía, 2005, p. 35.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 40.

⁴¹¹ CORBATA, Jorgelina, “Encuentros con Manuel Puig”, *op. cit.*, p. 24.

⁴¹² Jorgelina Corbatta explica la diferencia entre ambos. *Cf.* Por un lado, la noción de mito colectivo, basada en la definición de Jung, es entendida “como el conjunto de formulaciones inconscientes, a nivel colectivo, de los miedos y deseos de una comunidad, de sus tabúes y fantasías”. Por otro, la noción de mito personal proviene del análisis psicocrítico de Charles Mauron (*Méthode de*

Al final de su vida, Puig había reunido una videoteca con miles de títulos y, como ávido coleccionista, se desplazaba a mercados internacionales para conseguir piezas bizarras. Cuenta Alan Pauls que, cuando conoció a Puig en Río de Janeiro, estaba a punto de viajar a un encuentro de “traficantes de videocassettes”⁴¹³. Por aquel entonces ya había devorado el cine de Hollywood de los años treinta (especialmente melodramas y musicales), filmes de serie B, películas de propaganda nazi y melodramas mexicanos; lo que más le interesaba en ese momento era el cine franquista. Puig fue espectador devoto de cinematografías menores, recicladas, estilizadas, artificiosas, que encajaran con su sensibilidad camp. Con la madurez, su ética se independizó de las películas que contemplaba y aprendió a verlas como un esteta, descontextualizadas, dejando de lado el contenido ideológico, como hace el personaje de Valentín en *El beso de la mujer araña*.

La crítica literaria ha trabajado ampliamente la influencia del cine tanto en la vida como en la obra de Manuel. Queremos destacar a este respecto el capítulo “Literatura y cine” que Graciela Speranza le dedica en *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*⁴¹⁴. Estamos de acuerdo con la autora en que “el cine es ante todo el cine de Hollywood”⁴¹⁵:

Si contrastamos la selección de Puig con la nómina clásica de Andrew Sarris⁴¹⁶ en su *The American Cinema, Directors and Directions (1929-1968)*⁴¹⁷, sólo quince de los treinta y cinco directores citados por Puig aparecen incluidos, dos

psychocritique), y consiste en la reiteración o recurrencia de temas o cadenas de temas que dan cuenta de conflictos raigales y obsesiones del autor. Mauron también define el mito personal como “matriz imaginativa”, “estructura subyacente” o “campo de fuerzas”. *Ibidem*, p. 29.

⁴¹³ PAULS, Alan, “Lecturas de escritores” (pp. 11-28). En: AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela (comp.): *Encuentro Internacional Manuel Puig*, La Plata, 13-14-15 de agosto de 1997, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 23.

⁴¹⁴ SPERANZA, Graciela, “Literatura y cine” (pp. 121-152). En: *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000,

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 129.

⁴¹⁶ La selección y clasificación de los directores de cine de Harris es evidentemente personal y por tanto arbitraria, pero es considerada como un clásico de la crítica cinematográfica norteamericana.

⁴¹⁷ “La nómina de Sarris, inspirada en las teoría del cine de autor asimiladas en Francia en los ’60, organiza la historia del cine norteamericano por directores, agrupados en once categorías”. *Ibidem*, p. 150.

en la categoría de “*Pantheon Directors*” (Directores del panteón): Alfred Hitchcock y Joseph von Stenberg⁴¹⁸.

Alberto Mira reconoce, dentro de lo que considera iconos y referentes de la cultura gay por la apropiación que la mirada *queer* ha hecho de los mismos, una tensión con la norma y por tanto un progreso hacia nuevas identidades. Presenta una categoría de estrellas que denomina “la diva temperamental”⁴¹⁹, en la que incluye a cuatro de las estrellas que más veces aparecen en las novelas de Manuel Puig: Greta Garbo, Bette Davis, Joan Crawford y Marlene Dietrich. Los estudios construían las carreras de sus estrellas imponiendo una coherencia sin fisuras entre dos narrativas distintas: la narrativa biográfica de los actores y los personajes estereotipados que representaban en el cine.

Manuel Puig persigue el mismo objetivo al construir algunos de sus personajes en clave autoficcional; así, por ejemplo, Berto se parece al actor Carlos Palau. Molina y sus amigos utilizan entre ellos apodos como Greta, Marlene, Marilyn emulando al autor que:

Les puso nombres de estrellas de cine a todos los famosos del “boom” latinoamericano. En un recuerdo de Puig, Cabrera Infante escribió que solía decir de Carlos Fuentes que, como Ava Gardner, está rodeada de glamour, pero ¿sabe actuar?”⁴²⁰.

El cine funciona como estadio intermedio o elemento de mediación entre la conciencia del individuo y la realidad, alterando ambas. De todas las máscaras autofccionales empleadas por Puig en sus novelas, a excepción de Toto, hay mucho más de Puig en Molina que en ninguna otra. En *La traición de Rita Hayworth* Toto fantasea con Raúl García: los dos se van a vivir a una cabaña después de que Toto se haya desmayado y García lo haya salvado de un oso. Para compensarlo, Toto le cuenta una película distinta todas las noches. Uno de sus juegos es decidir qué película es la más bonita de todas. Toto, como Molina, se inventa sus propias películas, involucra a Raúl García y su profesor preferido en una historia tórrida en la que podría haber figurado la Marlene Dietrich de *Seven Sinners*. Toto, al igual que

⁴¹⁸ SPERANZA, Graciela, “Literatura y cine”, *op. cit.*, p. 130.

⁴¹⁹ MIRA, Alberto, *Miradas insumisas, Gays y lesbianas en el cine*, Barcelona, Egales, 2008, p. 205.

⁴²⁰ MANRIQUE, Jaime, *Maricones eminentes. Arenas, Lorca, Puig y yo*, *op. cit.*, p. 75.

Molina –y al igual que Puig– no solo se interesa por las películas sino que vive en espejo gestos y actitudes de las grandes divas.

En persona resultó ser más teatral que la Garbo: tenía los mismos gestos operísticos. Como los de la Garbo, [...] un arma, órganos no sólo para ver sino para expresar lo que veía. Igual que la gran diva, elevaba la ceja (la izquierda) para indicar dolor desdén, desesperación⁴²¹.

Si era abiertamente homosexual en público, en privado era totalmente escandaloso. Siempre se refería a sí mismo como “esta mujer” y no tenía piedad con los escritores “en el armario”; de forma muy perversa se refería a ellos como “ella”⁴²².

Por consiguiente, en lo que consideramos un acto propiamente *queer*, Puig subvierte la marginalidad que le confiere su condición de “loca”⁴²³, convirtiéndola en instrumento válido para el discurso crítico. Esa afectación aprendida del cine clásico hollywoodiense era el centro de su literatura, el origen del ya mencionado “efecto Puig”. El autor usa su “mirada insumisa” como herramienta para llegar a la verdad de las cosas.

⁴²¹ MANRIQUE, Jaime, *Maricones eminentes. Arenas, Lorca, Puig y yo*, op. cit., p. 72.

⁴²² *Ibíd.*, p. 74.

⁴²³ A este respecto nos parece revelador el trabajo inédito de Lionel Souquet “La ‘Folle’ révolution autofictionnelle. Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Vallejo”, citado con anterioridad.

Capítulo 2.-Construcción de identidades

Las dos primeras novelas de Manuel Puig constituyen lo que Jorgelina Corbatta bautizó como “ciclo Coronel Vallejos”⁴²⁴, al estar ambientadas en un pueblo perdido de la Pampa argentina que, sin lugar a dudas, es trasunto del pueblo natal del autor (General Villegas). Ambas son la cristalización de una rebelión contra el autoritarismo que le tocó vivir en el microcosmos (familia, pueblo) de su infancia. “Puig ha dicho: en *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas* cuento historias realmente ocurridas. El porcentaje de imaginación es pequeño”⁴²⁵.

El mundo se divide en la esfera masculina y la femenina, que corresponden respectivamente a los elementos superiores y subordinados en la sociedad. La esfera masculina se caracteriza por la ambición, la asertividad, la racionalidad, el pensamiento analítico, el individualismo, la competitividad, la dominación y la agresividad, mientras que con la esfera femenina se relacionan el cariño, la emoción, la comprensión, la cooperación, la compasión, la misericordia, la lealtad y el afecto. La perspectiva *queer* está en contra de esta dualidad y en ningún caso queremos contribuir, con nuestro trabajo, a perpetuarla; pero creemos que la mejor manera de poner de manifiesto los efectos negativos que produce, es tomarla como punto de partida. Así, pues, nuestros análisis se dividen en dos grandes bloques: “subjetividades masculinas” y “subjetividades femeninas”. No obstante, en nuestros comentarios no todos los cuerpos sexuados se identifican con los valores simbólicos, imaginarios que se les presuponen. Es decir, algunos cuerpos de sexo masculino como Toto o Molina adoptan valores e imaginarios femeninos; y algunos cuerpos sexuados como mujer, los adoptan masculinos, como por ejemplo, Herminia en *La traición de Rita Hayworth* o Celina en *Boquitas Pintadas*.

Las categorías fundamentales del sexo, de la identidad de género y del deseo son efectos discursivos de dos instituciones, el falocentrismo y la heterosexualidad forzada. Ambas, responsables de la construcción de identidades de género

⁴²⁴ CORBATTA, Jorgelina, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Orígenes, 1988, p. 45.

⁴²⁵ “Manuel Puig: El talento, ¿expresión de humildad?”. En *Clarín*, Buenos Aires, 11 de septiembre, 1969. Citado en: GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, *La narrativa de Manuel Puig: por una crítica en libertad*, op.cit., p. 124.

inteligibles. Tales identidades muestran continuidad entre el sexo anatómico, la identidad de género, la práctica sexual y el deseo, y son reconocidas socialmente como legítimas. Puesto que la heterosexualidad forzada establece una oposición entre el hombre y la mujer, considerándose como la única relación normal, otras relaciones se excluyen automáticamente y no son admitidas. Además, la relación entre un hombre y una mujer no está equilibrada, puesto que el falocentrismo le quita a la mujer su propia identidad reduciendo su papel, básicamente, a reflejar la identidad masculina.

Lo que ocurre, entonces, es la discriminación de la mujer, que permanece subordinada a la posición del hombre. El poder del hombre no se reconoce sin la existencia del antagonismo hombre-mujer. Sin embargo, la violencia y el poder masculino no solo producen la discriminación de la mujer, sino que también se dirigen contra el hombre mismo, precisamente por el hecho de que existe un conjunto de cualidades que se exigen de él. El hombre se somete a unos deberes y obligaciones y se supone que va a adquirir ciertas disposiciones.

A continuación desarrollamos una breve aproximación a este asunto, así como a la estructura narrativa de ambas novelas.

La primera novela de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*⁴²⁶, se sitúa en el pequeño pueblo de Coronel Vallejos, entre los años 1933 y 1947, y está inspirada en su mayor parte en la vida del autor. A la hora de crear sus personajes, le sirvieron de modelo su familia y amigos. El personaje de Toto, que se puede considerar como el protagonista del libro, fue dibujado según el propio Manuel Puig. Comentando esta novela no es posible hablar del argumento, puesto que no hay ninguno. Tampoco hay acción y de hecho no ocurre nada que sea resuelto al final de la novela. Lo más importante es la heterogeneidad de los personajes entre los cuales sobresale la familia Casals: el padre, Berto, la madre, Mita y su hijo, Toto. Los monólogos, memorias, emociones y temores de todos los personajes crean una tensión cada vez mayor entre los padres de Toto. Esto se debe entre otras cosas a los fracasos económicos de Berto, a su incapacidad para hacer de Toto un hombre y a la muerte del bebé de Mita y Berto.

⁴²⁶ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 2003.

Toto es un chico que desde temprana edad se siente atraído por el cine, puesto que cada día va a ver películas con su madre, Mita. Conoce sus películas preferidas de memoria y suele pensar en ellas en momentos de tensión o temor para refugiarse en otra realidad. Este personaje será retomado de alguna manera en *El beso de la mujer araña*, donde un prisionero le cuenta al otro los argumentos de las películas que ha visto.

Mita estudió farmacia y es hija de una familia acomodada de una gran ciudad, desde donde se trasladó a Coronel Vallejos con su marido. Allí se siente un poco aislada. También ella se refugia en el mundo del cine, su mayor placer. Berto no acude al cine con su familia porque trabaja mucho y porque no aprueba el hecho de que Toto vaya tanto al cine, ya que no lo considera una actividad propia de un hombre.

Además de los tres miembros de la familia Casals aparecen en la novela personajes como Felisa, Amparo y Delia, que trabajan de sirvientas; Teté y Héctor, los primos de Toto; Choli, la amiga de Mita; Cobito, un chico problemático de la clase de Toto; y otros, cada uno con sus problemas, con su propio punto de vista y con su propio lenguaje que lo caracteriza.

Puig evita la narración en tercera persona. Sustituye al narrador omnisciente por las voces de los personajes. Muchas veces la tarea del lector es reconocer quién está hablando y de qué, puesto que los diálogos no son siempre coherentes y lógicamente contruidos; hay interrupciones, repeticiones de las mismas frases, cambios inmediatos de tema que en general provocan la impresión de que se trata de diálogos genuinos. Además de los diálogos, que encontramos sobre todo en los primeros dos capítulos, hallamos en la novela monólogos y monólogos interiores; y sobre todo, en la segunda parte de la novela, capítulos escritos por los personajes, en forma de carta, ensayo escolar, diario y otras. Cada uno de los personajes tiene su propio modo de hablar. Lo que caracteriza a la novelística de Puig es su arte de emplear la lengua hablada con sus particularidades coloquiales, diferenciando a los personajes según su género, edad o capa social de manera muy verosímil.

La novela está dividida en dos partes y en conjunto tiene dieciséis capítulos. Cada capítulo está encabezado por el año, el lugar y en la mayoría de los casos también por el nombre del personaje que habla. Los capítulos están distribuidos

cronológicamente, es decir, van del año 1933 al 1947. No obstante, el último capítulo (“Carta de Berto”) remite al principio y la acción se desarrolla otra vez en 1933.

*Boquitas Pintadas*⁴²⁷, al igual que *La traición de Rita Hayworth*, se sitúa en Coronel Vallejos y su acción se desarrolla entre los años 30 y 60 del siglo XX. Esta obra contiene dieciséis capítulos, o mejor dicho *entregas*, puesto que es subtitulada “*folletín*” por el autor. Cada entrega empieza por un epígrafe que es siempre una cita de boleros o tangos; la mayoría de los segundos han sido escritos por el letrista Alfredo Le Pera. Éstos ayudan a crear una atmósfera de folletín al anticipar con una canción cada entrega, otorgándole significación melodramática. Protagonizada por el personaje Juan Carlos Etchepare, la novela narra varias historias de amor, pasión y traición como corresponde al género designado.

También aquí Manuel Puig recurre a varias técnicas narrativas y materiales disímiles. La novela incluye monólogos interiores, sueños, segmentos de flujo de conciencia así como cartas, extractos de diarios, artículos de revistas y periódicos y documentos oficiales.

No se trata de un folletín verdadero, puesto que las entregas no están ritmadas por los períodos de espera y curiosidad sobre cómo va a continuar la historia. El texto tiene carácter fragmentario debido a la variedad de registros utilizados, y la tarea del lector es la de componer la historia.

El personaje central es Juan Carlos, que resucita el mito de Don Juan por ser un mujeriego que no respeta las leyes y estar dispuesto a erigir su deseo en ley. Como Don Juan, es castigado por sus pecados con una muerte prematura. Durante su vida es amado por varias mujeres, imitado por los hombres y venerado y defendido por su madre y por su hermana.

Pancho, el amigo de Juan Carlos, comparte algunas de sus características. Seduce a Raba, una mujer pobre llena de ideales, pero se niega a reconocer que él es el padre de su hijo. Después de abandonarla seduce a Mabel, la antigua amante de Juan Carlos. Al final muere, asesinado por Raba a puñaladas; es decir, también recibe un castigo por sus pecados.

⁴²⁷ PUIG, Manuel, *Boquitas pintadas*, Barcelona, Seix Barral, 2002.

Los personajes femeninos más importantes son Nené y Mabel. Nené es una chica de clase media que nunca sucumbe a la seducción de Juan Carlos, esperando en vano lograr así su amor. Se casa con otro por razones económicas pero no es feliz y sigue amando a Juan Carlos. Mabel pertenece a la clase alta y es amante de Juan Carlos y Pancho.

1.1.- Identidad(es) masculina(s)

En primer lugar puntualizaremos el título de este apartado y definiremos el concepto de masculinidad. Utilizamos el concepto “masculinidad” en lugar de “masculinidades” porque nos referiremos a la masculinidad hegemónica que en nuestro caso es la patriarcal. Somos conscientes, sin embargo, de que hay múltiples concepciones de la masculinidad, porque es un concepto construido en el seno de una cultura y por consiguiente atiende a variantes históricas, políticas y socio-culturales.

La masculinidad definida por el diccionario de la Real Academia Española es “lo que es propio exclusivamente del varón”. Lo masculino es, en el diccionario: “Dícese del ser que está dotado de órganos para fecundar. Varonil, enérgico”⁴²⁸. Mientras que lo femenino es “el ser dotado de órganos para ser fecundado. Débil, endeble. Estado anormal del varón en el que aparecen uno o varios caracteres sexuales femeninos”⁴²⁹. Las personas afeminadas: “Dícese del que en su persona, modo de hablar, adornos o acciones se parece a las mujeres”⁴³⁰. Como se puede observar todas estas definiciones son indisociables del cuerpo (y por extensión del sexo).

Para intentar redefinir la masculinidad de manera más pertinente partiremos de la afirmación propuesta por Àngels Carabí según la cual siempre se piensa en “negativo”: “lo masculino es ‘aquello que no es’ ni femenino, ni étnico, ni

⁴²⁸ DRAE, <http://lema.rae.es/drae/?val=masculino>. Consultado el 12/06/2015.

⁴²⁹ DRAE, <http://lema.rae.es/drae/?val=femenino>. Consultado el 12/06/2015.

⁴³⁰ DRAE, <http://lema.rae.es/drae/?val=afeminado>. Consultado el 12/06/2015.

homosexual”⁴³¹. Para completar esta idea nos parece interesante la aportación de Valcuende del Río: “La identidad masculina tradicional reposa en tres pilares: insolidaridad, misoginia y homofobia. Estas tres características son consecuencia de tres negaciones: “no soy un bebé”, “no soy una mujer” y “no quiero a otros varones ni quiero que otros varones me quieran”⁴³².

La ideología hegemónica de la masculinidad se construye a base de oposiciones duales organizadas jerárquicamente, como es habitual en la cultura patriarcal. Dicha ideología dicotómica y posicional tiene como consecuencia la desigualdad que coloca en posición de inferioridad a las mujeres (y a lo femenino), porque perpetúa la producción o, mejor dicho, re-producción de esas identidades, de manera que las masculinas sean dominantes e independientes y las femeninas frágiles y dependientes.

Luis Bonino, en su artículo “Varones, Género y salud mental: reconstruyendo la ‘normalidad’ masculina”⁴³³ recoge lo que los psicólogos norteamericanos Brannon y David en 1976 llamaron “los cuatro imperativos que definen la masculinidad hegemónica”, que reproducimos a continuación:

-No tener nada de mujer (no Sissy staff). Ser varón supone no tener ninguna de las características que la cultura atribuye a las mujeres, que se viven como inferiores (ser para otros, pasividad, vulnerabilidad, emocionalidad, dulzura, cuidado hacia los otros...). Lo deseado/temido que aquí se juega es el opuesto macho/maricón, con su derivado hetero/homosexual.

-Ser importante (the big wheel). Ser varón se sostiene en el poder y la potencia, y se mide por el éxito, la superioridad sobre las personas, la competitividad, el estatus, la capacidad de ser proveedor, la propiedad de la razón y la admiración que se logra de los demás. Se juegan aquí en lo deseado/temido las oposiciones potente/impotente, exitoso/fracasado, dominante/dominado y admirado/despreciado.

⁴³¹ SEGARRA, Marta, CARABÍ, Àngels (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000, p. 8.

⁴³² VALCUENDE DEL RÍO, José María, BLANCO LÓPEZ, Juan, *Hombres. La construcción cultural de las masculinidades*, Madrid, Talasa, 2003, p. 19.

⁴³³ BONINO, Luis, “Varones, Género y salud mental: reconstruyendo la «normalidad» masculina” (pp. 41-63). En: SEGARRA, Marta, CARABÍ, Àngels (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000, p. 48.

⁴³³ *Ibidem*, pp. 48-49.

-Ser un hombre duro (the sturdy oak). La masculinidad se sostiene en la capacidad de sentirse calmo e impasible, ser autoconfiado, resistente y autosuficiente ocultando (se) sus emociones, y estar dispuesto a soportar a los otros. ¡Los hombres no lloran!, ¡no necesitan a nadie!, o ¡el cuerpo aguanta! derivan de este imperativo. Fuerte/débil o duro/blando son aquí los opuestos deseados/temidos.

-Mandar a todos al demonio (give'em hell). La hombría depende de la agresividad y la audacia y se expresa a través de la fuerza, el coraje, el enfrentarse a riesgos, la habilidad para protegerse, el hacer lo que venga en gana y el utilizar la violencia como modo de resolver conflictos. Los pares opuestos deseados/temidos son aquí valiente/cobarde y fuerte-agresivo-débil⁴³⁴.

Luis Bonino añade un quinto imperativo que toma de Marques y Osborne⁴³⁵ consistente en: “Respetar la jerarquía y la norma: La masculinidad se sostiene en el no cuestionamiento de sí, de las normas y de los ideales grupales. Lo deseado/temido es, desde esta creencia, pertenecer/no pertenecer a un grupo (de varones), ya que ellos (y no las mujeres) son los que avalan con su aplauso la masculinidad”⁴³⁶.

Tal clasificación nos parece extremadamente interesante por lo operativa: los mandatos que contiene derivan de las principales matrices de la masculinidad. Debemos añadir que tales mandatos forman parte de la lógica patriarcal del todo o nada, mediante la cual el no cumplimiento de uno de los ideales arrastra al incumplidor a su extremo opuesto (del ideal deseado al temido), sin ningún tipo de término medio ni matización. Aplicaremos este aparato teórico al análisis de las novelas de nuestro corpus.

⁴³⁴ BONINO, Luis, “Varones, Género y salud mental: reconstruyendo la ‘normalidad’ masculina”. En: CARABÍ, Àngels, SEGARRA, Marta (eds.), *Nuevas masculinidades*, op. cit., pp. 48-49.

⁴³⁵ MARQUES, J.V., OSBORNE, Raquel, *Sexualidad y sexismo*, Madrid, Fundación Universidad Empresa, 1991.

⁴³⁶ BONINO, Luis, “Varones, Género y salud mental: reconstruyendo la «normalidad» masculina”, op. cit., p. 49.

La crisis de la masculinidad patriarcal

En este apartado reflexionamos sobre lo que significa para el hombre la situación actual de desigualdad entre hombres y mujeres. Partimos de la afirmación de que en las obras de M. Puig se nos presentan algunos personajes que sufren las graves consecuencias negativas que tiene ese sistema para el “hombre” como persona y como miembro de una sociedad concreta. Es más que evidente el coste que el sexismo significa para las mujeres, los homosexuales, los *queer* y marginados en general, pero es momento de que el hombre empiece a implicarse en la lucha por la igualdad.

Utilizaremos el concepto de “identidad masculina” en lugar de masculinidad como opción política, y como respuesta al hecho de que tampoco se habla de feminidad al hablar de la “identidad femenina”.

Los estudios *queer* cuestionan la palabra identidad, que tradicionalmente hacía referencia a la capacidad de una persona de mantener constantemente una personalidad invariable. Se trata de un concepto que parte de la filosofía pero que ha sido muy operativo en los campos de la psicología, antropología y sociología. La identidad era una respuesta individual a las expectativas sociales y a la educación recibida. Construida básicamente en la adolescencia, se consideraba relativamente estable a lo largo de la existencia de la persona. Como hemos podido ver en el capítulo teórico de este trabajo, desde la perspectiva *queer*, la identidad está en constante evolución a lo largo de la vida de una persona.

A nivel social, colectivo, cada grupo tendrá una identidad diferente: la identidad masculina será la respuesta que los hombres darán a las expectativas sociales de género. Pero en realidad solo puede hacerse de manera individual, es decir, son respuestas individuales a expectativas sociales. Cada hombre dará una respuesta diferente en función de su realidad biológica, genética, psicológica, familiar... en relación con el marco social que lo acoga.

La identidad masculina tradicional comporta elevados beneficios para los hombres como colectivo. Resulta evidente que el poder, la economía, el mundo público y el mundo simbólico –representado por el lenguaje– son básicamente espacios de dominio masculino. Estos son ámbitos que explicitan cómo la identidad

masculina implica unos beneficios evidentes para los hombres. Por tanto, parecería lógico concluir que resulta difícil que los hombres se impliquen en un empleo de redefinición de esta masculinidad.

Pero si observamos la identidad masculina tradicional más de cerca veremos que sus características no son, ni de lejos, una opción adaptativa racional en el momento histórico actual. Por tanto, las posibilidades de generar un movimiento de redefinición de la masculinidad son elevadas si conseguimos hacer entender a la sociedad los beneficios que se obtendrían.

Es evidente que el camino hacia la construcción de la identidad masculina pasa por diferentes caminos según el origen cultural. Permítasenos transformar la primera frase del segundo volumen de la obra de Simone Beauvoir, *El segundo sexo*⁴³⁷: “no se nace hombre, se llega a serlo” (cosa que, por otra parte, la autora ya afirma en su ensayo). Esto quiere decir que debemos tener en cuenta los factores sociales, culturales y económicos de cada sociedad. Salvando las diferencias culturales, las sociedades cristiano-occidentales comparten una serie de mandamientos que los hombres han de cumplir si quieren conseguir el estatus masculino adulto y abandonar el espacio infantil.

Puesto que está fuera de nuestras posibilidades analizar las múltiples facetas de las subjetividades masculinas, hemos escogido como eje central para nuestros análisis el “machismo” ya que es una constante en la obra de Manuel Puig. En la entrevista que le hizo Kathleen Wheaton, para *The Paris Review*, Puig señala que: “He doesn't question machismo, while machismo for me is the basic question of my existence”⁴³⁸.

⁴³⁷ BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 1999.

⁴³⁸ WHEATON, Kathleen, “Interviewed: Manuel Puig, the Art of Fiction”. En: *The Paris Review*, nº 114, sin paginación. <http://www.theparisreview.org/interviews/2368/the-art-of-fiction-no-114-manuel-puig>. Consultado 5/01/15.

El machismo

Definamos el vocablo machismo atendiendo a dos diccionarios conocidos. El Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española nos ofrece la siguiente explicación breve de la noción del machismo: “Actitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres”⁴³⁹. La definición del Gran Diccionario del Uso del Español Actual define el machismo de manera más o menos similar: “Conjunto de creencias y actitudes de quien considera que las cualidades del hombre son superiores a las de la mujer, para mantener así la prepotencia frente a ella o minusvalorarla”⁴⁴⁰.

Estamos de acuerdo con la socióloga Martha Zapata en que “el machismo no se considera como una forma auténtica de masculinidad en sí misma, sino que es el resultado de una combinación de elementos históricos, sociales y culturales muy diversos”⁴⁴¹.

Uno de los puntos de fuga que Manuel Puig detecta en la construcción socio-cultural es que a partir del fenómeno de la reificación que convierte la identidad masculina en dominante, consideramos erróneamente que solo hay una versión posible, única, hegemónica y normal. Tal y como afirma Lomas: “esta manera de ser hombre se ha convertido en ‘natural’ (‘los hombres son así’) y el resultado es que invisibiliza el poder de los hombres sobre las mujeres y de algunos hombres sobre otros hombres. Esta invisibilidad permite las relaciones de poder, y al mismo tiempo, las reproduce gracias a la dinámica del no existente”⁴⁴². Otras consecuencias de la reificación es que la sociedad occidental separa a los seres humanos en dos y solo dos categorías estables y no intercomunicadas: la categoría mujer y la categoría hombre. Y la existencia de intergéneros o de personas no definidas no está contemplada. A causa de la reificación se invisibiliza tal construcción. El sexismo es

⁴³⁹ *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, 1992, p. 1560.

⁴⁴⁰ SÁNCHEZ, Aquilino, *Gran Diccionario de Uso del Español Actual*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 2001, p. 1330.

⁴⁴¹ ZAPATA GALINDO, Martha, “Más allá del machismo, la construcción de masculinidades”. En: HELFRICH, Silke, *Género, feminismo y masculinidad en América Latina*, El Salvador, Ediciones Böll, 2001, pp. 226-227.

⁴⁴² GARCÍA CORTÉS, José Miguel, citado por LOMAS, C., *Los chicos también lloran. Identidades masculinas, igualdad entre los sexos y coeducación*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 16.

inconsciente, pero las novelas de Puig incorporan personajes que lo desinvisibilizan, que activan la posibilidad de otros constructos.

La novela parte de una versión dominante de la identidad masculina que, más que ser una esencia, constituye una ideología de poder, una dominación simbólica, un mundo de significados donde un cierto estilo de hombre está en el centro. Es decir, el androcentrismo (la situación central del hombre como masculino) como medida y referencia de todas las cosas es el punto básico que define la identidad masculina. Veremos en los personajes del relato que no existe una forma única y excluyente de ser hombre, sino una multitud diversa en función del grupo social, de la edad, de la ideología y las creencias; de la raza, el capital cultural, el status socioeconómico, la orientación sexual, el estilo de vida, etc. Pueden existir otros modelos de masculinidad diferentes a la hegemónica, pero estarán subordinados a la identidad masculina tradicional y tendrán un valor social muy inferior como ideales masculinos.

Las dos novelas comparten varios temas recurrentes, muchos de los cuales tienen que ver con el machismo. En las notas al pie de página que forman parte de *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig retomará varias teorías que se ocupan de las relaciones tanto entre hombres y mujeres como entre padres e hijos y, sobre todo, pretenden presentar algunas teorías sobre la homosexualidad. Varias de las ideas expresadas son alusiones directas a las obras anteriores de Puig, es decir, *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas*. En estas notas también se explican las intenciones que el autor trataba de transmitir en ellas. Se trata precisamente de las ideas que vamos a analizar y subrayar en este capítulo, demostrando que su presencia en la obra es intencional, para señalar algunas características de la sociedad contemporánea tanto en Argentina como en toda Latinoamérica.

La problemática de la identidad sexual y del comportamiento sexual que se someten a ciertos modelos establecidos en la sociedad obviamente interesaron a Puig, quien, siendo homosexual, tuvo que hacer frente a los problemas de la búsqueda de su propia identidad. Sin embargo, como se podrá comprobar más adelante, su perspectiva no es la de un escritor homosexual que intente contar su propia experiencia, sino que nos presenta diversos puntos de vista que nos ayudan a entender las limitaciones de cada uno de sus personajes, sean éstos masculinos o

femeninos: las limitaciones que se deben a su sexo, su origen social, las relaciones que tienen con sus padres y otras posibles influencias.

Puesto que la heterosexualidad forzada establece una oposición entre el hombre y la mujer, considerándose como la única relación normal, otras relaciones se excluyen automáticamente y no son admitidas. Además, la relación entre un hombre y una mujer nunca es equilibrada, puesto que el falocentrismo le quita a la mujer su propia identidad, quedando su papel reducido, básicamente, a reflejar la identidad masculina.

Lo que ocurre entonces es la discriminación de la mujer, que permanece subordinada a la posición del hombre. El poder del hombre no se reconoce sin la existencia del antagonismo hombre-mujer.

El hombre se somete a unos deberes y obligaciones y se supone que va a adquirir ciertas disposiciones. Por ello siente la necesidad de buscar la presencia de otros hombres para poder competir con ellos. Martha Galindo Zapata habla de luchas simbólicas entre hombres, “juegos de honor”⁴⁴³ de los cuales las mujeres son apartadas.

Galindo Zapata sigue las observaciones del sociólogo Robert W. Connell, que en su estudio *Der gemachte Mann. Konstruktion von Männlichkeiten* (1999) establece cuatro tipos de masculinidad o paradigmas de comportamiento desarrollados históricamente: la masculinidad hegemónica, la subordinada, la cómplice, y la marginalizada. De estas cuatro, es la hegemónica la que mejor se puede relacionar con el machismo, dado que se basa en:

[...] la dominación de los hombres y la subordinación de las mujeres. Prescribe la heterosexualidad forzada como constituyente de la identidad de género y de la práctica en función del género; y posee el monopolio de violencia⁴⁴⁴.

La tipología subordinada se refiere a la masculinidad homosexual e incluye algunas características del primer tipo. No obstante, los homosexuales suelen ser calificados como “femeninos” por el hombre tradicional.

⁴⁴³ ZAPATA GALINDO, Martha, “Más allá del machismo, la construcción de masculinidades”, *op. cit.*, p.3.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 232.

La mayoría de los hombres pertenecen a la masculinidad cómplice que se caracteriza por beneficiarse de las ventajas establecidas por el hombre tradicional, lo que refuerza la actitud machista en la sociedad. Al último tipo, el del hombre de masculinidad marginal, pertenecen los hombres de clases sociales bajas o de grupos étnicos. Este tipo “también sostiene el poder de la masculinidad hegemonal”⁴⁴⁵.

A este respecto, es evidente que podemos aplicar a las identidades masculinas el término de *violencia simbólica* acuñado por Bourdieu, para expresar cómo las ideologías hegemónicas ejercen su poder simbólico sobre la realidad. Esta violencia es “amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, y se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento, o más exactamente del desconocimiento, del reconocimiento, o en último término del sentimiento”⁴⁴⁶.

La violencia simbólica tiene un poder muy superior al de la violencia física, y su objetivo es el mantenimiento y la reproducción del orden social. La principal característica de esta violencia es que se ejerce sobre los individuos con su complicidad, y gracias a su desconocimiento, porque no perciben la violencia como tal. Esto sucede, por ejemplo, con las mujeres misóginas que no perciben el odio a su propio género como algo impuesto desde una cultura patriarcal.

De lo dicho se desprende que lo que se considera como el significado de la palabra “macho” en general es, de hecho, su antítesis. Sin embargo, en el presente estudio, vamos a trabajar con ambos puntos de vista, tanto con el positivo como con el negativo, aunque la perspectiva negativa es la que, generalmente, quiere destacar Manuel Puig.

En este apartado vamos a dedicarnos al machismo desde varios puntos de vista, centrándonos primero en la relación entre un macho y otras personas (mujeres, hijos, homosexuales), lo que nos servirá más adelante cuando comentemos y analicemos los elementos machistas en las novelas escogidas de Manuel Puig. Finalmente, pasaremos a examinar qué cualidades son generalmente consideradas

⁴⁴⁵ ZAPATA GALINDO, Martha, “Más allá del machismo, la construcción de masculinidades”, *op. cit.*, p. 233.

⁴⁴⁶ BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, *op. cit.*, pp. 11-12.

como positivas, admiradas y deseadas en un padre. El padre ideal debe disponer de la capacidad de mantener la familia, saber escuchar, participar suficientemente en la vida de los hijos y sus actividades, y también debe ser cariñoso. Un padre que no es capaz de mantener a la familia, que descuida a sus hijos, que no escucha y no muestra cariño no se considera como un buen padre y, por ello, tampoco puede ser hombre de valor.

Este aspecto está estrechamente ligado al capítulo anterior, en el sentido en que un hijo “homosexual”⁴⁴⁷, en la mayoría de los casos, trata de solucionar la relación complicada que tiene con su padre macho heterosexual. Como ya hemos dicho, el hombre macho tiende a discriminar al hombre homosexual puesto que no es suficientemente masculino. La parte de la masculinidad que depende de la existencia de mujeres (subordinadas) no existe y siempre faltará en un homosexual, aunque se cumplan todas las demás características del macho.

El tema de la homosexualidad merece nuestra atención no solamente porque sirve para definir y describir mejor a un hombre macho, sino también porque la homosexualidad está presente en las dos obras de Manuel Puig que son objeto de nuestro trabajo, y en ambas está confrontada con el mundo masculino. El trabajo se centra en hombres homosexuales y entre los valores más importantes de las familias tradicionales se hallan la religión, el énfasis en el matrimonio, el tener hijos y también el lenguaje que se habla en casa.

Alfredo Mirandé cita en *Chicano Men* el estudio de Tomás Almaguer *A Cartography of homosexual Identity and Behavior*. En él se subraya sobre todo una idea u observación interesante, a saber, que en Estados Unidos las categorías sexuales se definen conforme a las preferencias o la elección del objeto: el mismo sexo (homosexual), el sexo opuesto (heterosexual) o ambos sexos (bisexual). Según Almaguer, esto difiere en América Latina, donde la homosexualidad se define, no por la elección del objeto sino por la distribución del poder. Un hombre solamente

⁴⁴⁷ Queremos puntualizar que no consideramos que la etiqueta de homosexual sea adecuada para Toto, tal y como analizaremos posteriormente al ocuparnos de su personaje.

se considera como un “maricón” si toma el rol pasivo en el acto sexual, mientras que el hombre activo o machista no está estigmatizado⁴⁴⁸.

Nos parece importante insistir en la apreciación de Almaguer porque coincide exactamente con la concepción que Manuel Puig tenía de la homosexualidad, y con la que construye la base del personaje de Molina en *El beso de la mujer araña*.

Héctor, en *La traición de Rita Hayworth*, describe como una práctica habitual en el colegio que los niños mayores violen a los pequeños, lo que es considerado como signo de potencia y virilidad, pero en ningún caso como signo de homosexualidad.

[...] el Noziglia que tiene catorce años que está atrasado y los pibes del grado que tienen diez [...] lo agarra al que se la tenía jurada y se lo lleva contra la pared del patio y si el pibe no se escabulle o grita allí mismo se le prende de atrás, le baja un poco los pantalones y él se baja la bragueta y disimula todo el delantal del pibito. [...] era lo que en mi época el Pelado López⁴⁴⁹.

En *La traición de Rita Hayworth*, Toto se escapa de la violación porque “se había olido algo”⁴⁵⁰ y “se había escapado a tiempo”⁴⁵¹. A este respecto, Suzanne Jill Levine recoge en su biografía *Manuel Puig y la mujer araña*: “Según sus propias declaraciones, y los rumores que corrieron por el pueblo un chico de quince años casi había logrado violarlo en el baño de la escuela. Se había hecho circular al parecer que a Coco [Manuel Puig] le gustaba masturbar chicos mayores”⁴⁵².

Y para finalizar recogemos una cita del libro de Jorge Manrique: *Maricones eminentes. Arenas, Lorca, Puig y yo*.

Desde el principio supe que sus ideas sobre la homosexualidad eran más anticuadas –y más radicales– que las mías. Por ejemplo, se sentía atraído exclusivamente por los tipos masculinos. Le gustaba lo que en la cultura latina

⁴⁴⁸ MIRANDÉ, Alfredo, *Hombres y Machos: Masculinity and Latino culture*, Boulder, Westview, 1997, p. 137.

⁴⁴⁹ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 164.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p.172.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 173.

⁴⁵² JILL LEVINE, Suzanne, *Manuel Puig y la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 61.

se conoce como *cacorro*, *bujarrón*, el hombre que asume el papel de activo y que no se considera a sí mismo homosexual porque normalmente está casado⁴⁵³.

De todo lo expuesto se deduce una idea coincidente entre la afirmación de Almaguer y las ideas de Puig sobre la homosexualidad, que veremos posteriormente representadas por Molina en *El beso de la mujer araña*: “Yo y mis amigas somos mujer. [...] Nosotras somos mujeres normales y nos acostamos con homosexuales”⁴⁵⁴.

El machismo en Coronel Vallejos

El propósito de este apartado es enfocar algunos factores que, en nuestra opinión, no deberían omitirse en relación con el machismo y la obra de Manuel Puig. Es que en las dos novelas que estamos estudiando, podemos observar el desarrollo de la idea del machismo a través de la relación que éste tiene con otras realidades. Hablando en concreto, el macho suele demostrar su dominación ejerciendo su poder sobre la mujer inferior. La coexistencia del machismo y del marianismo⁴⁵⁵ se basa en la mutua simbiosis, ya que uno apoya al otro y uno sin el otro no se puede realizar plenamente.

En primer lugar analizamos uno de los rasgos básicos del machismo como tal: “la doble moral” que significa que cierta conducta se considere aceptable en un grupo y se condene o no se admita en otro. En nuestro caso se tratará de hombres y mujeres que se someten a diferentes reglas: lo que se concibe como normal para los hombres no es aceptable para las mujeres y viceversa.

La doble moral se sustenta en la base de que las mujeres han de ser fieles a sus parejas masculinas, pero no a la inversa; socialmente ha sido mucho más perdonable el adulterio masculino (lo que se denomina “echar una canita al aire”),

⁴⁵³ MANRIQUE, Jorge, *Maricones eminentes*. Arenas, Lorca, Puig y yo, Madrid, Síntesis, 1999, p. 75.

⁴⁵⁴ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op.cit., p. 207.

⁴⁵⁵ Definimos y trabajamos este término en la segunda parte de este capítulo, “Identidad(es) Femenina(s)”.

que el femenino, que hasta hace poco tiempo era penalizado con la muerte en muchas sociedades, motivo de escándalo y marginación social en muchas otras.

El abanico de subjetividades que encontramos en *La traición de Rita Hayworth* nos ofrece la posibilidad de analizar diversos tipos de relaciones interpersonales. Ya que no hay un narrador unificador y lo narrado son los discursos de los personajes; lo que se nos dice es, en realidad, lo que la gente piensa; es decir, sus perspectivas, que pueden variar y de las que al final se pueden extraer ciertas opiniones generales, las que todos tienen en común.

Las mujeres y los hombres tienen sus propios roles que, se supone, van a cumplir. En *La traición de Rita Hayworth* tanto las mujeres como los hombres trabajan; no obstante, se considera normal que las mujeres ganen menos y dediquen una parte de su tiempo a cocinar y a cuidar de los hijos. En el primer capítulo de la novela somos testigos de una conversación entre las mujeres de la familia de Mita en La Plata. Los temas que discuten son, sobre todo, preparación de la comida, quehaceres domésticos y relaciones interpersonales. Cuando una mujer falla en el cumplimiento de sus deberes, provoca sospechas: “-Está siempre en la calle esa mujer ¿qué tiempo le puede quedar para la cocina?”⁴⁵⁶.

Berto, el padre del protagonista, Toto, es un hombre que solía tener mucho éxito con las mujeres por ser “lindo como un artista de cine”⁴⁵⁷, lo que le acarreó muchos problemas: se mencionan sobre todo algunas peleas con los maridos de sus amantes. Héctor, su sobrino, que vive en la familia Casals como su segundo hijo, también es muy apuesto, pero como dice Mita, “lástima que tenga el diablo adentro”⁴⁵⁸. Posteriormente cuando tengamos la oportunidad de ver el flujo de conciencia de Héctor, podremos observar su actitud utilitaria hacia las mujeres, ya que suele seducirlas y después deshacerse de ellas porque ya no le sirven para nada:

¿De qué las va la Mari? [...] me viene después con que me aproveché porque estaba enamorada de mí y que si no la quería no la tenía que haber desvirgado⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 15.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 142.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 161.

Y todo el trabajo con la Rulo era hacerla calentar, y después seguro que se dejaba [...] y “después de esto que estamos haciendo tengo más derecho sobre vos” me empezó a joder⁴⁶⁰.

Hay más personajes burladores en la novela como, por ejemplo, Raúl García, que seduce a la joven Paquita, o el instructor de natación: “¿te duele si te acaricio?, el instructor con la mano sin anillo de compromiso ¿se lo saca para pasar por soltero?”⁴⁶¹.

En *Boquitas Pintadas* la doble moral trabajada principalmente por Puig se centra en la fidelidad dentro de la pareja. Se supone que las mujeres serán fieles a sus novios y no tendrán ninguna experiencia sexual antes de casarse, mientras que a los hombres la infidelidad se les tolera. Juan Carlos, el don Juan de *Boquitas Pintadas*, suele tener varias novias o amantes a la vez y no se esfuerza mucho por ocultarlo, por lo cual sus mujeres saben una de la otra. A pesar de que esta situación no les gusta no intentan persuadir a Juan Carlos que abandone a las demás, que deje de cortejar a otras mujeres. Cuando en un momento dado Nené le reprocha a Juan Carlos tener en el bolso un pañuelo de otra mujer, él le responde que “es varón y tiene que vivir”⁴⁶². A saber, que siendo hombre tiene derecho a disfrutar de la vida como quiera, sin tomar en cuenta las posibles consecuencias. Juan Carlos exige una fidelidad absoluta y es precisamente ésta la razón por la que Nené nunca sucumbe a sus tentaciones. Aunque, como veremos posteriormente, Nené tampoco es sincera porque ha tenido una relación sexual, aunque no consentida, con el doctor Aschero ya mencionado, y su intención es sucumbir a la seducción de Juan Carlos después de casarse con él. De esta manera Juan Carlos no habría sabido que Nené había tenido un amante hasta que fuera demasiado tarde para abandonarla por ello. En una de las cartas amorosas que Juan Carlos le envía del sanatorio insiste fuertemente en la fidelidad absoluta de Nené diciéndole: “No, de veras, yo no sé perdonar una jugada sucia, de eso no te olvides nunca”⁴⁶³. La misma carta la envía Juan Carlos con otras dos, una a la familia y otra “dirigida a otra señorita”⁴⁶⁴ es decir exige la fidelidad

⁴⁶⁰ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 174.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁶² PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 35.

⁴⁶³ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op.cit., p. 108.

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p.109.

absoluta de Nené pero al mismo tiempo él mismo envía dos cartas amorosas a dos mujeres, las relaciones interpersonales.

Como ya hemos mencionado, hay tres hombres que pueden caracterizarse como mujeriegos en *Boquitas Pintadas* y son: Juan Carlos, su amigo Pancho y el doctor Aschero. Se trata de tres personajes bastante diferentes en cuanto a su posición social, edad, aspecto y estado civil; no obstante, comparten la costumbre de burlarse de las mujeres. Dos veces se mencionan los tres dentro de un contexto (aunque nunca se encuentren), lo que insinúa una conexión entre ellos, ya que en ambos casos se habla del aprovechamiento de las mujeres. En uno de los dos casos, Raba, la sirvienta del doctor Aschero, habla con Nené

- No seas sonsa, Raba, me enoja si decís esas cosas. Lo que sí cuando vengas te voy a decir unas cuantas sobre ese sinvergüenza.
- ¿Quién, Juan Carlos? ¿o el doctor Aschero?
- No, el sinvergüenza que te encajó un hijo [Pancho]⁴⁶⁵.

La idea de que los hombres no lloran y no tienen miedo y que en general controlan muy bien sus emociones, a diferencia de las mujeres sentimentales, es uno de los motivos de la doble moral, antes expuesta.

El machismo suele asociarse con la agresividad, consecuencia de la cuarta característica definitoria de la masculinidad propuesta por Brannon y David, que puede desahogarse de diversas maneras. La agresividad va de la mano de la elusión del miedo y las lágrimas, ya mencionada, en muchos casos se debe a la inseguridad y el complejo de inferioridad, tema que vamos a estudiar en el siguiente capítulo. La conducta agresiva se manifiesta también en el lenguaje que emplea Puig en sus novelas, en concreto en las palabrotas de las que se sirven los machos, sobre todo hablando de las mujeres. En *La traición de Rita Hayworth* Héctor piensa: “Si [Mari] sigue hinchando mucho, total me la cogí, y si no se la cogieron antes es que en Vallejos son todos una manga de pajeros”⁴⁶⁶.

También en *La traición de Rita Hayworth* varias veces aparece el tema del maltrato de los hijos de parte de los padres. En este caso no nos referimos a la

⁴⁶⁵ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 156.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 157.

familia de Toto sino a otras familias como la de la sirvienta Amparo, cuyo padre suele llegar a casa borracho y se pone a pegar a los niños con el cinto del pantalón.

En *La traición de Rita Hayworth* vemos en el personaje de Berto a un hombre frustrado. De la carta dirigida a su hermano mayor y que no envió, se desprende que por culpa de éste Berto no pudo estudiar y obtener una formación que le diera más oportunidades en la vida. Ello genera en él un complejo, ya que su mujer, Mita, gana más dinero que él; complejo que se profundiza aún más cuando fracasa su negocio con novillos, en el que ha puesto sus esperanzas de éxito. Al sentir que su posición en la casa está amenazada, el hombre macho cambia de comportamiento para hacer valer su dominancia. En una escena de *La traición de Rita Hayworth*, Berto es testigo de una entrevista que le agobia y le provoca frustración al darse cuenta de que no asume la economía familiar tal y como debería hacerlo según las normas patriarcales:

Adela le decía a Mita que hacía mal en darme el sueldo de ella ¿me entendés? Le decía que esa era plata que se ganaba ella misma y que no tenía por qué darme todo, al máximo la mitad, para los gastos de la casa. Fíjate qué hija de puta. [...] Mita tendría que haber parado en seco y mandarla a la mierda y no le dijo nada [...] y casi le daba la razón⁴⁶⁷.

Héctor, a diferencia de Berto, es un chico sin mucha ambición. Lo que le interesa son las mujeres y el fútbol: “Y en la vida está lo bueno que son las minas y dos o tres cosas más y lo otro es todo una joda”⁴⁶⁸. Esta postura se desarrolla aún más en *Boquitas Pintadas* en el personaje de Juan Carlos. Leyendo sus cartas advertimos algunos errores ortográficos y en varias ocasiones nos llama la atención su falta de inteligencia (“Este parrafeo lo he puesto igual en todas las cartas, porque si no se me va a acalambrar el cerebro de tanto pensar”⁴⁶⁹). Su única ambición o destino son los gozos materiales:

⁴⁶⁷ PUIG, Manuel, *La Traición de Rita Hayworth*, op.cit., p. 297.

⁴⁶⁸ Ibídem, p.172-173.

⁴⁶⁹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op.cit., p.107.

Juan Carlos le preguntó si por seguir viviendo se avendría a no tener más mujeres, a no tomar y a no fumar. [...] Pancho no contestó. Juan Carlos le iba a decir [...] que si tenía que renunciar a vivir como los sanos prefería morir⁴⁷⁰.

Volviendo al Juan Carlos de *Boquitas Pintadas*, percibimos su irresponsabilidad absoluta por lo que respecta a sus promesas, el dinero y su modo de vivir en general. Las promesas que les hace a las mujeres nunca se cumplen, ya que solamente las inventa para lograr seducirlas. En este punto coincide con otro burlador mencionado antes, Pancho, que le promete a Raba que nunca la va a abandonar y luego la evita cuando se queda sola con un hijo⁴⁷¹. Juan Carlos no dispone de mucho dinero y lo poco que tiene lo pierde en juegos a dados, como nos informa su doctor en una carta dirigida a su colega: “el muchacho nunca le dio un centavo de su sueldo para la casa», es decir a su madre con la que comparte el hogar”⁴⁷². Es más, Juan Carlos no vacila en aprovecharse de sus relaciones amorosas para ganarse una mejor vida. Su actitud calculadora se manifiesta cada vez que se presenta una oportunidad de obtener un mejor empleo: “ni bien consiguiera lo que ambicionaba, se acabaría Nené [...] Mabel le había prometido convencer al inglés para que lo tomara como administrador [...] Lo importante era que Mabel sintiera celos y no se olvidara del favor que debía hacerle”⁴⁷³. Otra amante suya le sirve como fuente de ingresos, de lo cual nos enteramos al final de la novela, cuando la mujer se arrepiente de haberle dado a Juan Carlos no solo su propio dinero sino también el de su hija: “pero tirar lo de mi nena ni yo me lo perdono [...] ¿por qué le hice caso de hipotecar lo que era también de la nena?”⁴⁷⁴.

Tenemos aquí un claro ejemplo de cómo funcionan los mecanismos de seducción de estos burladores que manipulan no solo los códigos simbólicos del cine a su conveniencia sino también a estas mujeres que se construyen en base al ideario del amor romántico fraguado en Hollywood. Su éxito radica en crear la ilusión de que su vida es semejante a la de las películas que quieren espejear. Jugando con el

⁴⁷⁰ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op.cit., p. 127.

⁴⁷¹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p.175.

⁴⁷² *Ibíd*em, p.105.

⁴⁷³ *Ibíd*em, p.81.

⁴⁷⁴ *Ibíd*em, p.229.

lenguaje y los estereotipos heterosexuales consiguen atraparlas en sus redes con el único objetivo de obtener placer. Una vez conseguido este objetivo estas escenas viran al abuso y a la cobardía.

Hemos visto que la inseguridad personal suele relacionarse con la conducta agresiva, la falta de ambición o de inteligencia y muy a menudo con la irresponsabilidad. Los personajes con esta característica (Berto en *La traición*, Juan Carlos en *Boquitas Pintadas*) abusan de las mujeres a las que seducen quitándoles su honra y en algunos casos también su dinero.

Las características machistas negativas esbozadas se repiten en todas las obras de nuestro corpus. Como hemos comprobado, Puig vuelve a emplear los mismos motivos y los mismos prototipos de personajes insistiendo de esta manera en la reflexión sobre las posiciones de hombres y mujeres en la sociedad argentina contemporánea, llamando la atención sobre los defectos que tiene el sistema establecido. Analizaremos seguidamente más detenidamente el personaje de Berto y a partir de él, los diferentes tipos de padres que hay en *La traición de Rita Hayworth*.

Berto: la búsqueda inalcanzable de la esencia masculina

Manuel Puig, a través del personaje de Berto, pone en evidencia el choque entre el ideal de masculinidad tradicional y la construcción de una identidad masculina. Tal y como hemos detallado en la introducción a este capítulo, su educación le impone toda una serie de reglas como jefe de familia y como matriz de masculinidad.

Berto, en *La traición de Rita Hayworth*, se caracteriza por varios rasgos machistas negativos (agresividad, violencia, inseguridad) y, sin embargo, es un hombre que a pesar de su pasado desenfrenado, debido a su parecido a una estrella de cine, sigue fiel a su esposa. Él mismo lo comenta: “Desde que la conocí a Mita me olvidé de que existen las mujeres”⁴⁷⁵. Su familia es muy importante para él y le preocupa el futuro tanto de su hijo Toto como el de Héctor, el sobrino que vive con ellos. Lo que quiere es que ambos jóvenes aprendan lo que es el valor, ya que es una cualidad básica de un hombre.

⁴⁷⁵ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op. cit.*, p. 296.

La figura del valor aparece también en *Boquitas Pintadas*, en una escena en la que Pancho protege a Raba de un perro vagabundo: “una muestra inequívoca de coraje por parte de Pancho, lo cual despertó en Raba una cálida sensación de amparo”⁴⁷⁶. Pero el coraje físico no implica el valor moral, del cual carece desgraciadamente a la hora de reconocer el hijo ilegítimo que tiene con Raba y que pone en peligro su nuevo puesto de policía.

La traición de Rita Hayworth ha sido analizada tradicionalmente como la búsqueda de un padre ausente, justificada en gran parte por el mismo autor:

Yo creo que toda la clave de la novela está en la ausencia del padre. El padre nunca está, nunca interviene. Este chico, que soy yo, siente desde el primer momento que el padre no está. Entonces se me ocurrió que si bien el padre debía figurar en la novela tenía que ponerlo al final. De ese modo el lector podía repetir la experiencia del protagonista: le escamoteaba ese personaje que recién aparece al final. El lector re-vive la experiencia del protagonista que es la búsqueda de una figura que no está en ninguna parte y que recién sale al final⁴⁷⁷.

Proponemos una nueva lectura del personaje del padre y del significado de la alteración cronológica que supone colocar la “carta de Berto, 1933” como capítulo final. Al hacer desaparecer la “voz del padre”, el autor neutraliza el tradicional discurso que la reconoce como depositaria de la Ley, y por tanto, del poder de nombrar y jerarquizar, para ceder el discurso a la voces periféricas que se convierten en sujetos del discurso y por tanto, pueden recodificar las estructuras identitarias del orden social. La valoración de la subjetividad masculina reside –contrariamente a lo normativo– en una tercera persona, una alteridad con poder de nombrar que se sitúa en un eje “otro” al del poder simbólico dominante. Estamos de acuerdo con la innegable ausencia del padre *stricto sensu* –como “voz”–, pero consideramos importante matizar la presencia de su representación simbólica gracias a las constantes referencias que incorporan las voces discursivas. Deduciremos la representación socio-cultural que proyecta el sujeto Berto, poniendo en relación las diferentes lecturas que se hacen del mismo.

⁴⁷⁶ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁷⁷ SOSNOWSKI, Saúl, “Entrevista” (pp. 69-80). En: *Hispanamérica* 3, año 1, 1973, p. 72.

Nos parece muy relevante que se conceda a la “Carta de Berto” el privilegio de cerrar la novela, lo que interpretamos como un ejercicio de rehabilitación de la subjetividad de Berto en tanto que subjetividad oprimida y vulnerable, en conflicto permanente por intentar construirse conforme a un mito ideal de masculinidad aprendido socialmente y, por tanto, inalcanzable. Hay varias reflexiones que nos llevan a posicionarnos a este respecto: en primer lugar, la diferencia que existe entre la paternidad y la patrilinealidad (entendida como consecuencia directa del patriarcado). Es decir, la crítica de Manuel Puig se dirige al entramado opresivo impuesto por la sociedad patriarcal de la que quiere desmarcarse⁴⁷⁸, pero no nos parece pertinente considerar que es una crítica directa a la figura Baldo (y por extensión a su propio padre):

Mi papá era la persona más afectiva del mundo, pero se sintió obligado a seguir ciertos esquemas. A mí lo que me molestaba de eso era que él sufriera con eso. Yo veía que él se sentía como dentro de una coraza, que él era mucho más blando de lo que quería mostrarse... Y eso está siempre presente en mis novelas⁴⁷⁹

No solo le quita parte de responsabilidad sino que lo analiza desde el punto de vista de la empatía, de la justificación tal y como podemos ver en algunas de las anotaciones recogidas en “Materiales iniciales para la traición de Rita Hayworth”⁴⁸⁰, concretamente en las hojas tituladas “Pájaros en la cabeza”: “papá y bondad con empleados”, “necesidad de hablar mal del padre, inventado (en un 35%), arquetipo del casado jovencito/ un padre niño”, “papá ocupadísimo, preocupadísimo...caricias”.

Tomando en cuenta todo lo expuesto, creemos que debemos analizar (descifrar) la construcción de la subjetividad de Berto atendiendo a dos coordenadas: por un lado, el hecho de que se le niegue la voz responde a la instrumentalización que el autor hace de la figura paterna, a la que le carga, a través de las voces narrativas, el peso de la reglamentación patriarcal (virilidad, machismo). Y por otro

⁴⁷⁸ Recordemos que suprime la primera parte del nombre compuesto asignado en su Estado Civil, eliminará Juan (nombre de su abuelo paterno) y adoptará Manuel.

⁴⁷⁹ ESSOUFI, Moumène, “Entretien avec Manuel Puig”, *op.cit.*, n° 64, Toulouse, 1995, p. 175.

⁴⁸⁰ PUIG, Manuel, *Materiales iniciales para la traición de Rita Hayworth*, publicación núm. 1 del Centro de Estudios de Teoría Literaria de la Universidad Nacional de la Plata, 1996.

lado, entendemos la “Carta a Berto” como un acto de justicia que le da la oportunidad de expresar su verdadero sentir, liberándolo de toda la carga que la sociabilidad le impone. Leemos una restitución de la figura de Berto en el sentido de Sujeto individual despojado de los atributos que se le suponen inherentes como figura paterna. En lo que vemos la intención federativa de “lo *queer*” de aliarse con cualquier “identidad” en situación de precariedad, con independencia del grado de opresión al que se vea expuesta.

El lector descubrirá un sujeto profundamente vulnerable, a causa de una educación que le obliga a demostrar continuamente su virilidad siempre y en todo momento. El privilegio masculino se convierte en este sentido en una doble trampa: primero psicológica, producida por la presión de construirse según el ideal imposible de la virilidad hegemónica que le provocará inseguridad; segundo, social, porque tiene que renovarse sin cesar en el espacio público que la valora y cuantifica constantemente, decidiendo quién merece pertenecer a la categoría de “hombre de verdad”. En la cúspide de la jerarquía de la ideología patriarcal se encuentra el hombre blanco, occidental, heterosexual, joven, viril, valiente, de emociones contenidas y cabeza de una familia tradicional donde su autoridad es incuestionable. El incumplimiento de cualquiera de estos indicadores es considerado una falla que evidencia la precariedad compartida (en el sentido butleriano definido anteriormente). A más distancia de la élite piramidal, más riesgo de no ser reconocidos dentro de la categoría; y por tanto más susceptibles de pasar a formar parte de un grupo o subgrupo considerado inferior (pongamos por ejemplo enfermos, discapacitados, hombres pobres, niños, fracasados...).

Por otro lado, el personaje de Berto presenta otras características que acentúan su ambigüedad:

[...] je ne souhaite à personne de lutter comme je le fais aujourd’hui, sans aucune arme à part mes ongles⁴⁸¹. Berto privé de virilité puisque sa seule défense est considérée comme étant celle des femmes ou des faibles⁴⁸².

⁴⁸¹PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 298.

⁴⁸²LARRIEU, Gérald, *Des genres qui dérangent. La transgression de Manuel Puig*, París, L’Harmattan, 2009, p. 60.

[...] Berto est aussi marqué par une marque de virilité, outre le fait qu'il pleure, qu'il soit fragile de l'estomac. [...] Un détail vient à corroborer notre thèse de ce père beaucoup plus féminin qui ne devrait l'être, il lutte contre sa nature dans une société qui semble ne pas lui laisser le choix⁴⁸³.

Para terminar queremos puntualizar que según Toto, su padre es un “papá cariñoso”: aunque le amenaza, no le pega y no permite tampoco que le pegue Mita. Berto se mantendría en un lugar intermedio, marginal respecto al resto de padres de *La traición de Rita Hayworth*; está más cercano al universo de los padres de los chicos que al de las chicas.

[...] les pères a petites filles, ritournelle qui revient souvent chez Toto, ils ne sont pas violents, distribuent des bonbons, et jouent même à la poupée avec leurs filles. [...] Les pères de petites filles écrivent même des poèmes, comme celui de Teté. [...] les pères des garçons, ne doivent pas caresser comme le font les pères des petites filles [...]⁴⁸⁴.

Berto y Toto: subjetividades desencontradas

Según lo que hemos presentado hasta ahora sobre el carácter del macho se puede deducir su actitud como padre. El padre macho lógicamente va a manifestar las características ya mencionadas también hacia sus hijos y tratará de inculcarles los valores que según él son importantes para la vida. Se comportará de manera dominante y agresiva, hasta violenta, exigiendo la obediencia de manera parecida a como lo hace con su esposa.

Por lo que se refiere a la violencia en el sentido estricto de la palabra, la encontramos a veces en las novelas estudiadas. Ya hemos mencionado al padre de la sirvienta Amparo en *La traición de Rita Hayworth*, que pega a los hijos después de volver borracho a casa. Otra referencia a un padre que recurre a la fuerza física contra sus hijos tiene que ver con un vecino de Toto, un chico al que le pega su padre. Envidia a Toto, que tiene un padre más tolerante, y Toto lo comenta: “[...] tu papá es el más bueno de todos, más bueno que el mío porque nunca me pega, al Héctor tampoco le pega y yo una vez la desperté a mamá a la siesta porque me

⁴⁸³ LARRIEU, Gérald, *Des genres qui dérangent. La transgression de Manuel Puig, op. cit.*, p. 60.

⁴⁸⁴ *Idem*.

aburro y papá ‘nunca te he pegado pero el día que te ponga la mano encima te deshago’”⁴⁸⁵.

De lo dicho también se desprende que Berto, el padre de Toto, no acude a la violencia hacia su hijo aunque sí haya entre ellos muchas discrepancias. A lo largo de la novela aparecen señales de que Toto es homosexual, lo que abre un abismo entre él y su padre macho. Toto es un chico sensible que pasa mucho tiempo con su madre, Mita, y la actividad que más le gusta es ir al cine. Las diferencias entre él y su padre se notan en pequeños detalles, por ejemplo a Toto (y a Mita) les gustan los dulces y a Berto no⁴⁸⁶. También el interés de Toto por los actores y actrices del cine, actividad que Berto no aprueba por ser cosa de niñas, y los esfuerzos de Berto por enseñarle deportes a su hijo, sin éxito alguno, subrayan este conflicto entre padre e hijo.

A la edad de seis años, Toto falla en el intento de integrarse en el grupo infantil del Jardín de Infantes que juega un juego que él no entiende, y decide no volver más allí⁴⁸⁷. Al contrario, sorprende su capacidad de describir con detalle el vestido de los muñequitos y saber de memoria los argumentos de las películas que ha visto con su madre, una diversión poco típica de un chico de su edad. La relación que tiene con su padre es ejemplificada en una escena en la que, en un restaurante, Toto le pide a Berto que vaya con él al baño. Berto primero propone que vaya Toto solo, y cuando Toto dice que no alcanza a la luz, Berto le pide a una chica que lo lleve al baño de mujeres, lo que naturalmente provoca en Toto un sentimiento de humillación y vergüenza y subraya aún más la distancia entre los dos.

Ya hemos comentado el hecho de que al hombre macho le encantan los deportes y Berto también quiere despertar el interés por la actividad física en su hijo, mas fracasa en su intento. Primero, Toto rechaza asistir a las clases de baby-fútbol que, según las palabras de Berto, podrían ayudarle a entretenerse con otros chicos⁴⁸⁸. Sí que demuestra cierto interés por la bicicleta: la que a él le gustaría tener es “la

⁴⁸⁵ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op.cit., p.32.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 44.

más chica con las rueditas a los costados para no caerse”⁴⁸⁹, pero le compran otra y Toto no aprende a montar en esa bicicleta, ya que es demasiado alta para él y “en vez de hacerle caso al padre de practicar con la bicicleta se pone a recortar artistas del diario y pintarlas con los lápices de colores”⁴⁹⁰. Tampoco tiene éxito en las clases de natación, lo que provoca desesperación en Berto: “¿será posible que tampoco aprendas a nadar?”⁴⁹¹.

Frustrado por los desengaños que le aporta Toto, Berto acusa a Mita de tener la culpa de que su hijo no se desarrolle de la manera esperada (tanto mentalmente como físicamente, ya que Toto tarda mucho en crecer) porque está siempre pegado a ella: “la culpa es tuya si el chico no aprende que los hombres no lloran, los hombres se las aguantan por dentro, pero no lloran”⁴⁹². En el siguiente reproche, Berto proyecta además la frustración de su posición económica inferior a la de su mujer, insinuando que el hecho de que Mita tenga mejor formación no significa el éxito en la esfera del hogar: “¿qué es la madre del Pocho? una empleada de tienda era ¿y ella salió criando al chico mejor que vos?”⁴⁹³.

No es solamente Berto quien sufre por la relación conflictiva que tiene con su hijo. Toto, en las secuencias del flujo de conciencia, sueña repetidamente con una figura masculina adulta que le mostrara cariño y lo escuchara cuando él hablase de lo que le gusta, es decir, de películas. La necesidad de sentir el amor de parte de su padre la podemos observar cuando Toto habla del padre de su amiga Alicita, que le ha prodigado la misma caricia que la madre de Toto suele darle todas las noches antes de dormir. Se explica el hecho de que otro padre lo haga pero el suyo no, porque el padre de Alicia es padre de chicas. Confirma esta teoría suya aplicándola al padre de la González, que “es padre de la González pero también de dos varones y no debe acariciar”⁴⁹⁴.

⁴⁸⁹ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op.cit.*, p. 70.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, p. 98.

⁴⁹¹ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op. cit.*, pp. 127-128.

⁴⁹² *Ibíd.*, p. 147.

⁴⁹³ *Idem.*

⁴⁹⁴ *Ibíd.*, p. 69.

El personaje de Raúl García provoca admiración en Toto porque es fuerte y lindo. Cuando Raúl hacha leña, Toto se fija en su pecho sin camisa y lo compara con un boxeador o un pistolero malo de la pantalla de cine. En este momento por primera vez podemos observar su interés por los hombres, aunque no se trata de una atracción sexual a la edad de nueve años, sino más bien de un deseo de protección paterna y de la necesidad de ser escuchado y apreciado por un hombre:

[Raúl] dijo que cómo tan chico entendía todo tan bien y casi le digo que tengo miedo a las tormentas, él no debe tener miedo a los truenos [...] qué lindo irnos a vivir a una cabaña, porque con la fuerza que tiene puede matar a los osos [...] y me salva [...] y después todas las noches le cuento una obra distinta y después empiezo a contarle cintas y jugamos a cuál es la cinta más linda⁴⁹⁵.

No obstante, Toto deja de admirar a Raúl García cuando lo ve seducir a Paquita, y sus pensamientos se dirigen hacia el tío de Alicita, del que solamente oyó hablar. Se siente tan inseguro que se imagina a sí mismo pegado al pecho de éste y luego penetra en su pecho; y se esconde en él. Tenemos aquí un buen ejemplo de toma de distancia entre la narración y la conceptualización: Toto imagina un contacto físico que va hasta la fusión, algunos opinarán hasta la interpenetración.

En efecto, la relación entre Berto y Toto tiene que ver con el título *Sangre y arena* (1941), versión cinematográfica de la novela de Vicente Blasco Ibáñez, que llama la atención de Berto cuando en una ocasión va al cine con Mita y Toto. Es uno de los pocos momentos idílicos en la novela, en el que Toto comienza a creer en la posibilidad de mantener una relación más próxima con su padre, basada en intereses comunes, y que denota la necesidad insatisfecha de identificación en el marco de la relación filial:

[...] a papá no le va a gustar ay qué miedo, no le va a gustar, y ¡sí! muchísimo, que salió contento de haber ido y “ahora voy a venir siempre con ustedes al cine” [...] y papá decía que le gustaba Rita Hayworth más que ninguna artista, y a mí me empieza a gustar más que ninguna también [...] es una artista linda pero que hace traiciones⁴⁹⁶.

⁴⁹⁵ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., pp. 85-86.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 82.

El hecho de que a Berto le gustara la película significa mucho para Toto, debido a su gran afición al cine. Pero, después del encanto y de la ilusión de compartir un espacio íntimo de diálogo con su padre, viene el desencanto: Toto se siente traicionado cuando su padre opta por invitar a sus compañeros de trabajo para escuchar el partido de fútbol (espacio viril) en vez de comentar la película con su hijo. Una vez más, no se cumplen las expectativas de Toto para crear unas relaciones más próximas con su padre. Si Rita Hayworth representa una doble traición –en el guión de la película y en la vida de Toto– también actúa como una mediación posible, ya que el interés del padre no se centra en Toto sino en ella. Toto se beneficia imaginariamente de una relación de seducción de la cual él no es partícipe directo, pero que puede compartir con su padre si la actriz los seduce a ambos. En esa experiencia, lo que resulta interesante es la transitividad impedida.

En *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig vuelve al tema de la relación de padres e hijos redefiniéndola en una de las notas a pie de página, bajo el pseudónimo “Anneli Taube”, como si hiciera alusión a esta relación esbozada en *La traición de Rita Hayworth*. La gran sensibilidad del niño hace que conscientemente rechace la autoridad masculina violenta y al padre opresor así como las armas o los deportes competitivos. Tiene la intuición o la pre-conciencia de los modelos en juego y el valor de rechazar el rol explotador:

Ahora bien, ese niño no podrá vislumbrar en cambio que la civilización occidental, aparte del mundo del padre, no le proporcionará otro modelo de conducta, en esos primeros años peligrosamente decisivos –de los 3 a los 5 años sobre todo– que el de su madre. El mundo de la madre –la ternura, la tolerancia, las artes– le resultará mucho más atractivo, sobre todo, por la ausencia de agresividad; pero el mundo de su madre, y aquí es donde la intuición del niño fallaría, es también el de la sumisión, puesto que ella forma pareja con un hombre autoritario, el cual solo concibe la unión conyugal como una subordinación de la mujer al hombre⁴⁹⁷.

La teoría expuesta expresa claramente la actitud de Manuel Puig ante la problemática de la relación filial hijo-padre en el marco de la oposición machismo/feminidad: si un niño muy sensible y precozmente inteligente tiene un

⁴⁹⁷ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., pp. 209-210.

padre primitivo y una madre refinada pero subordinada al padre, se supone que lógicamente elegirá el modelo materno.

Al final de la novela, Toto le cuenta a Herminia la historia de una película francesa donde un padre cría a sus hijos pero a la vez les inculca alguna debilidad: sea la adicción al alcohol o la envidia y los celos, que acaban por destruirlos. Herminia designa al personaje del padre como un monstruo y Toto responde que el padre de la película se puede comparar con Dios, “una fuerza sádica que se regocija en contemplar el sufrimiento”⁴⁹⁸. De ahí que la figura de Dios también represente de hecho una figura paterna dominante. En *La traición de Rita Hayworth*, Toto concluye su narración proclamando que Dios creó al hombre imperfecto, lo que significa que también Dios lo es, y por ello prefiere no creer en él⁴⁹⁹. Por todo lo que hemos dicho sobre su relación con su padre, podemos deducir que no se trata solamente del rechazo de Dios, sino también de la figura paterna y del macho como fuerza dominante, ordenadora y disciplinadora.

En *Boquitas Pintadas* el tema del padre macho solo aparece marginalmente, ya que no aparecen padres en la novela, con excepción del mujeriego Pancho que tiene un hijo ilegítimo con la sirvienta Raba. Al igual que Toto en *La traición...*, ésta sueña con un modelo de padre ideal para su hijo. Pero, por miedo a admitir públicamente la paternidad, Pancho no acepta la filiación. Después de que Raba lo asesine, nos enteramos de que Pancho visitaba a su hijo secretamente y, por lo tanto, le tenía cariño.

Los homosexuales, el “inverso temido”

Las voces de Herminia, Héctor y Choli son las encargadas de presentar tres personajes estereotipados de subjetividad homosexual. Lo interesante de las tres “definiciones” es ver cómo, a partir de la experiencia personal, cada una de las subjetividades (mujer tradicional, hombre heterosexual y mujer liberada) se posiciona respecto al tema, así como la radiografía de la sociedad burguesa que se desprende del entrecruzamiento de las tres.

⁴⁹⁸ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 286.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 286.

Choli nos describe al representante de telas que iba a la tienda donde ella trabajaba sin ningún tipo de juicio moral, sino por el contrario, con simpatía. Si el lector deduce que sus gustos sexuales no deben ser normativos es por las características que se le atribuyen.

– [...] Ramos, el representante de telas, qué encanto de hombre. Y el peón que le cargaba las telas, un urso que me hacia recordar a Jáuregui. [...] Un poco joven para mí, pero tan fino, tan educado, unos modales... que ni una niña. ¡Y sabía de todo!, de modas sabía más que todas las del negocio y nos traía él las últimas novedades. [...] En seguida. Me contaba de las cosas que veía en el teatro Colón, unas danzas clásicas divinas⁵⁰⁰.

Es probable que una sola de estas características aislada no hiciera sonar las alarmas del lector, pero el imaginario cultural compartido pone en marcha el aparato normativo. Un personaje bien educado hasta el punto de poder compararlo con una niña, que conoce de moda y asiste a ballets clásicos tiene forzosamente que formar parte de una sexualidad paralela. La comparación acaba de despejar las dudas: va siempre acompañado del peón con malos modales que se encarga de transportar las telas. El autor repetirá la misma técnica en el tercer ejemplo que analizaremos más tarde.

El segundo personaje viene de la mano de Héctor. Recordemos que a lo largo de toda la novela Héctor es lo contrario de Toto, su polo inverso, tal y como lo analizaremos en el capítulo siguiente. Héctor es el arquetipo de la masculinidad, de la adaptación a las normas genéricas.

Herminia es la encargada de presentarnos a su profesor de música de la escuela como el arquetipo de homosexual visto por la sociedad burguesa, y esta vez se emite un juicio moral basado en prejuicios:

Toto cada vez me hace recordar más a ese antipático invertido, está muy afeminado de modales. Qué Dios me perdone el mal pensamiento pero los veo muy parecidos, aunque no le deseo esa desgracia, si todos los invertidos son como el de Armonía resultan una peste, gente venenosa y llena de chismes y favoritismos. A las alumnas mujeres nos daba una vida de perros, y delante de todos miraba al muchacho de la limpieza, que pasaba con la pala y la escoba, un tipo de las cavernas y lo miraba pasar como una corista del bataclán. Se

⁵⁰⁰ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., pp. 61-62.

sentía atraído por ese cavernario porque todos los extremos se tocan. Qué desgracia⁵⁰¹.

Herminia acusa al profesor de música de misógino que utiliza el status que le concede su posición de poder para discriminar a las mujeres y para dar rienda suelta a su libidinosidad. Según ella se debe a que los “extremos se tocan”, desenmascara prejuicios que van mucho más allá de los propios a la homosexualidad. Al tachar al muchacho de “verdadero hombre las cavernas” está introduciendo una doble discriminación por clase social y al mismo tiempo, al insertar al profesor de música como su contrario, lo está contraponiendo a la versión más elemental de la masculinidad. Ya hemos apuntado más arriba que la masculinidad se define “en negativo”: lo “masculino” es lo que no es femenino, ni étnico, ni homosexual. La homosexualidad representa aquí un verdadero peligro porque amenaza el orden establecido. No solo atenta contra la binariedad de jerarquías de género, sino también contra las de clase social.

El concepto de marianismo nos servirá en el capítulo siguiente como elemento bisagra para desarrollar todas las consideraciones teóricas y analizar las esferas de lo femenino en las novelas que nos ocupan. Es un fenómeno basado en la inferioridad física y la superioridad espiritual femenina. La mujer, según el concepto marianista, se subordina al hombre físicamente más potente, pero lo hace por su propia voluntad. Por otra parte, su capacidad de superar su inferioridad y todo el sufrimiento que le acarrea la vida la eleva moralmente a la posición de un ser “semidivino”. Esta posición de la mujer en la sociedad siempre se relaciona con el machismo como su contrapunto ya que éste, definido mediante términos como la agresividad, la violencia o la tendencia a engañar a las mujeres y aprovecharse de ellas, genera unas condiciones ideales para la presencia del marianismo, caracterizado por el sacrificio y la tendencia a desempeñar el rol de mártir.

⁵⁰¹ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., pp. 306-307.

2.- Identidad(es) Femenina(s)

En el plano simbólico el patriarcado realiza un trabajo simbólico para instaurar, justificar y legitimar la dominación masculina en las mujeres y subjetividades que se construyen en femenino, lo que merece el análisis que hacemos a continuación.

La feminidad ha sido una construcción en negativo de lo masculino, una construcción especular que reduce la mujer a un espejo “dotado del mágico y delicioso poder de reflejar la silueta del hombre del tamaño natural”⁵⁰².

Podemos afirmar que por un lado, la identidad social se fundamenta en la identificación, y por otro lado, la identidad supone el etiquetaje de un determinado grupo de individuos basándose en ciertas características que se les suponen particulares. Esta necesidad de acotar el sentido, de encerrarlo y etiquetarlo tiene como objetivo que las identidades permanezcan inmóviles e inmediatamente comprensibles para todos. Así, la construcción de las identidades está basada en la etiquetación y clasificación binaria de la realidad.

Estas construcciones están determinadas por la biología, la historia, el emplazamiento geográfico, el clima, las culturas y los universos simbólicos; la sexualidad, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y la interacción social a través de la comunicación con nuestros semejantes.

La mayor parte de las mujeres también se mueve en esas categorías, porque el género femenino también piensa de forma binaria y ha asumido esa subordinación al hombre. Ha integrado en su interpretación de la realidad su condición subalterna y ha asimilado esta ideología patriarcal entendiéndola como natural, inevitable, lógica y eterna. Prueba de ello es que el machismo, la misoginia y la homofobia no son patrimonio del hombre; e igualmente el hecho de que las mujeres los hayan transmitido a su descendencia, generación tras generación, mediante la educación diferenciada de roles y estereotipos de género. Por supuesto, como ya hemos

⁵⁰² WOOLF, Virginia, *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 50.

señalado, las mujeres como colectivo y a nivel individual se han resistido, han protestado y han luchado por la igualdad; son muchas las que, haciendo un ejercicio de autocritica, han entendido la importancia de estudiar la asimilación y transmisión generacional del patriarcado llevada a cabo por las propias mujeres.

Como hemos señalado en la introducción teórica del presente trabajo, Michel Foucault estudia, en la *Historia de la sexualidad*, cómo ésta se construye y controla socialmente, basándose en lo que denomina la “hipótesis represiva”. Según su hipótesis, toda sociedad impone mecanismos disciplinarios y ello implica que el poder ha de lograr que la población ejerza control sobre sus impulsos naturales. El poder “disciplinar” produce “cuerpos dóciles” controlados y regulados en sus actividades e incapaces de actuar espontáneamente a impulsos del deseo. Uno de los objetivos fundamentales de la dominación patriarcal fue el control y la represión de la sexualidad femenina, considerada mitológicamente como salvaje, excesiva e irracional, más próxima a la naturaleza y la animalidad que a la cultura y a la civilización.

En el apartado que sigue, veremos que en nuestra cultura las mujeres que han disfrutado de su cuerpo y su sexualidad han sido siempre estigmatizadas socialmente como malas mujeres, “mujeres de vida alegre”, mujeres de la calle, putas o ninfómanas; la figura opuesta es la de las buenas mujeres y las madres. En definitiva, las mujeres que se apartan de los estereotipos y roles de género, y de su función reproductora, son penalizadas socialmente por ello.

En primer lugar definimos la imagen de la mujer desde la ideología patriarcal, partiendo de la tradicional dicotomía de “mujeres buenas” y “mujeres malas”, y relacionándola con la imagen que el cine de Hollywood ha proyectado de la mujer. A partir de la relación entre estos elementos veremos cómo se construye la subjetividad de los personajes de las novelas de Manuel Puig en el interior de estos marcos simbólicos.

En primer lugar, las *mujeres buenas* son aquellas que se muestran obedientes al orden patriarcal: son discretas, silenciosas, entregadas, dispuestas al sacrificio, sin apetencias sexuales propias, sin curiosidad por el conocimiento ni excesivas aptitudes intelectuales. Mujeres llenas de inocencia, sin autonomía ni capacidad de decisión, castas y entregadas a la tarea reproductora. Mujeres en definitiva que saben

plegarse a la subordinación patriarcal sin rebelarse, de buen grado, exhibiendo dulzura, lealtad, constancia, fidelidad hacia los hombres (padres, esposos, novios...).

Nos parece importante mencionar, en este sentido, el mito de la Virgen María. Éste cobra gran importancia a partir de la Edad Media, en parte gracias a que la Iglesia católica la incorporó al santoral e instauró su virginidad como mito fundacional de la religión cristiana, que otorga al valor de la pureza una importancia fundamental porque

[...] es una virtud moral y una virtud sexual, pero sobre todo es el método para alejarse del mundo y no participar en él: frente a pureza, contaminación. La mujer pura es la que no se ocupa del mundo, permanece ajena a la sociedad: está en casa, no tiene vecinas, ni amigas, ni se contamina por el teatro, las novelas, es beatífica y se entrega por entero al cuidado de su marido y de sus hijos⁵⁰³.

De entre los innumerables modelos de mujer buena ofrecidos por el poder simbólico patriarcal, queremos destacar el de la figura del *ángel del hogar*, que ofrecía un modelo de feminidad sumiso y relacionado con la maternidad.

Como bien señala Núria Bou en su libro *Dioses y tumbas. Mitos femeninos del cine de Hollywood*⁵⁰⁴, la industria de Hollywood ofrece algunos modelos de bondad. Núria Bou entiende estos paradigmas como versiones de Deméter o la Gran Madre. Para ellos, utilizaron elementos simbólicos como el hogar, el silencio o el sacrificio para representar la espiritualidad de la gran figura materna. Por citar algunos ejemplos: *Gigante* (Steven, 1956), *Cleopatra* (Mankiewicz, 1963), *Mujercitas* (1949). Estos paradigmas normativos son desechados por Manuel Puig, que no los incorpora en sus novelas y está mucho más interesado en partir de las “mujeres malas”.

Las *mujeres malas* son aquellas que disponen de su cuerpo y de su sexualidad con libertad, aquellas que se rebelan ante el poder masculino y que son normalmente representadas como hembras despiadadas, crueles, egoístas, avariciosas, capaces de usar las “armas femeninas” para engañar, seducir y hacer

⁵⁰³ ALBORCH, Carmen, *Malas. Rivalidad y complicidad entre mujeres*, Madrid, Santillana, 2002, p. 17.

⁵⁰⁴ BOU, Núria, *Dioses y tumbas. Mitos femeninos del cine de Hollywood*, Barcelona, Icaria, 2006.

sufrir a los hombres. Muchas de ellas usan su inteligencia, pero no se las considera sabias, sino listas o astutas, en la medida en que usan su raciocinio para conseguir lo que quieren.

Estas mujeres perversas son representadas generalmente como carentes de sentimientos, depravadas, interesadas y mentirosas:

La transgresora puede representar la acción como una usurpación de los valores masculinos. Pero especialmente como elementos generadores del mal: del mal del hombre que se ve sometido/dominado por la mujer, por la concupiscencia y la seducción [...]. Su penalización será la masculinización o su metamorfosis en personalización del mal: serpientes, demonios, híbridos o personajes inhumanos por su maldad: Lilith, Salomé, Medusa...⁵⁰⁵.

A principios del siglo XX surge la figura de la *femme fatale* dentro del universo del cine de Hollywood. Este mito, según Núria Bou, proviene del mito griego de Pandora, diosa femenina que abre la caja de los males y los expande por la Tierra. Los dioses castigan así su curiosidad y, toda la humanidad tendrá que pagarlo.

Esta figura es extremadamente importante para nuestro estudio porque es la base de algunos personajes de Manuel Puig. En el primer apartado del tercer capítulo de este trabajo (“Manuel Puig: la mirada insumisa del cine *queer*”), desarrollamos ampliamente este estereotipo femenino, como principal influencia en la literatura del autor. Nos limitamos a avanzar la consideración de José Jiménez⁵⁰⁶, para quien este tipo de feminidad tan poco convencional ataca directamente al núcleo de la sociedad patriarcal independiente, no subordinada a la función de esposa y de madre. A lo que Núria Bou añade que “el deseo de estas figuras pandóricas radica en transgredir el arquetipo femenino doméstico para inmiscuirse en el mundo masculino de la acción”⁵⁰⁷.

⁵⁰⁵ SAURET GUERRERO, María Teresa, QUILES FAZ, Amparo(eds.), *Luchas de género en la historia a través de la imagen, Vol. I*, Málaga, Centro de ediciones de La Diputación Provincial de Málaga (Cedma), 2001, p. 221.

⁵⁰⁶ José Jiménez citado en BOU, Núria, *Dioses y tumbas. Mitos femeninos del cine de Hollywood*, Barcelona, Icaria, 2006, p. 67.

⁵⁰⁶ *Idem.*

⁵⁰⁷ *Idem.*

La traición de Rita Hayworth: traición al poder simbólico

En *La traición de Rita Hayworth* se trata el conflicto entre el deseo y la construcción de la individualidad y las esencialidades del imaginario simbólico en el que viven los personajes. Este conflicto se inscribe en formaciones discursivas sociales y colectivas patriarcales, las cuales se basan en normas familiares, en códigos morales, y otras voces ideológicas, que se han tomado prestadas de la cultura popular⁵⁰⁸. Estudiar la relación entre el deseo y la ideología burguesa implica tomar en cuenta varios sistemas de significación: el contexto social inmediato de los personajes y el mundo de los textos populares que consumen. Entre estas últimas voces, quizás la más importante es el discurso cinematográfico. En realidad, para varios críticos, en *La traición de Rita Hayworth* se trata sobre todo la relación entre dos sistemas de significación: los discursos del espacio externo ficticio de la novela –Vallejos y, por extensión, la vida de provincia en la Argentina– y el mundo ficticio cinematográfico. La oposición, dice Milagros Ezquerro, del “boring and at times sordid everyday world” de Vallejos y el “ideal world of dreams, of the cinema”⁵⁰⁹.

En lo que a nosotros respecta, vamos a poner el énfasis en esta última oposición. Por una parte, nuestra lectura es una lectura de la lectura que los personajes hacen de los dos sistemas de acción en los que se inscriben, que nos permite no solo definir cómo dichos sistemas de acción se comunican en el texto novelístico sino también subrayar la relación que mantiene el texto con el cine.

En *La traición de Rita Hayworth* la tensión entre el deseo individual inconsciente y la realidad externa del mundo simbólico se traduce en los discursos –monólogos o escrituras– de los personajes. Pero, para contextualizar mejor dicha tensión, cabe detallar el contexto en el que los sujetos viven y desean.

⁵⁰⁸ “El habla de los personajes”, afirma Emir Rodríguez Monegal, “es un compuesto del lenguaje básico de la región y de la época sobre el que están bordados o incrustados otros lenguajes o escrituras. El lenguaje de los diálogos de cine (o mejor dicho: de los subtítulos que traducen esos diálogos originales y que son aún peores), el lenguaje de las novelas y las biografías populares, también circulando en horrendas traducciones; el lenguaje de los folletines: radio-telefónicos; [...] Hay también aportes de otros lenguajes: el de los políticos... del periodismo pseudo intelectual”. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1969, p. 377.

⁵⁰⁹ EZQUERRO, Milagros, “The Culture of Sentiment” (pp. 647-650). En: *World Literature today*, n° 64, 1991, p. 648.

En primer lugar, es importante recordar que toda la novela se construye alrededor de carencias, tanto exteriores como psíquicas. Coronel Vallejos, pueblo de provincia que, según Rodríguez Monegal, está perdido en las pampas del Río de La Plata, es un espacio marginal no solo en el sentido geográfico, sino también en el social, económico y hasta político. Vallejos es un pueblo feo, con clima severo, cuya pobreza se describe con lujo de detalles sórdidos en más de un pasaje desde el primer capítulo.

[...] es una zona de mucha sequía, así que no se ven muchos árboles [...] Hay unos pocos árboles, que se ve que crecen a duras penas, pero lo que no se ve es césped, por ninguna parte. Mita plantó pastillo inglés ya dos veces, calculando especialmente el mes de abril, y sin embargo no le creció⁵¹⁰.

En el segundo capítulo, advertimos que, en el presente de la ficción, la familia de los Casals tiene problemas económicos. Si bien la descripción de su hogar nos indica que pertenecen a la clase media, no obstante compran la leche sin pagar⁵¹¹. El espacio marginado es habitado por un pueblo “mediocre”, siempre según Rodríguez Monegal⁵¹². Las carencias referidas se ubican en un momento histórico y político bien definido: el primero se nos da a conocer en los títulos fechados de los capítulos y el segundo en el diario de Esther. Dicho trasfondo político, dice Rodríguez Monegal, “da claves para entender la mediocridad, el resentimiento y la frustración del cuerpo social entero”⁵¹³. Se trata del pueblo que sacó a luz el gobierno de Perón: “La Argentina invisible, de masas que nunca habían sido escuchadas que recibieron nada más que himnos y promesas, que esperaban todo de seres providenciales”⁵¹⁴.

En las formaciones discursivas de Vallejos, la diferencia sexual aprendida de la realidad simbólica está inscrita en el lenguaje y en la vida cotidiana: ser hombre quiere decir ser activo, fuerte, autoritario y capaz de hacer frente a las dificultades:

⁵¹⁰ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op.cit.*, pp. 10-11.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 25.

⁵¹² MONEGAL, Emir Rodríguez, *Narradores de esta América*, *op.cit.*, pp. 366-67.

⁵¹³ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op.cit.*, p. 376.

⁵¹⁴ *Idem*.

“a golpes se hacen los hombres”⁵¹⁵, “los hombres no lloran”⁵¹⁶, dice Berto a Toto. En cambio, “las mujeres son flojas”⁵¹⁷, dice Mita. Los hombres y las mujeres tienen que comportarse socialmente de acuerdo con las normas establecidas para cada sexo: “–Nunca tengo que andar con las piernas separadas como los varones”⁵¹⁸, dice Teté, y Delia comenta “la mujer no tiene que dejarse tocar”⁵¹⁹. También existe una división de labores entre los dos sexos: las mujeres se ocupan de la economía doméstica –cocinar, coser– y de la producción que queda fuera del circuito oficial de las mercancías (aunque son ellas mismas “mercancías”), mientras que los hombres se dedican a la compra y venta: el abuelo de Mita vende pollos, Berto “tiene negocios”, vendiendo casas y comprando novillos. Los hombres quedan al margen de la producción propiamente dicha e intervienen solo para pagar y administrar, lo que es ya un indicio de clase.

En cuanto al mosaico de discursos lo que predomina es la represión sexual, sobre todo la de la sexualidad femenina. En primer lugar, a nivel del lenguaje, hablar de sexo es un tema tabú, especialmente entre los niños, y prohibido desde temprana edad. Quebrantar esta ley es exponerse al castigo: Felisa le da una bofetada a Toto cuando éste la insulta usando una palabra con connotaciones sexuales: “Felisa, cara de cogía”⁵²⁰. Hasta tal punto los mayores consiguen convencer a los niños de que el sexo se asocia con lo malo y lo negativo que en una ocasión Toto lo define en los siguientes términos: “es una cosa mala que no se puede hacer, se puede jugar nomás”⁵²¹. Y lo es especialmente para las chicas: como le explica el cura de Vallejos a Teté, solo las mujeres casadas pueden participar en el acto sexual y aún solo cuando quieren tener hijos. A una niña de doce años, le dice que es “pecado dejarse fornicar”⁵²². En realidad, el mero hecho de pensar en el acto sexual es un pecado⁵²³.

⁵¹⁵ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op. cit.*, p. 78.

⁵¹⁶ *Ibíd.*, p. 81.

⁵¹⁷ *Ibíd.*, p. 147.

⁵¹⁸ *Ibíd.*, p. 97.

⁵¹⁹ *Ibíd.*, p. 126.

⁵²⁰ *Ibíd.*, p. 43. Es paradójico que Toto reciba esta bofetada cuando en realidad no sabe el significado de lo que está diciendo.

⁵²¹ *Ibíd.*, p. 42.

⁵²² *Ibíd.*, p. 99.

La maternidad, fuera de la Ley patriarcal es totalmente inaceptable y Teté expresa así su miedo al embarazo:

Una sirvienta de abuela tuvo un nene a los catorce años, yo tengo doce y cuando tenga trece si me dejo hacer eso y tengo un chico al cumplir catorce papi me da una paliza y me manda al colegio de Lincoln [...] ⁵²⁴.

Este mismo hecho también explica la preocupación y los miedos de las sirvientas y, por extensión, de las mujeres del mundo narrado en general:

–Las enfermeras son unas atorrantas.
–Hay una que parió soltera.
–Tenés que tener cuidado porque te ven que sos sirvienta y a vos te la deben haber jurado, aunque tengas 12 años. Te puede correr uno de los negros que viven por tu casa.
[...]
–Y a vos te la deben tener jurada.
–Es a vos que te la tendrán jurada.
–Cuidate porque ya saben que a tu hermana tu papi la echó de la casa por parir soltera.
[...]
–Tenés que tener cuidado más que nunca que ya te empezó la regla, ya estás perdida si te dejás embromar por alguno. Te hacen un hijo en seguida ⁵²⁵.

De hecho, lo de estar perdido se convierte en un estribillo para Toto: “Si una chica lo hace está perdida, está terminada para siempre” ⁵²⁶. El sexo prohibido se convierte en la mancha que debe dejarse fuera del lenguaje y evitarse en la acción.

De ahí la importancia del concepto de *poder simbólico* acuñado por Pierre Bourdieu, que resume como “el poder de hacer cosas con palabras”. Para el sociólogo francés, el poder simbólico es un poder, el poder de consagrar o de revelar las cosas que ya existen:

El poder simbólico como poder de constituir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo, por lo tanto el mundo; poder casi mágico que permite obtener el equivalente de

⁵²³ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., pp. 99-100.

⁵²⁴ *Idem*.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 43.

lo que es obtenido por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de movilización, no se ejerce sino él es *reconocido*, es decir, desconocido como arbitrario⁵²⁷.

Tal y como lo hemos señalado anteriormente, vemos que el poder simbólico descansa en la reificación. Sin embargo, toda la novela problematiza el choque entre la expresión del inconsciente individual y la realidad que se acaba de describir. A nivel del lenguaje, como acabamos de ver, dicha tensión se hace tangible en el uso frecuente de las palabras prohibidas en el lenguaje diario de los personajes⁵²⁸. En la acción, el conflicto se da en el caso de las chicas y enfermeras ya referidas que “paren” fuera del matrimonio, el donjuanismo de Héctor comentado por él mismo⁵²⁹ y por Toto⁵³⁰, las frustraciones sexuales de Esther y Herminia; tal es (o éste es) el contexto en el que los personajes viven y desean.

2.1.- El deseo femenino: Choli y Mita

Uno de los conflictos principales de *La traición de Rita Hayworth* es el conflicto entre el deseo femenino y la realidad patriarcal. En las páginas siguientes, atendemos a los personajes de Choli y Mita, poniendo especial atención en destacar lo que hemos denominado “política del deseo” como particular estrategia de la novelística de Puig.

Para comenzar, pensamos que los estudios sobre el personaje de Choli no le han rendido justicia, porque, en su mayoría, se han limitado solo a una dimensión de su caracterización. En los estudios críticos Choli suele ser percibida como una mujer superficial y cursi sin más. Su presencia es aparentemente anecdótica pero, en realidad, para nosotros, sirve como contrapunto al personaje de Mita, en el mismo

⁵²⁷BOURDIEU, Pierre, “Sobre el poder simbólico” (pp. 65-73). En *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, UBA/Eudeba, 2000, p. 71.

⁵²⁸ En el lenguaje patriarcal, *penetrar* en la vagina de una mujer es un triunfo, una especie de trofeo de caza, una conquista guerrera. Pero establecer una relación íntima con una mujer parece como si degradara el estatus del hombre: los demás se ríen de su mala suerte y lo compadecen, aun sabiendo que es algo que les puede suceder a todos en algún momento. En este sentido, enamorarse sería sinónimo de “rendirse”, o de dejarse dominar (si no por la otra persona en concreto, por los sentimientos propios).

⁵²⁹ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., pp. 157-158.

⁵³⁰ *Ibidem*, pp. 184-185.

sentido en que lo hacen las personalidades de Mabel y Cristina respecto a la de Nené en *Boquitas Pintadas*, como veremos más adelante.

Entre los más extensos y negativos estudios está el de Jonathan Tittler⁵³¹, para quien la construcción de Choli es una caricatura; y el capítulo dedicado al diálogo sobre ella y Mita es superficial e indica el desvío temporal de la novela hacia una enfática crítica sociológica. No podemos estar de acuerdo en considerar como una caricatura⁵³² tal descripción, y tampoco entendemos cómo un diálogo “superficial” puede encerrar un significado tan potente.

Tittler continua describiendo el “diálogo oculto”⁵³³ y concibe a Choli “as someone with virtually no depth to her such that her utterances elicit responses in a highly predictable pattern”⁵³⁴. Choli, sigue Tittler, “incorporates uncritically many of the most insidious qualities of commercialized contemporary existence”⁵³⁵. Para él, la amiga de Mita se ha tragado en su totalidad el “*sales pitch*” de Hollywood Cosméticos, donde trabaja, y ha quedado cegada por la propia vanidad trivial y la ignorancia. Convencida de que es una mujer liberada, Choli no es consciente del grado en que su identidad, al adoptar la de *femme fatale*, la reduce a objeto de las fantasías masculinas. El capítulo sobre Choli es, pues, concluye Tittler, un buen ejemplo del lenguaje enajenado según lo describe Rodríguez Monegal. Y es solo cuando la voz de Choli entra en diálogo con el discurso trágico de Mita que apreciamos el significado de su fascinación por la belleza⁵³⁶. Sin embargo, afirma Tittler, Choli no es totalmente antipática. Por el contrario, merece alguna simpatía porque perdió al marido dos veces, primero por ir con otras mujeres cuando estaba vivo y luego cuando murió, y porque es una madre totalmente dedicada al bienestar de su hijo.

⁵³¹ TITTLER, Jonathan, *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Novel*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984.

⁵³² Caricatura: “1. f. Dibujo satírico en el que se deforman las facciones y el aspecto de alguien. 2. f. Obra de arte que ridiculiza o toma en broma el modelo que tiene por objeto”. DRAE. <http://lema.rae.es/drae/?val=caricatura>. Consultado: 14/08/15.

⁵³³ Una expresión que Tittler toma prestada de Lucille Kerr: *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*, Urbana, University of Illinois Press, 1984.

⁵³⁴ TITTLER, Jonathan, *op. cit.*, p. 12.

⁵³⁵ *Idem.*

⁵³⁶ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op.cit.*, p. 12.

Por su parte, tanto Jorge Panesi como Tittler creen que la caracterización de Choli es una parodia y nos recuerda “que habla sola en los hoteles y se mira extasiada en los pisos brillosos y en espejos porque está construida por entero sobre la temática del reflejo”⁵³⁷. Pero, mientras que para Tittler el silencio de Mita en el “diálogo oculto” sugiere cierta diferencia de intelecto entre ambas amigas, para Jorge Panesi el diálogo es “un monólogo-espejo donde la falta de réplicas de Mita indica que ella misma es la réplica de su amiga, su copia especular”⁵³⁸.

En la medida en que los críticos citados ven el estilismo y el maquillaje de Choli solo como un recurso para atraer la mirada masculina, sus observaciones reducen el deseo de Choli únicamente a su dimensión pasiva. Entendemos que estas lecturas son limitadas por lo simplistas. A nuestro parecer, en lo que al deseo se refiere, Choli presenta una subjetividad más compleja.

A diferencia de Tittler no creemos que sea una caricatura de la *femme fatale*, sino, más bien, una repetición textual de la *femme fatale* de las películas de cine negro de Hollywood de los años cuarenta. Como las mujeres de ficción, a través de las que construye su subjetividad, la identificación de Choli con la realidad patriarcal es problemática. Entendemos que uno de los aspectos que escapan a Jonathan Tittler, Lucille Kerr o Emir Rodríguez Monegal es que la representación de la mujer en el cine, especialmente en el cine referenciado por Puig, es ambivalente, porque si bien, por un lado, representa a la mujer como objeto sexual pasivo del hombre, la misma representación se usa para hacer de la sexualidad femenina un signo de libertad, peligro y desafío al poder masculino. Por lo tanto, aunque acordemos al argumento de Tittler que la adopción de la imagen de la *femme fatale* la convierte en objeto sexual de la mirada del hombre, el simple hecho de querer presentarse como tal revela por su parte una predisposición subversiva respecto del mundo simbólico. La adopción de esos modelos de glamour revela la consciencia de la mujer, por una parte, de su poder de seducción –es decir, de su poder sobre el hombre– y, después de sus deseos de liberación de los roles tradicionales.

⁵³⁷ PANESI, Jorge, “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”. En: *Revista Iberoamericana*, n° 49, 1983, p. 906.

<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2013/02/panesi-las-relaciones-peligrosas.pdf>

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 12.

Por un lado, es cierto que el deseo de Choli, mediatizado sobre todo por su identificación con la fantasía cinematográfica de la mujer ideal, es pasivo: quiere convertirse en la imagen ideal para la mirada masculina. Choli se identifica precisamente con la imagen cinematográfica de la actriz Mecha Ortiz, su ídolo de la pantalla:

¿Sabés una cosa? Todos los peinados de Mecha Ortiz me quedan bien. No hay artista que me guste más, entre las argentinas⁵³⁹.

[...] cuando tengo ganas de verme bien, me pruebo la ropa de noche, con peinado alto, como el que sacaba Mecha Ortiz en La obra Mujeres, cuando al final va a encontrarse con ese hombre que ella quiere tanto⁵⁴⁰.

Justamente por eso, se obsesiona con la imagen propia: mira su reflejo en los pisos encerados, en los hoteles se prueba toda la ropa para mirarse en el espejo⁵⁴¹, se preocupa por los defectos de su cuerpo⁵⁴² y de la edad⁵⁴³; se cuida para lucir joven⁵⁴⁴, y para conservar la silueta no come la cena⁵⁴⁵. Abundan las referencias a su fijación por el arreglo: “[...] se puede estar desarreglada todo el día, pero a la tarde [...] yo no dejaba de darme un baño y cambiarme”⁵⁴⁶; “[...] en la vereda nunca me han visto desarreglada”⁵⁴⁷. Para nosotros, a pesar de su carácter obsesivo, su preocupación por el “arreglo” también puede tener que relación con cierta idea de la propia dignidad. En realidad el personaje parece estar en el filo de la contradicción: sigue queriendo ser un objeto de deseo para hombres, pero no de cualquier tipo ni para cualquiera; y por otra parte reivindica una forma de autosuficiencia.

Nuestro punto de vista se aleja entonces de los expuestos por estos críticos: debajo de esta imagen aparentemente pasiva, se encuentra otra más enigmática que solo se aprecia si ponemos en funcionamiento la estrategia de la seducción propuesta

⁵³⁹ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 54.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁴¹ *Idem*.

⁵⁴² PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 56.

⁵⁴³ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁴⁴ *Idem*.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 51.

en nuestro estudio. La relación de Choli tanto con los arquetipos simbólicos como con la reificación patriarcal, se caracteriza por estar en constante tensión y conflicto.

El mismo Alan Pauls ya había puesto el acento en lo que llama el “motivo del engaño” en Choli, quien, incluso, “expone una teoría de la seducción fundada en el arte de mostrar y ocultar, en la que el sexo es lo que debe ser enmascarado”⁵⁴⁸. Para Pauls, entonces, aunque Choli cree que una mujer, para seducir, debe ser enigmática y disponer de “una serie de artificios –los adornos– que funcionan como unidades sintácticas que definen ‘tipos’”⁵⁴⁹, dichos artificios, afirma Pauls, solo “funcionan como señuelos porque aunque atraen el deseo del otro no lo satisfacen”⁵⁵⁰. Y ello porque Choli sabe que desnudarse (es decir, satisfacer el deseo del otro), es disipar el misterio, resolver el enigma⁵⁵¹; hecho que Choli describe con las siguientes palabras:

[...] ya después pierden el interés y no quieren hablar porque te hayan visto sin ropa creen que ya saben todo de vos, ya no valés nada, ni que fueras un vestido pasado de moda⁵⁵².

Como consideramos que el significado de una obra depende en gran parte de la intencionalidad del autor real, creemos que algunas afirmaciones del propio Puig permiten explorar esta línea de pensamiento. En una entrevista con Jorgelina Corbatta, el autor afirma que a él le gusta Mecha Ortiz porque es la “*femme fatale*, a woman with a past, a superior woman, very self-confident, with a lot of experience

⁵⁴⁸ PAULS, Alan, *op. cit.*, p.25.

⁵⁴⁹ *Idem.*

⁵⁵⁰ *Ibidem*, pp. 28-29

⁵⁵¹ Annalisa Mirizio recoge “la sugerencia de Aulagnier-Spairani según la cual las mujeres sí se plantean la cuestión de su enigma, e intentan dar respuestas a sus propias preguntas; sin embargo, estas verdades parciales, fragmentarias que las mujeres pueden descubrir individualmente acaban aplastadas bajo el peso de una tradición cultural androcéntrica que les exige mantener su deseo bajo la insignia del enigma, dado que ‘la verdad sobre la feminidad puede ser aceptada sólo si ésta permanece como misterio’”. MIRIZIO, Annalisa, “El deseo de las mujeres según parámetros androcéntricos” (pp. 35-62). En: SEGARRA, Marta (ed.), *Políticas del deseo. Literatura y cine*, Barcelona, Icaria editorial, 2007, pp. 41-42. La cita incluye la referencia a: AULAGNIER-SPARIANI, Piera, “La feminité”, *Le Désir et la perversion*, Paris, Seuil, 1981, p. 57.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 66.

in life”⁵⁵³. Esta imagen parece repetirse casi al pie de la letra en la caracterización de Choli, que se pone sombra de ojos porque la sombra “atrae más, parece que oculta un pasado”⁵⁵⁴. Como su actriz favorita, cree que tiene mucha experiencia en la vida: “yo he hecho muchos méritos en la vida, y ni bien cuento algo de mi vida la gente para la oreja”⁵⁵⁵. Para mostrarse segura de sí misma, como la *femme fatale* que desea ser, no tarda en seguir el consejo de su jefe: “hablar poco, tener mucha autoridad, presentarse muy bien puesta y no dar mucha importancia al cliente”⁵⁵⁶, y actúa como una inspectora americana en su trabajo: “yo aproveché, ya que tengo tipo de norteamericana, para no darle importancia a nadie”⁵⁵⁷.

Comprender a Choli, pues, es tomar en cuenta la totalidad de su personaje. Precisamente, gracias a la estrategia narrativa de Puig, la agresión simbólica patriarcal se revela en su doble lenguaje, que transparenta sus verdaderos deseos. Ya cuando estaba vivo el esposo, Choli no le cedió completamente el propio deseo, ni en las palabras ni en la acción, y se lo repite tanto a Mita que se podría decir que obtiene alguna satisfacción con ello o que es motivo de orgullo:

—... yo no me le podía callar a Jáuregui, yo siempre contestaba⁵⁵⁸.

Yo a Jáuregui le contestaba siempre, y cuando se metía con el nene y no tenía razón yo era capaz de arrancarle los ojos, por más que fuera el padre⁵⁵⁹.

Yo... le calentaba la cena a él, aunque pusiera cara de perro, que la comida estaba medio pasada⁵⁶⁰.

⁵⁵³ CORBATTA, Jorgelina, “Brief Encounter: An Interview with Manuel Puig” (pp. 165-176). En: *Review of Contemporary Fiction*, 11.3, 1991, p. 173.

⁵⁵⁴ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁵⁵ *Ibíd.*, p. 60.

⁵⁵⁶ *Ibíd.*, p. 53.

⁵⁵⁷ *Ibíd.*, p. 33.

⁵⁵⁸ *Ibíd.*, p. 57.

⁵⁵⁹ *Ibíd.*, p. 67.

⁵⁶⁰ *Ibíd.*, p. 57. Su actitud conlleva un grado importante de transgresión, si la comparamos por ejemplo con la de Clara en el primer capítulo de la novela: “Clara [...] bastante tiene ella con la casa y los nenes y el marido. Como a él le gustan las croquetas y no puede comer frito, Clara tiene la paciencia de hervirle la carne, la pica y la condimenta [...] y parecen croquetas fritas de verdad”. PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op. cit.*, p. 17 (el subrayado es nuestro).

Pero no solo eso, riñe a Mita varias veces porque no se rebela ante Berto. Choli considera que la mujer, especialmente la que tiene educación, no debe someterse al hombre:

–Porque le decís ¡Sí! a todo⁵⁶¹.

[...] ¡ no le leas en voz alta el diario! que se deje de embromar tanto con ganar tanta plata, en vez de acompañarte al cine alguna vez [...] ⁵⁶²

Vos a todo que sí, porque te prometía ir a La Plata. [...] todas las veces que no viajaste fue por Berto, por el capricho del señor Berto⁵⁶³.

Pero Mita, a Jáuregui yo no se lo hubiese permitido, que pegase un puñetazo en la mesa e hiciera llorar al chico porque insistía que te comprases esa tela.[...] si yo hubiese estado en la mesa me pongo a defender al Toto [...] ⁵⁶⁴.

Por otro lado, Choli también es transgresora porque aun después de casada no deja de preocuparse por su belleza física, lo cual es un signo de la importancia de la sexualidad por encima de la rutina y de la adaptación al matrimonio:

Yo lo mismo no dejaba de arreglarme, me sacaba el trapo de la cabeza y el delantal y si era a la tarde me iba a tomar un mate a tu casa, vestida regia, impecable [...] ⁵⁶⁵

Todo esto, a pesar de las burlas y protestas del esposo: “Si me arreglaba un poco él [Jáuregui] se me reía, como diciendo ¿para qué?”⁵⁶⁶. Es la razón por la que Choli cree que si, en el presente de la ficción, el esposo estuviera vivo “se enfurecería, que me pinto los ojos y llevo el pelo suelto”⁵⁶⁷. Esta última afirmación no significa, sin embargo, que en el presente falten los comentarios negativos. El orden social de la comunidad le reprocha no respetar los comportamientos estipulados para las mujeres en cada situación de la existencia, y muy

⁵⁶¹ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 49.

⁵⁶² *Ibíd.*, p. 51.

⁵⁶³ *Ibíd.*, p. 56.

⁵⁶⁴ *Ibíd.*, p. 66.

⁵⁶⁵ *Ibíd.*, p. 57.

⁵⁶⁶ *Ibíd.*, p. 51.

⁵⁶⁷ *Ibíd.*, p. 49.

particularmente en las prácticas rituales consagradas, como el duelo: “Les da rabia. Querían que me quedara encerrada en mi casa, toda de luto”⁵⁶⁸.

En cambio, en lo que respecta la manera de vestirse, Mita se ha convertido en la “propiedad” de Berto. Choli compara su situación con la de su amiga y opina acerca de la apariencia de ésta: “No le das importancia al arreglo porque Berto no quiere que estés llamativa”⁵⁶⁹.

No digo que te pongas un vestido rojo fuego o el famoso verde turquesa, porque no es para tu tipo, pero lo mismo si yo hubiese estado en la mesa me ponía a defender al Toto, que lo único que quería era ver a la madre bien vestida, como una artista⁵⁷⁰.

Volviendo al matrimonio de Choli y Jáuregui, según la propia Choli, ella no siente la pérdida del esposo. De hecho, sus declaraciones al respecto sugieren alivio: “-Yo cuando pienso en los doce dos ¡doce! que viví con ese perro me desespero”⁵⁷¹, lo que hace pensar al lector que el fallecimiento del esposo la salvó de un matrimonio detestado. El único consuelo por los doce años vividos con Jáuregui es el hijo: “Por mi nene si no doce años tirados a la calle”⁵⁷². Creemos, pues, que la afirmación de que Choli ya es una mujer liberada debe juzgarse a la luz de esta última observación; a la cual se debe agregar que, en el presente del discurso narrativo, Choli trabaja y se mantiene no solo a sí misma sino también al hijo.

En la búsqueda de la libertad y la autoafirmación, la viuda se siente en desventaja porque tiene pocos estudios. Para ella, la educación es una herramienta para hacerse escuchar y para afirmar la propia identidad con respecto al otro.

Quando lo contradije, porque vos habías estudiado y por eso te tenía que hacer caso en todo. [...] No extraña, pues, que lamente no haber estudiado: “Como me hubiese gustado estudiar a mí”⁵⁷³.

⁵⁶⁸ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 52.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 50.

⁵⁷⁰ *Idem*.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 49.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 50.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 53.

De acuerdo con la actitud de Choli hacia su matrimonio, se puede decir que la amiga de Mita se siente “traicionada” por la institución matrimonial encarnada en su vida con Jáuregui. Pero de la “traición” ha resultado una toma de conciencia por parte de Choli, que ahora sabe que el Otro tampoco tiene el objeto deseado. Es por eso que puede decirle a Mita: “Yo ya no espero nada, ¿me entendés? Nada”⁵⁷⁴. La solución es, pues, adoptar una actitud pragmática respecto a la vida; es decir, no limitarse al papel que le ha impuesto la economía patriarcal: en este caso, el rol de la mujer tradicional dedicada a los deberes domésticos. Además, de acuerdo con esta actitud pragmática, ni siquiera piensa volver a casarse. Esa toma de conciencia explica la actividad laboral de Choli, que la emancipa. Es su inserción como trabajadora en el circuito económico la que le permite salir del sistema machista de la transacción matrimonial. Si esta última ofrece sustento y respetabilidad a cambio de sexo, ella ya no la necesita. Es económicamente autosuficiente y la opinión social no le interesa. Parece entonces haberse liberado de ambas formas del condicionamiento que encierra a las mujeres de la época. En ese esquema se emancipación se inscribe la lúcida conciencia de los beneficios de la educación:

Casarme no. Tendría que conocer muy bien a ese hombre, muy inteligente, del tipo de Ramos, que me enseñe, y de danzas clásicas, porque no quiero morirme ignorante. Que sepa de todo⁵⁷⁵.

A partir de lo anterior, se puede decir que aunque el discurso de Choli no remite a un suicidio simbólico –es decir, a un rechazo total del orden simbólico–, tampoco pertenece totalmente al del Nombre del padre. Su discurso revela una subjetividad construida a partir de la norma patriarcal pero que se revela contra el supuesto deseo femenino simbólico de tener un marido y casarse. No estamos de acuerdo con la mayoría de la crítica, que ha considerado que su transgresión a la norma es inconsciente. Leemos en la repetición y la insistencia de su actitud contestataria cuando su marido estaba vivo una reivindicación y, por qué no decirlo, un orgullo.

⁵⁷⁴ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 55.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 63.

Como ha señalado el propio Puig, el color de Choli está en su lenguaje, porque allí se encuentra toda su psicología⁵⁷⁶.

En cuanto a Mita, la crítica tiende a ver en ella una mujer frustrada⁵⁷⁷, sumisa⁵⁷⁸ y virtuosa⁵⁷⁹. Como Choli, Mita, según nos enteramos en el primer capítulo, “tiene la manía del cine” y “se casó con Berto que es igual a un artista de cine”⁵⁸⁰. Si la subjetividad de Choli da señales obvias de resistencia ante el discurso imaginario simbólico patriarcal, no ocurre lo mismo con la de Mita. A diferencia de Choli, Mita es un buen ejemplo de sujeto cuya objetividad ha desaparecido casi totalmente detrás del significante simbólico que se le ha asignado, el de Mujer.

Pero si ponemos atención Mita, tanto a nivel estructural como en el acontecer de la novela, también está ausente, desde el comienzo de la novela hasta su monólogo interior, es la persona que siempre está en otro sitio o que no habla. Así, en el primer capítulo nos enteramos de que está en Coronel Vallejos solo gracias a los diálogos. Y aunque el segundo transcurre en Coronel Vallejos, en el hogar de los Casals, Mita es la única ausente. Su “presencia” se caracteriza por un silencio total. En el diálogo con Choli, si bien no le escuchamos la voz (en lo que con Lucille Kerr y Jonathan Tittler hemos llamado diálogo oculto), sabemos algo sobre su personalidad a partir de los parlamentos de Choli: como ya vimos, es sumisa a su esposo porque siempre le dice “sí” a todo, y no se viste bien porque él no quiere que sea “llamativa”. De hecho, lo que se desprende de las palabras de Choli es que Mita se arregla de una manera sencilla: “Vos no te pintás más que los labios y te ponés un poco de polvo”⁵⁸¹. Dicho de otro modo, Mita somete su sexualidad únicamente al deseo del marido. Es un personaje que ha perdido la presencia de la propia voz en el Otro. Razón por la cual entendemos los primeros capítulos de la novela como metáforas de la subjetividad ausente de Mita.

⁵⁷⁶ CHRIST, Ronald, “An Interview with Manuel Puig” (pp. 165-88). En: *Partisan Review*, n° 44, 1977, p. 56.

⁵⁷⁷ MONEGAL, Emir Rodríguez, *Narradores de esta América*, op. cit., pp. 369-379.

⁵⁷⁸ BACARISSE, “Manuel Puig: *Boquitas*, op. cit., p. 201.

⁵⁷⁹ TITTLER, Jonathan, *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Novel*, op. cit., p. 92.

⁵⁸⁰ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 20.

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 50.

Para Mita, lo predominante es el deseo del marido. En realidad, todo su discurso puede reducirse a la frase: ¿qué desea Berto? Pero la actitud de ceder el deseo ante la demanda del Otro parece ser una característica de su personalidad aun antes de casarse. Desde el primer capítulo, el lector se entera de que la madre de Toto tiene el hábito de renunciar a sus deseos. Por ejemplo, aunque no se nos dice por qué, este comportamiento se desprende del siguiente intercambio, tomado de los diálogos del capítulo inicial:

–¿Violeta trajo algún chisme nuevo?

–Se le dio por hablar de Mita, que para qué hizo el sacrificio de estudiar farmacia, que no era lo que quería, si después se casó y ya no piensa ejercer nunca más.

–Le voy a escribir a Mita diciéndole que si está en La Plata, y mejor que mejor si está empleada en la universidad, puede inscribirse en la Facultad de Letras como quería ella⁵⁸².

Se casa y se queda en Vallejos aunque no le gusta el pueblo. Pero su disgusto resulta más obvio en su monólogo interior, en el cual se queja del ambiente opresivo: “un día van a terminar de enterrar las casas los remolinos de polvo, hasta que paren de soplar los ventarrones de oeste a este”⁵⁸³. La Plata, ciudad que obviamente echa de menos, aparece evocada como una suerte de espacio ideal, a la que se compara con modelos prestigiosos de grandes ciudades europeas, y sobre la que se proyecta a la vez la frustración del habitante de Coronel Vallejos y la impotencia del que ha conocido otra vida y otros ritmos, a los que se ha renunciado en aras de la presión social: “¿cómo serán los árboles de los famosos bosques de Viena?”⁵⁸⁴. Se podría decir que, en este fragmento, Vallejos simboliza el matrimonio de Mita, y el polvo y la sequía del pueblo, su subjetividad ahogada por el matrimonio. Ella misma parece reconocerlo cuando le pide a Héctor, que está a punto de salir para Buenos Aires: “Pensá en mí que me quedo enterrada en Vallejos”⁵⁸⁵.

⁵⁸² PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 19.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 137.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, pp. 137-138.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 163.

Ya casada, Mita vive para satisfacer los caprichos del esposo, e incluso, según afirma Adela, “[...] lo que quiere Berto es que Mita no trabaje más ni bien las cosas de él se le arreglen un poco”⁵⁸⁶. Y, al parecer, Berto está seguro de conseguir este fin porque dice en la carta dirigida a su hermano

[...] ni bien las cosas se arreglen quiero que deje el hospital, podemos arreglarnos sin ese sueldo tan pronto como vea la situación más clara. Si la semana que viene cierro el trato con el inglés soy capaz de que me da un ataque y la hago renunciar ese día mismo⁵⁸⁷.

En estos fragmentos vemos la confiscación económica de la que es objeto Mita, todo ello justificado por ciertas normas de “decoro” que recluyen a la mujer aun cuando está capacitada para hacer otras tareas de mayor proyección económica y social basándose exclusivamente en la legitimidad de la posesión que otorga el matrimonio.

Recordemos que, por una parte, Mita deja su salario en manos de Berto: objetiva” el vínculo de sujeción, *pagando tributo*, y al mismo tiempo le oculta sistemáticamente sus sentimientos, se los *sustrae*, le “roba” su subjetividad. Gracias al diálogo del segundo capítulo entre las sirvientas, sabemos que Mita no quiere que Berto la vea llorar⁵⁸⁸. Y, cuando se le muere el hijo recién nacido, tampoco deja que la vea llorar, precisamente porque ha sido él quién se lo ha prohibido: “[...] lo peor es que Berto nos tiene prohibido llorar cada vez que recordamos”⁵⁸⁹. Aunque a Mita no le gusta dormir la siesta con su marido, no se lo dice, pero se queja con otros: “[...] se queja de que Berto la hace quedar a dormir la siesta y no puede ir a tomar solcito”⁵⁹⁰. Si Mita es sumisa con el esposo, es porque ha asumido la máxima patriarcal machista de lo que significa ser mujer. Por ejemplo, cree que “las mujeres son flojas”⁵⁹¹, no solo porque son sensibles, sino también porque les falta voluntad propia.

⁵⁸⁶ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 296.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 143.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 99.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 147.

Otra de sus carencias está en el centro de los sentimientos encontrados que siente respecto de su hijo Toto, quien no cumple bien su papel, porque no se ajusta a la imagen ideal de un hombre. En realidad, la actitud de Mita hacia su primogénito es ambigua. Por un lado quiere que sea todo un hombre: por eso se queja de que no crezca⁵⁹² y lo compara con Héctor, cuyo desarrollo masculino obviamente admira⁵⁹³. Pero, por otro lado, quiere que el chico mantenga para siempre el lazo presimbólico con ella. Por ejemplo, cuando Berto insiste en que Toto vaya al colegio de pupilo para “estar lejos de tus [de Mita] polleras”⁵⁹⁴. Mita resiste para sus adentros, porque

[...] los chicos se vuelven hombres en los colegios lejos de los padres, dicen ¿y yo me hubiese quedado sin mi chico? que después al fin de las clases me volvía hecho un hombre? ¿y a una madre le pueden así arrancar su chico y después devolverle lo que les da la gana? [...] Van a arrancar a mi chico para devolverme después un grandullón que le da vergüenza ir al cine con la madre⁵⁹⁵.

En cambio, cree que el niño muerto hubiera representado mejor el hijo deseado. En sus fantasías lo imagina más hombre que Toto, capaz de poner en su lugar a los otros muchachos, de practicar deportes, y andar en bicicleta⁵⁹⁶. De hecho, imagina que si el muchacho no hubiera muerto habría crecido como Héctor “[...] crece y crece y de un verano para otro ya nadie lo conoce, que se hizo grande”⁵⁹⁷. No obstante, en este caso también, el deseo de otro niño busca satisfacer al marido:

Berto que lo revisa por todas partes y no le encuentra un defecto porque el nenito es precioso y fuerte y de un pelotazo rompe todos los vidrios del jol⁵⁹⁸. [...] con el nenito sí que iba a estar contento Berto, box y fútbol desde chico, y nada de mimos, con él sí que iba a estar contento Berto, no con este flojo, con este ... gallina del Toto⁵⁹⁹.

⁵⁹² PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op. cit.*, pp. 122, 129, 140.

⁵⁹³ *Ibidem*, pp. 122-140.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 142.

⁵⁹⁵ *Idem*.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 152.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 148.

De acuerdo, pues, con la realidad patriarcal en que vive, las películas que ha visto y los libros que ha leído, lo que desea Mita es cumplir el papel que le impone el Otro: ser buena esposa y madre, ser una *mujer buena*. En consecuencia, bloquea casi completamente todo acceso al propio deseo; suprime su individualidad y se entrega mansamente al Otro. Pero, incluso así se siente frustrada, porque ha fracasado en su papel.

En este contexto, entonces, la combinación de cine y lectura cumplen otro papel: le ofrecen un escape de las frustraciones de la vida cotidiana. Es cierto que en los libros y en el cine también ocurren “cosas malas” porque en los mundos ficticios de ambos, con sus construcciones ideológicas imaginarias, también existen lagunas. Por un lado, Mita se identifica con estas lagunas, por eso llora con los personajes de los libros que lee⁶⁰⁰, y simpatiza con el fin trágico de Romeo y Julieta⁶⁰¹. No obstante, por otro lado, la fascinación del mundo ficticio cinematográfico le permite soñar o fantasear. Es decir, le da la posibilidad de crear otro sistema de significación con su propia lógica. Cuando la fantasía cinematográfica no termina como ella lo desea, puede completarla con su propia fantasía. De esta manera el cine se convierte en un espacio que ofrece las coordenadas para desear.

Es consciente de que fantasear o “volar con la imaginación” es entregarse a la ilusión, sabiendo muy bien que al final ha de volver a la realidad detestada: “tanto volar con la imaginación e ilusionarse yo y el Toto y de más alto que estrellas nos caímos”⁶⁰². La falla entre imaginación y realidad, entre deseo y vida se va ahondando, lo que le lleva a intentar resistir construyendo un mundo imaginario que no solo le permita evadirse de lo cotidiano tan triste sino también ficcionalizar la ficción cuando se hace necesario corregirla para preservar una armonía fantasmática. Como vive un drama sin relieve, sueña con una comedia rosa sentimental con un final utópico, y niega la potencia de la tragedia. Su sueño es fundamentalmente cursi, pero no deja de ser una forma de resistencia que niega implícitamente el matrimonio como final feliz (fueron felices y comieron perdices) del amor heterosexual.

⁶⁰⁰ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 153.

⁶⁰¹ *Idem*.

⁶⁰² *Ibidem*, p .152.

Por ejemplo, en lugar del final trágico de la película *Romeo y Julieta*, Mita construye, en su imaginación, un final más agradable en el cual

Dios hace que Julieta se despierte a tiempo cuando Romeo se está por matar, y así cumplen lo que tanto habían querido, son felices ¿y qué hacen? ¿tienen hijos? ¿y se van a vivir a una casa? algo mejor tendría que ser, que montan dos caballos, uno blanco y uno rojo y galopan lejos, lejos, en una nube de huracán que los lleva al lugar más hermoso que hay, a un lugar que nadie conoce y que por eso no se puede saber todo lo hermoso que es, las flores que hay allí y el perfume que tienen nadie los conoce y lo que puede pasar cuando se huele el perfume de una de esas flores nadie puede saber, que a lo mejor basta aspirarlo para volverse flor, y un ave del paraíso despliega las alas para pararse y hundir el pico en el néctar y hunde las alas en el aire: y alto, alto va [...] ⁶⁰³.

Como indica el subrayado, Mita parece ser consciente de que el mundo imaginario perfecto que fantasea no existe ni puede existir. El final deseado no es el de “fueron felices y comieron perdices” (el matrimonio y los hijos) sino un final más “rosa” y utópico, con lo cual está negando implícitamente el matrimonio como “final feliz” del amor heterosexual.

Pero esta ficción sobre la ficción no se aplica solo a los personajes sino también a su creadora. Por eso después del final inventado, Mita personaliza la fantasía y se inscribe en ella:

[...] el aire se va con lo mejor que tengo, que es mi néctar, en el pico delicado del ave del paraíso, de plumas arqueadas que brillan al sol y más brillan todavía a la luz de la luna, y me lleva alto, alto desde donde se ve por fin cómo es el campo, y los bosques y los ríos que son letras, y *dicen lo que yo quiero saber, lo que yo más quiero saber*, y no son plumas rojas lo que tiene en el ala del ave del paraíso, es que está herido, y bajamos poco a poco hasta la tierra, y lo curo, me rompo a tiras el vestido para vendarlo... ⁶⁰⁴

Pero, como indica la última frase, aun en la fantasía, el papel que busca Mita es el de madre, una madre dispuesta a todo para rescatar, proteger y curar las heridas de su hijo. En su imaginación acude a otro mito, relacionado con la política del sentimiento propuesta:

⁶⁰³ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p.153. (El subrayado es nuestro).

⁶⁰⁴ *Idem*.

[...] y hay un cuento en que el hada premia los buenos sentimientos y transforma al ave en príncipe, es un príncipe lo que quiero yo, un príncipe de los hombres, un principito hermoso...⁶⁰⁵

Queda claro, pues, que la fantasía es, en realidad, una repetición idealizada de su deseo en la vida real: el deseo pasivo y femenino al servicio del Otro (“lo curo, me rompo a tiras el vestido para vendarlo...”). Hasta cierto punto, se puede decir que Mita es “traicionada” por el Otro: tanto porque Toto no le resulta el hijo deseado como porque se le muere el segundo hijo. No es de extrañar, entonces, que se vea como una víctima: “total a nadie le importa nada, sí, esa es la verdad, a nadie le importó nada y todos se olvidaron y como si no hubiese pasado nada”⁶⁰⁶.

Pero, quizás la “traición” más importante, la que Mita preferiría reprimir, es la del matrimonio. La sentimiento de “traición” y se deja sentir en el silencio de la conversación con la hermana escuchada por el marido, y en el diálogo telefónico con la amiga. Ese sentimiento explica, primero, la contradicción entre la bondad social exterior alabada por los demás personajes, y las maldiciones que ella profiere a solas:

“Mita, usted se insulta sola” y ella “así me desahogo un poco, de lo que me hacen rabiar estas mierdas”. Una mala palabra detrás de la otra. Si se lo digo a Yamil no me lo cree, y Estella que me dice vamos a la farmacia Modelo, que me gusta conversar con la señora Mita, que es tan fina⁶⁰⁷.

Además, su sentimiento de “traición” tiene un componente que proviene de la pérdida de la fe. Porque, para ella, si Dios existiera, el Otro simbólico sería perfecto. En consecuencia, la amabilidad y la bondad, requisitos de la ética, ocultan la agresividad inconsciente del sentimiento de desencanto de Mita.

A partir de lo anterior, se puede decir que la vida de Mita, en cuanto se entrega casi totalmente al discurso patriarcal, corresponde en lo tocante a lo subjetivo a la “mujer buena” descrita. En efecto, Mita vive en el círculo vicioso de una repetición mortal dentro de las coordenadas limitadas que le ofrece la fantasía ideológica del Otro simbólico. Sea éste la realidad patriarcal machista que vive día a

⁶⁰⁵ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 153.

⁶⁰⁶ *Ibíd.* p. 138.

⁶⁰⁷ *Ibíd.* p. 122.

día, las películas que mira o las novelas que lee. Porque las construcciones imaginarias (ideológicas) del cine, en lugar de ofrecerle una salida, la devuelven al mundo real que detesta.

Toto: una subjetividad cifrada en femenino

Considerado el protagonista de la novela, Toto es el personaje más estudiado por la crítica. Por lo tanto, a continuación revisaremos algunos de los estudios más relevantes para nuestra hipótesis sobre el mismo.

Según Ricardo Piglia, a través de Toto, la novela demuestra que la alteridad es producto de relaciones concretas. Toto elige enmascararse en el mito de la clase media, evasión que confirma su destino⁶⁰⁸, pues, cuando trata de profundizar un poco en las virtudes de dicha clase, cae al otro lado. Por lo tanto, muchas veces se encuentra en el medio tratando de conciliar las dos imágenes que quiere encarnar simultáneamente. Así, en la imposibilidad de elegir, busca refugio en lo imaginario, estrategia que termina siendo una prueba de su “diferencia”⁶⁰⁹.

Sus “ilusiones”, sigue Piglia, se fundan en el cine porque, primero, en la oscuridad de la sala el cuerpo se borra puesto que no es visto ni se ve a sí mismo. Y, segundo, porque allí encuentra lo inverso de su experiencia del mundo y puede pensarse como un espíritu. Y si Toto no se proyecta en un único actor es porque el objeto de su búsqueda es cobijarse en el mundo lujoso del cine, donde todo *deseo* es colmado. Solo busca recuperar la fascinación del cine y revivir esta ilusión. Al final, opina Piglia, Toto “será el único traicionado”⁶¹⁰.

Aunque René Campos no se detiene en el cuerpo del protagonista, también ve en Toto un personaje desgraciado, en conflicto sexual con su medio, que trata de dar sentido a su vida mediante valores imaginarios. Como Piglia, sostiene que el cine sirve como espacio para las fantasías, la subjetividad y el deseo de Toto. Sin embargo, a través del cine, Toto adquiere una visión distorsionada y simplista de la

⁶⁰⁸ PIGLIA, Ricardo, “Clase media. Cuerpo y destino”. En: *Nueva Narrativa Hispanoamericana II*. Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 353.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, p. 358.

⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 162.

realidad porque no se da cuenta de que las películas son máscaras de la represión que intenta evitar⁶¹¹. Su necesidad de rebasar prescripciones sociales y sexuales encuentra salida en las películas porque puede creer que la historia representada es la que él se cuenta⁶¹². Si bien el cine también le traiciona –porque su cosmos ficticio suele perder el equilibrio, la perfección y la previsibilidad–, para Toto la ilusión persiste porque en la fantasía puede proyectar su propia subjetividad en el mundo recreado⁶¹³. Sin embargo, afirma Campos, la condición alienada de Toto no solo se explica porque ignora los niveles de significación ideológicos e insiste en quedarse con la visión irreal del cine, sino también porque la realidad misma enajena al individuo. Como dice Rodríguez Monegal, “lo que aliena no es el ir a las películas en sí mismo, sino más bien el ir a las películas es sintomático de alienación”⁶¹⁴.

Corno se desprende de los estudios citados, la caracterización de Toto muestra aún más claramente la problemática de la construcción de su subjetividad en relación con los grandes relatos. En realidad la trayectoria existencial de Toto se pone de manifiesto en sus dos monólogos, donde trasciende el complejo de Edipo y su fracaso parcial. En dichos monólogos, aunque él ya ha superado la edad en que todavía es normal el lazo imaginario con la madre⁶¹⁵, Toto todavía quiere mantener dicha relación, lo cual explica su angustia cuando la madre lo deja solo para ir a dormir la siesta con el padre:

¿Adónde te vas ahora, ya es hora de dormir la siesta? ¿adónde? hoy no tenés que trabajar en el hospital ¿adonde te vas, a hacer una torta? mami no me dejes solo que quiero jugar otro rato por qué no me hacés una torta? mamá no va a la cocina, va al dormitorio ¿a buscar el libro de recetas? Papá la llamó y mami tuvo que irse a dormir la siesta⁶¹⁶.

⁶¹¹ CAMPOS, René, “Las películas de mujeres y *La traición de Rita Hayworth*” (pp. 59-67). En: MINC, Rose S. (ed.), *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*, Gaithersburh, Hispamérica, 1981, p. 62.

⁶¹² *Ibíd.*, p. 63.

⁶¹³ CAMPOS, René, “Las películas de mujeres y *La traición de Rita Hayworth*”, *op. cit.*, p. 65.

⁶¹⁴ *Ibíd.*, p. 66. (René Campos cita a Emir Rodríguez Monegal)

⁶¹⁵ La edad “normal” es de tres años: en el primer y segundo monólogos Toto tiene seis y nueve años respectivamente

⁶¹⁶ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, *op. cit.*, p. 36.

Aunque ya tiene nueve años, siente que está compitiendo con el padre por el amor de la madre: “mamá me prometió que hoy no dormía y papa no la dejó”⁶¹⁷. Ello, a pesar de la intervención paterna: “yo una vez la desperté a mamá a la siesta porque me aburro y papá ‘nunca te he pegado pero el día que te ponga la mano encima te deshago’”⁶¹⁸.

Ya cumplida la edad en la que los muchachos “normalmente” pasan más tiempo con los padres, Toto se siente más cómodo con la madre. Por eso, cuando está con su padre, trata de escaparse para buscarla: “hay una puerta cerrada con llave y si estuviera abierta me escapo a la farmacia donde estabas vos mami, cruzando la plaza”⁶¹⁹. Se puede decir que simbólicamente la puerta cerrada con llave representa la prohibición del padre en lo concerniente a la relación imaginaria del muchacho con la madre. Entendemos que la puerta es el símbolo o la Palabra del Otro simbólico. Entonces, los dos monólogos de Toto revelan el hecho de que no ha adoptado la Palabra normativamente: “[...] ¡escondo la cabeza entre los pantalones de papi! *pero mucho mejor para esconderse son tus polleras*”⁶²⁰. Los juegos y la narración a solas de las películas que ha visto, son sustitutos no solo de la madre, sino también de la interpretación desde la diferencia del orden patriarcal. Por ejemplo, ante la amenaza del padre: “te deshago”, Toto afirmará para sus adentros: “voy a pensar en una cinta que me gustó, porque mamá me dijo que pensara en una cinta para que no me aburriera a la siesta”⁶²¹.

El proceso de construcción de la subjetividad de Toto no cumple las expectativas de la sociedad *straight*, lo que no le impide dejar de acercarse al padre. Por ejemplo, trata de compartir con él ese mundo del cine que ha conocido a través de la madre. Y la intensidad con que busca ese acercamiento se expresa en la angustia que le provoca la ocasión en la que van juntos al cine: “A papá no le va a gustar, ay que miedo, no le va a gustar”⁶²². Dicho anhelo se hace más evidente,

⁶¹⁷ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 87.

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 34. (El subrayado es nuestro).

⁶²¹ *Ibidem*, p. 37.

⁶²² *Ibidem*, p. 82.

cuando, después de ver la película, el niño está dispuesto a renunciar a su propio deseo por el del padre: “papa decía que le gustaba Rita Hayworth más que ninguna artista y a mi me empieza a *gustar más que ninguna* también”⁶²³. Ello, a pesar de que el Toto cree que Rita Hayworth ha violado las reglas básicas del maniqueísmo que admira: “a veces pone cara de mala, es una artista que hace traiciones”⁶²⁴.

No obstante, este entusiasmo por el gusto del padre no tarda en desaparecer. Después de la película, tras expresar su gusto por Rita Hayworth, Berto lo abandona para ir a escuchar un campeonato de boxeo en la radio con sus empleados, en lugar de ir a la confitería, como esperaba Toto. Además, el padre no cumple con la promesa hecha a la esposa y al hijo: “[...] ahora voy a venir siempre al cine con Uds.”⁶²⁵. Naturalmente decepcionado, Toto se siente “traicionado” por extensión, por el Otro simbólico que el representa. Ahora puede volver a la impresión inicial que tuvo de Rita Hayworth, compararla con la del padre y sacar la debida conclusión:

[...] papá dice que es [Rita Hayworth] la más linda de todas. Voy a escribir en letras grandes R de Rita y H. en letras grandes, le dibujo de fondo un peinetón y unas castañuelas. Pero en “*Sangre y arena*” traiciona al muchacho bueno. No quiero dibujar RH en letras grandes⁶²⁶.

El rechazo de la lógica del padre simboliza un rechazo del Gran *Otro*. Pero, además, es evidente el paralelo establecido por Toto entre la “traición” del mundo cinematográfico y la que él sufre en la realidad. Igual que el muchacho bueno de la pantalla, traicionado por Rita Hayworth, se siente “traicionado” por la “Rita Hayworth” de su realidad, el padre. A partir de todo lo anterior, se puede decir, entonces, que Toto es “traicionado” varias veces: primero, parcialmente por el Otro imaginario, la madre, quien lo abandona durante la hora de la siesta; segundo, por el padre; y tercero, de acuerdo con Ricardo Piglia, por el propio cuerpo.

Manuel Puig utiliza diferentes estrategias entrecruzadas de discursos tipificadas por Lacan para construir el personaje de Toto, creando un espacio

⁶²³ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 82 (El subrayado es nuestro).

⁶²⁴ *Idem.*

⁶²⁵ *Idem.*

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 83.

contradictorio. En primer lugar, si bien no ha adquirido satisfactoriamente la Palabra del padre, Toto es consciente de la diferencia sexual que se le ha impuesto por nacer con una anatomía masculina. Y, en cierta medida, trata de vivir de acuerdo a ella. De ahí que sus acciones y parlamentos repitan el discurso del Otro.

La cuestión del sentido del sexo se plantea para este personaje en forma de alternativas binarias: muñeca/muñeco, chico/chica. En función de esta lógica, elige a Alicita, como objeto amoroso del sexo opuesto: “Yo quiero ser el novio de Alicita”⁶²⁷. Entendemos que las acusaciones de homosexual, que puntualizaremos posteriormente, son infundadas. Al rastrear la novela no encontramos ningún pasaje que pueda corroborar tales afirmaciones, a lo sumo se dan una serie de indicios que insisten en la diferencia del personaje. Una diferencia que se perfila como marginal y que, en base a sus actitudes, podemos tachar de afeminada en lo físico y femenina en lo simbólico. Al relacionar afeminamiento y homosexualidad estamos cayendo en la trampa patriarcal de las dualidades.

Retomando nuestro análisis del personaje de Toto, fracasado en la empresa de conseguir a Alicita como objeto deseado, se complace en narrar las conquistas de su primo Héctor⁶²⁸ y hasta se convierte en alcahuete del mismo. Pese a la imperfección del propio cuerpo, su percepción del mismo proviene de los ideales simbólicos proyectados en el cine. De ahí la admiración que siente por Raúl García⁶²⁹. Su comprensión del bien y del mal también cae dentro de la lógica binaria del Otro, lo cual explica su rechazo de la conducta de Rita Hayworth.

Sin embargo, no toda la identidad de Toto cabe en el discurso del Otro. De acuerdo con el ya citado estudio de Piglia, desde el punto de vista lacaniano se puede decir que, dentro del discurso imaginario patriarcal sobre el cuerpo masculino, el cuerpo de Toto es *real*. Es la mancha que no permite la clausura del discurso ideológico en torno al concepto de Hombre. Es decir, ante el cuerpo de Toto, “petiso”, “enano” el concepto imaginario de hombre falla. A diferencia de los demás hombres en la novela –Héctor, el padre de Toto, Raúl García, Cobito, Adhemar y otros– Toto no “crece”. Simbólicamente, el no crecer remite al estatus

⁶²⁷ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 74.

⁶²⁸ *Ibidem*, pp. 184-185.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 85.

del cuerpo de Toto y a la imposibilidad de integrarlo en el concepto imaginario de hombre.

Es este mismo hecho el que enfatiza Alan Pauls, quien centra parte de su estudio en la oposición Toto/ Héctor. En su opinión la novela:

[...] escenifica el enfrentamiento entre dos lógicas, una lógica del crecimiento y una de detención; o entre dos modalidades de la transformación: la transformación extensiva de Héctor, ligada a una cronología que la organiza en ciclos y estados previsibles; transformación intensiva de Toto, inmóvil, vinculada con el terreno del lenguaje y la acción⁶³⁰.

El cuerpo de Héctor, afirma Pauls, es continuo y expansivo, mientras que el de Toto anula la continuidad: es un campo de acontecimientos y cortes. Lo cual reafirma la lógica de lo real lacaniano: lo estático, el punto de origen que siempre queda en el mismo lugar.

La mayoría de las veces, Toto rechaza el cuerpo imaginario, coordinado, coherente, para entregarse al goce del cuerpo prelingüístico. Toto se niega a habitar su cuerpo cuando se resiste a orinar⁶³¹, a andar en bicicleta⁶³² y a nadar⁶³³ y, se puede agregar, cuando se resiste a bailar: “Yo me equivoqué de pierna y no *quise mas ir a jardín de infantes*”⁶³⁴. De alguna manera podemos considerar que es un “cuerpo independiente”: un cuerpo que actúa solo y termina siendo incomprensible.

En realidad, Toto no sabe responder adecuadamente a las demandas del pensamiento hetero. Por ejemplo, aunque a nivel consciente desea ser el novio de Alicita, no puede ocultar su admiración por los hombres, como lo demuestra su descripción del físico de Raúl García. Más en la fantasía asume el papel pasivo femenino:

⁶³⁰ PAULS, Alan, <https://algunosescritos.wordpress.com/2010/03/19/la-traicion-de-rita-haywort/> .

Consultado 10/11/15.

⁶³¹ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 34.

⁶³² *Ibidem*, p. 104.

⁶³³ *Ibidem*, p. 128.

⁶³⁴ *Ibidem*, p. 32 (El subrayado es nuestro).

[...] que lindo irnos a vivir a una cabaña porque con la fuerza que tiene puede matar a los osos y si yo me quedo en el trineo desmayado en la nieve viene y me salva⁶³⁵.

Los otros personajes no tienen dudas en cuanto a la sexualidad de Toto. Héctor, lo llama “maricón”⁶³⁶ y Esther le dirá en la cara:

[...] te crees gran cosa y sos un mocosito maricón. Todo el día metido entre las chicas ¿y a qué tanto hablar de Adhemar? ¿estás enamorado de él acaso? anda sabiendo que nunca vas a ser como Adhemar porque no sos más que un mariconcito charlatán⁶³⁷.

Al contrario de la norma según la cual “los varones tienen que estar con los varones”⁶³⁸, Toto se pega a la madre⁶³⁹ y a las chicas⁶⁴⁰.

“Traicionado” por el padre y en conflicto con su contexto social inmediato, para Toto, el imaginario cinematográfico se convierte en la fuente de la verdad. Allí espera encontrar el objeto deseado. Se podría decir que, como actividad que sustituye al amor paterno y, a veces, al materno, el cine se convierte para él en un fetiche. Es de acuerdo con la lógica del fetiche que se debe entender el tiempo dedicado a “dibujar artistas” y la afición al cine: “[...] lo más lindo que todo son las cintas”⁶⁴¹. En este contexto el cine es un objeto con el que se busca llenar el vacío dejado por la pérdida del amor imaginario materno, un vacío que no ha podido llenar la Palabra paterna.

Pero en su identificación con el medio cinematográfico, Toto repite el discurso imaginario de un contexto social en el cual él no cabe. En el mundo del cine, encuentra la imagen del cuerpo imaginario ideal. Y compara a la gente que está

⁶³⁵ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., pp. 85-86.

⁶³⁶ *Ibidem*, pp.130, 190.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 239.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 110.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 109.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, pp. 103, 239.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 72.

su alrededor con los personajes del cine: Lalo tiene “cara blanca de artista”⁶⁴²; el tío de Alicita tiene “cara de las cintas”⁶⁴³; una maestra de su colegio lleva:

[...] el guardapolvo apretado de cinturita de corsé de *Lo que el viento se llevó* y los tacos en punta de pies y los rulos y la cara linda de las bailarinas que bailan en fila, no la cara traicionera de Rita Hayworth⁶⁴⁴.

Sin embargo, consciente de las limitaciones de su propio cuerpo, no lo compara con el de un artista del cine. Además, tanto en la realidad como en el mundo del cine Toto busca sustitutos paternos. En la realidad, su imagen del padre ideal es el tío de Alicita porque, a diferencia del propio padre, que grita cuando alguien lo despierte de la siesta, aquél “es bueno nunca se enoja parece”⁶⁴⁵. También, a diferencia de su padre, que “tiene la barba que pincha porque es nervioso”⁶⁴⁶, el tío de Alicita se afeita, de modo que su barba no pincha. Pero si el mencionado tío es ideal como padre, es porque le recuerda a Toto, a un personaje de cine:

Yo lo dibujé como Robert Taylor al que se casó con la tía de Alicita y me salió igual, que hice los dos ojos bien iguales grandes abiertos con pestañas y con nariz chica y la boca chica con los bigotes finitos y el pelo con el pico en la frente y sin raya como Robert Taylor⁶⁴⁷.

Los personajes del cine ceden su voz e imaginario a Toto para la interpretación de su mundo. En realidad, su vida cotidiana tiene un correlato en el mundo del cine. Así, “Norma Shearer es una artista que nunca es mala”⁶⁴⁸. Más que Mirna Loy le gusta la buena Luisa Rainer⁶⁴⁹. Y quiere ser bueno porque ha aprendido de una película de Shirley Temple que la bondad es premiada por el Otro.

⁶⁴² PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 71.

⁶⁴³ *Ibidem*, p. 75.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 83.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 75.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 76.

⁶⁴⁷ *Idem*.

⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, pp. 76-77.

Como su madre, Toto participa emocionalmente en los sucesos de las películas que ve: “yo lloré cuando se mueren Romeo y Julieta”⁶⁵⁰. Y piensa que Pocha es mala porque se ríe cuando él le cuenta que una viejita lloró en el cine⁶⁵¹.

Sin embargo, según ya señalamos, el imaginario cinematográfico también tiene lagunas y Toto, igual que la madre, trata de llenarlas con la imaginación. No obstante, el mundo fantaseado –igual que las novelas de Puig– es un collage de los dos sistemas significantes que el ya conoce: su propio contexto social y el mundo fílmico. Por eso, no es extraño que en sus narraciones –o recuerdos– de las películas que ha visto, Toto confunda el mundo cinematográfico recordado y la realidad. Por ejemplo, en el nivel de la sintaxis, en muchos casos no hay un corte tajante entre el mundo ficcional del cine y la realidad, como podemos apreciar en el uso de la conjunción “y” en el siguiente ejemplo:

Cuando mami se levante de la siesta me tiene que jurar que a la palomita no la alcanza nadie, da una vuelta por acá y por allá, las serpentinas mami las tira mejor que nadie van desenroscándose y dan más vueltas que un pajarito basta tocar el suelo, y *la Ginger Rogers da una vuelta entera* [...] ⁶⁵².

Del mismo modo, Toto pasa de hablar de Raúl García –su imagen del padre ideal en la realidad– para contar una escena de la película *María Antonieta*:

Raúl García [...] cuando baila en el club con la de Millán pone cara de estar con los ojos cerrados y que sueña que baila, no sé dónde que le gustará tanto, *en la corte de María Antonieta con Norma Shearer de la peluca más alta que hay* ⁶⁵³.

Igualmente, inscribe sus propias angustias y miedos en el mundo del cine que narra. La fantasía al final del *Gran Ziegfeld* es una reproducción de la ya comentada hora de la siesta; el mandaderito no es otro que el mismo Toto durante esta hora, abandonado por los padres, triste y aburrido:

⁶⁵⁰ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 41.

⁶⁵¹ *Idem*.

⁶⁵² *Ibidem*, p. 39. (El subrayado es nuestro).

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 85. (El subrayado es nuestro).

[...] con la nieve que empieza a caer van a hacer muñecos, van a ir a dar vueltas en trineo a la hora de la siesta y el mandaderito se pone triste porque no le dice que lo van a llevar⁶⁵⁴.

Y el padrastro no puede ser otro que el propio padre, quien grita cuando se le despierta durante dicha hora: “el mandaderito llora todas las noches, bien despacito para que el padrastro nervioso no se despierte y grite”⁶⁵⁵.

Como su madre, Toto llena las lagunas del mundo ficticio del cine con la propia imaginación. Pero, en la medida en que busca eliminar toda contradicción del discurso del mundo fantaseado, dicho discurso también, es imaginario en su esencia. En unos casos, sustituye las partes desagradables con la propia fantasía. Por ejemplo, para el final trágico de Luisa Rainer en el *Gran Ziegfeld* ofrece lo siguiente: “[...] el tío de Alicita si fuera artista haría que se casara con Luisa Rainer [...] en vez de que se muera”⁶⁵⁶. Y para el final de la misma película, Toto propone: “Entonces sería lindo que siguiera la cinta con el que se casó con la tía de Alicita”⁶⁵⁷. Toda la composición sobre la mejor película que ha visto consiste en significantes que giran en torno al al gran significante del “amor”.

Toto se enmascara en la clase media, pero a veces se encuentra en el medio porque trata de profundizar en los valores de la misma. Es decir, hay una dimensión no repetitiva en su discurso. No obstante, si reflexionamos sobre los dibujos copiados por Toto apreciamos que cumplen funciones ambiguas y a veces contradictorias, propias de la evolución de una subjetividad en construcción. La copia es al mismo tiempo una actividad de subjetivación y pero al mismo tiempo también de desvío. Por eso las copias de Toto no son inocentes como lo demuestra el que siempre haya un exceso: el molino con cuatro aspas en vez de tres; el dibujo del aparato digestivo que deja entrever el aparato reproductor. El exceso en la reproducción, no consiste solo en una infracción de las leyes que deben regir la “buena” copia; su fuerza también reside en su capacidad para poner en contacto dos sistemas que originan series de enunciados distintos.

⁶⁵⁴ PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, op. cit., p. 77.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 78.

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 76.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 77.

Además, la sexualidad ambigua de Toto, pone en acto el espacio intermedio que se abre entre los polos de la diferencia sexual. La centralidad de lo *queer* es una fuerza que en *La traición de Rita Hayworth* se opone a todo el paradigma normativo, pero más explícitamente al de la diferencia sexual. Alrededor de esta fuerza se construye un discurso que problematiza e interroga los significantes simbólicos que definen los roles impuestos socialmente.

***Boquitas Pintadas*: transferencia del deseo, performance y amor**

De igual modo que en *La traición de Rita Hayworth*, la realidad simbólica de *Boquitas Pintadas* también se define por los mitos de las formaciones discursivas producidos por la cultura popular y consumidos por los personajes. Pero, en este caso, se profundiza más en el vínculo problemático entre el deseo individual y la relación de transferencia del sujeto con esta realidad social. Esta problematización se lleva a cabo poniendo en evidencia la relación del sujeto con los mitos del orden simbólico y con la otra persona en la relación amorosa, unión imaginaria por excelencia ofrecida al sujeto por el Otro para llenar su vacío original.

Boquitas Pintadas, sin embargo, difiere de *La traición de Rita Hayworth* en que para narrar los eventos, Puig toma prestados algunos motivos temáticos de la relación amorosa del género popular que la novela, por su subtítulo, “un folletín”, pretende reinterpretar. Además, con el mismo fin, también hace uso de ciertos motivos temáticos de las canciones populares que encabezan las entregas, en especial los del tango y del bolero. Entonces, se puede decir que en esta novela, se abordan no solo la relación de transferencia entre los personajes y los productos populares, sino también, la relación del autor con estos mismos productos en lo que respecta el tratamiento del tema del amor.

El amor basado en la *transferencia* permite al sujeto dar coherencia a su deseo mediante la identificación del mismo con la fantasía. Desde esta perspectiva, el amor se manifiesta únicamente como un fenómeno del lenguaje, el cual no guarda ninguna relación con la necesidad. En definitiva, el amor no existe fuera del habla.

Enamorarse, es reconocer en el otro la imagen narcisista que forma la sustancia del ideal del Ego de uno mismo. Es decir, colocamos el objeto amado en el sitio del propio ideal del Ego.

Por su parte, Slavoj Žižek, a partir de las teorías de Kierkegaard, distingue entre el amor estético, el ético y el religioso. El primero, según este crítico, corresponde a la pasión, a la satisfacción de las pulsiones. En el amor estético el sujeto no abandona su deseo sino que lo persigue hasta el final, cuando abraza la muerte: “In the aesthetic, one is free to ‘seize the day’, to yield to enjoyment without any restraints”⁶⁵⁸; en cambio, el amor ético pretende “overcome it [la muerte] via creative sublimation and to return, in a mood of wise resignation, to the ‘daily’ life of symbolic obligations”⁶⁵⁹. La “entrega total del amor”, entendido en este sentido como deseo pasional o sexual, dice Žižek, es el suicidio. Por su parte el amor religioso niega la pasión totalmente. Para que el amor exista debe subordinarse a lo “ético”, al intercambio social: “Love’s deepest need is to renounce its power”⁶⁶⁰.

En *Boquitas Pintadas* el tratamiento del tema del amor abarca tanto lo romántico como lo sublime. Para lograrlo, Puig usa motivos que, hasta cierto punto, espejean el tratamiento del amor en el folletín y en las canciones populares.

Usamos el término “repetición” para referirnos, primero, al uso que hace el autor de los motivos temáticos de los géneros populares; segundo, a la manera en la que los personajes constituyen una *mise en abîme* de los mitos del orden simbólico; y tercero, a sus actos repetidos basados en el deseo inconsciente. Con respecto a las repeticiones del autor, Pamela Bacarisse ve cierta incompatibilidad entre, por una parte, el epígrafe de las letras del tango que aparecen en la entrega once y el radioteatro de la entrega trece y, por otra, los eventos de la novela:

Only the most obtuse could fail to be struck by the incompatibility between the narrative and the style and values of the chapter epigraphs, the incorporated tango lyrics [...] and the radionovela [...] that Mabel and Nené listen to together in preference to talking about real life⁶⁶¹.

⁶⁵⁸ ŽIŽEK, Slavoj, “There Is No Sexual Relationship” (pp. 208-49). En: ŽIŽEK, Slavoj, SALECL, Renata, *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham-London, Duke University Press, 1996, p. 211.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 210.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 209.

⁶⁶¹ BACARISSE, Pamela, “Manuel Puig: *Boquitas Pintadas*” (pp. 207-221). En: SWANSON, Philip (ed.), *Landmarks in Modern Latin American Fiction*, London-New York, Routledge, 1990, p. 212.

Las críticas Ludmila Kapschutsenko y Roxana Páez reconocen la repetición de temas populares por parte del autor, interrelacionados con el acontecer de la ficción. Kapschutsenko admite que los protagonistas “asocian acontecimientos de sus vidas con los descritos por la literatura tanguera”⁶⁶² y que, además, “la esencia del contenido de cada capítulo se revela en el epígrafe correspondiente”⁶⁶³. Para Páez, en cambio, los tangos “combinan muy bien lo agrio y lo dulce de un Kitsch capaz de sensibilizar con parámetros universales”⁶⁶⁴ que se “espejean” en los de la novela: el amor, el abandono, la vuelta al terruño, la pérdida de la juventud, etc.⁶⁶⁵.

En nuestra opinión, según veremos, Puig hace un uso especial del motivo de la añoranza del amor perdido y del de la imposibilidad del amor logrado. En el nivel de la narración, la novela imita el folletín mediante lo que Lucille Kerr ha llamado “spatial form”⁶⁶⁶. En el nivel del acontecer, Puig también toma prestado de este género el motivo del conflicto entre el deseo individual (la lujuria, la ambición y la traición del amigo) y el legislado, es decir, el amor subordinado al matrimonio. Por ese motivo el lector tiene que hacer frente tanto a lo melodramático como a la subordinación del deseo narcisista a la institución. Sin embargo, aquí, los resultados no siempre repiten los del modelo imitado.

De acuerdo con lo comentado sobre el folletín, el tango y el bolero, y basándonos en lo dicho en el apartado precedente, proponemos que, en primer lugar, no existe una relación textual entre los temas que la novela pretende repetir -las canciones populares por una parte, y el folletín por otra- porque, como señalamos, mientras que las primeras ponen en evidencia la imposibilidad de que el amor basado en la transferencia llene el vacío del vivir, el segundo se empeña en unir dicha posibilidad. Sin embargo, ello no quiere decir que exista una relación de exclusión total entre ambas ya que, según se dice, el folletín se inicia con un

⁶⁶²KAPSCHUTSENKO, Ludmila, “El tango: máxima expresión de un pueblo”. En: MINC, Rose S. (ed.), *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*, Gaithersburh, Hispamérica, 1981, pp. 137-138.

⁶⁶³ *Idem.*

⁶⁶⁴ PÁEZ, Roxana, “Manuel Puig: del pop a la extrañeza”, Buenos Aires, Almagesto, 1995, pp. 32.

⁶⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶⁶ Según Lucille Kerr, aunque la novela desfamiliariza el folletín, se vincula con el modelo genérico mediante la manipulación del tiempo y del espacio. Ver: *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*, *op. cit.*, p. 125.

discurso histérico que se suprime al final: como ha observado Beatriz Sarlo, en “el folletín el ideal de felicidad establece una relación subalterna con lo prohibido, que los desenlaces tienden a suprimir según un modelo en el que se armoniza lo individual y lo social”⁶⁶⁷. Es decir, un modelo en el que el deseo individual se subordina a la transferencia en el amor sublimado/ético. Además, como afirmamos previamente, también existen tangos de tono ético. Sea como fuere, lo importante para nuestros fines es que, con el propósito de comunicar las historias de sus personajes, Puig utiliza los motivos de estos mundos contradictorios pero que integran el universo de la cultura popular y sus representaciones.

Además, según veremos, aunque al final de la novela el lector queda desorientado en cuanto a su significado final, aprende mucho sobre la naturaleza del deseo y sobre su relación con el amor, que se basa en la transferencia.

En las páginas que siguen, intentaremos examinar el deseo y las relaciones amorosas de los personajes partiendo de su relación de transferencia con el Otro, y en cuanto implican la repetición de los modelos de la cultura popular. Además, cuando sea necesario, examinaremos el modo en que el autor logra vehicular los eventos mediante sus propias repeticiones de los géneros ya señalados.

El deseo y la repetición

En *Boquitas Pintadas*, todos los personajes se esfuerzan por imitar o repetir los códigos ideológicos de su clase o sexo o, motivados por la ambición, se esfuerzan por superarlos con miras a lograr el reconocimiento del otro. En otras palabras, las formaciones discursivas vividas les sirven como pantalla para tapar lo pulsional del deseo. Éste, sin embargo, no deja de manifestarse, lo cual explica el carácter melodramático de algunos de los eventos narrados.

Nené, uno de los personajes protagonistas, pertenece a lo que podríamos llamar la clase media baja. Sin embargo, a pesar de su condición económica modesta, trata de apropiarse de estándares estéticos que no son los de su clase –y, por lo tanto, recurre a mimetismos o simulacros– para seducir mejor. Se pone

⁶⁶⁷ SARLO, Beatriz, “El imperio de los sentimientos”, Buenos Aires, Catálogos editora, *op. cit.*, 1985, p. 109.

delante del espejo y piensa “en las posibilidades seductoras de su rostro y en las distintas opiniones escuchadas sobre el efecto positivo o negativo del sombreado natural de las ojeras⁶⁶⁸. Además, en cuanto “mujer”, toda su vida ha soñado con el matrimonio⁶⁶⁹. Es decir, como Mita en *La traición de Rita Hayworth*, ha aceptado su papel de significado del significante “Mujer” que le ha impuesto el orden simbólico y hace todo lo posible por repetir las ficciones en que se fundamenta dicho significante.

Desde el principio aparece como una chica muy consciente de los principios éticos que habrían de regular la vida y se esfuerza por reprimir completamente el deseo inconsciente. Las cartas que escribe a Doña Leonora, madre de su antiguo novio Juan Carlos, se dirigen en realidad al mito porque, al tiempo que revelan la culpa que la agobia por haber cedido al deseo individual. También testimonian la alta consciencia que tiene del deseo del Otro simbólico, los esfuerzos inútiles para resistir el deseo individual frente a los avances sexuales del Dr. Aschero: “me escapé al baño roja de vergüenza”⁶⁷⁰. El hecho de que aun luego de haberse marchado de la clínica del doctor sigue sintiéndose perseguida por la mirada internalizada del Otro simbólico es índice de su preocupación por lo que dice la gente⁶⁷¹. El asco por lo ocurrido persiste en el presente (diez años después): “Y pensar que estoy gastando tinta en hablar de esa porquería”⁶⁷². Está convencida de que la breve relación con el doctor le costó su amor ante el Otro –“qué caro me salió ser tonta un momento”⁶⁷³– y todavía siente culpa: “Hoy para colmo se me dio por acordarme de Aschero, y me hice la mala sangre de gusto, como si no hubieran pasado los años”⁶⁷⁴.

Desde el punto de vista social, Mabel ocupa el sitio más alto en la escala. A diferencia de los demás personajes, tiene un reloj “despertador de Suiza”⁶⁷⁵. Su dormitorio –en comparación con el de Raba o el de Pancho– refleja, además de una

⁶⁶⁸ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁶⁹ *Idem.*

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁷² *Ibidem*, p. 29.

⁶⁷³ *Idem.*

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p.29.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p.70.

vida bastante cómoda, su transferencia en el Otro; no en vano hay dos libros pseudo-científicos: *Educación para el matrimonio*, *La verdad sobre el amor*, y varias revistas de mujeres. Es decir, mantiene la relación más intensa y complicada con la “cultura popular”. Como ha observado Páez, para Nené, ella es quien conoce las mejores películas, las mejores actrices, los mejores galanes y los mejores radioteatros. También, según la misma investigadora, tiene más consciencia de la importancia social de la experiencia estética que expresan las estrellas del espectáculo. En materia de “buen gusto”, su ideal es copiar las “verdades” de las revistas del cine; se viste y se maquilla de acuerdo con lo que ve en las revistas y las películas⁶⁷⁶. Está al tanto de la moda y se queja de que ésta llegue tarde a Vallejos⁶⁷⁷. Sus ideales a imitar son Katherine Hepburn, Ginger Rogers⁶⁷⁸, y, como para Choli, su actriz argentina preferida es Mecha Ortiz⁶⁷⁹. En cuanto a sus películas románticas, son protagonizadas por Robert Taylor y Tyrone Power⁶⁸⁰.

No obstante, a diferencia de Nené, Mabel no abandona su deseo totalmente. En ella sobresale el conflicto entre el deseo del Otro simbólico y el del otro real. Por eso, sus repeticiones de los modelos de la cultura popular también ponen en evidencia la ambivalencia de la identificación femenina con el discurso cinematográfico popular y, por añadidura, con el de la cultura. No abandona del todo el deseo individual porque también se identifica con el deseo ilícito que ve en el Otro popular. Por ejemplo, a propósito de una comedia sofisticada en la que una dactilógrafa casada con un viejo parece tener una relación con su chófer: “Mabel pensó en la intimidad de la rica ex dactilógrafa con el chófer...”⁶⁸¹, y la asocia en la fantasía con sus relaciones ilícitas y con las dificultades que, pese a la enfermedad de Juan Carlos, ella misma tiene para controlar sus pulsiones. La película le hace pensar:

⁶⁷⁶ PÁEZ, Roxana, *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*, op. cit., pp.75-76.

⁶⁷⁷ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p.73.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 140.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 151.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, pp. 140-141.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 73.

[...] en la posibilidad de que el chófer estuviera muy resfriado y decidieran amarse con pasión, contagio pero sin besos, el esfuerzo sobrehumano de no besarse, pueden acariciarse pero no besarse, abrazados toda la noche sin poder quitarse la idea de la cabeza, las ganas de besarse, la promesa de no besarse para impedir el contagio, noche a noche el mismo tormento y noche y noche cuando la pasión los arrebata sus figuras en la oscuridad resplandecen cromadas, el corazón cromado se agrieta y brota la sangre roja, se desborda y tiñe el raso blanco, el satén blanco, las plumas blancas [...] ⁶⁸².

Lo interpretamos como una lucha entre dos muertes, la muerte en la palabra que niega el deseo individual, pasional (el “esfuerzo sobrehumano” de cumplir con lo prometido), y la muerte que proviene de entregarse a las pulsiones del deseo real (el beso prohibido). Esta lucha que también se manifiesta en la oposición entre “el corazón cromado”, solidificado que representa al sujeto erótico, y el que “se agrieta” y sangra.

Posiblemente la ocasión en que se pone más en evidencia la lucha entre el deseo real y el simbólico en Mabel es durante el diálogo con Pancho. En este diálogo “oculto” ⁶⁸³, Mabel revela su dificultad para reproducir la demanda del deseo del Otro respecto de la clase social y de la sexualidad, y la facilidad con la que se entrega al deseo en busca del simple placer ⁶⁸⁴. El deseo físico que Mabel siente por Pancho es una transgresión, no solo porque se trata de un acto ilícito —el sexo antes

⁶⁸² PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁸³ En este caso la noción de “oculto” se aleja un poco de la que hemos definido partiendo de Lucille Kerr. Mientras que en el diálogo telefónico entre Mita y Choli, las palabras de Mita “se ocultan” (se borran) al lector, en el diálogo al que nos referimos (y en el de Celina y la viuda Di Carlo), las palabras del diálogo subyacente a la conversación están a la vista del lector, pero ocultas a los interlocutores. Esta estrategia narrativa refuerza la relación entre autor y lector, dado que proporciona datos suplementarios para que ese “lector activo” de la obra de Puig vaya construyendo el puzzle.

⁶⁸⁴ “Considerada desde una perspectiva antropológica, la sexualidad específicamente humana, es el lenguaje, símbolo, norma, rito y mito: es uno de los espacios privilegiados de la sanción, del tabú, de la obligatoriedad y de la transgresión. [...] La sexualidad consiste también en los papeles, las funciones y las actividades económicas y sociales asignadas con base en el sexo a los grupos sociales y a los individuos en el trabajo, en el erotismo, en el arte, en la política y en todas las experiencias humanas; consiste asimismo en el acceso y en la posesión de saberes, lenguajes, conocimientos y creencias específicas; implica rangos y prestigio y posiciones en relación al poder”. La sexualidad y el placer están controlados sexualmente a través de tabúes, prejuicios, prohibiciones, y se imponen simbólicamente. LAGARDE, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas, locas*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, p. 74.

del matrimonio— sino también porque los dos pertenecen a clases sociales diferentes. Además, dicho deseo no tiene nada de figurado, sino que es puro deseo carnal orientado hacia la satisfacción sexual. Las palabras inconscientes de los interlocutores, transcritas en cursiva, representan el nivel alegórico que subyace a la conversación abierta. En las primeras, Pancho, pese a su apariencia física, posee para Mabel el objeto deseado: es como el higo cuya cáscara aterciopelada “verde” tiene “adentro la pulpa de granitos rojos dulces”⁶⁸⁵. La atracción que Pancho ejerce sobre ella es elemental, animal: “¿[...] negro grandote, con los brazos de albañil la habrá forzado a Raba?”⁶⁸⁶. Y uno de sus objetivos es comparar a Pancho con Juan Carlos: “¿Cuál de los dos es más hombre? ¿Cuál de los dos mas forzado?”⁶⁸⁷. Operación de la que se concluye que Pancho no solo es más hombre sino, además, es diferente: Pancho “es un negro, él era blanco, los brazos no eran tan morenos, la espalda no tan ancha”⁶⁸⁸. En suma, como veremos, Mabel —como Juan Carlos con las chicas—, no busca querer a Pancho sino gozarlo.

Estas palabras en cursivas contrastan radicalmente con las del “yo” hablante de la conversación explícita y sirven para mostrar la simulación a que se han entregado ambos interlocutores, en un juego basado de manera innegable en la seducción. Cuando Pancho le pregunta a Mabel si ella tenía debilidad por los uniformes de la policía, la chica responde que sí de manera inconsciente:

—Yo sé que algunas chicas tienen debilidad por los uniformes. Cuando yo estaba pupila en Buenos Aires mis compañeras se enamoraban siempre de los cadetes
— ...
— ¿Y usted no?...
— Sí. Yo también⁶⁸⁹.

Pero el “yo” hablante erige un discurso de defensa: “—... yo me portaba bien, yo era una santa. Y no se preocupe porque yo tengo novio, y en serio”⁶⁹⁰. Lo que

⁶⁸⁵ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 164.

⁶⁸⁷ *Idem*.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 165.

⁶⁸⁹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 165.

⁶⁹⁰ *Idem*.

tampoco sale en la conversación explícita es que el referido novio no posee el objeto deseado por Mabel. Si los ponen frente a frente, él es “un pigmeo comparado con un negro grandote”⁶⁹¹.

En el diálogo el higo sirve como metáfora del objeto deseado y prohibido. Es decir, sirve como vínculo entre los dos niveles del diálogo, como lo demuestra el uso de la palabra en la siguiente cita:

- ... mi mamá está siempre
- ¿Ella no duerme la siesta?
- No, no duerme la siesta.
- Pero a la noche debe dormir... cuando salto el tapial no hago ruido. Las gallinas un día se van a despertar.
- Sí, pero de noche no se ve bien para trepar al árbol, un tipo fornido trepa como quiere a una higuera.
- Sí que puedo ver...
- Pero no puede ver qué higo está maduro, y qué higo está verde. Vení, vení⁶⁹².

Por su parte, los dos personajes masculinos representan el extremo del machismo y la desvergüenza. Para Lucille Kerr, Juan Carlos es un don Juan pueblerino⁶⁹³, mientras que para Roxana Páez es un profanador⁶⁹⁴. Para Pamela Bacarisse, él y su amigo Pancho son antihéroes porque no hacen ninguna contribución al desarrollo del espíritu humano⁶⁹⁵. Comentarios explicables por el hecho de que Juan Carlos no abandona del todo su deseo, ni tan siquiera enfermo.

Juan Carlos es joven y apuesto, según Mabel⁶⁹⁶. Según Nené, es lindo y posee el cuerpo imaginario ideal a lo Robert Taylor y otras estrellas masculinas de Hollywood. En cuanto a la conciencia que él mismo tiene de su representación social, la resume muy bien la gitana, al hablar de su relación con una de sus múltiples novias: “a vos no te importa tanto que te quiera o no, porque sabés que

⁶⁹¹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 165.

⁶⁹² *Ibíd.*, pp. 166-167.

⁶⁹³ Ver: KERR, Lucille, *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*, *op. cit.*, p.80.

⁶⁹⁴ PÁEZ, Roxana, *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁹⁵ BACARISSE, Pamela, “Manuel Puig: *Boquitas Pintadas*”, *op. cit.*, p. 214.

⁶⁹⁶ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 44.

otro como vos difícil de encontrar, vos sos como todos los que nacen lindos”⁶⁹⁷. Aunque pertenece a la clase media baja, su Ego-ideal se encuentra fuera de su clase. Por eso se viste como un rico propietario de campo⁶⁹⁸; aspira a ser administrador de las estancias del novio de Mabel y está amargado porque su familia se quedó “sin el campo que les habría correspondido” si su tío no le hubiera jugado una mala pasada al padre⁶⁹⁹.

Sin embargo, por haber crecido en una sociedad donde el machismo define al hombre, Juan Carlos representa su ideal a la perfección: el del macho, el del “hombre de verdad”⁷⁰⁰, y en la repetición de esta imagen, revela el lugar del deseo masculino y el del femenino en la sociedad. Mientras que se desaprueba el segundo, el primero se percibe como “normal”. Por eso no extraña que las mujeres, como su hermana y su novia Nené, aplaudan sus actos⁷⁰¹. Incluso cuando Nené le ve el pañuelo de otra mujer, lo único que comenta es que Juan Carlos era “un hombre y tenía que vivir”⁷⁰². En esta organización social, los hombres siempre tienen la razón; para la madre de Juan Carlos, si ha robado dinero de su trabajo es porque fue tentado por malas mujeres: “yo tengo miedo de que Dios no lo quiera por ladrón, cuando la verdad es que alguna mala mujer habrá estado tentándolo para que hiciera eso”⁷⁰³.

Su actitud hacia el amor puede llamarse estática. De hecho, no cree que una sola mujer posea el objeto deseado; lo que lo autoriza a comportarse como “un picaflor que deja una corola para ir a otra, y de todas liba el néctar”⁷⁰⁴. Su conducta refleja, pues, la letra del fox-trot que encabeza la entrega tres: “Deliciosas criaturas perfumadas quiero el beso de sus boquitas Pintadas”⁷⁰⁵. Su hedonismo es tal que

⁶⁹⁷ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 90.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 115.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 52.

⁷⁰¹ *Ibidem*, pp. 62-63.

⁷⁰² *Ibidem*, p. 35.

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 228.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 37.

despierta los comentarios de los otros⁷⁰⁶. Y según el narrador, Juan Carlos no abandonaría su deseo por nada porque cree

[...] que si tenía que renunciar a vivir como los sanos preferiría morir, pero que aunque no le quitasen las mujeres y los cigarrillos lo mismo preferiría morir si era a cambio de trabajar como un animal todo el día por cuatro centavos para después volver a un rancho a lavarse bajo el chorro de agua fría de la bomba.⁷⁰⁷

Como ha señalado Rodríguez Monegal, Juan Carlos tiene la “voluntad de aniquilarse en el placer”⁷⁰⁸. Por lo tanto, no sorprende que aun enfermo y enterado de las posibles consecuencias de su modo de vivir, persista en su deseo⁷⁰⁹: en efecto, viola las reglas del sanatorio y abandona el tratamiento para volver a Vallejos por lo que su médico llama un “enredo de polleras”⁷¹⁰. Su modo de vida está, pues, dirigido por el impulso de la muerte. La muerte, no en el sentido físico, sino como el deseo de abrazarse con la dimensión real.

Para Juan Carlos, la enfermedad es lo real porque amenaza su subjetividad y su capacidad para reproducir la imagen masculina. Por eso se puede decir que su actitud hacia su condición constituye una ansiedad fálica. De allí que al inicio de la enfermedad haga todo lo posible para ocultarla de la mirada del otro: “[...] sintió picor en la garganta, reprimió la tos”⁷¹¹; “con disimulo tocó la frente caliente”⁷¹². En realidad, al principio se niega a aceptar su condición y articula discursos de defensa para convencerse de que no está enfermo. Pero ya en el sanatorio se empeña, en sus primeras cartas a Nené, en distanciarse de los demás enfermos e incluso intenta convencerse de que su propia estancia en ese lugar es solo una precaución⁷¹³. En su opinión, él no difiere del resto de la gente con buena salud en Vallejos porque, “si todos se hicieran radiografías se vaciaba Vallejos de golpe, y me los tenía a todos

⁷⁰⁶ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 66.

⁷⁰⁸ Citado por Pamela Bacarisse, *op. cit.*, p. 216.

⁷⁰⁹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 68.

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 104.

⁷¹¹ *Ibidem*, p. 67.

⁷¹² *Idem*.

⁷¹³ *Ibidem*, p. 107.

acá”⁷¹⁴; y si él está allí es únicamente por la madre, quien quiere “que se le cure bien el Nené”⁷¹⁵. Por otro lado, el temor de Juan Carlos se justifica si tomamos en cuenta los comentarios negativos sobre la enfermedad de algunos de los habitantes del mundo ficticio⁷¹⁶.

Pancho y Raba ocupan el peldaño más bajo de la escala social, lo cual se refleja tanto en los espacios que ocupan y frecuentan, como en sus trabajos y su manera de ocupar el tiempo. Los valores imaginarios que Raba trata de imitar se basan en su relación de transferencia con los tangos y milongas que escucha y canta⁷¹⁷, en el cine y en los consejos de su patrona, consejos que Raba interpreta como la verdad del Otro respecto de su lugar social y de su papel sexual. De hecho, Raba es el personaje más pragmático del universo ficticio. Aunque sigue los consejos de su patrona al pie de la letra, no abandona del todo la aspiración a soñar fuera de los parámetros de su clase social ni de ambicionar un Ego-ideal superior. No obstante, aquí se trata de un deseo pasivo: sus sueños se dejan a la fortuna. Por esa razón, pese a los consejos de la patrona puede fantasear que “si alguien de otra clase social superior un día le proponía matrimonio ella no iba a ser tonta y rechazarlo”⁷¹⁸, si bien no “sería ella quien lo provocase”⁷¹⁹. Hay, pues, razones para sugerir que, en el nivel inconsciente, tampoco está del todo contenta con el espacio social que le corresponde. Por ejemplo, cuando se da cuenta de que debido al trabajo no puede ir al cine en “Viernes Populares”, “sin saber por qué tomó una alpargata del suelo y la arrojó con fuerza contra una estantería”⁷²⁰. He aquí la intrusión de la afectividad de su subjetividad reprimida y una primera insinuación de la violencia y rebeldía subyacente en Raba, cuya realización máxima será el asesinato de Pancho.

⁷¹⁴ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 107.

⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 108.

⁷¹⁶ *Ibidem*, pp. 104, 117, 120, 135.

⁷¹⁷ *Ibidem*, p. 85.

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 86.

⁷¹⁹ *Idem*.

⁷²⁰ *Idem*.

A diferencia de Raba y, motivado por la ambición folletinesca, Pancho no trata de imitar los valores correspondientes a su clase; al contrario, aspira a rebasarla. A pesar de la pobreza extrema de su familia –reflejada en las condiciones pésimas en que vive– se compra una cama que cuesta más de un mes de su salario porque “por capricho no había querido comprar una cama de segunda mano”⁷²¹. Incluso, su ingreso a la policía es para superar su clase social y para atraer la mirada favorable de los otros. En sus esfuerzos por conseguir estos fines, Juan Carlos le sirve de Ego-ideal. Como él, Pancho también es perseguido por las obsesiones patriarcales. Aunque se puede decir que, por su clase, está socialmente en desventaja.

El deseo de Pancho está mediatizado por sus aspiraciones sociales, de allí que fantasee con las chicas de un nivel social superior: Nené y Mabel. Pero, si bien sueña con relacionarse con ellas para mejorar su posición en el orden simbólico, en lo que se refiere al sentimiento del amor mismo, es puramente estético. Como su amigo, solo desea gozar de las chicas, no quererlas. Por eso, cuando lo encontramos por primera vez, sus fantasías sobre Nené y Mabel se centran en lo físico:

[Mabel] era alta como él, la cintura casi cabría entera en sus manos grandes de albañil, la cintura se ensanchaba hacia arriba y brotaba el busto blanco, hacia abajo la cintura se ensanchaba en caderas⁷²².

Pancho sin saber por qué se imaginó a Nené dormida con las piernas entreabiertas, sin vello en el pubis, como una niña [...] ⁷²³.

Raba no representa su noción de la mujer ideal, ni es educada como Nené y Mabel. Además, no le ofrece ningún acceso a sus aspiraciones simbólicas y si le finge amor es solo para conseguir su objeto: “le voy a decir que la quiero bien de veras, a lo mejor se lo cree, que es linda, que me han dicho que es trabajadora [...]”⁷²⁴. Y en su opinión, el mentirle a la chica se justifica porque es ignorante: “¿qué más le puedo decir a una negra como ésta? Que mansita que es la negra, esta

⁷²¹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 83.

⁷²² *Ibidem*, pp. 78-79.

⁷²³ *Idem*.

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 101.

no sabe nada [...]”⁷²⁵. Lo irónico es que él se aprovecha del discurso del Otro para transgredirlo. Aunque afirma que le da pena seducir a la sirvienta porque es mansa, lo que lo mueve son los consejos de su Ego-ideal (Juan Carlos): “si vos no la atropellás, se va a creer que vos sos tonto”; “cuando estés con una piba en donde nadie te ve, no te gastes en hablar [...]”; “si no le das el zarpazo...”⁷²⁶.

El deseo y el Otro amado

En una sociedad patriarcal como la de Vallejos y, por lo tanto, como la de la Argentina de aquella época, la sexualidad femenina estaba restringida y subordinada a la institución del matrimonio. Por eso, en cuanto el matrimonio ofrece amor y seguridad –según suele ser representado en el universo folletinesco– es para el sujeto femenino el objeto deseado. Como ya señalamos, el “partenaire” suele verse como el objeto que puede llenar el vacío del sujeto. Entonces, muy a menudo, se busca para cumplir dicho papel a quien refleje el deseo narcisista de uno mismo. Sin embargo, la relación amorosa perfecta no existe. Este hecho resulta aún más transparente cuando, como suele ocurrir en *Boquitas Pintadas*, la selección del ser amado está motivada por consideraciones simbólicas ajenas al propio deseo narcisista.

Nené elige a Juan Carlos como objeto de su amor porque posee la imagen del cuerpo imaginario masculino ideal: “es lindo”, y resiste sus avances sexuales por la demanda del Otro sobre el pudor y por miedo a estropear la posibilidad del matrimonio. Sin embargo, cuando Juan Carlos se pone enfermo, pierde su valor de objeto designado, lo cual confirma el supuesto de que el objeto no tiene un valor intrínseco, sino el que le otorga el Otro, y de que, bajo ciertas condiciones, un objeto apreciado pueda convertirse fácilmente en uno odiado. Aunque Nené no odia a Juan Carlos, ya no es el objeto que desea poseer y lo único que siente por él en ese momento es lástima. Por lo tanto, aunque desea que recupere la salud, no puede posponer su afán por conseguir el objeto simbólico deseado, el matrimonio. Es por eso que otro, Massa, el joven martillero público, surge como el nuevo objeto-señuelo que atrae su deseo.

⁷²⁵ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 83.

⁷²⁶ *Ibidem*, p. 101.

El matrimonio con Massa es motivo de celebración, no solo para Nené y su familia, sino también para sus amigos, porque es algo que todas las mujeres desean desde la niñez. Es por eso que en la carta a Mabel afirma haber conseguido el objeto en que las dos chicas pensaban desde los doce años⁷²⁷. Nené considera su matrimonio con Massa como un logro que le asegura el status de “Mujer” y como un modo de alcanzar su Ego-ideal: superar su condición económica y acercarse a la clase social de Mabel. Resumiendo, ha depositado en la relación las grandes ilusiones engendradas por los mitos contruidos desde la niñez sobre lo que significa casarse. Estas ilusiones se detallan en la ya referida carta a Mabel, en la cual le relata las promesas del esposo de comprar un chalecito en Vallejos o de mudarse a Buenos Aires⁷²⁸, la ciudad anhelada. Tal es su incredulidad por haber conseguido el objeto deseado que escribe: “No lo puedo creer, pellízcame Mabel, así me doy cuenta de que no estoy soñando⁷²⁹”.

Sin embargo, la atracción de Nené por su marido es puramente simbólica, es decir, el resultado de la sublimación del deseo individual. Y así lo prueba el hecho de que no diga ni una sola vez que lo ama; aunque subraya dos veces su bondad: “Es bueno, no me estoy quejando”, “[...] es un muchacho bueno, pero muy bueno”⁷³⁰. La bondad que le reconoce tiene que ver con lo material, porque el marido piensa siempre “en que vamos a tener las comodidades” y “en lo que a mí me gusta para comprarme”⁷³¹. Es decir que Massa sirve como objeto-señuelo únicamente porque vive de acuerdo con La Ley del Otro (su bondad), y por las promesas económicas.

Esta última percepción contrasta radicalmente con lo que Nené sentía por Juan Carlos, su “verdadero amor”⁷³². Pese a su pudor frente a él, éste despertaba en ella “sensaciones” inconscientes de placer. En una ocasión le mira los ojos castaños claros y “sin saber por qué piensa en jarros de miel”⁷³³. Sus “pestañas espesas y

⁷²⁷ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 144.

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 148.

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 147.

⁷³⁰ *Ibidem*, p. 146.

⁷³¹ *Ibidem*, p. 147.

⁷³² *Ibidem*, p. 59.

⁷³³ *Ibidem*, p. 60.

arqueadas” le evocan “las alas de cóndor desplegadas [...] con balaustradas blancas y columnatas altas y elegantes”⁷³⁴. En cuanto a la nuez del cuello y a los hombros anchos, los asocia con “nudosos e imbatibles árboles de la pampa bárbara”⁷³⁵. Massa, en cambio, no provoca en ella estas “sensaciones”. Es decir que, en cierto modo, Nené ha abandonado su verdadero deseo en nombre del deseo del Otro, y esto crea un conflicto interior en su subjetividad que la joven apacigua jugando al escondite con su propio deseo y disimulando ante los demás.

Por su parte, Mabel cree tanto en la “verdad” del Otro sobre la relación amorosa que se articula en los productos populares que ella devora: las revistas, el cine... que, incluso, escribe al “Correo del corazón”, sección de la revista *Mundo femenino*: “Siempre leo su sección, por lo general fascinante”⁷³⁶. Es natural, entonces, que se dirija a la revista pidiéndole consejos sobre un problema que define como una dificultad para elegir entre dos hombres. Como en el caso de Nené, cuyo conflicto íntimo se da a conocer a través de sus relaciones con Massa y Juan Carlos, el conflicto de Mabel también queda revelado en su relación con dos hombres. El amor que siente por Cecil es sublime por naturaleza y además está aprobado por los padres; mientras, por otro, el que siente por Juan Carlos remite a lo estético y a lo erótico. Sin embargo, consciente de la mirada de los otros, no dice en las cartas a la revista toda la verdad sobre esta última relación, pues afirma que no va más allá de los paseos y de sentarse en el zaguán de su casa. Todo ello, cuando sabemos que, a menudo, pasada la media noche y después de despedir a Cecil, recibe a Juan Carlos en su dormitorio. Pero las cartas también revelan que su relación con el amante clandestino está amenazada, no solo por la desaprobación paterna sino también por la enfermedad de aquél. Factor, este último, que quizás explique que, en la misma carta, confiese tener dudas acerca de sus sentimientos hacia él⁷³⁷ y luego se declare convencida de que lo ama de verdad y espera desposarlo un día⁷³⁸.

⁷³⁴ MANUEL PUIG, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 60.

⁷³⁵ *Idem*.

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 44.

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 47.

La respuesta de la revista es, obviamente, representativa. Primero, racionaliza los sentimientos de Mabel por Juan Carlos: “Seguramente lo que sientes por él es compasión, sumada a la nostalgia de días más jubilosos”⁷³⁹. En cuanto a la enfermedad, después de evaluarla en su dimensión real, la redactora le recomienda que se mantenga a cierta distancia del joven. De hecho, le propone una relación bien precisa que refleja el miedo que siente la sociedad ante un fenómeno perteneciente a lo Real, o sea, todo fenómeno que amenace la “normalidad”. Estamos directamente en el terreno de lo prescriptivo, de la higiene preventiva, es decir, de la exclusión del diferente, que no sólo se acepta sino que se prodiga como consejo autorizado y condensación del sentido común:

Trata de no acercarte mucho y de acostumbrarte a palmearlo solamente al encontrarte con él, mientras que al despedirte puedes darle la mano, ya que enseguida tendrás posibilidad de lavarte las manos con jabón y luego empaparlas en alcohol⁷⁴⁰.

Con respecto a Cecil, la recomendación es aún más simbólica, pues se le dice que, pese a sus sentimientos por Juan Carlos, abandone su propio deseo por el del Otro; lo cual dejaría a todo el mundo contento⁷⁴¹. Por el contrario, sería absurdo romper la armonía familiar por lo que la redactora llama, con evidente intención de desvalorizarlo, su “amorío” con Juan Carlos: “[...] créeme que por un amorío no se paga semejante precio”⁷⁴². Por último, agrega que, siendo joven, puede “esperar la llegada de un príncipe azul al paladar de todos”⁷⁴³. Con respecto a la pregunta de Mabel sobre si debe aceptar la invitación de Cecil para ir a su estancia, se le responde que sí, porque esto puede asegurar “tu felicidad y la de tus padres”. El consejo es, pues, que Mabel se someta al código social correspondiente a su clase e, incluso, que aspire a algo más en el matrimonio. Nos parece interesante el juego contradictorio de los códigos: lo que normalmente no se aconsejaría a una “chica decente”, ir a la casa del novio, es legitimado por la condición social de éste y las

⁷³⁹ MANUEL PUIG, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 48.

⁷⁴⁰ *Idem*.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 46.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 45.

⁷⁴³ *Idem*.

proyecciones que los padres hacen sobre esa boda. El código moral de la sinceridad y el respeto por los propios sentimientos es en cambio contradicho por el consejo de ocultarlos y seguir adelante con el noviazgo formal. Se insiste en la idea del “príncipe azul” pero se aconseja el matrimonio con quien no responde a ese ideal. El doble discurso es perfectamente puesto en escena, así como la trama de intereses no explícitos que fundamentan las opciones.

Raba también se enamora de Pancho porque ve en el objeto deseado (lo que hemos definido como objeto a) y un refugio para la ansiedad de vivir. Es por eso por lo que, cuando está con él, inconscientemente establece un paralelo entre su situación y la de los pájaros: “Pensó sin saber por qué en los pájaros del algarrobo del patio, ya estarán acurrucados en sus nidos, bien abrigados uno contra otro”⁷⁴⁴. Sin embargo, su embarazo fuera del matrimonio –en una sociedad patriarcal, la violación por excelencia de la Ley del Otro simbólico– resulta en lo que podría llamarse un suicidio simbólico. En los términos lacanianos antes expuestos, este suicidio la desplaza más aún hacia la periferia de la sociedad. En efecto, cuando nace el hijo Raba es socialmente excluida, lo que deriva en un “exilio” territorial del sitio del “pecado”⁷⁴⁵. De una manera estoica, y entendemos que hasta cierto punto masoquista, Raba acepta por segunda vez su condición de paria social. Sin embargo, cuando es abandonada por Pancho, abraza su deseo y lo mata.

La relación amorosa también es un refugio para el deseo masculino. Por eso, cuando Juan Carlos se da cuenta de la gravedad de su enfermedad y de la posibilidad real de la muerte física, su resistencia y su negación a aceptar su condición dan paso a una actitud más seria y sobria. Hasta este momento, como ya vimos, solo gozaba de las chicas, no las quería. Ahora, la actitud bohemia o estética hacia la vida da paso al principio del placer basado en el amor sublime por Nené. No obstante, al principio, este amor todavía se expresa con alguna dificultad:

[...] Te lo quiero decir pero es como si me atrancara la mano ¿qué me pasa, rubia? ¿me dará vergüenza decir mentiras? Yo no sé si antes sentía lo mismo, a

⁷⁴⁴ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 88.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, p. 155.

lo mejor sentía lo mismo y no me daba cuenta porque ahora siento que te quiero tanto⁷⁴⁶.

Pero vencido por la ansiedad, en este momento reconoce la capacidad de redención propia del amor:

Si pudiera tenerte más cerca, si pudiera verte entrar con el micro que llega de Córdoba, me parece que me curarías la tos de golpe⁷⁴⁷.

Vida, yo te extraño, antes de recibir tu carta andaba raro, con miedo de enfermarme de veras, pero ahora cada vez que leo tu carta me vuelve la confianza⁷⁴⁸.

Ahora piensa casarse con la mujer que, hasta hacía poco, solo quería incluir en su lista de chicas poseídas y prevé un posible futuro con ella: “Qué felices vamos a ser, rubí te voy a tomar todo el vinito que tenés adentro [...] total me dejás dormir una siesta al lado tuyo”⁷⁴⁹. Pero el lector tiene derecho a dudar de este descubrimiento del sentimiento amoroso porque sabe, gracias al narrador, que Juan Carlos le escribe simultáneamente a Nené y a otra chica. Además, conoce las dudas del profesor de griego:

[...] si bien Juan Carlos sentía por Nené algo nuevo y esa era la razón por la cual había decidido proponerle matrimonio [...] ¿por qué repetía innumerables veces que Mabel era egoísta y mala pero que sabía vestir y servir el té de manera impecable?⁷⁵⁰

No obstante, existen también razones para creer que el amor expresado es genuino. En el caso de Juan Carlos, al encontrarse en una posición de desventaja para obtener el objeto deseado, le promete a Nené seguir el tratamiento:

⁷⁴⁶ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 115.

⁷⁴⁷ *Idem.*

⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 116.

⁷⁴⁹ *Idem.*

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 117.

Yo hoy hago una promesa, y es que voy a seguir todas las indicaciones de los médicos [...] así cuando me veas aparecer por Vallejos vamos a estar seguros de que me curé del todo y no tengo que volver más acá, eso sí que es feo⁷⁵¹

También cuando, al final, pierde a Nené y aunque tiene a la viuda como sustituto, sigue fiel a sus sentimientos por ella. Como la viuda le cuenta a Nené, Juan Carlos pasó sus últimos días en la borrachera y en el juego, supuestamente por haberla perdido.

⁷⁵¹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 118-119.

La (de)construcción del mito del matrimonio

En nuestros comentarios intentamos poner de manifiesto la gran disparidad entre el matrimonio y el amor, porque durante siglos esta institución no ha contemplado el amor como requisito de base del contrato entre dos familias. Enamorarse de una persona con recursos es una ventaja adaptativa de carácter social que surge frente a la crueldad e injusticia de un sistema desigual en que impera la ley del más fuerte. De modo que en el amor, igual que en el matrimonio, confluyen muchos aspectos de la necesidad y del deseo humanos: factores económicos, políticos y sociales, sexuales, sentimentales...

El amor mitificado sirvió, especialmente en el s. XX, para establecer las bases del matrimonio como fenómeno. Las mujeres anhelan el matrimonio como forma de salvación y porque confiere una respetabilidad social a la persona que se casa. Las “señoras” tienen más estatus que las mujeres solteras. De algún modo, el anillo matrimonial es un tesoro que los hombres patriarcales otorgan a la mujer.

También nos interesamos en responder a la pregunta: ¿Aman igual los hombres que las mujeres? La respuesta a esta pregunta en un contexto cultural patriarcal como el nuestro es, evidentemente, no. Un sistema social basado en las jerarquías y en la supremacía de lo masculino sobre lo femenino modela y construye los sentimientos y las relaciones afectivas entre los dos grupos. En esta construcción, la identidad de género cumple un papel esencial, perpetuando las desigualdades.

Para Nietzsche el amor significa dos cosas diferentes para el hombre y para la mujer. En ella, el amor es renuncia, fin incondicional, entrega total en cuerpo y alma. No ocurre lo mismo con el hombre, que quiere poseer a la mujer, tomarla, a fin de enriquecerse y acrecentar su potencia de existir: la mujer se da, el hombre se aumenta con ella en una especie de amor como canibalismo.

Para Lipovetsky⁷⁵² el amor ocupa un lugar privilegiado en la identidad y en los sueños femeninos debido principalmente a tres circunstancias: la asignación de

⁷⁵² Véase: LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 20.

la mujer al papel de esposa, la inactividad profesional de las mujeres burguesas y su necesidad de evasión en lo imaginario.

La experiencia matrimonial de Nené deconstruye el mito folletinesco del matrimonio feliz. Terminada la luna de miel, Nené hace frente a una realidad muy diferente de aquella con la que soñaba. En cuanto el marido no cumple sus promesas, afloran sus verdaderos sentimientos hacia el esposo, los cuales se entienden mejor si recordamos la afirmación lacaniana según la cual enamorarse de alguien es reconocer la imagen narcisista que constituye la sustancia del Ego-ideal de uno mismo en el ser amado. Cuando Massa no cumple sus promesas, el Ego-ideal soñado por Nené se ve amenazado. Entonces, como el enfermo Juan Carlos, el marido también pierde su valor de objeto ideal. Como consecuencia, la actitud de Nené hacia él y hacia el matrimonio se vuelve agresiva, como lo expresa en una de sus cartas a doña Leonora, que finalmente decide no enviar. En dicha carta afirma su disgusto por el regreso del marido a la casa: “me da rabia que venga”⁷⁵³, “ay señora querida pensar que dentro de un rato le tengo que ver la cara de nuevo”⁷⁵⁴.

Parte del problema es la incompatibilidad. En una de las cartas devueltas por Celina al esposo de Nené, esta última dice:

[...] bien oigo los pasos en el pasillo ya me quiero morir. Todo lo que hago está mal para él ¿y él que tiene de tan perfecto? No sé qué le pasa, se debe dar cuenta de que no le quiero y por eso está mal conmigo⁷⁵⁵.

Pero doña Leonora, yo le juro que hago lo posible por ocultarle el asco que me da pero claro que cuando se pone malo conmigo y con los chicos ahí sí que le deseo la muerte⁷⁵⁶.

La vida matrimonial la aburre: “No aguanto más esta vida, todos los días lo mismo”⁷⁵⁷, “Yo le dije a no sé quien que no podía más de la casa y los chicos”⁷⁵⁸. Y hasta contempla la posibilidad de abandonar al esposo si pudiera encontrar otro

⁷⁵³ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 237.

⁷⁵⁶ *Idem*.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 30.

⁷⁵⁸ *Ibidem*, p. 31.

hombre: “yo lo voy a mandar a1 diablo a este tipo si se descuida [...] ¿usted cree que puedo encontrar un muchacho que me dé otra vida?”⁷⁵⁹. Ya no le gusta Buenos Aires, la ciudad que tanto anhelaba. En este caso, el amor sublime ha fallado en su tarea de encubrir el vacío. Ahora, Nené sabe que el Otro, Massa, no tiene el objeto deseado, y es por eso que en la mencionada carta que no envía a doña Leonora, afirma que Celina, la hermana de Juan Carlos, no tiene por qué envidiarla por estar casada:

La idiota no sabe que estar casada es lo peor, con un tipo que una no se lo saca más de encima hasta que se muere. Ya quisiera estar soltera yo, no sabe que la que ganó a1 final fue ella, que es dueña de ir adonde quiere ¡mientras yo estoy condenada a cadena perpetua!⁷⁶⁰.

El matrimonio pues, está muy lejos de ser el paraíso deseado y así lo demuestra el siguiente diálogo ente Nené y Mabel:

–¿... salís mucho?

–No sé a donde voy a ir con estos dos que están siempre llorando o se hacen pis o caca. Tené hijos, vas a ver lo que es⁷⁶¹.

Como en el caso de Mita con Toto, a Nené tampoco le salen los hijos deseados. Según le dice a su amiga Mabel, ella piensa que sus hijos

[...] son tan feúchos [...] de bebitos eran ricos pero ahora tienen los ojos chiquitos, la nariz carnuda, se parecen cada vez más al padre y hasta me parece que no los quiero de verlos tan feos⁷⁶².

También declara su envidia por las mujeres que tienen hijos lindos y la vergüenza que le da pasear con los suyos: “Por la calle si pasa alguna madre con un chico lindo me da rabia... mis nenes cuando van delante mío mejor, me da vergüenza a veces que me hayan nacido así”⁷⁶³.

⁷⁵⁹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 31.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 32.

⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 198.

⁷⁶² *Ibidem*, p. 236.

⁷⁶³ *Idem*.

Al principio, pese a los problemas del matrimonio, Nené no quiere aceptar que, por segunda vez, no ha sabido responder adecuadamente a la demanda del Otro. Esto explica que rompa la primera carta a doña Leonora y que, justo después, escriba otra en la que trata de reconstituir su subjetividad bajo una luz más positiva. Al contrario de lo dicho en la carta rota, en la segunda finge: “no tengo de qué quejarme pero por mis cartas tal vez usted se formó una idea rara, porque a mí se me dio por ser floja”⁷⁶⁴. Entre otras cosas dice tener una familia que ama, un marido intachable y apreciado en su ramo y generoso con ella; además, tiene dos hijos que están creciendo preciosos.

También acude al disimulo en el trato con sus amigas, especialmente en sus diálogos con Raba y Mabel de las entregas diez y trece respectivamente. En la trece, aunque expresa alguna de sus quejas a la amiga, calla otras: que no conoce ningún club nocturno, que nunca ha subido a un avión y que las caricias de su marido ya no son caricias para ella⁷⁶⁵. Además, en varias ocasiones ambas desvían la atención para no hablar de su situación presente; por ejemplo, cuando Mabel le pregunta si ahora ama a su marido más que cuando eran novios, en vez de contestar, Nené habla de los boleros, cuyas letras –según ella– le parecían escritas para todas las mujeres en general y para cada una en particular⁷⁶⁶. Así, pues, evita confrontar su deseo substituyéndolo por rituales. Es por eso que Mabel reconoce en las palabras de Nené el verdadero sentimiento hacia el marido: “Era porque al marido no había logrado amarlo, pues a Juan Carlos sí lo había amado”⁷⁶⁷.

En su diálogo telefónico con Raba, Nené pone de manifiesto este mismo afán por ocultar su situación a la mirada del otro, afán que el narrador subvierte constantemente. Así, le dice a Raba que tiene un nuevo juego de comedor, un “living” y una casa como pocos tienen en Vallejos⁷⁶⁸, pero cuando ésta la visita durante su ausencia, descubre que todo era mentira. Descubrimiento que Nené intenta neutralizar pidiéndole a la sirvienta que no le diga la verdad “ni a su madre ni

⁷⁶⁴ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op.cit.*, p. 33.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 198.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 211.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 202.

⁷⁶⁸ *Ibidem*, p. 157.

a Mabel”⁷⁶⁹. Pero ahora es el narrador quien la traiciona, respecto del lector, describiendo la morada de los Massa en los siguientes términos:

Yendo hacia la cocina [Nené] atraviesa un cuarto destinado a comedor dónde solo hay una caja de cartón conteniendo un velador con pantalla de tul blanco. En el pequeño vestíbulo de entrada, destinado a living, tampoco hay muebles: mira el espacio vacío preguntándose si jamás reunirá el dinero para comprar todo al contado [...]⁷⁷⁰.

La relación de Mabel con Cecil también pone en evidencia la ausencia de la relación sexual. En lo concerniente a la relación entre identificación y placer –condiciones, como ya vimos, imprescindibles para el amor–, no existe ninguna coincidencia entre su deseo y el de Cecil. La personalidad de éste no se corresponde en absoluto a la imagen del objeto deseado, fantaseado por Mabel, lo cual queda en evidencia varias veces. Así, la visita a su estancia la dejó frustrada porque es “poco romántico” y por eso ambos pasaron el tiempo sin hablarse mucho. Otros indicios de esa inadecuación están dados por el hecho de que Cecil beba tanto cuando está con Mabel y que ella, además de hacer todo lo posible por evitarlo, se alarme porque “cada vez parecían más largos los minutos pasados en su compañía”⁷⁷¹. Ello demuestra la incomunicación existente entre ambos a causa de códigos de existencia incompatibles.

Mabel ha abandonado su deseo para someterse a estas contradicciones por razones puramente simbólicas, por la posibilidad de conseguir con el estanciero un nivel más alto en escala social. Este hecho queda claramente demostrado en la quinta entrega cuando, justo después de expresar su disgusto por las horas aburridas pasadas con el novio, se sobrepone al ver un vestido de su gusto en la revista que está leyendo, porque le hace pensar en las recepciones de etiqueta que Cecil piensa organizar en el futuro⁷⁷². Y cuando en la misma revista aparece un artículo sobre las joyas, “decidió sacar el tema de las joyas un día delante de Cecil [...]⁷⁷³.

⁷⁶⁹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.* p. 162.

⁷⁷⁰ *Idem.*

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 73.

⁷⁷² *Ibidem*, p.76.

⁷⁷³ *Idem.*

A1 final de la novela, al igual que al final de un folletín, Mabel, como Nené, subordinan su deseo al deseo del Otro. Pero a diferencia de Nené, Mabel lo hace por razones puramente prácticas. La verdad es que no quiere ser ni esposa ni madre. Se subordina solo para evitar la mirada negativa de la gente: “¿...era acaso preferible quedarse soltera en un pueblo y continuar siendo el blanco de la maledicencia?”⁷⁷⁴. Y aunque duda de sus verdaderos sentimientos por el hombre con quien se va a casar, espera aprender a quererlo, con el paso del tiempo o, lo que es lo mismo, espera poder sublimar su deseo en el matrimonio. Para modelar esta relación sublime, prefiere no ceder al deseo sexual antes de la ceremonia del matrimonio⁷⁷⁵.

Antes de sublimar su deseo en el matrimonio, Mabel ve nuevamente la necesidad de hablar de su deseo. Esta vez para pedir perdón por sus “pecados” y reafirmar su subjetividad. Como la golondrina que detiene su vuelo en el epígrafe de la entrega en la cual se confiesa, ella también ha decidido dar fin a la búsqueda del deseo. Ello, porque ha llegado el momento en el que quiere someter su deseo al del Otro: “[...] voy a recibir el sacramento del matrimonio, eso fue lo que me ayudó a venir”⁷⁷⁶. Mabel siente la necesidad de extirpar de la consciencia la “vergüenza” de sus actos ilícitos. En este acto de penitencia, confiesa su incapacidad para controlar la pulsión, razón por la cuál se entregó a la repetición mortal del deseo del Otro real. Por ejemplo, con respecto a su relación con Pancho, afirmará en el confesionario: “no tuve fuerzas para alejarlo”⁷⁷⁷. Pero aun después de casarse, el narrador menciona, como de paso, que Mabel no logra domar completamente su deseo elemental porque no deja de interesarse por otros hombres. En una ocasión, dice el narrador “Mabel [...] llevó a su hija de dos años a tomar el sol a la plaza. Como ya lo temía, no estaba abierto el negocio de hombres situado en la esquina, donde trabajaba el joven vendedor con quien tanto simpatizaba”⁷⁷⁸.

⁷⁷⁴ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op .cit., p. 198.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 211.

⁷⁷⁶ *Ibidem*, p. 214.

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 215.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 221.

Boquitas Pintadas: El deseo y la pérdida del objeto amado

En *Boquitas Pintadas* cada uno de los personajes pierde un objeto querido, como ya señalamos: Nené perdió a Juan Carlos y viceversa, Mabel perdió a Cecil y la riqueza de la familia, Raba a Pancho y éste lo más básico, la propia vida. Puig se apropia de motivos del tango, tanto para poner en evidencia el efecto en los personajes de algunas de las pérdidas que acabamos de señalar, como el modo en que reaccionan ante las mismas. Para lograr este fin, la novela imita al tango-bolero por cuanto su organización temporal y estructural opone un presente doloroso –como resultado de la pérdida de las ilusiones juveniles– a un pasado de dicha relativa cuando estas ilusiones servían como tapón del vacío existencial.

De acuerdo con esta última afirmación pensamos que, además de la división de la novela en las dos partes que tradicionalmente ha observado la crítica, se da otra en el interior mismo de la primera parte. Mediante el desplazamiento temporal y estructural de las dos primeras entregas (cuyos sucesos pertenecen a la segunda parte), se establece una oposición entre los eventos narrados en las cartas de Nené en dichas entregas y los del resto de la primera parte. En realidad, estas entregas establecen la pauta de la novela pues, a través de las cartas de Nené, se opone un presente de desilusión y dolor a un pasado relativamente más dichoso, asociado con la esperanza o la anticipación del amor. Las cartas, escritas en el presente de la ficción (1947), resumen este pasado (los años 30), que se detallará posteriormente en el resto de la primera parte. De hecho, los sucesos de las dos entregas en cuestión pueden colocarse entre la decimocuarta y la decimoquinta. Y si el autor las coloca al comienzo, es para llamar la atención del lector hacia la oposición entre el ahora y el entonces a que refieren las cartas de Nené.

En cuanto a la historia de Nené, se puede decir que si la primera parte sugiere un folletín fracasado –pues no logra la felicidad en el matrimonio– la segunda tiene un sabor a tango o a bolero. Como en las historias de los tangos y boleros, en la de Nené también hay una pérdida y el consiguiente lamento. Como resultado de la decepción en el matrimonio, leemos que las mujeres de *Boquitas Pintadas* prefieren recordar el pasado, cuando el amor todavía era una anticipación. Para Nené hay dos pérdidas: la de los sueños infantiles del amor y del matrimonio elaborados en Vallejos, y la de lo que llamará, más tarde, su “verdadero amor”, Juan Carlos. Por

ser su objeto atesorado, la reacción de Nené al enterarse de su muerte repite las letras del tango que encabeza la primera entrega: “Era para mí la vida entera”⁷⁷⁹. El autor emplea este motivo básico del tango para explorar la evolución del sujeto ante la pérdida del objeto.

En el caso de Nené, después de enterarse del fallecimiento de Juan Carlos, su estado de ánimo es melancólico. Tomaremos como referente la propuesta de John Bowlby: “la primera etapa de la melancolía es la de la pena entorpecida, el enojo, el anhelo y la búsqueda del objeto perdido, el pensar intensamente en él, y la preocupación exclusiva por los estímulos que sugieren su presencia. Esta va seguida por una segunda etapa de organización basada en el reconocimiento de que el objeto perdido es irrecuperable”⁷⁸⁰. Hasta cierto punto, el duelo de Nené sigue la trayectoria de la melancolía señalada por Bowlby. La añoranza de un pasado mejor:

A la noche me despierto muchas veces y sin querer me pongo a pensar en Juan Carlos⁷⁸¹.

Yo lo quise mucho señora, perdóneme todo el mal que pude hacer, fue todo por amor⁷⁸².

[...] al único que quise fue a Juan Carlos [...] La cuestión es que ahora no lo voy a ver más en mi vida⁷⁸³.

Se trata de sentimientos que encuentran eco en el tango y el bolero que Nené oye en la radio. El tango narra la desventura de un hombre que se separa de su amada y teme no volver a verla. En su desesperación, pide que si esto ocurre, “tampoco vuelvan a florecer los malvones del patio si esos pétalos deberán marchitarse poco después”⁷⁸⁴. En cuanto al bolero, cuenta la historia de dos amantes que, pese a la intensidad del amor mutuo, deben separarse por razones misteriosas sin otra esperanza que un eventual regreso del hombre⁷⁸⁵. La melancolía de Nené es

⁷⁷⁹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁸⁰ BOWLBY, John, “L’attachement”, *Attachement et perte*, vol. 1, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 26.

⁷⁸¹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁸² *Ibidem*, p. 19.

⁷⁸³ *Ibidem*, p. 28.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, pp. 15-16.

tal que se queda en casa para evitar a la gente. Cuando no recibe respuestas a las cartas dirigidas a doña Leonora, su situación empeora todavía más. Así, dirá en una de las últimas cartas que anda mal, sin ganas de nada por no recibir respuesta y “se siente sola en el mundo”⁷⁸⁶.

También expresa su dolor rememorando: relee el recorte de una revista que le recuerda el comienzo de su noviazgo con Juan Carlos y se lo manda a su madre; imagina una visita a su tumba donde llora hasta desahogarse⁷⁸⁷; le pide a la madre objetos del amado, que le permitan mantener viva su memoria, y las cartas que este le escribió durante el noviazgo, porque cree que podrían servirle de consuelo: “[...] cuando me despierto a la noche se me pone siempre que sería un consuelo volver a leer las cartas que me escribió”⁷⁸⁸. Pero también porque simbolizan la intimidad de la relación:

Al sobre lo tocan en el correo muchas manos, pero a la hoja de adentro no la había tocado más que Juan Carlos, pobrecito y después yo, nosotros dos nomás, la hoja de adentro sí, que es una cosa íntima⁷⁸⁹.

Además, quiere enterarse de todo lo que hizo Juan Carlos mientras estuvieron separados. Por eso expresa también su deseo de ver a la madre para “hablar de todo lo que tengo ganas de saber de estos años que no vi a Juan Carlos”⁷⁹⁰. Incluso va al pueblo donde falleció, Cosquín, para saber de sus últimos días. Como le explica en su visita a la viuda Di Carlo: “Juan Carlos en sus cartas me contaba siempre de Cosquín, quería conocer y hablar con alguien que me contara cosas de él”⁷⁹¹. Allí además insiste en visitar el cuarto que ocupaba su antiguo novio.

Se puede decir que perdió a Juan Carlos dos veces. La primera fue por la enfermedad, y la superó buscándose un sustituto en Massa. La segunda por la muerte, y le costó más superarla por coincidir con su fracaso matrimonial. En efecto, aunque Nené parece lamentar solo la muerte de Juan Carlos, se puede afirmar que,

⁷⁸⁶ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit. p.27.

⁷⁸⁷ *Ibíd*em, p. 21.

⁷⁸⁸ *Ibíd*em, p. 13.

⁷⁸⁹ *Ibíd*em, p. 15.

⁷⁹⁰ *Ibíd*em, p. 21.

⁷⁹¹ *Ibíd*em, p. 242.

en realidad, dicha muerte es un pretexto para lamentar también el fracaso matrimonial. En cierta manera también es un duelo por sí misma, por la vida que le ha tocado vivir.

A partir de lo anterior, se puede afirmar que si en la primera pérdida Nené substituyó a Juan Carlos por Massa; en la segunda, hasta cierto punto, trata de substituirlo con la madre y con las mencionadas cartas. Esta búsqueda de un sustituto que refleja la letra del epígrafe de la segunda entrega:

Quisiera hablar con Renée...
Renée ya sé que no existe,
Yo quiero hablar con usted
Charlemos, la tarde es triste.
Me pongo sentimental.
Renée ya sé que no existe
Charlemos. Usted, es igual⁷⁹².

Como podemos ver, es fácil substituir a Renée por Juan Carlos y el Usted por la madre o por sus cartas. A diferencia del sustituto o de la repetición efectuada durante la primera pérdida de Juan Carlos, las repeticiones que resultan de la segunda son destructivas: rechaza a su marido y a sus hijos y, según vimos, busca consuelo en lo más cercano al amante fallecido, la madre y las cartas. Sus actos implican, por tanto, el intento por vencer el tiempo mediante la memoria evocativa, tal como hace el amante del tango cuya letra sirve de epígrafe a la primera de las dos entregas en las que Nené llora su pérdida:

Ahora cuesta abajo en mi rodada,
Las ilusiones pasadas
Yo no las puedo arrancar.
Sueño con el pasado que añoro,
El tiempo viejo que lloro
Y que nunca volverá⁷⁹³.

Como ya hemos apuntado, el amor de Nené por Juan Carlos durante el noviazgo se basaba en la sublimación porque ella, en lugar de entregarse físicamente, insistió en hacerlo solo después de casados. Ahora, sin embargo, en

⁷⁹² PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 24.

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 65.

medio de un matrimonio a punto de fracasar, se identifica con el deseo del amor: tenerlo todo o nada. Con la desaparición del amado, ella se encuentra “[...] sola en el mundo, sola”⁷⁹⁴. Ahora cree que la realidad no posee el “*objeto a deseado*” y rechaza cubrir el vacío del deseo con el tapón del amor sublime. En cambio, persigue uno inalcanzable: Juan Carlos, el único a quien ha querido⁷⁹⁵.

Por consiguiente, a nuestro parecer, la visita de Nené, ya separada del marido, a Cosquín, además de formar parte del proceso del duelo, también puede explicarse como un gesto motivado por el deseo de saber si Juan Carlos la amaba verdaderamente. Dicho de otro modo, desea saber si Juan Carlos la consideraba su objeto ideal. Esta opinión se basa en el hecho de que, mientras ella está en Cosquín, además de querer “saber cosas de él”, pregunta varias veces si Juan Carlos la mencionaba. Cuando la viuda le dice que sí, y que la consideraba la única con quien quería casarse, Nené consigue finalmente la seguridad que buscaba. Camino a La Falda, no recuerda las siguientes palabras de la viuda: “mientras que de usted hablaba siempre bien, que fue la única que pensó en casarse [...]”⁷⁹⁶. En la euforia del momento, Nené reafirma su amor inmortal por Juan Carlos y su odio por el marido:

Juan Carlos si puedes tú con Dios hablar, que olvidarte no pude te respondiera [...]. La vida con sus platos sucios y pañales y los besos de otro que debí esquivar ¿pretendió la vida de ese modo tu amor borrar? Ja, ja...⁷⁹⁷.

Con respecto al duelo, la visita a Cosquín no produce inmediatamente la catarsis que habría facilitado el paso a la última etapa señalada por Bowlby: el reconocimiento de que el objeto perdido es irrecuperable, la reorganización y la reintegración a la vida normal. No obstante, se puede decir que, después de dicha visita, hubo un momento en el que se produjo esta última etapa del lamento. Porque, en la última entrega de la novela, nos enteramos de que Nené ha vuelto al hogar y ha aceptado la vida de esposa. Además, esta reorganización se confirma cuando, ya en el lecho de muerte, le pide al marido que quemara las cartas de Juan Carlos que

⁷⁹⁴ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁹⁵ *Ibíd.*, p. 28.

⁷⁹⁶ *Ibíd.*, p. 245.

⁷⁹⁷ *Ibíd.*, p. 246. Cita del bolero “Perfidia” de Alberto Domínguez Borrás, 1939.

ella había confiado a un escribano, con instrucciones de ser colocadas junto a ella en el ataúd. En cambio, pide un mechón del pelo de su nieta, un reloj de pulsera de su segundo hijo y el anillo de compromiso del esposo. Es decir, al final Nené no solo acepta al esposo como sustituto de Juan Carlos, sino que también acepta, por segunda vez, el amor sublime con el marido, mediatizado por la institución del matrimonio. Al volver con el marido rechaza por segunda vez el amor sublimado en el matrimonio.

Puig también usa motivos del tango para intensificar lo que siente/piensa Raba ante la posibilidad de perder a Pancho y para anticipar sus acciones en caso de que sus sospechas resulten acertadas. Las letras de los tangos que, en la undécima entrega, se interpolan en el fluir de la consciencia de Raba, expresan en realidad sus pensamientos. En cierto modo, las letras no solo coinciden con la situación de Raba en el presente, sino que también narran su vida y expresan sus esperanzas y sus miedos. Por lo tanto, se puede decir que la entrega muestra cómo la vida repite el contenido de un producto de la cultura popular. Raba internaliza al Otro simbólico (“Otro tanguero”, si se nos permite la expresión/el paralelismo) con toda su histeria. Sin embargo, esto no quiere decir que reproduzca exactamente el contenido de los tangos. De hecho, como veremos, los modifica donde es necesario para acomodarlos a su propia realidad.

En el primer tango⁷⁹⁸ que emerge en sus pensamientos, una mujer muere y deja solo al marido. Raba también sueña con reunirse y casarse con Pancho y morir como la mujer del tango. Sin embargo, a diferencia del gaucho de la canción, quien se queda solo con su caballo cuando se muere la esposa, en la fantasía de Raba su amor sobrevivirá a su muerte porque a Pancho le quedará el niño: “al Pancho le quedaría el Panchito si yo muero”⁷⁹⁹. El segundo tango⁸⁰⁰ tematiza otra verdad amarga de la relación amorosa: la posibilidad de ser abandonada por el amado. En este caso también se establecen ciertos paralelos entre la situación de Raba y la de la protagonista. Se podría decir que en esta canción, la palabra tango simboliza el amor. Como la protagonista que se deja llevar por un

⁷⁹⁸ “Lonjazos”, antiguo tango de los años 30, letra y música Rodolfo Biagi.

⁷⁹⁹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op.cit.*, p. 170.

⁸⁰⁰ “Maldito tango”, letra de Luis Roldán, música de Pérez Freire (1945).

joven para tanguear, Raba también se dejó seducir por las palabras de Pancho. Palabras, en cierto modo, comparables a la música que atrajo a la joven de la canción: “[...] era tan dulce la armonía, de aquella extraña melodía, y llena de gozo yo sentía mi corazón soñar [...] mi corazón sangrar”⁸⁰¹. También, la ilusión que nace en la joven: “[...] fue mi obsesión el tango de aquel día en que mi alma con las ansias se rindió, pues el bailar sentí en el corazón que una dulce ilusión, nació [...]”⁸⁰², es parecida a la de Raba con respecto a su relación con Pancho.

Siguiendo el paralelo, luego del nacimiento del hijo, Raba también se da cuenta de que el baile del amor no es fácil de aprender. Las palabras de la protagonista fácilmente pueden ser las suyas al bailar del amor con Pancho. Pero es ella la que no sabe danzar:

[...] cada paso, una coartada, él adelanta la pierna y empuja la pierna mía, no sé bailar bien el tango, siempre yendo para atrás él iba para adelante y a mí me tocaba ir para atrás, las piernas de él me empujan a mis piernas para atrás [...]⁸⁰³.

La relación se confirma cuando Raba se pregunta si la joven abandonada del tango “llora todas las noches como yo”⁸⁰⁴. El problema de la chica del tango es existencial. Al ser abandonada por el amante quiere conocer el sentido de la vida y el rumbo de su destino: “Cómo fascina esa música domina, con su cadencia que fascina ¿adónde irá mi pobre vida rodando sin cesar [...]”⁸⁰⁵. Hay una serie de *mises en abyme*: la correspondencia entre la música y la vida del personaje en el relato de la letra de tango, sobre la que viene a “injerterse” el mismo procedimiento entre la letra de los tangos y la vida de Raba, lo que plantea también la cuestión de las relaciones entre la realidad y la ficción.

La ilusión del amor le prometía el refugio del significante errante. Pero la realidad de la experiencia ha despedazado esta ilusión y se encuentra de nuevo en las garras de lo que esperaba evitar, la inconsistencia del Otro simbólico. Las dudas de

⁸⁰¹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, *op. cit.*, p. 171.

⁸⁰² *Idem.*

⁸⁰³ *Idem.*

⁸⁰⁴ *Idem.*

⁸⁰⁵ *Idem.*

Raba respecto de su relación con Pancho también la dejan en una situación parecida. El tango, metáfora del amor en este contexto, ha demostrado ser una ilusión, un señuelo brindado al sujeto por el Otro simbólico, una construcción ideológica sin valor intrínseco, erigida alrededor de la nada. Desgraciadamente, el individuo solo se da cuenta de este hecho cuando surge una crisis en la relación amorosa. En cuanto a la joven del tango, comprende demasiado tarde que: “[...] la culpa fue de aquel maldito tango, que mi galán enseñóme a bailar, y que después hundiéndome en el fango, me dio a entender que me iba a abandonar”⁸⁰⁶. Sin embargo, para Raba, a diferencia de la chica abandonada, la vida debe encararse de una manera pragmática: como respuesta a la pregunta de la joven “[...] ¿adónde irá mi pobre vida, rodando sin cesar?”, ella contestará: “¡que se embrome por vaga!”⁸⁰⁷.

Raba también identifica su niñez con la de la cieguita del tercer tango⁸⁰⁸ que canta. Como ésta, no puede participar en los juegos de los niños por su ceguera; ella, por su clase, solo observaba jugar a Celina, Nené y Mabel hasta el sexto grado⁸⁰⁹. Pero, así como la cieguita recibe del sujeto de la enunciación un beso y una invitación a jugar, Raba espera que, siendo ella y Pancho pobres y negros, puedan casarse (jugar). Hasta tal punto el deseo de Raba es reflejo del de la cieguita y fantasea con la idea de que está preparada a perder la vista para provocar lástima en Pancho para que se case con ella: “[...] me echo en los ojos lavandina pura, quedo ciega y al Pancho le da lástima y se casa conmigo [...]”⁸¹⁰. Además, en este contexto, también se identifica con los celos y la violencia que pueden surgir como resultado de la traición del amado. En su propia fantasía las palabras violentas del tango (“[...] eran mis pupilas como dos espejos donde se miraba la felicidad [...] castigó la noche, se quedaron ciegos y quedó en las sombras quebrado el cristal”⁸¹¹) se entremezclan con la propia violencia y celos fantaseados:

⁸⁰⁶ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 172.

⁸⁰⁷ *Idem*.

⁸⁰⁸ *La ciegucecita*. Letra y música de R. Flepper Laís.

⁸⁰⁹ PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 173.

⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 174.

⁸¹¹ *Ibidem*, p. 177.

[...] se aprovecha que soy ciega y me trae otra más blanca, la sirvienta del Intendente Municipal y me dice que es una vieja... saltan los vidrios rotos, una astilla en punta, y a la chica del taller le sale sangre: un pedazo grande de vidrio le tajeó como un cuchillo la carne, pasó entre las costillas ¡y le partió en dos el corazón! Y de un cuchillazo le corté el ala a un pollo pelado⁸¹².

En realidad, es difícil distinguir netamente donde termina la violencia descrita en el tango y donde empieza la fantaseada por Raba. Según señalamos, el tango despierta en ella ciertas tendencias violentas que se manifiestan también cuando piensa que Pancho entra a una tienda para esquivarla: “tendría miedo que le de un cuchillazo que se cruzó a la confitería”⁸¹³. Es decir, allí hay otro recurso discursivo del folletín que crea a la vez anticipación y suspense, ya que ese imaginario violento se convertirá en realidad más tarde. Hay una virtualidad explícita que flota sobre la narración, y aunque todavía el lector no lo sepa, presta al personaje de Raba toda su coherencia y su calidad subversiva

Pero, además, esta entrega pone en evidencia la coexistencia del deseo simbólico de Raba de casarse y el inconsciente agresivo del Otro real. En efecto, cuando se convence de que Pancho la ha engañado, es decir, ha rechazado su demanda, pierde su valor de objeto señuelo ofrecido por el Otro. Pero, a diferencia de Nené, en vez de lamentar la pérdida, Raba abraza su deseo y lo mata a cuchillazos.

Sobre la base de lo anterior, se puede decir que Raba es un personaje pragmático que actúa de acuerdo con lo que exigen las circunstancias. En ciertas ocasiones lo hace de acuerdo con la opresión simbólica: acepta su clase social; se prepara para entrar en una relación matrimonial; cuando se la margina por tener un hijo natural, lo acepta sin quejas, e incluso se marcha de Vallejos. Pero, en otras ocasiones no abandona el propio deseo: se acuesta con Pancho sin estar casada con él y lo asesina cuando se siente abandonada. Además, al perderlo, acepta vivir en concubinato con otro hombre. Un arreglo no del todo acorde con las normas sociales, pero frecuente entre personas de su clase. Se puede afirmar que la actitud de Raba hacia el amor es ética y sublime en cuanto intenta subordinarla a la moral

⁸¹² PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, op. cit., p. 177.

⁸¹³ *Idem*.

social. Sin embargo, cuando se siente decepcionada, no tarda en manifestarse la agresión hacia el ideal. Por todo lo dicho, según nuestro parecer, su actitud corresponde más a la de un tango que a la de un melodrama.

A modo de conclusión, se podría afirmar que el autor se apropia de los motivos temáticos del folletín. La crítica también ha señalado otras semejanzas entre el contenido de la novela y el del folletín. En especial, se ha subrayado el que en la novela, siguiendo la tradición del cuento popular, se premia la virtud y se castiga el “vicio”. Así, Juan Carlos y Pancho mueren y Mabel, por sus pecados, termina con un nieto paralítico. Nené, en cambio, es premiada porque al final regresa al seno del hogar. Y la suerte de Raba, en Tittler entre otros, es la de una Cenicienta⁸¹⁴.

Pero esta distribución no carece de problemas: a juicio de Roxana Páez, por ejemplo, como resultado de la anestesia y de la deserotización de Nené, al final lo reprimido retorna como el tumor en la columna vertebral. Porque, siempre según Páez, “en la imaginación popular, el cáncer es la corporización de la contención, de la sofocación de una crisis, la cristalización del fracaso”⁸¹⁵. En el caso de Raba, Páez cree que no termina tan bien como afirman otros críticos porque al final tiene una gran familia y debe autoabastecerse.

En cuanto a las letras de las canciones, tampoco existe un acuerdo de la crítica sobre su vínculo con la temática de la novela. En nuestra opinión, Puig se basa en su propia relación de transferencia con los modelos de la cultura popular para vehicular la historia de sus personajes. Relación que es, por otra parte, bastante problemática. Por eso, mientras para algunos críticos la obra es una parodia, para otros es más bien una estilización de los modelos utilizados. Por nuestra parte, nos aproximamos a esta última opinión, pues creemos que *Boquitas Pintadas* se trata de una apropiación constructiva de los modelos de la cultura popular. Es decir, Manuel Puig no busca una reconstrucción exacta del original, sino un uso creativo basado en la diferencia, en la mirada insumisa *queer*; una repetición alejada del original (una *performance*, en sentido butleriano) realizada por sus personajes de los mismos

⁸¹⁴ Sobre los premios y los castigos ver: KERR, Lucille, *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*, op. cit., pp. 113-114; PÁEZ, Roxana, *Manuel Puig del pop a la extrañeza*, op. cit., p. 25.

⁸¹⁵ PÁEZ, Roxana, *Manuel Puig: del pop a la extrañeza*, op. cit., pp. 40-41.

productos populares de que goza el propio autor. En el proceso, Puig problematiza no solo su deseo y su relación respecto de los productos señalados, sino también los de sus personajes en situaciones análogas.

A propósito de esta última problematización se podría afirmar que el lector ve a través de los actos de los personajes, sus pensamientos y sus interacciones; que la relación del sujeto con los mitos simbólicos no es unidimensional, sino muy compleja. Primero, vemos que los esfuerzos de los personajes por repetir los valores normativos entran en conflicto con su realidad diaria y que su éxito o fracaso depende, en gran medida, de la manera en que manejan esta repetición. Y en segundo lugar, la novela evidencia que el deseo es individual y que la identificación imaginaria con la otra persona, basada en el valor del intercambio, es problemática. La transferencia se basa no solo en las circunstancias externas y sociales del individuo, sino también, en el modo en que éste se relaciona con lo real del deseo. Y es por eso que la verdadera relación no es con el Otro, sino con el orden simbólico.

Las dificultades de Nené para asumir los valores que la rodean se deben en parte a su condición económica, sus experiencias con el doctor Aschero, la enfermedad de Juan Carlos y el fracaso inicial de su matrimonio con Massa. Su deseo se basa en la sublimación del deseo real lacaniano, lo cual explica la culpa que siente por sus experiencias con Aschero, por negarse a Juan Carlos y por haberse casado. La suya es, pues, la búsqueda de una metáfora del deseo del Otro real en el orden de lo simbólico. Una búsqueda que entra en crisis durante el periodo turbulento de su matrimonio y de la muerte de Juan Carlos.

Juan Carlos y Pancho son víctimas de los valores del machismo. Los fracasos del primero se deben, como ya vimos, a su condición económica y a su enfermedad. Pero, sobre todo, a que no logra bastante distancia con el deseo del Otro real. Cuando por fin decide sublimar su deseo ya es tarde y por eso tiene que morir. Pancho, como su amigo, también está limitado por su clase social. Pero cuando logra superar esta limitación ingresando a la policía, el deseo individual sin riendas de Raba lo destruye asesinándolo. El final de Juan Carlos y Pancho, también afirma la imposibilidad de luchar contra la pirámide de clases de la sociedad burguesa.

Mabel es la más cínica en cuanto a su comportamiento. Aunque, por una parte, imita en los productos de la cultura popular; por otra, no toma en serio la

norma y la usa selectivamente. No abandona su deseo y, por eso, como Pancho, carece de valores morales. Pero si sobrevive es por ser más realista que Juan Carlos y Pancho. En nuestra opinión, la parálisis de su nieto no puede considerarse como un castigo como proponen algunos críticos, sino más bien como un fenómeno al margen, no necesariamente todo simponente dramático tiene una significación simbólica o moral. En el caso de Mabel, tampoco existe la obtención del objeto deseado, como lo revelan el fracaso de su relación con Cecil y el final trágico de la que tuvo con Pancho. Si bien al final abandona su deseo y se casa, como ya vimos, sigue mirando a otros hombres. De hecho, se puede decir que los casos de Mabel, Juan Carlos y Pancho tienen en común la búsqueda metonímica del goce en múltiples objetos sexuales.

Como hemos señalado, Raba es el personaje más pragmático del mundo ficticio, y el obstáculo principal que encuentra para repetir los valores de los mitos patriarcales es su situación económica. Pero, como hemos visto, la acepta y la vive de una manera realista. Ella es quien menos sufre la influencia de la sociedad y así lo muestra su actitud ante la chica del segundo tango que canta en la entrega once; además, es la más espontánea con respecto a su deseo. Por un lado, despliega los valores morales de la compasión, la lealtad, la abnegación y la maternidad y, por otro lado, abraza su deseo y actúa cuando la situación lo requiere. Sobrevive por su pragmatismo. Y al final, aunque su condición tampoco posee su objeto de deseo, la acepta y la vive satisfecha.

3.- *The Buenos Aires affair*: pulsión, deseo y muerte

The Buenos Aires affair representa una ruptura tanto en la vida de Manuel Puig, como en lo literario, puesto que la escribe en el exilio (1969-1972), e inaugura lo que Jorgelina Corbatta vino a llamar el “ciclo de Buenos Aires”⁸¹⁶. De igual manera que “El ciclo Coronel Vallejos”, éste cuenta con dos novelas: *The Buenos Aires affair* y *El beso de la mujer araña*.

La diferencia entre ambos está marcada por una doble ruptura espacial y temporal. En lo que respecta a la cronología, las dos primeras novelas están ambientadas en los años 1930-40, en cambio la acción principal del “ciclo de Buenos Aires” se sitúa a finales de los años 60 o principios de los 70. Con respecto a las novelas precedentes, el número de personajes es muy reducido. Además de los dos protagonistas, Gladys y Leo, solo cuenta con cuatro personajes secundarios: Clara Evelia, madre de Gladys, María Esther Vila, artista rival de Gladys, el psicoanalista ausente y el policía.

Los dos primeros capítulos se desarrollan paralelamente el 21 de mayo de 1939. En el primero, la situación se desarrolla en Playa Blanca: Clara Evelia, rapsoda de poesía modernista, constata la desaparición de su hija Gladys. A causa de los problemas nerviosos de ésta decide no avisar a la policía. Al mismo tiempo, en Buenos Aires, un hombre casi desnudo está encerrado en un apartamento con una mujer acostada en la cama. Gracias a la descripción del narrador, el lector reconoce –o infiere– que se trata de la desaparecida Gladys.

Entre los capítulos III-XII se nos presenta una cronología de manera fragmentaria, que obliga al lector a reconstruir los antecedentes de los hechos, para poder entender la situación descrita en los capítulos I-II.

⁸¹⁶ CORBATTA, Jorgelina, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Orígenes, 1988, p. 45.

Gladys, escultora de profesión, vuelve, a instancias de su madre, de Nueva York, donde ha fracasado tanto a nivel sentimental como profesional. La búsqueda permanente de una relación amorosa estable está en el origen de su tendencia al suicidio. Al regresar se instala en Playa Blanca, donde encontrará la inspiración perdida, recogiendo objetos arrastrados hasta la playa por la marea y entablando un diálogo con los mismos, para acabar reciclándolos artísticamente. Leemos este acto como una *performance* en el sentido butleriano: su estatus marginal empuja a Gladys a inventar un nuevo lenguaje artístico para expresarse y para ser reconocida por el Otro simbólico.

Leopoldo Druscovich (Leo) seleccionará la obra de Gladys para representar a Argentina en la bienal de Sao Paulo. Ambos tendrán una violenta relación sexual que revela las pulsiones sádicas de Leo y las masoquistas de Gladys. Un cuarto personaje vendrá a completar el escenario: se trata de María Esther Vila, artista de sesenta años. Sus obras de arte son descritas como clasicistas y se les reconoce una profunda reflexión sobre el arte. Leo, después de haber escogido a Gladys, se arrepiente e intentará impedir que esta se presente a la bienal, para que sea María Esther quien lo haga en su lugar.

En cuanto a la estructura, *The Buenos Aires affair* tiene varias similitudes con las dos primeras novelas. Al respecto, cabe destacar la división en dos partes de ocho capítulos cada una, lo que se convertirá en una constante en Puig.

También queremos detenernos en precisar un aspecto de la instancia narrativa que nos parece importante, contrariamente a lo que sucede en todas las novelas escritas por Manuel Puig, donde el narrador está “borrado”, en este caso “le récit [...] occupe à une écrasante majorité la quasi-totalité du roman, avec pour complice, un narrateur ‘plus qu’omniscient’ en troisième personne”⁸¹⁷.

Como hemos visto, a pesar de las transgresiones de algunos de los personajes, las dos novelas ya estudiadas tratan, en gran medida, de la identificación imaginaria del sujeto con los valores ideológicos vehiculados por la norma y la

⁸¹⁷ LARRIEU, Gérald, *Des genres qui dérangent. La transgression de Manuel Puig*, Paris, L’Harmattan, p. 288.

cultura popular. Sin embargo, en *The Buenos Aires affair*⁸¹⁸ y *El beso de la mujer araña*⁸¹⁹, Puig profundiza el tema de la transgresión de la identificación imaginaria. En *The Buenos Aires affair*, a través de las historias de Gladys y Leo, se demuestra cómo la falta de una distancia entre el sujeto y el deseo del Otro significa la muerte simbólica. Tal como lo expresa Marta Segarra:

[...] a partir del momento en que el deseo se convierte en apelación al otro y entra en el circuito de la palabra, la mediación del lenguaje vuelve esta comunicación un “diálogo de sordos”. Entre el yo y el otro se alza “el muro del lenguaje”⁸²⁰.

A nivel de la estructura narrativa, *Boquitas Pintadas* y *The Buenos Aires affair* se parecen en dos aspectos: primero, como el título de la primera novela, el de la segunda también refiere explícitamente a su vínculo con un modelo de la “sub-literatura”, en este caso, la novela policíaca; segundo, cada uno de los capítulos de *The Buenos Aires affair* incluye también un epígrafe, pero esta vez tomado del cine. Si bien los modelos apropiados en las dos novelas son diferentes, comparten ciertas semejanzas estructurales y temáticas esenciales. En primer lugar, la novela policíaca tradicional, como el folletín, se basa en un discurso monológico y no interroga los fundamentos de la realidad; simplemente recoge y resuelve lógicamente los hechos que transgreden las normas de la realidad, porque la dilucidación del problema hace que el mundo vuelva a la normalidad habitual⁸²¹. En segundo lugar, como ha señalado René Campos⁸²², los epígrafes que encabezan los capítulos de *The Buenos Aires affair* provienen, en su mayor parte, de películas de mujeres de los años 30 y del *film noir* de los 40. Sin embargo, el acontecer de *The Buenos Aires affair* se

⁸¹⁸ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires Affair*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

⁸¹⁹ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

⁸²⁰ SEGARRA, Marta, “Poéticas y políticas del deseo”. En: SEGARRA, Marta (ed.), *Políticas del deseo. Literatura y cine*, Barcelona, Icaria, 2007, p. 29. La cita se halla en DOR, Joël, *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*, Barcelona, Gedisa, 1997.

⁸²¹ EPPLE, Juan Armando, “*The Buenos Aires affair* y la estructura de la novela policíaca” (pp. 43-59). En: *Revista de literatura hispanoamericana*, nº 10, 1986, p. 46.

⁸²² Véase: CAMPOS, René, “Las películas de mujeres y *La traición de Rita Hayworth*”. En: MINC, Rose S., *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*, Gaithersburg, Hispanamérica, 1981, pp. 59-67.

diferencia del de *Boquitas Pintadas* por aludir explícitamente a un tercer discurso, el psicoanalítico. Aunque pudiera parecer que las lecturas de la novela pueden dividirse en dos tipos, la estructural y la psicoanalítica, en realidad, en nuestro estudio ambas se entremezclan.

Los estudios estructurales consultados enfatizan lo que podríamos llamar la “histerización” de la novela detectivesca. Varios críticos han señalado que el autor se vale de la novela policíaca tradicional —el “*whodunit*”⁸²³—, para ofrecer una crítica de la sociedad. Según Juan Armando Epple, quien ha ofrecido uno de los estudios más detallados de la estructura de *The Buenos Aires affair*, el uso del modelo policíaco permite al narrador descubrir el abismo entre el mundo armónico y coherente, que el género sostiene/presenta y el de una realidad en la cual priman el azar, la incoherencia y la ambigüedad⁸²⁴. Por su parte, Elías Miguel Muñoz cree que Puig ha desestructurado el modelo policíaco para hacer una crítica de la sociedad de consumo. Como resultado, afirma Muñoz, al final el mundo subyacente queda al descubierto y los personajes aparecen como víctimas y no como victimarios⁸²⁵.

Varios críticos también han examinado el vínculo entre los epígrafes y los hechos narrados en la novela. Por este camino, Epple llega a la conclusión de que, por una parte, los epígrafes iluminan el sentido básico de los capítulos respectivos y que, por otra, su relación mutua revela su función como núcleos narrativos, ya que sirven de correlato al discurso mimético en cuanto proponen el tipo de discurso imitado por los personajes. Además, sigue Epple, el contraste y la similitud entre los epígrafes y el relato básico nos permite descubrir la diferencia entre los destinos

⁸²³ En su tipología de la novela detectivesca, Todorov distingue dos géneros: el *whodunit* y el thriller. “El primero, que alcanza su período de vigencia entre las dos guerras mundiales, presenta paralelamente dos historias: la del crimen y la de la investigación. [...] El estilo debe ser perfectamente transparente, imperceptible; el único requisito que obedece es ser simple, claro, directo” (TODOROV, Tzvetan, *The Poetics of Prose*, Ithaca, Cornell University Press, 1977). Citado en: MUÑOZ, Elías Miguel, *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*, *op.cit.*, p. 40.

⁸²⁴ EPPLE, Juan Armando, “*The Buenos Aires affair* y la estructura de la novela policíaca”, *op. cit.*, p. 52.

⁸²⁵ MUÑOZ, Elías Miguel, “*The Buenos Aires Affair*: traición de la sexualidad falocéntrica” (pp. 23-57), En: *Chasquí* vol. 15, n° 2-3, 1986. Otro estudio detallado sobre la estructura policíaca son: COLMEIRO, José F., “Los lenguajes propios y metalenguajes apropiados en *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig” (pp.165-188). En: *Hispanic Review*, vol. 57, n° 2, 1989.

propuestos por los medios de comunicación y los asumidos por los seres de carne y hueso⁸²⁶. Para Robert Alter, los epígrafes también tienen dos funciones: por una parte, ayudan a caracterizar el mundo interno de los personajes, y por otra, sus contradicciones y clichés acentúan la distancia entre lo imaginado (fílmico) y la textura realista que define el mundo de los personajes ese mundo⁸²⁷, postulación esta última que coincide con las de Epple.

Por su parte, Elías Miguel Muñoz opina que los conflictos melodramáticos de los epígrafes iluminan los destinos de los personajes y, que, por momentos, se reflejan mutuamente mostrando una realidad opuesta. Además, dejan al descubierto el culto a la personalidad y presentan la imagen de la mujer de los años 1930-50⁸²⁸. Para René Campos, en cambio, los epígrafes no son escenas aisladas y externas que iluminan o enfatizan, por concordancia o no, la lógica de las acciones y el universo narrativo, sino que, al mismo tiempo determinan la textura específica y transgresora del universo ficticio, explican la naturaleza fallida del papel del lector. Según Campos, entonces, los epígrafes pueden leerse como “*stills*” de las películas de las que provienen. En este sentido, el crítico propone, apoyándose en Roland Barthes, que las citas aisladas deben leerse en relación con toda la película implicada. Para Campos, esta expansión semántica inscribiría *The Buenos Aires affair* en la tradición de los melodramas de la década de los 1940, los cuales trataban sobre romances pasionales caracterizados por la violencia y el talante neurótico de las relaciones⁸²⁹.

Las lecturas psicoanalíticas también varían de un crítico a otro. Campos se basa en la relación estrecha establecida por Geraldine Peterson-Krag entre el relato detectivesco y la “escena primaria” freudiana para interpretar la dimensión psicoanalítica de la novela. Según Peterson-Krag, el interés en la novela detectivesca deriva de su asociación con la “escena primaria” en la cual el niño ve, o imagina, el coito entre los padres como un acto de agresión y muerte. Sin saber quién es el

⁸²⁶ EPPLE, Juan Armando, “*The Buenos Aires Affair* y la estructura de la novela policíaca”, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁸²⁷ ALTER, Robert, “Mimesis and the Motive for Fiction” (pp. 228-249). En: *Tri-Quarterly*, n° 42, 1978, p. 247.

⁸²⁸ CAMPOS, René, “Novela policial, Film noir y *The Buenos Aires Affair*” (pp. 201-207). En: *Palabra y El Hombre*, 1969, p. 205.

⁸²⁹ *Idem.*

agresor, dice Peterson-Krag, el niño experimenta sentimientos edípicos negativos. Tal como las pistas que llevarán al detective a solucionar el crimen, los indicios que darían respuesta a la ansiedad del niño están esparcidos en la cotidianeidad. Por eso, cuando el detective resuelve el misterio y señala al culpable, la “escena” queda iluminada. A través del placer que produce la solución del enigma, se dominarían, pues, las experiencias traumáticas de la infancia que antes se vivieron pasivamente. En esta línea, afirma René Campos, *The Buenos Aires affair* no proporciona la satisfacción del enigma y la dominación de las experiencias traumáticas. La negación de este placer, que provocaría una solución y el retorno al orden, reproduce la experiencia fallida de Leo, la postura ambigua de Gladys y la movediza y opaca atmósfera del *film noir*. Al final, según Campos, el lector se frustra porque sigue en la oscuridad aterrorizado frente a la escena primaria⁸³⁰.

Opinamos con Jo Labanyi que la novela constituye una crítica del discurso psicoanalítico freudiano; en consonancia, su estudio se centra sobre el significado de la mirada en el psicoanálisis, la novela policial, el cine y el arte. Según ella, estos medios se preocupan de la mirada como sitio del placer y el conocimiento. La novela de Puig, en cambio, deconstruiría la diferencia sexual a través de una problematización de la relación de los personajes con la mirada, y construiría una mirada cuyo género es móvil⁸³¹. Para Labanyi, por tanto, si Puig usa la mirada y los escenarios pornográficos es para revelar las contradicciones en las teorías psicoanalíticas sobre la diferencia sexual⁸³². En contraste con los críticos que ven la obra como una “histerización” de la novela detectivesca tradicional, ella cree que Puig se vale de la estructura histórica del *thriller* para concentrarse en Leo como el criminal. Pero tal estrategia, afirma la investigadora, es particularmente interesante pues, junto con deconstruir en género de la mirada, convierte la investigación de una mujer en la de un hombre, proceso inédito porque en la realidad nunca ocurre. Leo también permite al autor explorar la agresividad masculina de una manera que borre la diferencia sexual, porque se convierte en sujeto mirado y no es quien mira. Lo

⁸³⁰ CAMPOS, René, “Novela policial, Film noir y *The Buenos Aires Affair*”, *op. cit.*, p. 201.

⁸³¹ LABANJI, Jo, “Voyeurism and Narrative Pleasure in Manuel Puig’s *The Buenos Aires Affair*” (pp. 105-116). En: *Romance Studies*, n° 19, p. 106.

⁸³² *Ibidem*, p. 110.

que, de paso, permite poner en evidencia la bisexualidad de Leo a través del punto de vista.

Aunque el título del artículo de Labanyi, “Voyeurism and Narrative Pleasure in Manuel Puig’s *The Buenos Aires Affair*”, se refiere claramente al de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema”⁸³³, Labanyi, a diferencia de Mulvey, afirma en relación con la mirada masculina en el cine que quien busca destruir el placer voyeurístico masculino lo hace deconstuyéndolo.

Por su parte, Elías Miguel Muñoz opina que Puig usa la novela policial, el texto científico del psicoanálisis y el cine para denunciar la sexualidad falocéntrica y plantear la búsqueda de un lenguaje auténtico liberador. Por una parte, siempre según Muñoz, Leo es una parodia del “caso clínico” y, por eso, constituye una crítica implícita del discurso patriarcal falocentrista de Freud⁸³⁴. Y por otro, el uso del historial sexual en la estructura policíaca dice algo sobre el carácter plano de los personajes detectivescos.

En opinión del crítico, por su complejidad sexual, sus “perversiones”, Leo se desvía de todo lo que Freud definiera como “normal”. *The Buenos Aires affair* presenta, en este sentido, un paralelo entre el mundo ordenado, cerrado, de la novela policíaca y el mundo de la sexualidad “normal” que el psicoanálisis medicalizó, quedando ambos examinados y denunciados en la obra⁸³⁵.

De todo lo expuesto se deduce que, como en *Boquitas Pintadas*, donde se trata el deseo y la relación de transferencia de Puig con respecto al folletín y a las canciones populares, esta novela también trata sobre el deseo y la transferencia de Puig respecto a los discursos de los que, en este caso, se apropia. De acuerdo con este punto de vista, para Epple y para Muñoz este deseo y transferencia consistirían en la histerización de la novela policial tradicional, el discurso de las películas de Hollywood y el discurso psicoanalítico freudiano. Para Labanyi y Campos, en cambio, sería cuestión de una repetición de la histeria del *thriller* y del *film noir*.

⁸³³ Laura MULVEY: “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (pp. 6-18). En: *Screen* 16, 1975

⁸³⁴ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁸³⁵ MUÑOZ, Elías Miguel, *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*, *op.cit.*, p. 30.

Sobre la base de estas afirmaciones teóricas, podemos decir entonces que, por una parte, la relación de transferencia entre el autor y la novela detectivesca no es como la que existe entre el esclavo y el amo, sino que es, más bien, una relación en la cual domina la muerte; el autor, en lugar de repetir el discurso del imaginario policial, se apropia de lo inconsciente o lo reprimido de su mundo y lo convierte en la preocupación fundamental de la novela. Por eso, al final de la misma, el lector no experimenta la catarsis que Thomas de Quincey atribuye a la lectura de la novela policial:

A través del crimen, configurado como acontecimiento que concita el despliegue armónico de dos fuerzas adversas destinadas a chocar entre sí, el lector asiste a una suerte de depuración de sus temores por medio del acto catártico al que nos lleva el proceso de lectura⁸³⁶.

Es decir, en esta novela, Puig construye una novela policial “instisfactoria” (sin catarsis) para poder representar las instisfacciones del lector y de la realidad extraficticia. El lector de Puig hace frente a sus temores, a lo real del deseo:

El/la lector(a) es sometido/a al placer del voyeurismo, a la vez obligándole a ser testigo comprometido, no solamente pacífico *bystander*. Se le hace trabajar, reconstruir con “objetos despreciado, un momento de la vida, o la vida misma”⁸³⁷.

Todos los críticos según los cuales la novela “histeriza” el discurso psicoanalítico piensan así porque, como Freud, localizan la sexualidad del niño únicamente en la etapa edípica y en el temor a la castración. Pero como ya señalamos al principio de este capítulo, para Lacan la sexualidad infantil va más allá del Edipo y de la “escena primaria”. Por lo tanto, en los análisis que siguen partimos de la siguiente afirmación: la novela, lejos de subvertir el discurso psicoanalítico parcialmente, lo hace totalmente puesto que confirma la noción lacaniana de la pulsión de muerte retomada posteriormente por Ulman. Entendemos que esa es justamente la clave desde la que hay que leer la novela que, a diferencia de *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas*, subvierte la relación de

⁸³⁶ Citado por EPPLE, Juan Armando, “*The Buenos Aires Affair* y la estructura de la novela policiaca”, *op.cit.*, p. 56.

⁸³⁷ MUÑOZ, Elías Miguel, *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*, *op. cit.*, p. 39.

transferencia imaginaria del sujeto con el Otro simbólico. Y es precisamente en este sentido que adquiere relevancia la *queerización* del discurso de la novela policíaca tradicional.

3.1.- Leo, violencia y muerte como pulsión

En el *Seminario XI*, Lacan divide el cuerpo fragmentado *real* en dos partes: la del instinto y la de la pulsión. El cuerpo del instinto, según Lacan, produce una imagen relacionada con diferentes reacciones que tienen una fuente y un fin. La pulsión, en cambio, “produce un collage surrealista, sin principio o fin, causa u objetivo, lo que nos deja sin modelo fijo o realidad definida”⁸³⁸. La pulsión, en realidad, es una transformación radical del instinto ya que los elementos que lo componen no poseen un sentido inmediato y al mezclar lo natural y lo mecánico con lo sexual, y lo ilógico con los indicios de la intención, su reconstrucción resulta discontinua e inconexa⁸³⁹.

El propósito de la etapa edípica es, pues, inscribir el Nombre del Padre sobre la pulsión y orientarla hacia el lenguaje, el otro y los objetos de la realidad. Pero lo edípico no logra neutralizar la rivalidad narcisista. Si la resolución del complejo de Edipo depende de la identificación del niño con el padre del mismo sexo, la identificación con su rival no se puede explicar si solo nos atenemos al miedo de castración. Tenemos que concebirla como precedida por una identificación primaria que estructura tanto al sujeto como a su rival y si bien es cierto que dicha tensión agresiva de la rivalidad narcista se va apaciguando a través de la relación edípica, nunca se logra neutralizarla del todo⁸⁴⁰.

⁸³⁸ JAANUS, Marie, “The Démontage of the Drive” (pp. 119-136). En: FELDSTEIN, Richard, FINK, Bruce, JAANUS, Maire (eds.), *Reading Seminar XI*, Albany: SUNY Press, 1995, p. 122.

⁸³⁹ *Idem.*

⁸⁴⁰ EVANS, Martha Noel, “Introduction to Jacques Lacan’s Lecture: The Neurotic’s Individual Myth” (pp. 387-404). En: *Psychoanalytic Quarterly*, vol. 43, nº 3, 1979, p. 399.

Según Lacan, a veces, los residuos de las demandas de la identificación primordial que quedan en el superego son obscenos y feroces⁸⁴¹. Dichas demandas se manifiestan a través de nuestras experiencias con los *objetos a*. Por lo tanto, los conflictos más extremos que el ser humano puede tener con su condición mortal se relacionan con estos objetos. En la psicosis, por ejemplo, no existe una relación dialéctica entre el sujeto y los significantes de la identificación primordial, mientras que en la neurosis dichos significantes se reprimen, aunque pueden regresar con el retorno de lo reprimido. Una de las manifestaciones de la falta de distancia dialéctica entre el yo y la pulsión es la perversión. Como el perverso no acepta la carencia del objeto de la pulsión, busca satisfacerla con un objeto real. Pero el objeto primordial no es especular, ni simbólico ni imaginario; sigue siendo el objeto concreto, el objeto no representado, el pre-objeto incluso el objeto no visto, no oído, desenvainado. Y es lo que aquí nos interesa, subrayar que esa parte de goce que nunca podrá ser nombrada ha de ser vivida y por ende ha de ocurrir⁸⁴².

Así, pues, como señala Marie-Hélène Brousse, el movimiento de la pulsión es regulado por algo que en vez de ser claro, es fragmentario e imposible: “the essence of drive is the trace of the act”⁸⁴³. Por eso, la pulsión no está organizada en torno a la polaridad activo-pasivo ni masculino-femenino. Por lo tanto, y como también señala Marie- Hélène Brousse, la pulsión es un aparato por el cual se lleva parte de la sexualidad real hacia el campo de lo imaginario y lo simbólico⁸⁴⁴.

Puesto que la pulsión es presimbólica y fragmentaria, solo puede lograr su objeto de manera parcial, porque carece de vínculos con objetos en la realidad. Lacan afirma que esta forma mínima de hacerse existir a uno mismo es asunto de perpetuación de nuestro ser, incluso si solo lo es como objeto parcial.

De aquí que uno siempre cree una nueva fantasía o un pedazo de deseo que es el *objeto a*, o sea una parte definida con una imagen porque el objeto en sí mismo

⁸⁴¹ EVANS, Martha Noel, “Introduction to Jacques Lacan’s Lecture: The Neurotic’s Individual Myth”, *op. cit.*, p. 397.

⁸⁴² JAANUS, Marie, “The Démontage of the Drive”, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁴³ *Idem.*

⁸⁴⁴ BROUSSE, Marie-Hélène, “The Drive I and II”. En: FELDSTEIN, Richard, BRUCE, Fink, JAANUS, Maire (eds.), *Reading Seminar XI, op. cit.*, 1995, p. 113.

es una falta y por ende, la pulsión gira en torno a un vacío velado por imágenes que su historia le provee⁸⁴⁵. Por eso también, el yo quiere ser comido, orinado, defecado o escuchado. Así, afirma Lacan, el juego del ser, se lleva a cabo fuera y debajo del lenguaje, donde el yo y el otro se ven como objetos parciales.

Según hemos visto, para algunos críticos, los epígrafes de la novela remiten a los valores correspondientes a la época en que viven los protagonistas. Otros han extendido el alcance de esta afirmación proponiendo que las vidas de los personajes son dirigidas únicamente por su relación con dichos valores. Para Marta Morello-Frosch, por ejemplo, la sexualidad de los personajes se determina únicamente por los condicionamientos de los medios de comunicación masiva. Leo y Gladys, afirma Morello-Frosch, no solo sido víctimas de una sexualidad que les ha dado la libertad de buscar y probar encuentros como posibles formas de relación humana sino que también han sido víctimas de una constante erotización por parte de los medios masivos de comunicación, que los incitan siempre a buscar la satisfacción en placeres reales o imaginarios. Cuando la libertad se convierte en la única forma de relación viable y el deseo de realizarla en un imperativo agobiante, es causa de insomnios, de jaquecas, de neurosis y ansiedad⁸⁴⁶.

Tal y como la define, la libertad sexual que propugnan los medios no es más que un imperativo externo que no se condice con la búsqueda de una expresión auténtica de la sexualidad. En este contexto los personajes son solamente víctimas de condicionamientos que les son ajenos:

Las desafortunadas aventuras que ellos corren, son en rigor una extrema forma de alienación, subrayada por la ausencia casi total de diálogo en la novela. La descripción meticulosa de sus idas y venidas no puede encubrir totalmente la falta total de conversación, de comunicación real, ni falta de ninguna movilidad interior, de ese estímulo que Georges Bataille considera la forma humana más característica del deseo erótico. Ellos, como los personajes de las dos otras novelas [*La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas*], han sido

⁸⁴⁵ BROUSSE, Marie-Hélène, "The Drive I and II", *op. cit.*, p. 113.

⁸⁴⁶ MORELLO-FROSCH, Martha, "La sexualidad opresiva en las obras de Manuel Puig" (pp. 152-157). En: *Nueva narrativa hispanoamericana*, vol. V, 1975, p. 155.

traicionados por esa cultura que les ha impuesto una serie de imperativos sexuales, y les ha denegado la posibilidad es de una franca elección⁸⁴⁷.

En nuestra opinión, estas afirmaciones enfocan la novela desde un punto de vista parcial. Es pertinente señalar que, de acuerdo con la perspectiva psicoanalítica, los dos protagonistas no interpretan ni incorporan los valores culturales señalados de la misma manera, porque, como sabemos, el deseo de cada sujeto lo determina su propia fantasía fundamental. Entonces, no pueden haber “cerrado la fuente interior de su erotismo, y [...] permanecido en gran parte dirigidos por ideales e imperativos impuestos desde afuera, [...] realidades que les son ajenas”. Sus problemas, en realidad, surgen de encontrarse atrapados entre dos muertes, la del Otro simbólico, aquello que Morello-Frosch llama los “ideales e imperativos impuestos desde fuera”, y la del Otro *real* o la fuente interior del deseo.

En su mayor parte, la relación de Gladys con el Otro *simbólico* es de transferencia entre amo y esclavo; una relación en la que los medios masivos de comunicación se perciben como fuente de la verdad. En cambio, la de Leo, en general, es agresiva o mortal. Leo es, en realidad, esclavo del deseo del Otro *real* y sus problemas sexuales tienen que ver con su dificultad para mantener una relación dialéctica con dicho deseo.

Jo Labanyi opina que la novela parodia a Freud porque la misma obviedad del drama edípico es ridícula. Sin embargo, su interpretación del trauma de Leo es freudiana. Ella interpreta que la historia de Leo contradice la teoría de Freud sobre la diferencia sexual porque, por un lado, Leo renuncia a los juegos incestuosos infantiles y adopta la afirmación masculina como exhibicionista –comisario de exposiciones– pero, por el otro, regresa a la sexualidad infantil en cuanto adopta el papel de mujer al invitar las miradas del otro. Además, agrega Labanyi, aunque Leo tiene un pene enorme, es impotente, lo cual desmiente la ecuación que Freud establece entre el pene y lo masculino⁸⁴⁸. Al borrar la diferencia sexual, sigue Labanyi, el texto construye una mirada igualmente ambivalente, que propone ver la

⁸⁴⁷ MORELLO-FROSCH, Martha, “La sexualidad opresiva en las obras de Manuel Puig”, *op. cit.*, p. 155.

⁸⁴⁸ LABANYI, Jo, “Voyeurism and Narrative Pleasure in *The Buenos Aires Affair*” *op. cit.*, p. 112.

sexualidad como una representación en la que el género es una construcción móvil⁸⁴⁹.

Sin embargo, en nuestra opinión, lo que Labanyi en realidad sostiene es que la novela confirma la diferencia sexual a través de Leo porque, si bien éste despliega cualidades consideradas masculinas, también asume un papel sexual tradicionalmente considerado como femenino. Lo cual equivale a decir que, contrariando su propósito inicial, Labanyi no rebasa el objetivo que Laura Mulvey se plantea en “Afterthoughts to Voyeurism and Narrative Pleasure”⁸⁵⁰. En este artículo, Mulvey afirma que, en el cine, la espectadora también puede ocupar una posición de poder asumiendo la mirada masculina, lo cual le permitiría una regresión a la masculinidad infantil. Por lo tanto, Labanyi se ha limitado a enfatizar el caso contrario, la regresión de Leo a la femineidad (bisexualidad infantil). A partir de lo anterior, consideramos que el problema en la investigación de Labanyi surge de cierta dificultad para superar la concepción de la sexualidad como masculina o femenina. Al mismo tiempo que critica la noción de la diferencia sexual freudiana, usa los mismos términos para describir la sexualidad de los protagonistas.

Entendemos que Gérald Larrieu peca de la misma inconsistencia porque en su interpretación tampoco supera la dualidad hombre/mujer. Ambos críticos obvian el hecho de que para Manuel Puig la sexualidad es polimorfa. Como consecuencia de lo expuesto, pensamos que el análisis de Larrieu, visto desde la perspectiva *queer*, adolece de varias contradicciones.

En primer lugar, un exceso de taxonomía le lleva a etiquetar a Leo bajo categorías aleatorias poco justificables, sobre todo porque algunas de ellas solo pueden atribuírsele si elevamos sus sueños a la categoría de lo real.

Le monde de l'*en-trop* caractérise également Leo dans des tentatives classificatoires que l'on pourrait essayer de lui appliquer par rapport à la nosographie psychanalytique, s'il est psychotique il est aussi affublé de toutes les perversions : incestueux, voyeur, exhibitionniste, coprophile, nécrophile,

⁸⁴⁹ LABANYI, Jo, “Voyeurism and Narrative Pleasure in *The Buenos Aires Affair*” *op. cit.*, p. 113

⁸⁵⁰ MULVEY, Laura, “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’” (pp.31-40). En: *Feminist Film Theory*, THORUHAM, Sue (ed.), New York, New York University Press. Artículo en el cual Laura Mulvey se replantea algunas de las ideas expuestas en su trabajo anterior “Visual Pleasure and Narrative Cinema”.

homosexuel, sadique dans tous ses rapports, zoophile, échangiste, et gérontologue dans ses rapports avec María Esther Vila⁸⁵¹.

El crítico es consciente de la subjetividad de la “tentativa” de aplicar tales categorías; en tal caso, ¿qué sentido tiene hacerlo? No nos detendremos a analizar cada una de las “patologías” que le atribuye, simplemente comentamos seguidamente dos de las mismas a modo de ejemplo: en primer lugar, lo tacha de “voyeur” por un único episodio sucedido a la edad de ocho años, cuando “Leo espió por la cerradura del baño y vio a Olga desnuda por primera vez”. Nos parece una travesura propia de la edad y dado su carácter ocasional (puesto que no vuelve a producirse nada parecido a lo largo de toda la novela) con poco peso para autorizar tal afirmación. En segundo lugar, nos preguntamos qué deben pensar las personas de sesenta años al ver que se considera gerontología tener intercambios sexuales con una mujer de esa edad.

Creemos que no se puede aplicar categorías psicoanalíticas *stricto sensu* para analizar el personaje de Leo, porque la intención de Manuel Puig, justamente, consiste en subvertir y desvirtuar el discurso psicoanalítico utilizándolo como modelo para la construcción del personaje. Se trata de un “ejercicio en la aplicación de las teorías de Sigmund Freud con respecto a la sexualidad y a la neurosis”⁸⁵². Puig tiene la intención de poner en evidencia la arbitrariedad del psicoanálisis, en tanto que forma discursiva, como uno de los focos que entraron en actividad a partir del siglo XVIII o del XIX: la medicina, la psiquiatría, la justicia penal y

[...] todos estos controles sociales que se desarrollaron a fines del siglo pasado y que filtraban la sexualidad de las parejas, de los padres y de los niños, de los adolescentes, peligrosos y en peligro –emprendiendo la tarea de proteger, separar y prevenir, señalando peligros por todas partes, llamando la atención, exigiendo diagnósticos, amontonando informes, organizando terapias..., intensificando la consciencia de un peligro incesante que a su vez reactiva la incitación a hablar de él⁸⁵³.

⁸⁵¹ LARRIEU, G eral, *Les genres qui d erangent. La transgression de Manuel Puig, op.cit.*, p. 352.

⁸⁵² MU OZ, El as Miguel, *El discurso ut opico de la sexualidad en Manuel Puig*, Madrid, Pliegos, 1987, p. 49.

⁸⁵³ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, M xico, Siglo XXI, 1978, p. 41. Citado en: ECHAVARREN, *El discurso ut opico de la sexualidad, op.cit.*, p. 30.

No queremos abandonar el análisis de Larrieu sin cuestionar la atribución a Leo de la categoría de “homosexual”. En el caso de las categorías que acabamos de ver, el propio crítico nos previene de la arbitrariedad de las mismas; por el contrario, en el caso de la “homosexualidad”, no solo lleva a cabo una extensa argumentación al respecto, sino que la convierte en el origen de todas las obsesiones del personaje. Es la característica que lo distingue como esencia.

Leo est victime d'une société qui impose des normes hétérosexuelles dans lesquelles il ne se reconnaît pas et il n'ose pas s'avouer ce qu'il est en réalité : un homosexuel, le fait est patent dans le viol. Il (croit) tue(r) son reflet inversé en la personne d'un homosexuel blond qu'il agresse et c'est en réalité l'inverse qui se produira: il en découlera une obsession qui va le hanter toute sa vie de personnage durant et qui ne sera pas tant liée à la découverte du crime qu'à la découverte de ce qui constitue un crime pour lui: le sexe de sa victime, c'est-à-dire, de son propre désir, létal⁸⁵⁴.

A nuestro parecer, si nos ceñimos al texto de Puig, buena parte del argumento de Larrieu es desacertado: en primer lugar, en ningún momento “llega a descubrirse si el chico del baldío realmente falleció”⁸⁵⁵; en segundo lugar, Leo no tiene ninguna intención de agredirlo, ni tan siquiera es él quién inicia el contacto: “La victime est d'abord demandeuse puis consentante et même prometteuse”. Se encuentra en una situación que no ha buscado: “de retour chez lui [...] il rencontre – malencontreusement– un homosexuel qui, lui aussi, comme l'avait fait la jeune fille de la douche [...]”⁸⁵⁶, atraído por el tamaño de su pene, le propone una felación e incluso dejarse penetrar. Son más bien estos personajes quienes eligen a Leo como objeto sexual y es solamente cuando se niegan a cumplir su promesa, a causa de la enormidad de su sexo, cuando este último usará la violencia. Exceptuando el sexo masculino de la víctima, no vemos ninguna diferencia entre la violación narrada y la “d'une prostituée qu'il avait [...] violée quelques jours auparavant”⁸⁵⁷, ni tampoco

⁸⁵⁴ LARRIEU, Gérald, *Des genres qui dérangent. La transgression de Manuel Puig, op. cit.*, p. 346.

⁸⁵⁵ MUÑOZ, Elías Miguel, *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig, op. cit.*, p. 41.

⁸⁵⁶ LARRIEU, Gérald, *Les genres qui dérangent. La transgression de Manuel Puig, op. cit.*, p. 351.

⁸⁵⁷ *Idem.*

con las violaciones posteriores, como por ejemplo la que sufrirá su propia mujer: “suivi de corps, de sang et de menaces qu’il profère si ceci ne *parle* pas [...]”⁸⁵⁸.

Nos parece injustificado, pues, considerar el referido “‘crimen’ del baldío” como elemento fundacional de los problemas sexuales de Leo y de su incapacidad “pour être hereux dans une société où ses désirs sont cachés”⁸⁵⁹. Por otro lado, el mismo Larrieu propone una descripción de la sexualidad de Leo que nos parece muy pertinente y que explica, por sí sola, los pasajes evocados.

La sexualité de Leo s’éclairera de deux façons: premièrement, son impossibilité d’avoir des relations satisfaisantes avec un(e) partenaire qui s’offre pleinement à lui –prostitués comprises– et sa totale satisfaction lorsque, au contraire, il y a résistance qui nécessite la lutte et la violence et deuxièmement, un désir irréprensible lorsqu’un regard fixe son sexe⁸⁶⁰.

Por tanto, el sexo del *partenaire* sexual de Leo es irrelevante, el origen de sus problemas sexuales está en la imposibilidad de controlar la pulsión sexual cuando está relacionada con la negativa, el rechazo o la mirada del otro.

Una última reflexión respecto al trabajo de Gérald Larrieu. El “chico del baldío” es “un sujeto rubio de caminar delicado [...] con aire distraído miraba cada vez el suelo y raudamente después la bragueta del muchacho”⁸⁶¹. Su caracterización guarda evidentes paralelismos con el Molina de *El beso de la mujer araña*, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿por qué, si Gérald Larrieu considera que Leo es homosexual por mantener una relación esporádica con un hombre, no considera que Valentín también lo es, si este último mantiene relaciones sexuales con Molina en varias ocasiones?

Por nuestra parte, no pretendemos explicar la sexualidad de Leo, ya que dicha tarea es imposible, por la constante evolución a la que está sujeta, y porque, como señala Lacan, la relación de cada individuo con los objetos primordiales nunca puede ser descubierta, solo puede ser intuida en sus actos. De lo que nos ocuparemos

⁸⁵⁸ LARRIEU, Gérald, *Les genres qui dérangent. La transgression de Manuel Puig, op. cit.*, p. 352.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, p. 346.

⁸⁶⁰ LARRIEU, Gérald, *Les genres qui dérangent. La transgression de Manuel Puig, op.cit.*, p. 90.

⁸⁶¹ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair, op. cit.*, p. 91

es de ver cómo Manuel Puig nos presenta la información sobre Leo de manera nada inocente, especialmente los datos “biográficos”.

En la medida en que su sexualidad no reconoce la pérdida del objeto a primordial, Leo es un perverso, lo cual se debe a que su experiencia edípica, narrada de manera fragmentaria, no logra neutralizar su conflicto intrasubjetivo. Sabemos el Padre al que se refiere Lacan en la expresión “el Nombre del Padre” no alude al progenitor biológico o a una persona determinada, sino a una instancia simbólica que representa el proceso de normalización mediante el cual el niño se integra en el orden simbólico durante la fase edípica. Sin embargo muy a menudo es el padre biológico el que encarna esa instancia, padre cuya ausencia en el caso de Leo no deja de amenazar ese proceso. Criado por la chica de servicio y la hermana mayor, según los vecinos “malcriado” por la hermana menor, Leo ve a su padre por primera vez cuando tiene siete años. Por lo tanto no logra sintetizar, en las identificaciones secundarias de la etapa edípica, el deseo del padre biológico y el edípico. Como consecuencia, desarrolla un vínculo erótico perverso con las zonas sensibles del oído, el tacto y la mirada: espía a su hermana por la cerradura⁸⁶²; participa en juegos sexuales con Olga: ella “se apartó y le dijo que era un niño bocasucia y desobediente, por eso ella no jugaría más con él”⁸⁶³; en el momento en que Olga lo golpea por haberla espiado, Amalia le dice: “la tenés merecida, con el pobre papá enfermo grave y vos te seguís portando mal”⁸⁶⁴. Y en una ocasión en que dijo una mala palabra, su padre “alzó la voz y le ordenó al niño no decir semejante cosa nunca más”⁸⁶⁵. En otra ocasión se siente humillado por lo que sus hermanas dicen de él al padre:

[...] oyó que en la mesa hablaban de él. Las muchachas contaban al señor Druscovich las anécdotas más notorias del niño, y se reían con afecto, pero Leo se sintió humillado ante la complicidad de hermanas y padre⁸⁶⁶.

⁸⁶² PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 86.

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 85.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 86.

⁸⁶⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁸⁶⁶ *Idem*.

Esta relación traumática con la voz es muy importante para el desarrollo futuro de Leo porque, como ha señalado Lacan, la voz del otro también tiene una función imaginaria en cuanto es capaz de armonizar los múltiples sonidos y voces del cuerpo. Para Jaanus, el encuentro con la voz de otro ser humano es tan necesario como el encuentro con la propia imagen en el espejo y para que se humanice el individuo, el habla debe ingresar en el cuerpo para que sea un cuerpo resonante y deseante, un cuerpo dotado de voz, la voz humana que va a dominar y envolver los sonidos y ruidos del organismo. Esa capacidad para responder libidinalmente al orden acústico así como su armonía es lo que distingue al cuerpo humano de los otros organismos de la naturaleza.

Leo también se entrega a un acto en el que la necesidad del instinto se convierte en un objeto parcial de la pulsión. Lacan dice que, a pesar de la diferencia entre el instinto y la pulsión, un acto del instinto puede convertirse en un acto pulsional o sexual y viceversa. Por eso, el instinto puede ser explotado de una manera creativa y modificado para servir fines pulsionales. Por ejemplo, en el *Seminario XI*, Lacan afirma que cuando Freud orinó en el dormitorio de sus padres no era porque quería orinar sino porque quería demostrar su dominio del placer de orinar, haber orinado y ser capaz de orinar⁸⁶⁷. La micción se convierte por lo tanto en demostración del poder del placer, el de ser y actuar. Tenemos aquí una explotación creativa y una modificación de las necesidades de uno mediante el instinto sublimado y llevado a otro propósito más allá de la necesidad instintiva, mecánica, sin consciencia de orinar⁸⁶⁸.

Según el propio Freud, el uso del instinto para fines de la pulsión es, en realidad, un acto de seducción. Como dirá acerca de la micción “del hombre de los lobos” delante de la niñera, su acto de orinar en el piso era en realidad un intento de seducción que Ésta interpretó como tal⁸⁶⁹.

Sobre la base de lo anterior, podemos deducir que cuando Leo defeca porque su hermana se niega a jugar a la “hormiguita” con él, está haciendo uso de la defecación para afirmar su ser libidinal y, por lo tanto, para seducir a la hermana.

⁸⁶⁷ JAANUS, Marie, “The Démontage of the Drive”, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁶⁸ *Idem.*

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 128.

Cuando ésta se niega a jugar, “Leo no se animó a insistir, sintió en la boca rastros de jugo gástrico y en vez de retener la materia fecal que repentinamente bajaba por su intestino, temblando de rabia cedió al impulso incontrolable de evacuar en la cama”⁸⁷⁰. Al negarse a limpiar el excremento, la reacción de Olga, como la de la niñera del “hombre de los lobos”, también implica un acto de castración. Todo lo cual sugiere que la fase del Edipo no logra domar, en Leo, los impulsos preedípicos, o sea, el goce asociado con los objetos de la identificación primaria. Vale decir que Leo no logra separar del todo el yo hablante del deseo del Otro. Y el resultado es la perversión porque al girar continuamente alrededor de un objeto ausente, la pulsión sólo se dedica a que el movimiento produzca placer, no importa cómo⁸⁷¹.

La experiencia edípica de Leo es, entonces, una experiencia traumática, que se desdoblará en las relaciones futuras del protagonista en cuanto es incapaz del deseo y, por lo tanto, de la capacidad para mantener una relación de transferencia con el otro o el Otro simbólico.

Como ha señalado Jaanus, el deseo permite el amor (de)sexualizado. Pero según ya vimos, la experiencia de Leo con la voz, modo por excelencia de expresar el amor, fue traumática. Al alzar el padre la voz para ordenarle que no dijera “malas palabras”, Leo entendió que la demanda del padre era que no hablara del sexo. Lacan ha señalado que aún en una relación de amor sublimada, la relación sexual es imposible porque la pulsión, que nunca puede satisfacerse, se encuentra siempre debajo del lenguaje

De acuerdo con el escueto informe policial sobre el caso de Leo, según lo refiere Esther, el mismo protagonista era consciente de sus problemas sociales:

Siempre dificultad llevarse bien gente, nunca poder convivir nadie... miedo convivencia recordar siempre miedo peleas cuando joven, que perder control lastimar gente compañero colegio, violencia antiviolencia⁸⁷².

Y en palabras de la misma Esther, transcritas en el informe, Leo es “hombre nervioso, imposible vivir alguien veinticuatro horas día irritar, poner loco”⁸⁷³. Como

⁸⁷⁰ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, *op. cit.*, p. 85.

⁸⁷¹ JAANUS, Marie, “The Démontage of the Drive”, *op. cit.*, p. 121.

⁸⁷² PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, *op. cit.*, p. 153.

se ve, si la incapacidad del protagonista para mantener relaciones se transcribe en un lenguaje fragmentario es porque refleja la realidad descrita.

Incapaz de desear, la pulsión misma es, para Leo, su lenguaje. Como los personajes de Milan Kundera, en *L'Insoutenable Légèreté de l'être*⁸⁷⁴, según los describe Jaanus, Leo adolece de una mudez que le impide expresar su deseo. Y por eso busca la satisfacción en el goce sin significado, más que en el goce fálico legislado. Más aún, ve cada acto *simbólico* por parte del otro como una amenaza a su libido, de allí que rechaza todo consentimiento sexual del otro. Por ejemplo, cuando se da cuenta de que su goce sexual en el primer encuentro con las prostitutas se debe a la desconfianza de éstas, no vuelve a buscarlas porque quiere evitar la aceptación lasciva en los reencuentros, algo para él repugnante. En el colegio, aunque es famoso por defender a los débiles, golpea con fuerza a un amigo enclenque porque éste le dice que una profesora le perdonó un plazo de entrega porque estaba “caliente” con él⁸⁷⁵. Igualmente, rechaza la invitación de una chica que vive en su misma pensión porque teme que el encuentro sexual con ella resulte insatisfactorio y, por la hostilidad del ambiente, se muda a un inquilinato donde casi no tiene contacto con los vecinos.

Lo que busca Leo es satisfacer sus pulsiones y no la relación ni la comunicación; por lo tanto, somete al otro a actos sexuales en los que el goce se basa en el disfrute perverso de la mirada, la voz, el oído y la violencia. Dicho de manera diferente, ve al otro: Susana, las prostitutas, su esposa, Gladys e incluso María Esther, como objetos para ser gozados sin ayuda del significante (el lenguaje). Dado que su modo de gozar es, pues, parcial, pulsional, violento y remite a la fragmentación real, su sexualidad no puede ser caracterizada ni como masculina ni como femenina. Golpea a Susana, “llevado por un impulso que no comprendía”⁸⁷⁶, y la somete a un acto sexual en el que goza además de la violencia, con los insultos de la muchacha: “Susana empezó a murmurar insultos, entre sollozos contenidos para

⁸⁷³ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 153.

⁸⁷⁴ KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1990.

⁸⁷⁵ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 86.

⁸⁷⁶ *Ibidem*, p. 88.

no alarmar a la abuela... más lo insultaba Susana y más deseo sentía...”⁸⁷⁷. Leo repite la misma escena varias veces con ella pero un día al verla en ropa interior “se sintió mal y fue al baño a vomitar”⁸⁷⁸. En realidad, Leo también quiere ser escuchado por una tercera persona en el acto sexual con Susana; un día, cuando ella le dice que quiere ser suya y que la abuela no está, Leo no logra la erección. Y aunque por la noche la logró “sintió desprecio por ella al terminar el acto, y se prometió no volver a verla”⁸⁷⁹. En otra ocasión Susana no ofrece resistencia y “su erección amaina: No va nunca más a la casa de la chica”⁸⁸⁰. Cuando una prostituta lo acusa de bruto y chilla durante el coito, Leo redobla su brutalidad y logra un orgasmo pleno⁸⁸¹.

En la misma línea, la regañina de su cuñado por las manchas en su pantalón –debidas al encuentro sexual con Susana en el zaguán–, “en vez de molestarlo hizo que su sensualidad se volviera a desatar y, esta vez mucho más fuertemente que junto a la muchacha... y no podía detener el desfile de imágenes eróticas que pasaban por su mente”⁸⁸². En el acto de masturbación que sigue esta renovación del deseo, la fantasía de Leo vuelve al acto sexual con Susana pero, esta vez, imagina que los dos son sorprendidos por la abuela de ésta y, como resultado, “tuvo la impresión de haber gozado plenamente por primera vez en la vida”⁸⁸³, porque en la fantasía hasta la abuela reconoce su pene “como un arma del diablo”⁸⁸⁴.

La experiencia del baldío con el homosexual y las fantasías respecto de su encuentro con la chica en el Ministerio de Educación también están caracterizadas por el exhibicionismo y la violencia. En el encuentro fantaseado “volvía a sentir la mirada de la muchacha sobre su miembro y no podía perdonarse sí mismo el haberla

⁸⁷⁷ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁷⁸ *Ibidem*, p. 89.

⁸⁷⁹ *Idem*.

⁸⁸⁰ *Ibidem*, p. 90.

⁸⁸¹ *Ibidem*, p. 90.

⁸⁸² *Ibidem*, p. 89.

⁸⁸³ *Ibidem*, p. 90.

⁸⁸⁴ *Idem*.

dejado escapar”⁸⁸⁵; y la fantasía “terminaba invariablemente en una sangrienta desfloración”⁸⁸⁶. En cuanto al homosexual, Leo es reanimado sexualmente por la mirada del mismo: “un sujeto rubio de caminar delicado se dio vuelta repetidas veces para mirar a Leo. Con aire distraído miraba cada vez el suelo y raudamente después la bragueta del muchacho. Este no pudo reprimir una nueva erección”⁸⁸⁷. En este caso también el goce se asocia con la voz y la violencia; aunque le tapa la boca al muchacho para que no grite, en el momento del goce le dice: “decíme que te gusta decíme que te gusta”⁸⁸⁸ y cuando el muchacho deja de resistir, su placer se empaña⁸⁸⁹.

En cuanto a las principales acciones imaginarias de Leo durante su insomnio en el capítulo XI, éstas despliegan un collage de objetos de goce que remiten al montaje de la pulsión comentado por Lacan. Las imágenes son variadas, violentas y grotescas; fantasea que un galgo con sarna le lame la ingle, el vientre, el pecho y la boca⁸⁹⁰; que un hombre piensa empujar a su esposa frente a un ómnibus; imagina un cuarto de hotel que choca con la sensibilidad estética:

[...] una cama, esqueletos de peces, restos de naufragios, objetos diseminados en la oscuridad. Otros despojos: una pelota de goma rajada, piedras pulidas, un cuerpo flácido de mujer tirado en el suelo⁸⁹¹.

Pero en estas fantasías también es consciente de la Ley; por ello imagina escenas en las que los actos son interrumpidos por su intervención. Imagina que un psiquiatra denuncia al que mató a su esposa y está arrestado⁸⁹²; que él contó el asesinato de su esposa al psiquiatra, pero cuando éste trama llamar a la policía el paciente lo mata y se dispone a evacuar su intestino sobre el muerto⁸⁹³ solo para ser

⁸⁸⁵ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 87.

⁸⁸⁶ *Ibidem*, pp. 87-88.

⁸⁸⁷ *Ibidem*, p. 91.

⁸⁸⁸ *Ibidem*, p. 91.

⁸⁸⁹ *Ibidem*, p. 92.

⁸⁹⁰ *Ibidem*, p. 162.

⁸⁹¹ *Ibidem*, p. 163.

⁸⁹² *Ibidem*, pp. 163-164.

⁸⁹³ *Ibidem*, p. 167.

interrumpido por unos pasos. He aquí, pues, la repetición del uso del acto instintivo de la defecación, para fines pulsionales. Es decir, la defecación se ha convertido en un instrumento de poder, control y placer. Como ha observado Muñoz, en esta fantasía el analista representa una figura negativa y hostil⁸⁹⁴; éste imagina a un criminal (¿el propio Leo?), que ha matado a una chica (¿Gladys?) y trata de ultrajar su cuerpo, pero es interrumpido por los pasos del guardián⁸⁹⁵; trata con violencia a una prostituta en Brasil⁸⁹⁶. Como ha señalado Muñoz, en esta fantasía Leo muestra preferencias sexuales minoritarias, como la zoofilia, la piromancia, etc.⁸⁹⁷.

El exhibicionismo es, para Leo, un modo de afirmar su ser libidinal ante el otro y el Otro. En el colegio es admirado y celebrado por el tamaño de su pene, un objeto de admiración que muestra a los nuevos estudiantes. En su trabajo en la revista, percibe la autoridad de su jefe como una amenaza de castración; especialmente cuando se ve obligado a defenderse: “siempre que debo defenderme después quedo mal”⁸⁹⁸. La amenaza simbólica del jefe se neutralizaría y él afirmaría su ser libidinal ante los demás si todo el mundo se desnudara en la oficina y el director viera su pene “que él no tiene...”⁸⁹⁹ porque así, como señala al psicoanalista, “¿yo me quedaría más tranquilo mostrándole mi superioridad?... porque yo soy superior a él en físico y capacidad de trabajo”⁹⁰⁰.

El deseo por el reconocimiento libidinal también se manifiesta en su lenguaje. Pese a la incapacidad de separarse del deseo del Otro primordial y del goce ajeno, es bastante consciente de la Ley del Otro simbólico. Por eso, se siente culpable por el incidente en el baldío. Sin embargo, la culpabilidad lucha con el deseo de revelar dicho acto, lo que le permitiría afirmar la libido ante el otro. Por esa razón adopta un lenguaje que disimula su deseo; es decir, a menudo sus palabras son un compromiso entre lo imaginario y lo real. Por ejemplo, cuando le dice al

⁸⁹⁴ MUÑOZ, Elías Miguel, *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig, op.cit.*, p. 29.

⁸⁹⁵ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair, op. cit.*, p. 168.

⁸⁹⁶ *Ibidem*, p. 169.

⁸⁹⁷ MUÑOZ, Elías Miguel, *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig, op. cit.*, p. 29.

⁸⁹⁸ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair, op. cit.*, p. 123.

⁸⁹⁹ *Idem*.

⁹⁰⁰ *Idem*.

psicoanalista que le había hecho mal a un muchacho sin querer⁹⁰¹, en realidad está expresando dos sentimientos: uno simbólico, el de culpabilidad, y otro real, el deseo de hacer presente la pulsión en el lenguaje. Este fenómeno queda más patente en sus diálogos con Esther.

De su relación con la vieja Esther, se puede decir que remite, sobre todo, al deseo del Otro materno: esto explica el que quiera poner la cabeza en su falda para contarle algo⁹⁰²; o su afán por estar con ella el mayor tiempo posible:

–[...] venís conmigo. Y podemos charlar y escuchar música, si querés⁹⁰³.
Acompañáme vos⁹⁰⁴.
–[...] paseamos si querés⁹⁰⁵.
–[...] si llego a casa y estoy desvelado te llamo por teléfono, así que prometéme que no te vas a quejar si te despierto⁹⁰⁶.

En realidad, los diálogos con Esther son sintomáticos del deseo de Leo, dado que, en ellos, el significante real de su deseo llega a su destino. Dividido entre la Ley y el deseo de revelar su acto criminal –para gozarlo más– lo que Leo le cuenta a Esther enmascara el crimen del baldío. Como paso previo a su confesión, necesita saber lo que a ésta, a priori, le parece: le pregunta si alguna vez ha hecho daño o deseado la muerte de alguien, o si ha abrigado ganas de matar⁹⁰⁷. En cuanto a su crimen, lo disimula bajo diferentes formas. En uno de los diálogos telefónicos “ocultos” con la anciana, le cuenta haber hecho daño a una mujer, de donde se refiere que, como en el caso de lo contado al psicoanalista, estamos frente a un discurso ambivalente:

LD: . . . era otra cosa que quería contarte.
MEV:

⁹⁰¹ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, *op. cit.*, pp. 127-128.

⁹⁰² *Ibidem* PUIG, p. 48. Este acto nos recuerda del deseo de Toto de abrigarse en las polleras de su madre, un deseo que, en clave psicoanalítica puede considerarse como el de regresar al vientre materno.

⁹⁰³ *Ibidem*, p. 141.

⁹⁰⁴ *Ibidem*, p. 142.

⁹⁰⁵ *Idem*.

⁹⁰⁶ *Idem*.

⁹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 139-140.

LD: De veras, es algo de lo que no me puedo olvidar.
MEV:
LD: Pero te aseguro que siempre que me acuerdo... me arrepiento.
MEV: Sí... una mujer. ¿Cómo te diste cuenta?
LD: Le hice mucho mal. Yo tenía apenas 17 años.
MEV:
LD: Pero no lo tendrías que contar a nadie.

Por una parte, tenemos la voz simbólica consciente de la Ley vehiculada por los significantes, “me arrepiento”, “no lo tendrías que contar a nadie”, y, por otra, una voz situada más allá de lo simbólico, una voz primordial, real, que desea comunicar el hecho pulsional: “quería contarte”, “le hice mal”.

Gracias a una de las conversaciones de Esther con la policía descubrimos que, en otra ocasión, Leo le había contado que la persona afectada por su crueldad era una mujer mantenida a quien había hecho marcas mientras la poseía⁹⁰⁸. En la última versión de la historia, es su esposa a quien poseyó y mató en el baldío. De hecho, la detallada narración que Esther ofrece al policía sobre el suceso no solo constituye una repetición con variaciones de lo ocurrido en el baldío según se lo contó Leo, sino una fantasía sexual violenta en sí, que nos recuerda las otras fantasías del protagonista:

[...] él alcanzar volver sujetar ella vestida el rasgar ropa volver poseer, ella amenazar gritar él atar jirón vestido boca completo descontrol ella zafar mordaza amenazar gritar, él ladrillo alcanzar mano ella forcejear el querer aplastar ladrillo contra cara fuera sí, ella aflojar brazos terminar quitar ropa, él amordazar nuevo esta vez nudos más fuerza deseo destrucción o sea autodestrucción, ella no mover, el poseer nuevo, ella no resistencia ni modo alguno tener ojos abiertos muy nada más, terminar acto él quitar mordaza, mujer no respirar, haber asfixiado⁹⁰⁹.

Como agregará María Esther en el mismo informe, Leo volvió a gozar el asesinato del baldío al narrarle la historia, y, como resultado, se sintió aliviado, en un estado de ánimo muy diferente del que sentía antes de confesarse con ella:

⁹⁰⁸ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 154.

⁹⁰⁹ *Ibidem*, p. 155.

Él contar todo revivir pesadilla volver morir gozar aliviar dormir terminar relato llorar convulsivo, todo tiempo durar confesión cabeza mis rodillas como chico, yo levantar preparar té ya preparar otra taza mi llegada él furioso rechazar, ahora calmo aliviado, colocar almohada debajo cabeza, él tirado sofá volver cocina *el sofá sonrisa, tazas té pedir segunda taza. Fumar uno sacar coche acompañar casa hablar nada todo caminar sonrisa [...]*⁹¹⁰.

Por otra parte, no faltan los esfuerzos por parte de Leo por sublimar su deseo; esfuerzos que empiezan en Europa donde, como resultado de la enfermedad y los consejos de su médico, se abstiene totalmente del sexo. Y experimenta lo que, según él, fue el período más feliz de su vida. Al reponerse, practica el sexo de una manera limitada para evitar las “complicaciones”⁹¹¹; estrategia que, según el narrador, “le permitía mantener el despejo mental necesario para cumplir su plan de estudios”⁹¹². Además, como agregará el narrador, “sus necesidades sexuales eran menores a las acostumbradas en él, pues el entusiasmo por el estudio le absorbía muchas energías”⁹¹³. De regreso a la Argentina, se dedica a la crítica de arte y se casa “esperanzado en poner fin a sus trastornos sexuales”⁹¹⁴. Sin embargo, el matrimonio fracasa porque, para superar la impotencia, se entrega a la violencia sexual. Pero, deseoso aún de evitar los trastornos sexuales, se dedica al “terreno más seguro” de la masturbación y recurre a las prostitutas solo cuando está harto de la soledad. Además lo absorbe el trabajo en la revista. Según él mismo, para asumir su responsabilidad, inicia un tratamiento psicoanalítico “en nombre de la revista más que para beneficio personal”⁹¹⁵. Desgraciadamente, pese a su buena voluntad todos estos esfuerzos fracasan.

La sospecha y la desconfianza hacia el amor sublime quedan aún más al descubierto en su relación con Gladys. Cuando la conoce, se presenta a ella en su papel simbólico: “soy presidente del comité que elige las obras...”⁹¹⁶. Y la primera

⁹¹⁰ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 155. (El subrayado es nuestro).

⁹¹¹ *Ibidem*, p. 100.

⁹¹² *Idem*.

⁹¹³ *Idem*.

⁹¹⁴ *Ibidem*, p. 101.

⁹¹⁵ *Ibidem*, p. 202.

⁹¹⁶ *Ibidem*, p. 112.

vez que se acuestan le pregunta si lo quiere, a lo cual Gladys no contesta⁹¹⁷. Pero muy pronto el lector se da cuenta de que no le hubiera gustado una respuesta afirmativa porque, cuando ésta por fin le declara su amor, Leo la rechaza. En efecto, a través de sus diálogos con Esther nos enteramos de que, al principio, usa el deseo de Gladys de participar en la Muestra como pretexto para justificar su rechazo, pues le dice a Esther que la odia a esta última porque considera que lo está usando con el fin de ser seleccionada para participar en la misma, y por ello la odia: “le empecé a tomar asco. Porque a su modo, tímidamente, me quiere manejar. Yo ahora le tengo asco...”⁹¹⁸.

Leo también le cuenta a su interlocutora que, al inicio, creía haber superado su incapacidad de amar a Gladys:

[...] la segunda vez que nos acostamos juntos creí que todos los problemas se habían terminado... y por primera vez logré algo que nunca había podido hacer: después de que todo había salido bien... me dormí abrazándola, yo que si no estoy solo en mi cama no puedo nunca quedarme dormido⁹¹⁹.

Pero esto duró muy poco, porque las sospechas y la angustia volvieron cuando Gladys le mostró cariño

¿al despertarme? No sé... empezó a agasajarme... yo le sentía en la voz que no era sincera, que fingía. Se levantó para traer cosas para mí, para comer, cosas de afuera, para adularme, sentí que una babosa me subía por el cuerpo. Porque empezó a adularme... para asegurarse el premio...⁹²⁰

Para Leo, entonces, la manifestación del amor no solo constituye una amenaza a la libido sino que también le recuerda las limitaciones de su propio yo: ante el cariño de Gladys, no puede consumir el acto sexual.

⁹¹⁷ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, *op. cit.*, p. 117.

⁹¹⁸ *Ibidem*, p. 129.

⁹¹⁹ *Idem*.

⁹²⁰ *Idem*.

En cuanto a la reacción típica frente a esta amenaza, es la agresión real libidinal: “Es de ella la culpa, ella que es un murciélago... se lo dije y se quedo callada, *si me decía algo la deshacía de un golpe*”⁹²¹.

Leo sufre una crisis psicótica cuando sospecha que Esther lo ha delatado a la policía por el crimen del baldío y cree que, si lo ha hecho, le estaría devolviendo el verdadero sentido de todo lo que él le había contado. La representación que lleva a cabo en el capítulo XI es, en realidad, una puesta en escena de esta crisis estudiada extensamente por Echavarren. Según este crítico, el episodio refleja el del epígrafe del capítulo porque, como el general austrohúngaro de este último, Leo es un traidor porque ha asesinado al homosexual en el baldío y ha delatado a sus compañeros bajo tortura, por lo cual la representación sirve para cubrir sus traiciones. Al mismo tiempo, el epígrafe refleja a Gladys, en la medida en que no ha podido alcanzar el goce sexual como Marlene Dietrich “espía en la casa del amor”⁹²².

Según Echavarren, el carácter violento y sexual del episodio sugiere la “escena primaria” freudiana según la reconstruye Leo, analizando a partir de su recuerdo fragmentario de la misma. Hecho que conformará el esquematismo de lo descrito en cursivas al sugerirnos el modo en que dicha escena sería captada por un niño. Sin embargo, el texto ratifica la falsedad de dicha escena, pues Leo la representa para encubrir el acto en el baldío. Entonces, para Echavarren, el episodio representa el papel de “recuerdo abierto”, o sea, un compromiso entre lo reprimido y las defensas del yo, “en este caso, la compulsión sádica de Leo y su interés en demostrar que es un hombre ‘normal’ o heterosexual”⁹²³.

A diferencia de Echavarren, creemos que la agresión desplegada no es imaginada ni está basada en el recuerdo fragmentario o ausente del coito interparental, sino que es real, en el sentido tanto de la “realidad” como de *lo real* presimbólico. En nuestra opinión, la división de Leo entre el deseo del objeto simbólico y el deseo real produce una crisis, mientras el significante llega a su destino, lo que demuestra que no se trata de un compromiso. Si fuera el caso,

⁹²¹ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 129.

⁹²² ECHAVARREN, Roberto, “La superficie de la lectura en *The Buenos Aires Affair*” (pp. 49-65). En: *Manuel Puig: montage y alteridad del sujeto*, Santiago de Chile, Instituto Profesional del Pacífico, 1986, p. 50.

⁹²³ *Idem.*

entonces, el episodio representado no reflejaría el epígrafe del capítulo, pues en ambos se revela la realidad subyacente de los sujetos. En el epígrafe, el significante llega a su destino cuando Marlene Dietrich se revela como espía y el oficial austrohúngaro como traidor; mientras que en el episodio, Leo usa la representación como pretexto para demostrar su modo de gozar ante la mirada del otro.

Entendemos que las acciones subrayadas en cursiva y que preceden a las “sensaciones” de los personajes pueden atribuirse a los sentidos de la mirada, el tacto, el oído y la voz. De acuerdo con la lógica de la pulsión, se trata de una escena en la que Leo exhibe su control sobre el otro por cuanto muestra en ella que participa de manera activa en lo que el otro hace sobre él.

El goce, es decir, las “sensaciones” de Leo son pasivas de acuerdo con lo que hacen los espectadores, Gladys y María Esther: “al notar que el ojo de Gladys mira el bulto curvo que su sexo forma bajo la toalla”⁹²⁴, “al notar que también María Esther mira en dirección del lugar ya señalado”⁹²⁵; o activas, de acuerdo con lo que el hace sobre si mismo o sobre los otros:

[...] al verse en el espejo junto a Gladys, inmóvil en la cama, y junto a María Esther, la cual bajo la amenaza de su revolver según lo previsto por el plan de acción, exclama “Por favor no hagas una locura”⁹²⁶.

[...] ante el movimiento sorpresivo de María Esther, la cual le toma bajo la toalla el miembro viril... y le dice ¿Qué tenés acá? ¿un pajarito?⁹²⁷

[...] al notar que su miembro, todavía en mano de María Esther, entra lentamente en erección⁹²⁸.

[...] al notar que María Esther le sonríe⁹²⁹.

[...] al acariciar una mejilla de María Esther⁹³⁰.

[...] al quitarse la toalla y mirar a Gladys⁹³¹.

⁹²⁴ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 185.

⁹²⁵ *Ibidem*, p. 186.

⁹²⁶ *Ibidem*, p. 185.

⁹²⁷ *Ibidem*, p. 187.

⁹²⁸ *Idem*.

⁹²⁹ *Ibidem*, p. 189.

⁹³⁰ *Ibidem*, p. 190.

⁹³¹ *Ibidem*, p. 191.

Sin embargo, debemos puntualizar que las acciones de Leo sobre los otros son narcisistas, por cuanto no buscan producir el goce del otro sino la autosatisfacción basada en el reconocimiento de su deseo por el otro. Entendemos que en el campo de la pulsión no se trata de la reciprocidad por parte del sujeto, sino de una pura actividad de control. En esta escena, se puede decir que, literalmente, Leo quiere mirar, mirarse y ser mirado tocar, tocarse y ser tocado; escuchar, escucharse y ser escuchado. Por ejemplo, como ha observado Echavarren, la “sensación” en la que Leo imagina a una madre ciega bañando a su niño remite tanto a su placer pasivo al ser tocado por la hermana, como al juego de la representación en que María Esther “le toma bajo la toalla el miembro viril” que “entra lentamente en erección”⁹³².

Las “sensaciones” de Leo también demuestran el conflicto entre el ser imaginario coherente y la sexualidad perversa y polimorfa que acabamos de describir. Al respecto, Echavarren opina que la primera “sensación” en la que Leo se ve “en el espejo junto a Gladys en la cama” invoca la temida correspondencia especular mediante la cual la castración se muestra en la mujer que amenaza simétricamente al hombre, contexto en el que el acto de identificación “sugiere la constitución de un yo especular en función de la amenaza de castración”⁹³³. Esta interpretación sugiere que Leo ha aceptado su imagen especular masculina y ve a la mujer castrada (Gladys en la cama) como una amenaza a esta imagen.

Diferimos de la opinión de Echavarren porque, como hemos visto, los actos del protagonista sugieren lo contrario; por lo tanto, creemos que para Leo es, más bien, la imagen “especular virtual” de Gladys la que constituye una amenaza a su ser *real*. Por eso, la verdadera amenaza de castración no es la imagen de la mujer castrada, es decir, sin el pene, sino el cuerpo imaginario del protagonista mismo –según es visto en el espejo de la “sensación”– y el de las espectadoras, Gladys y Esther. No en vano el cuerpo de Gladys en la cama y el de Leo en el espejo forman una simetría en función de la amenaza de castración que constituyen para el deseo *real* de este último. En ese sentido, la agresión de Leo a Gladys debe verse como un

⁹³² ECHAVARREN, Roberto, “La superficie de la lectura en *The Buenos Aires Affair*”, *op. cit.*, p. 50.

⁹³³ *Ibidem*, p. 54.

acto destinado a negar dicha castración y a reafirmar el cuerpo real amenazado por el cuerpo imaginario.

Nuestra opinión sobre la cuestión de Leo difiere, pues, de la de Echavarren. Creemos que este último acierta parcialmente cuando afirma que el yo transgresor y agresivo de Leo es una máscara para el goce ajeno, perspectiva desde la cual el yo transgresor es el agente de un goce reprimido que surge cuando ve la posibilidad de restituir en otros ojos el símbolo fálico al objeto pasivo:

Los ojos del otro recogen el simbolismo fálico, en su ambigüedad pasivo-activa, sin poder descubrir la raíz pasiva del goce de Leo. Así, *al representar engaña mientras que su goce es verdadero*⁹³⁴.

Por otra parte, Echavarren ve en el engaño de Leo un esfuerzo para negar el goce pasivo femenino y afirmar el imaginario masculino. Para él, pues, la agresión de Leo significa que no puede olvidarse de la culpabilidad inherente a la castración del yo y por eso necesita transferirla al goce de la mujer, Gladys. Esto se debe a que para el protagonista el goce femenino es peligroso, pues lo acerca demasiado a la mujer; más específicamente, su condición de macho se vería en peligro si imitase/copiase la pasividad propia en la pasividad gozosa de la mujer⁹³⁵. Para nosotros, en cambio, como ya planteamos anteriormente, la imagen de Gladys en la cama, en vez de constituir una amenaza al yo especular imaginario de Leo, resulta, como la imagen del propio yo en el espejo, una amenaza al ser *real* y esto es lo que provoca su agresión. Por lo tanto, la agresión, además de ofrecerle el acceso al goce *real* “verdadero” sobre el cuerpo imaginario del otro, Gladys, le brinda también la autoafirmación libidinal.

La “sensación” relacionada con la imagen especular se opone a lo que María Esther llama “la locura” que Leo está a punto de cometer. Entonces, es posible que el segundo conjunto de “sensaciones” de Esther enmarque mejor el deseo de Leo. Cuando éste le expresa su deseo de que Gladys sepa que va a morir, María Esther, en su función de espectadora, ve en la espalda ancha y desnuda de Leo la fuente real

⁹³⁴ ECHAVARREN, Roberto, “La superficie de la lectura en *The Buenos Aires Affair*”, *op. cit.*, p. 57. (El subrayado es nuestro).

⁹³⁵ *Ibidem*, pp. 56-57.

de sus acciones: “Tal vez lo que se proyecte sea *un programa inaugural* en vivo”⁹³⁶. Como lo demuestra el subrayado, el acto de Leo proviene de *lo real* primordial, origen del sujeto. Y se trata de un espectáculo diseñado para la mirada del otro: “las cámaras que registrarán el hecho ya se encuentran ocultas detrás de algún mueble...”⁹³⁷. Pero el papel de espectador también implica el deseo del que mira, en este caso Gladys y Esther, “un numeroso público, deseoso de ver íntimos detalles de la desgracia”⁹³⁸.

La siguiente “sensación” de Leo también debe entenderse en el sentido de la oposición entre lo imaginario-simbólico y *lo real*. Y puede decirse que en ella rechaza “el ideal de gracia y elegancia perseguido por el arte del siglo IV a. C.”⁹³⁹, la cual se expresa sobre todo en la escultura helénica. En cambio, se identifica con el Hermes de Praxíteles porque en él, “se advierte un espíritu desvinculado de las severas normas de vida que habían caracterizado a toda la civilización griega en su esplendor”⁹⁴⁰. Esto es porque, si bien “las proporciones del Hermes son perfectas, y la obra está casi intacta”⁹⁴¹, se pueden adivinar en ella ciertos desvíos de la norma:

Por la realista dimensión de los testículos y la proliferación del vello púbico, se deduce que Praxíteles no habría seguido las normas de antecesores –las cuales pretendían que la representación minimizada de los genitales masculinos era signo de buen gusto– y por lo tanto habría dotado al dios de un órgano vigoroso⁹⁴².

Del mismo modo, la “sensación” que sigue a la anterior puede verse como una denuncia de la ocultación cristiana de la sexualidad en el San Sebastián de Miguel Ángel, cuadro en el cual “el extremo de un lienzo le cubre parte de la ingle,

⁹³⁶ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, *op. cit.*, p. 185. (El subrayado es nuestro).

⁹³⁷ *Idem.*

⁹³⁸ *Ibidem*, p. 185.

⁹³⁹ *Ibidem*, p. 187.

⁹⁴⁰ *Idem.*

⁹⁴¹ *Idem.*

⁹⁴² *Idem.*

pero toma la forma del miembro que oculta, de volumen decididamente mayor al de las otras figuras masculinas imaginadas por Miguel Ángel”⁹⁴³.

Roberto Echavarren también establece un vínculo entre la próxima “sensación” de Leo y el verdadero deseo del protagonista. Según el crítico, Sigfrido logra conjurar el sentimiento de culpa inherente a la castración porque en él la agresividad no es atemperada por la culpabilidad, o el miedo. La muerte del dragón, siempre según Echavarren, es una hazaña paralela al orgasmo imaginario de Leo cuando desflora violentamente a una muchacha en una de sus fantasías. Además, opina que Leo posee a Gladys en el marco de la agresividad y delante de Esther, como Sigfrido posee a Brunilda en medio de la admiración y el escándalo del público⁹⁴⁴.

De manera inesperada, la última “sensación” aludida imita exactamente la trayectoria del origen del sujeto imaginario: el Sigfrido “dotado de fuerza sobrehumana”⁹⁴⁵ (que mata al enano y luego al dragón para lograr el acceso al canto de los pájaros) podríamos compararlo con el Pescado en el cuento de Borges, “Animales de los espejos” en *Manual de zoología fantástica*. En este cuento el Pescado, como Sigfrido, lucha contra el Emperador Amarillo y logra deshacer el hechizo que había reducido a los seres humanos a la repetición: “las artes mágicas del Emperador Amarillo prevalecieron. Éste rechazó a los invasores, los encarceló en los espejos y les impuso la tarea de repetir, como en una especie de sueño, todos los actos de los hombres. Los privó de su fuerza y de su figura y los redujo a meros reflejos serviles”⁹⁴⁶, tal y como los valores del Otro simbólico han hecho con los seres humanos, especialmente con los pertenecientes a los márgenes, a los *queer*.

Desde la perspectiva posmoderna que hemos adoptado leemos, tanto en la “sensación” referida de Leo como en el cuento citado de Borges, una crítica de la maldición del sujeto posmoderno. Sin embargo, si la historia del Pescado se refiere a la liberación de la conciencia, la de Sigfrido lo hace sobre el retorno a la misma. El

⁹⁴³ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, *op. cit.*, p. 187.

⁹⁴⁴ ECHAVARREN, Roberto, “La superficie de la lectura en *The Buenos Aires Affair*”, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁹⁴⁵ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, *op. cit.*, p. 188.

⁹⁴⁶ BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarita, *Manual de zoología fantástica*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 14.

canto de los pájaros y la mujer dormida representan lo *real* del deseo. Es por eso que a Sigfrido le producen angustia y miedo:

Desde lo alto de la roca contempla al ser dormido y cubierto con un manto de guerrero. Se acerca y le quita el manto, es un cuerpo desnudo, distinto. Por fin sabe lo que es una mujer. Lo embarga una emoción para él totalmente desconocida. Tiembla. Una mujer le ha enseñado lo que es el miedo. Una mujer dormida⁹⁴⁷.

La mujer es aquí todavía lo materno, y en tal estado primordial resulta inaccesible:

Sigfrido la toca, la acaricia apenas y descubre que sus labios son rosados como una fruta. Para probar su sabor le acerca los propios labios. Sabor parecen no tener, pero son placenteros al tacto⁹⁴⁸.

Sigfrido, dominado por un ímpetu ciego, intenta abrazarla [...] ella se escurre de sus brazos. Ha sido una diosa y ningún hombre la ha tocado jamás⁹⁴⁹. No obstante, “un beso la transforma en simple mujer”⁹⁵⁰. El beso sustituye a *lo real* del deseo en el orden simbólico. Cuando Sigfrido se quita la piel de león “para que las llamas iluminen los dos cuerpos diferentes”⁹⁵¹, él también muestra la disposición para sublimar su deseo real, el “ímpetu ciego, para poder gozar a la mujer. Es por eso que pese al temor inicial de ésta, finalmente logra poseerla:

La doncella se asusta al ver el cuerpo de un hombre, e intenta escapar...Pero Sigfrido la detiene y, mientras la besa, para sujetarla mejor le penetra, con suavidad, el cuerpo blanquísimo. La muchacha trata de soltarse pero ya es tarde⁹⁵².

Es decir, en esta “sensación”, vemos cómo la sexualidad se transforma en lo que Lacan ha llamado la sexuación: “para sujetarla mejor, le penetra [...] el cuerpo blanquísimo”: el deseo ha sido reducido a la sexualidad genital. De hecho, la vida

⁹⁴⁷ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 190.

⁹⁴⁸ Ibídem, pp. 190-191.

⁹⁴⁹ Ibídem, p. 191.

⁹⁵⁰ *Idem.*

⁹⁵¹ *Idem.*

⁹⁵² *Idem.*

misma se ha convertido en una representación, y Sigfrido es el representante de la Ley; el público se siente ultrajado por la obscenidad del acto,

[...] y quiere hacer abandono del teatro, pero Sigfrido lo impide. Las salidas habituales no se hallan donde siempre, insensiblemente el teatro de ópera se ha convertido en otro recinto. A la vista no hay salida alguna, y ese lugar ahora se parece a la carpa de un circo gigantesco⁹⁵³.

En esta representación, el hombre trata constantemente de perfeccionar el sistema simbólico sublimando lo femenino: “De allí juntos se lanzarán al punto más alto que la vista alcance, girarán en el aire y alcanzarán a tocar la lona áspera pero tibia del circo más grande del mundo”⁹⁵⁴.

No obstante, es imposible tener un metalenguaje que enmarque totalmente la sexualidad. Por eso siempre existe la opción o el riesgo de regresar al deseo real del Otro. Pero este regreso también significa la muerte: “Más el precio de la hazaña puede ser muy elevado, porque la red protectora ha sido quitada y los cuerpos que caigan a la pista pagarán con la vida”⁹⁵⁵.

Al final de la novela, delatado su deseo a las autoridades, Leo se siente arrinconado por el sistema. La única vía que le queda es la muerte que en este caso encarna la libertad de un deseo que no cabía en la realidad circundante.

3.2.- Gladys y la demanda de la madre

A diferencia de Leo, Gladys se identifica con los valores del imaginario popular y se esfuerza por reproducirlos. Sin embargo, se trata de una identificación minada continuamente por un conflicto interno: la división entre las demandas del padre y las de la madre. De niña, Gladys se identificaba con su padre porque copiaba dibujos de chicas de la revista *Rico Tipo*⁹⁵⁶ que su padre apreciaba, considerándolas el ideal

⁹⁵³ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 191.

⁹⁵⁴ Ibídem PUIG, pp. 191-192.

⁹⁵⁵ Ibídem, p. 192

⁹⁵⁶ El primer número de la revista humorística *Rico Tipo* sale a la calle el 16 de noviembre de 1944. La aparición de “Rico Tipo”, ilustrando sus páginas con esas chicas que “no existían” y tenían

estético de la feminidad. Es decir que, Gladys interpreta, desde pequeña, el deseo de su padre como una demanda para que se identifique con la representación imaginaria de la mujer producida por la cultura popular. Por otra parte, sus relaciones con su madre son tensas. Desde pequeña, Clara Evelia la abandona frecuentemente al cuidado de una vecina para asistir a conferencias y funciones vespertinas. No es entonces extraño que su cariño se concentre más la vecina que en su propia madre, a menudo cruel, y que le devuelve una imagen negativa de sí misma.

[...] Gladys se pasaba el día con la columna vertebral arqueada, caída de hombros y hundida de pecho a pesar de todas mis recomendaciones no quiso anotarse en el equipo de pelota de cesto, y mírala cómo está flaca y verde, y ahora se quiere anotar en una escuela de dibujo para agobiarse más todavía⁹⁵⁷.

El padre empeora la situación cuando se pone del lado de la esposa y le dice a la chica “tenés que hacer caso a mami porque papi no quiere tener una hija loro”⁹⁵⁸; palabras que Gladys “siempre había temido oír de labios de su padre”⁹⁵⁹.

Por todo ello, Gladys se siente desde niña, como si no existiera para su madre, o solo existiera como un “mal objeto”. Por lo tanto, para la niña, la demanda implícita de la madre es que ella desaparezca o muera. Así, junto con el deseo de ser “budín”, uno de los significantes que la define es el de un objeto rechazado o ausente. Por las mismas razones, también, desde niña, la autopercepción de su cuerpo vacila entre el imaginario del padre —“budín”—, y la realidad de la madre: “loro”. El resultado es que desde temprana edad, Gladys se ve como si no enajenara con las expectativas e imperativos de su época y ambiente; se siente marginal, se compara con el Damien de Hermann Hesse y se identifica con los personajes afectados por el mal del siglo y su “angustia del existir”⁹⁶⁰.

formidables siluetas, logra un increíble efecto entre las jóvenes, imponiendo una moda desde la caricaturización. Algo similar ocurrirá con los hombres, quienes siguiendo la caricaturización de la moda masculina del momento, exageran desmesuradamente el largo de sus sacos y alargan el tiro de sus pantalones de tal modo que parecen tener la cintura pegada al pecho. <http://www.todo-argentina.net/historia/videos/peronismo/ricotipo.htm>.

⁹⁵⁷ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 32.

⁹⁵⁸ *Idem*.

⁹⁵⁹ *Idem*.

⁹⁶⁰ *Ibidem*, p.30.

Todo lo anterior explica entonces que, junto al deseo “normal” por identificarse con el otro, también se vea como un “objeto rechazado” y termine en la situación paradójica de querer ser amada como tal⁹⁶¹. Gladys acaba borrándose ante el otro por falta de autoestima, y su propio deseo de existir por sí misma alterna con el de subordinarse al poder o la seducción del otro.

Ya adulta, tanto en la realidad como en la fantasía, su imagen del cuerpo está dividida entre la de las mujeres del cine y la de “loro”. Por una parte, hace lo imposible para que el cuerpo imaginario al que aspira sea amado - cuando gana el premio para estudiar en los Estados Unidos sueña con convertirse en una mujer misteriosa y atractiva; antes de su primera cita con Leo, no duerme porque no sabe qué ponerse y, según dice, “mi deseo hubiese sido presentarme radiante de lujo”⁹⁶². Sin embargo, es consciente del otro cuerpo, el cuerpo creado por el rechazo materno; cuando establece relaciones con Leo cree que por fin su cuerpo ha sido aceptado, y por eso se siente bella: “desde que me siento bella me acucia la curiosidad: ¿soy una bella instintiva o una bella existencial?”⁹⁶³. En realidad Gladys se siente dividida entre el cuerpo real, instintivo, y el imaginario; no sabe si su belleza responde al mandato de la madre o al del padre. La pérdida del ojo en los Estados Unidos solo empeora esta situación. Por eso, el mechón sobre el ojo vacío apunta a dos objetivos: por una parte, el de tapar el cuerpo materno; y por otra, imitar el cuerpo paterno y adoptar la imagen de Veronica Lake). Cuando es abandonada por Leo, Gladys cree que una de las razones de ese abandono es su cuerpo, precisamente por el ojo perdido: “aunque era imperdonable el maltrato que había recibido de Leo, resultaba natural que un hombre de su inteligencia se irritase ante tales excentricidades de una mujer como ella, depresiva, tuerta y carente de talento real”⁹⁶⁴.

La expresión artística de Gladys también es ambivalente. Desde los inicios, su trabajo se ve influido por su conflicto interior: de niña, copia dibujos de las revistas y, en la vida adulta, por respeto a los cánones clásicos, copia a los artistas

⁹⁶¹ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 62.

⁹⁶² *Ibidem*, p. 114.

⁹⁶³ *Ibidem*, p. 120.

⁹⁶⁴ *Ibidem*, p. 208.

consagrados; según el narrador, esto mina su expresión personal⁹⁶⁵. Pero el acto de copiar tiene una función paradójica pues, si por un lado remite al deseo de identificarse con la imagen ajena; por otro, remite a la negación o al rechazo de la propia capacidad para expresarse. De retorno a Argentina, después de la estancia fracasada en los Estados Unidos, y ya junto a la madre, Gladys descubre la expresión artística personal. Pero se trata de un descubrimiento que refleja las demandas de la madre en cuanto es una expresión basada en el rechazo. Como ella misma dice, va a la playa y recoge “los deshechos que había dejado la marea sobre la arena. La resaca” porque “me atrevía solamente a amar la resaca, otra cosa era demasiado pretender”⁹⁶⁶. Habla con la resaca, la toca y escucha las voces de los objetos porque su mundo es el suyo también: “La obra era ésa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida o la vida misma. Esa era la vida”⁹⁶⁷. Ahora, su mundo no es el de *Rico Tipo* porque ya ha fracasado en él; para Gladys, los óleos, las témperas

[...] era[n] material precioso de lujo, que a mí no me estaba permitido tocar; a un ser inferior no le está permitido gastar, desperdiciar, jugar con objetos valiosos. Por eso durante años no hice nada, hasta que descubrí las pobres criaturas hermanas que rechaza cada mañana la marejada⁹⁶⁸.

Su vida romántica también está continuamente acechada por el conflicto y las distintas tentativas de resolverlo. O sea que, aunque su búsqueda de un amante parece ser metonímica, puesto que sale con varios hombres en los Estados Unidos; su objetivo final es encontrar un hombre que sirva de metáfora y sustituya al *objeto a primordial*.

Antes de salir hacia los Estados Unidos, Gladys tiene una imagen precisa del amante que desea: un impetuoso director de orquesta húngaro o austríaco, o un novelista inglés⁹⁶⁹. El primer hombre del que se enamora, Roberto Ginestro, cumple

⁹⁶⁵ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 39.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, p. 108.

⁹⁶⁷ *Idem*.

⁹⁶⁸ *Idem*.

⁹⁶⁹ *Ibidem*, pp.38-39.

con los ideales del norteamericano soñado por ella⁹⁷⁰. Y, aparte del sexo, los demás hombres con los cuales tiene relaciones la atraen por una u otra cualidad imaginaria. Así, su relación con Danny “unió atmósfera amorosa, y perspectiva de un futuro feliz, a un acto físico pleno”⁹⁷¹. Mientras que con Ricardo, “Gladys vivió [...] por primera vez en su vida todas las alternativas de un amor —aparentemente— correspondido”⁹⁷². Sin embargo, la experiencia americana resulta ser un fracaso no solo en cuanto a la obtención del amor ideal soñado, sino también en el ámbito profesional.

Como ha señalado Lacan, cada pérdida del sustituto del *objeto a* en la realidad engendra angustia porque nos recuerda la pérdida primordial del Otro. Esto sugiere que los problemas nerviosos de Gladys se deben a los fracasos amorosos y profesionales, y a que sus antiguos compañeros ya han realizado exposiciones en importantes galerías o han estado casados. Por lo tanto, no es extraño que durante la crisis nerviosa abrigue pensamientos suicidas⁹⁷³; es decir, desea negar el cuerpo imaginario y el sistema simbólico a través de la muerte como retorno a la simbiosis primordial.

En dicho contexto, el descubrimiento de una nueva forma de expresión artística y la aparición de Leo en su vida son nuevas representaciones del *objeto a* que la salvan temporalmente del abismo del vivir. Pero aquí también se manifiesta el deseo escindido. Por una parte, ve a Leo como el objeto deseado desde siempre; según ella, sin haberlo visto “lo conocía: lo había imaginado”⁹⁷⁴. Y desde ese momento “lo único que importaba [...] era tratar de pasar el resto de mi vida cerca de él para mirarlo”⁹⁷⁵, porque Leo despierta en ella esa “sensación” inexplicable que se asocia con el “descubrimiento” del objeto. Con él siente haber llegado al final de su búsqueda, y cree que ha colmado totalmente su deseo; razón por la cual se siente

⁹⁷⁰ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 41-42.

⁹⁷¹ *Ibidem*, p. 49.

⁹⁷² *Ibidem*, p.50.

⁹⁷³ *Ibidem*, p. 51.

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p.110.

⁹⁷⁵ *Ibidem*, p.112.

colmada. Ahora solo piensa en “cosas lindas”⁹⁷⁶. Pero, por otro lado, y en consonancia con la demanda materna, está dispuesta a someterse totalmente a Leo, a borrar del todo su propio deseo: “Dios me preguntaba si yo estaba dispuesta a cualquier sacrificio por amor a mi futuro compañero. Respondí que por supuesto sí, aún más, sería doblemente mi placer doblegarme a su voluntad”⁹⁷⁷ Como si la plenitud no fuese posible sin asumir la vía del sacrificio y de la negación de sí.

Pero esta relación, como las que tuvo en los Estados Unidos, también dura poco. Lo cual no debe extrañar porque, dado el modo de gozar de los dos personajes, se trata de un amor imposible. Un amor comparable al que existe entre el ladrón de la Casbah y Hedy Lamarr en el epígrafe que encabeza el capítulo ocho. Como el ladrón atrapado en la Casbah, Leo está atrapado en la repetición de sus pulsiones, repetición que, según ya apuntamos, excluye la posibilidad del amor. Gladys, por su parte, aunque es capaz de amar, también se encuentra condicionada por el deseo de la madre; lo cual obstaculiza no solo el amor con el otro, sino la transferencia del marco ideológico de su mundo ficticio a los modelos de la cultura popular.

La ruptura con Leo repetiría no solo la pérdida del *objeto a* primordial, sino también las rupturas y frustraciones en los Estados Unidos. De hecho, todo su mundo se derrumba con ella: además de perder al amante, es descalificada para representar al país en la muestra de pintura en Brasil, sus recursos económicos se agotan y, debido a su estado físico y psíquico, no tiene fuerzas para trabajar. De nuevo, estas pérdidas la sumergen en la duda respecto de su trabajo y de la imagen de sí misma. Y como la descalificación mina por completo su propia confianza en su arte, su único objetivo es lograr sobrevivir:

[...] la única actividad que le agradaba era su trabajo plástico, pero había dejado de creer en él, lo cual le impedía presentarlo en público; si hallaba fuerzas para desempeñarse en un trabajo cualquiera, solamente lograría el objeto de sobrevivir; subsistir solamente le aseguraba la prolongación de su malestar⁹⁷⁸.

⁹⁷⁶ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 105.

⁹⁷⁷ *Ibidem*, p.109.

⁹⁷⁸ *Ibidem*, p. 207.

En este momento crítico, Gladys está dividida entre Eros y Tánatos. Cuando oye el ruido proveniente del acto sexual de la pareja del apartamento vecino, reflexiona sobre sus problemas presentes y sobre el futuro sombrío que la espera junto a la madre en Playa Blanca: “la amenaza de las innumerables jaquecas que la aguardaban en la Playa Blanca”⁹⁷⁹. De allí concluye que si la vida, *eros*, no es justa, ella no tiene por qué seguir viviendo:

(...) si era posible tal disparidad de suertes, no hallaba ella razón alguna por la cual debía aceptarla; más aún, si poderes desconocidos habían decidido que a ella le tocara la suerte menos favorable, no hallaba razón alguna para hacerse cómplice de los mismos; (...) el solo hecho de seguir viviendo la volvía cómplice de ellos⁹⁸⁰.

Son, pues, estos factores los que la inducen a lanzarse del balcón a la calle. Aunque cabe señalar que cuando alguien se interesa por su trabajo el deseo de vivir renace y es nuevamente capaz de actuar, es decir, de recomponer y su sitio en el sistema simbólico. Sin embargo, este interés renovado en la vida debe verse solamente como una oportunidad de recomenzar. Y ello porque, sobre la base de todo lo afirmado sobre su deseo, Gladys tendrá que distanciarse de las demandas maternas sublimándolas para lograr aprovechar esta nueva oportunidad.

A partir de lo expuesto, entendemos que *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas* tienen como objeto la identificación horizontal del sujeto con los valores de la cultura popular. Es decir, los personajes de dichas novelas, pese a sus transgresiones, logran transferir sus pulsiones a los valores de su medio social. En ellas, pues, se trata, de la muerte en el símbolo con todas sus implicaciones. En *The Buenos Aires Affaire*, en cambio, asistimos más bien a la identificación vertical del sujeto con el deseo del Otro, lo cual se ve claramente en el caso de Leo. Por eso, no se puede decir de sus personajes que han cerrado la fuente interior de su erotismo para ser dirigidos por ideales exteriores, según afirma Morello-Frosch. Por el contrario, desde nuestra lectura los personajes son, en realidad, víctimas de su interioridad. Si Gladys ha sobrevivido es porque, a diferencia de Leo, entre el yo que se expresa y el deseo del Otro existe cierta distancia. La afirmación del narrador

⁹⁷⁹ PUIG, Manuel, *The Buenos Aires affair*, op. cit., p. 214.

⁹⁸⁰ *Idem*.

implícito parece ser entonces que, si el sujeto quiere hallar su lugar en el sistema *simbólico*, debe reconocer que el deseo de la pulsión no tiene su objeto específico en los dos Otros, *lo real* y lo simbólico. Puig volverá a plantear el tema, desde un punto de vista diferente, en *El beso de la mujer araña*.

**Capítulo 3.- *El beso de la mujer araña:*
metáfora performativa**

A partir del primer epígrafe de este capítulo nos proponemos construir nuestra propia lectura, o si se nos permite “reescritura” *queer* de la novela. Aspiramos a mostrar una nueva arista que logre iluminar y abrir la novela a nuevos paratextos. No pretendemos pasar por alto la vasta crítica que se ha dedicado a analizar la obra desde múltiples puntos de vista, más bien al contrario: asumiendo su carácter prolífico, intentamos iniciar una nueva perspectiva porque, a nuestro parecer, soluciona el problema de la búsqueda de lectura inédita que todo investigador –ingenuo– persigue.

Otro punto que nos parece preciso aclarar es que nuestras pretensiones no apuntan a una superación de la crítica existente, sino a proponer una alternativa. Alternativa que se forja sobre un diálogo con la crítica, la cual nos ha aportado muchos aspectos interesantes que, negativa o positivamente, convergen en nuestras propias tesis, en una tentativa para superar todas las contradicciones que supone el examen de una novela tan sumamente estudiada.

Finalmente, nos interesa fijar los aspectos que se desarrollan en esta obra de Manuel Puig dentro de esta línea, porque consideramos que la perspectiva *queer* es apropiada para comprender las temáticas que pretendemos abordar en este capítulo. Como ya mencionamos, la perspectiva *queer* ofrece una respuesta creativa que, a la vez, es una crítica y una manera de pensar y de enfrentarse a la realidad: además de ejercer presión sobre ella, induce una subversión a partir del lenguaje que, al igual que la naturaleza, adquiere vida autónoma, prolifera, se rebela, se desconcierta y se confunde. El lenguaje es como cualquier organismo vivo, aunque es, sin embargo, un organismo que no muere, en tanto que es posible fijarlo a través de las operaciones institucionales. Por otra parte, postulamos una lectura *queer* porque consideramos que encaja con las problemáticas e interrogantes que abre *El beso de la mujer araña*, en la medida en que admite la incorporación de lo impensable y de lo imaginario y, simultáneamente, desarticula los discursos de poder, los cuales limitan la sexualidad y la política a dictámenes morales dentro de la obra. Asimismo, desmantela el orden patriarcal y lo burla con la transgresión sexual y discursiva.

La primera de estas tres temáticas corresponde al espacio, que pensamos como un escenario opuesto al contexto social de la Argentina de los 70, cuya comprensión es posible, en parte, a partir de la perspectiva de Néstor Perlongher, quien examina las relaciones entre política y homosexualidad en un contexto donde predominaban la represión y la tortura. En este sentido, el espacio carcelario funciona como un espejo del contexto real en donde se inscribe la novela. Un espejo que, mediante las estrategias de escritura de Manuel Puig, se invierte y distorsiona porque permite la libertad a los personajes en términos de deseo y de pensamiento. A través de ambos, los personajes logran trascender el espacio claustrofóbico de reclusión, en la medida en que burlan la represión por la cual fueron castigados. Tanto Valentín como Molina utilizan sus discursos (político y cinematográfico, respectivamente) para lograr expandirse como quisieron hacerlo en el espacio exterior, y logran convertir el encarcelamiento en un acto nulo e inoperante, en la medida en que no logra su objetivo de sancionar la homosexualidad de Molina ni la ideología marxista de Valentín, las cuales se refuerzan al encontrarse en contacto. Para describir este espacio carcelario que no cumple con sus requisitos y finalidades, nos sustentamos en la noción de *panóptico* acuñada por Michel Foucault⁹⁸¹, la cual se ve debilitada dentro de la novela, ya que la cárcel que encierra al guerrillero y al homosexual se aleja de ciertos aspectos que describe Foucault en su estudio.

Otro mecanismo discursivo que utiliza Manuel Puig para poner en crisis la noción de autoridad a través de la escritura es la ausencia de narrador, la cual es tratada en este primer apartado y retomada al inicio del segundo. Por su parte, el segundo apartado nos introduce en el ámbito de la narración, tratado a partir de la polifonía de voces que componen la novela, las cuales desmantelan la función del narrador. Asimismo nos ocupamos de los discursos cinematográficos empleados por Molina, que se despliegan como proyecciones de su identidad sexual construida a partir de lo femenino, y los relacionamos con el concepto de *seducción* de Jean Baudrillard, al que ya hemos aludido anteriormente, el cual da fin a nuestro segundo análisis.

El tercer y último aspecto analizado es la dimensión del acto sexual como transgresión de las prohibiciones impuestas por el contexto extraliterario que

⁹⁸¹ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 1975.

circunda a la novela. El acto sexual se consagra como un acto “hipertélico e inoperante”⁹⁸² que, sin proponérselo, trasciende la celda y burla la represión a través del fluir del deseo, el cual da lugar a la “simbiosis y a la metamorfosis” de los personajes, quienes sufren el efecto de la experiencia límite del erotismo, estudiada desde la visión que Georges Bataille desarrolla en su obra⁹⁸³.

Antes de empezar nuestra lectura recordamos brevemente el asunto de la novela. La acción se centra en el encuentro de dos presos en una cárcel bonaerense durante la dictadura militar. Ambos presos (Valentín Arregui y Molina) están acusados de dos delitos muy distintos: Valentín de participar en actividades políticas en contra la dictadura militar y Molina de haber mantenido relaciones sexuales con un menor. Se encuentran aislados del exterior, corren constante peligro de tortura (especialmente Valentín) y sufren el miedo que produce esta situación. Su huida imaginaria es la que los proyecta al mundo ficticio: las películas. Molina cuenta las películas que ha visto con todo lujo de detalles, y de esta manera consigue crear una distracción temporal para los dos. En la celda se desarrolla una relación de amistad pero, a lo largo del texto, se producirá, también, una relación de tipo sexual. Es la historia del encuentro de dos identidades muy distintas, pertenecientes a contextos muy diversos. Durante sus conversaciones exploran sus miedos, y a partir de estos, la condición humana en general. El director de la prisión ofrece a Molina reducir su condena a cambio de conseguir datos sobre las actividades guerrilleras de Valentín, pero este último rehúsa finalmente delatar a su compañero de celda. Los dos mueren trágicamente al final de la novela: Molina cuando intenta entregar una nota de Valentín a sus camaradas de militancia y se ve envuelto en un enfrentamiento con la policía; Valentín, después de ser torturado y quedar solo en la celda soñando con la tela de araña de las películas que le contó Molina.

⁹⁸² Véase: SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

⁹⁸³ BATAILLE, George, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2005.

1.- *Queerización* del espacio carcelario

Una de las singularidades de la novela es que transcurre en la cárcel y a los dos personajes principales, Molina y Valentín, se les ha asignado la misma celda para cumplir con su castigo. Las mínimas alusiones al escenario en el que se desenvuelve la trama de la convivencia entre Valentín y Molina nos hacen pensar que el espacio físico, real no es un aspecto importante.

Centrándonos en la represión, revisamos la descripción de la prisión que expone Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, con el propósito de contraponer este modelo carcelario y el que se dibuja en la obra de Puig. En el citado trabajo, Foucault acuña el concepto de panóptico, del cual nos apropiaremos desde y para el estudio de la vigilancia. Lo utilizamos y nos proponemos desestabilizarlo, en la medida que, dentro de la cárcel de *El beso de la mujer araña* la vigilancia se presenta de manera débil y engañosa, contraponiéndose al panóptico, el cual se define por su función represiva directa:

Se trata de un espacio cerrado en todos sus puntos, en donde los menores movimientos se encuentren controlados otorgándole así una omnipotencia al vigilante el cual tiene manejo y conocimiento de todos los acontecimientos. El poder se ejerce por entero de acuerdo a una figura jerárquica continua en la que cada individuo está localizado y examinado constantemente⁹⁸⁴.

Sin embargo, esta contraposición no ocurre de manera constante a medida que avanza la trama; en una primera instancia sí hay una relación de poder. Un poder que se ejerce por entero sobre un individuo a través del ocultamiento y el fingimiento: Molina oculta sus intenciones y finge no tenerlas, pero esas intenciones se transforman y se invierten⁹⁸⁵. La inversión ocurre después de la relación sexual

⁹⁸⁴ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, op. cit., pp. 208-209.

⁹⁸⁵ Nuestro análisis considera que la intención de Molina, en un primer momento, es traicionar a Valentín, pero también es posible que éste no haya sido el caso. Atendiendo simplemente al texto de Puig, no encontramos ningún signo concluyente a este respecto. Tradicionalmente se ha

entre los personajes, por lo que la relación de poder se altera, anulándose. Este suceso es crucial para nuestra propuesta porque, desde ese momento, se puede hablar de un estado de libertad que se sustenta en la simbiosis lograda por los personajes:

–Ahora sin querer me llevó la mano a mi ceja, buscándome el lunar.

–¿Qué lunar?...Yo tengo un lunar, no vos.

–Sí, ya sé. Pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar... que no tengo⁹⁸⁶.

Volviendo a la argumentación foucaultiana, el panóptico se aplica con un objetivo, el cual se cumple si se dan ciertas condiciones. Primero, es pertinente decir que el concepto de panóptico se materializa a través de una figura arquitectónica que enfatiza la soledad del individuo, creada por Bentham: “consiste en pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible”⁹⁸⁷. Esta figura arquitectónica permite ver sin cesar. En este sentido, aunque ve y es visto, la función que Molina cumple en un primer momento se asemeja a esta figura arquitectónica, aunque, a la vez, rompe con la individualidad exigida.

El panóptico se aleja del principio del calabozo, el cual cumple con tres funciones: encerrar, privar de luz y ocultar. No se conserva más que la primera, y se suprimen las otras dos. Se entiende el panóptico como una vigilancia directa, puesto que es a plena luz y el preso es consciente de la mirada de un vigilante. Dice Foucault que “la antigua oscuridad, en último término, protegía, porque esta visibilidad funciona como trampa”⁹⁸⁸. Gracias a esta facultad omnipotente de ver sin cesar y sin ser visto, se logra el efecto mayor del panóptico: inducir en el detenido un estado de consciente y permanente exposición que garantiza el funcionamiento

considerado a Molina como un traidor, perpetuando el cliché del homosexual como tal. No creemos que el autor haya buscado ese objetivo. En todo caso, las dotes de manipulación y seducción de Molina son evidentes, porque también las pone en práctica con el director de la prisión para conseguir víveres y para que no le retire su confianza.

⁹⁸⁶ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña* [1976], Biblioteca de Bolsillo, Seix Barral, Barcelona, 1997, p. 175.

⁹⁸⁷ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, *op. cit.*, p. 175.

⁹⁸⁸ *Ibidem*, p. 221.

automático del poder. Asimismo, logra que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción⁹⁸⁹.

Esta conciencia de vigilancia juega de manera engañosa en la novela: la vigilancia que se opera sobre Valentín no es directa; se ejerce a través de una máscara, de tal forma que, a pesar de que el guerrillero es consciente de ser observado, no imagina que es vigilado a través de la estrategia adoptada por su compañero de celda para obtener la libertad. Por esta oscuridad, la vigilancia que recae sobre él es más cercana a la del calabozo que a la del panóptico.

En palabras de Foucault, la prisión debe ser un ejercicio disciplinario exhaustivo. Esta exhaustividad se debe dar en varios sentidos: debe ocuparse de todos los aspectos del individuo, de su educación física, de su aptitud para el trabajo, de su conducta cotidiana, de su actitud moral, de sus disposiciones; es decir, la prisión debe ser “omnidisciplinaria”. La cárcel que nos concierne se aleja de esta disciplinaria; es más, los personajes están sumidos en el ocio, lo que les permite la narración de películas, la convivencia, la relación sexual, etc. Así, este reformatorio impone el aislamiento total del presidiario, alejado de todo lo que ha motivado su infracción. Además, la soledad que propicia el aislamiento debe ser un instrumento positivo de reforma por la reflexión que trae remordimiento, el cual asegura una autorregulación del castigo. Foucault menciona que cuanto más capaz es el imputado de reflexionar, más culpable se siente de haber cometido su delito y, al mismo tiempo, más vivo será el remordimiento y más dolorosa la soledad: “Sumido en la soledad, el recluso reflexiona. Solo en presencia de su crimen, aprende a odiarlo, y si su alma no está todavía estragada por el mal, será en el aislamiento donde el remordimiento vendrá a asaltarlo”⁹⁹⁰.

En conclusión, este modelo carcelario se basa en la soledad y el aislamiento, dos principios que claramente no rigen en la celda compartida por Molina y Valentín. Por lo tanto, no hay un control de sus moralidades, las cuales se disciplinarían si estuvieran manipuladas bajo los efectos de la soledad y el aislamiento. Luego, el poder que la soledad ejerce mengua, y ello se proyecta en la

⁹⁸⁹ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, op. cit., p. 239.

⁹⁹⁰ *Idem.*

actitud de los dos personajes. A pesar de que ambos se cuestionan sus formas de vida, nunca se arrepienten, porque sus “delitos” no son delitos, sino actos correspondientes al estilo de vida que ellos mismos han elegido, actos que la moralidad exógena de la dictadura castiga:

En fin, y quizá sobre todo, el aislamiento de los condenados garantiza que se puede ejercer sobre ellos, con el máximo de intensidad, un poder que no será contrarrestado por ninguna otra influencia: la soledad es la condición primera de la sumisión total. [...] el aislamiento asegura el coloquio a solas entre el detenido, y el poder que se ejerce sobre él⁹⁹¹.

En función de todo lo expuesto, proponemos un modelo de prisión oximorónico para el escenario propuesto en *El beso de la mujer araña*: una cárcel donde entran en pugna la “libertad” y la “vigilancia” y, además, donde, a pesar del régimen represivo impuesto, se genera un ambiente de libertad, el cual anula la vigilancia.

Como ya sabemos, el estilo que Puig construyó en la literatura nace de un sentirse en los márgenes, expulsado de un sistema patriarcal que operaba incuestionablemente en su pueblo natal, obligado a crecer oprimido por las prácticas de autoridad y de poder que se expresaban principalmente en la inferioridad con que se categorizaba a lo femenino. Para expresar su decidido repudio a esas prácticas, las problematizó a través de procedimientos literarios. El mejor ejemplo de esto es la inexistencia de narrador dentro de *El beso de la mujer araña*, técnica que se explica por el rechazo a las jerarquías que lo lleva a la búsqueda de una escritura no autoritaria, lograda al plasmar la polifonía⁹⁹² de voces sin delegarlas a un narrador que opere sobre ellas y las unifique:

Ese horror a las figuras de autoridad pasa de la imagen del director a la función del narrador. Crear una literatura “no autoritaria” será una de sus búsquedas [...] Las voces serán el elemento más importante de su narrativa; voces que parecieran prescindir del narrador a través de un sutil gesto en el que el borramiento es en realidad la declaración implícita de una poética que se opone a lo autoritario. Son voces que se entretienen, en una aparente falta de jerarquías,

⁹⁹¹ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, op. cit., p. 242.

⁹⁹² Narración y polifonía serán tratados en el apartado siguiente.

sin un “yo” que las unifique; el narrador –o incluso el autor como idea de autoridad– han desaparecido⁹⁹³.

Nos hemos referido a la “libertad” que da lugar a acontecimientos inusuales que se desarrollan dentro de esta prisión, pero que son castigados en la sociedad. Cuando hablamos de estos acontecimientos, nos referimos precisamente al encuentro sexual entre ambos personajes, que empieza a tejerse de forma progresiva y que se da en el marco de los momentos de ocio durante los cuales el cinéfilo Molina relata las películas que tiene grabadas en su memoria. Momentos que transgreden, simultáneamente, el orden carcelario y el orden dictatorial.

A este respecto, queremos proponer un contraste entre la realidad social que rodeaba a la Argentina de los setenta (la publicación de *El beso de la mujer araña* data de 1976) y lo que ocurre en la cárcel. El contexto argentino de la década de los 70, en lo tocante a la homosexualidad, puede ser comprendido, en parte, a partir de la descripción que Néstor Perlongher construye en *Prosas plebeyas*, en el capítulo “El sexo de las locas”. Allí da cuenta de la represión que sufría la sociedad argentina en el contexto de la dictadura, centrándose, principalmente, en el maltrato del que fueron víctima los homosexuales. A la vez deja en claro que este sistema patriarcal sobre el que polemiza está implantado desde mucho antes y ha sido integrado en el imaginario de los individuos, independientemente de su pensamiento político, casi de manera inconsciente, sin optar por él y sin cuestionarlo tampoco. Un sistema que relega al homosexual y a la mujer, el mismo sistema que Puig despreciaba y que inspiró su literatura:

Para Puig, la dependencia femenina del macho, la proclividad de la mujer a valorarse en función del hombre que la posee refleja un microcosmos lo que sucede a escala nacional en un país sojuzgado por los militares. En ambos casos, el error estriba en depender de una figura de autoridad por el miedo del ser social o individual a elegir su propio destino⁹⁹⁴.

⁹⁹³ LORENZANO, Sandra (ed.), *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, UNAM Centro Coordinador y difusor de Estudios Latinoamericanos, 1997, pp. 10-11.

⁹⁹⁴ SERNA, Enrique, “La conquista de una realidad paralela”. En: LORENZANO, Sandra (ed.), *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig, op. cit.*, p. 58.

Perlongher describe de manera muy personal el maltrato con que se persigue al homosexual, el cual vive acompañado del miedo, ya que es víctima de un ataque cultural y social gratuito. Este maltrato, indirecto, es patente en el imaginario de la Nación, donde se promueve la masculinidad como única opción. Además, compara este fenómeno con lo que ocurrió en Cuba y, al establecer esta relación, deja en evidencia la crueldad del sistema político comunista, a pesar de que aclara que en la Argentina no fue necesaria una revolución para matarlos:

Hablar de homosexualidad en la Argentina no es solo hablar de goce sino también de terror. Estos secuestros, torturas, robos, prisiones, escarnios, bochornos, que los sujetos tenidos por “homosexuales”, padecen tradicionalmente en la Argentina –donde agredir a putos es un deporte popular– anteceden, y tal vez ayuden a explicar, el genocidio de la dictadura. Dice Carlos Franqui que en la Cuba castrista la lucha no era revolucionarios *vs.* contrarrevolucionarios, eran machos contra maricones. Acá los machos no han precisado de una revolución para matar putos. Y hay que decirlo: muchos de esos normales, con sus modales bieneducados, blanduzcos, genuflexos, han sido cómplices de esa pesadilla cotidiana, con sus prejuicios, su hipocresía, su recusa a hablar del tema⁹⁹⁵.

Siguiendo con la lógica de los opuestos, percibimos una nueva instancia de contraposición. En la cárcel, como ya mencionamos, se da una relación de poder que Molina ejerce sobre Valentín, al mostrarse ante él como un inofensivo compañero de celda, mientras que para poder reducir su condena, se alía con los militares y trabaja para ellos. Como ya adelantamos, Molina debe investigar al guerrillero, investigar quiénes son sus compañeros y dónde están refugiados, para que las autoridades puedan capturarlos. Manuel Puig invierte la situación de lo que realmente está sucediendo en la Argentina de los 70. En la cárcel se disloca el orden: el homosexual ya no es el perseguido, aunque tampoco el que persigue, sino el que traiciona y acusa. Somos testigos de una relación de poder que no impide que la prisión se contraponga a la represión del exterior, la cual se tuerce porque dentro de la cárcel los papeles se invierten. La contraposición no se da solo con respecto a la represión del exterior, sino también con respecto al funcionamiento habitual de la cárcel y mucho en la Argentina de la época. Los papeles se invierten pero esa inversión está

⁹⁹⁵ PERLONGHER, Néstor, *Prosas plebeyas. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Puñaladas, 1997, p. 31.

teñida de simulacro y en última instancia es autorizada por el poder represivo, lo que no impide que éste fracase cuando Molina se enamora de Valentín. En realidad la verdadera inversión se produce en ese momento, antes Molina no es visto más que como un instrumento.

La venganza estético-literaria que Puig encarna en Molina se anula después de que la relación sexual se consuma, para dejar lugar a la política del sentimiento que hemos venido proponiendo a lo largo del presente estudio. Como consecuencia, provoca un cambio en Molina: Molina ya no trabaja para los castigadores (si es que en algún momento lo ha hecho realmente), sino que aplica la *política del sentimiento* y se consolida como la heroína de una película, se refuerza como el sujeto femenino que siempre fue, confirmando así, su propio planteamiento: “si todos los hombres fueran como mujeres, no habría torturadores”⁹⁹⁶. Precisamente el posicionamiento *queer* de Manuel Puig se expresa de manera muy clara en ese enunciado: no sostiene que las mujeres no son violentas por motivos biológicos, esencialistas, sino que pone esta proposición en boca en un biohombre homosexual que se percibe como femenino.

A partir de esta frase que Molina menciona, se encadenan los opuestos: política y sexualidad, encarnados por Valentín y Molina, los cuales se anulan en el momento de la relación sexual. Ya hemos reconocido esta dicotomía en los planteamientos de Manuel Puig y en su creación literaria, aspecto que comparte distintamente con Perlongher, quien sí desarrolla una participación activa en la política, al inscribirse en las juventudes trostkistas. Manuel Puig, por su parte, no es tan radical. Rechaza el “socialismo represivo” que, en su opinión, ejerce violencia disimulada, aspecto que descubre tardíamente Perlongher y por el cual se retira, al darse cuenta de que la cosmovisión de los partidos políticos fortalece este impetuoso sistema patriarcal que tanto detesta. Igualmente, Manuel Puig declara su simpatía por el socialismo y, a pesar de reconocer que es necesaria una preocupación política que exceda los fines estéticos de la literatura, su repudio a la militancia le impide comprometerse con el discurso de un partido oficial, y saca a la luz el conflicto político en su escritura:

⁹⁹⁶ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, *op. cit.*, p. 30.

Sí, claro, creo que es evidente que yo tengo una simpatía por el socialismo pero un terror por los peligros del socialismo represivo. Entonces de eso se habla en toda la novela. A mí me gusta mucho toda esta apertura nueva porque, por ejemplo, para los latinoamericanos... Yo vengo de países donde la gente se muere de hambre, de veras, no metafóricamente. Entonces, hay necesidad de cambios; pero al socialismo se le dio un mal nombre con el stalinismo y todo eso⁹⁹⁷.

Enrique Serna escribe en “La conquista de una realidad paralela”, ensayo publicado en *La literatura es una película*, que en Manuel Puig la política nunca ocupó el primer plano. Sin embargo, tampoco fue ajeno a las luchas de su tiempo y no dejó de alzar la voz en el período de dictadura militar comprendido entre 1976 y 1982 en Argentina. Me gustaría discutir la afirmación de Serna, asumiendo que, efectivamente, aunque no hay una discursividad comprometida directamente y de forma clara con una tendencia política particular, sí hay, en la vinculación entre política y sexualidad, una consciencia subversiva; ambas están tratadas inseparablemente porque está presente la intención política de poner en relieve que cualquier adopción sexual es producto de una determinada forma de cultura y de entender el mundo. A nuestro parecer, esta subversión parece haber sido mejor comprendida por la censura militar que por los autores que niegan la preocupación política de Puig:

Expatriado junto con miles de intelectuales, padeció en carne propia la censura del gorilato cuando sus obras fueron retiradas de las librerías argentinas. Eran tiempos en que la izquierda argentina estaba muy ideologizada y la literatura comprometida muchas veces caía en el panfleto. Desde una posición heterodoxa, pero combativa, Puig vio la escalada fascista como una consecuencia lógica del “machismo desafortunado” que había conocido desde la infancia en los colegios⁹⁹⁸.

Otro punto que queremos puntualizar es que, si hemos escogido la posmodernidad como uno de los marcos de base para nuestro estudio, es porque nos parece una herramienta muy adecuada y funcional para desarrollar nuestros análisis. Somos conscientes de que el paradigma posmoderno, en general, ha sido y está

⁹⁹⁷ ENGELBERT, Manfred, “Cruzando fronteras: la supuesta posmodernidad de Manuel Puig” (pp. 355-372). En: AMÍCOLA, José, SPERANZA, Graciela (comp.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 359.

⁹⁹⁸ SERNA, Enrique, “La conquista de una realidad paralela”, *op.cit.*, p. 56.

siendo puesto en cuestión; de la misma manera que su aplicación a la obra de Puig. Manfred Engelbert contradice un cierto realismo al que la crítica ha asociado a Puig, por su escritura de significantes “limpios”, en comparación con Severo Sarduy. Engelbert no suscribe esa lectura porque reconoce la ausencia de narrador como un riesgo y una apuesta, aspecto que aleja la obra de Puig, especialmente *El beso de la mujer araña*, de cualquier clasificación realista. Esta ausencia del narrador supone al mismo tiempo una no interacción del autor, aspecto que “deja al descubierto la sordidez de lo que se nos muestra como ‘tragedia’ y sin incurrir en una actitud de prejuicio moralizante o culturalista”⁹⁹⁹. El autor valora este recurso como un aporte: la no utilización de un artificio que se exige para la consolidación del género (el narrador) funciona como otro artificio que se utiliza con la intención de hablar de la realidad de manera transparente, sin intermediaciones ni subjetividades. Engelbert dialoga a su vez con el planteamiento de Enrique Serna, para quien Puig encuentra en la escritura una realidad paralela, a la que trata de alejar de la neurosis de la subjetividad y los sesgos ideológicos que caracterizan a un narrador, para no convertirla en una pesadilla:

Se podría decir que Puig, tras haber buscado por todo el mundo una realidad paralela, comprendió que solo podía conquistarla en la escritura. Y si al principio su tema fue la dificultad del hombre para liberarse de sus cadenas psicológicas y sociales, más adelante advirtió el peligro de convertir esta realidad alterna, en una pesadilla [...] el hombre anhelante de libertad queda atrapado en su propia neurosis, que a veces puede tomar un sesgo ideológico¹⁰⁰⁰.

Además, crea un concepto para nombrar al estilo de la “narrativa” de Puig, que define como “escritura aliteraria”, propia de una literatura nueva que implica la crítica sociológica, política y moral de “una mutilación y frustración esenciales de la personalidad, causa de una neurosis que solo dejaría de producirse en una sociedad nueva”¹⁰⁰¹. Manfred Engelbert observa desde otra perspectiva, en el mismo texto, este realismo del que es acusado Puig, al que no se refiere como movimiento

⁹⁹⁹ ENGELBERT, Manfred, “Cruzando fronteras: la supuesta posmodernidad de Manuel Puig”, *op. cit.*, p. 358.

¹⁰⁰⁰ SERNA, Enrique, “La conquista de una realidad paralela”, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁰¹ ENGELBERT, Manfred, “Cruzando fronteras: la supuesta posmodernidad de Manuel Puig”, *op. cit.*, p. 358.

literario, sino para subrayar que la mayor influencia ejercida sobre el autor no es la del cine, sino la de la realidad. Se contraponen así a un lugar de la crítica que considera a Puig como un escritor pop, que solo escribe melodramas, boleros y frivolidades:

Si Manuel Puig tiene alguna influencia, es una influencia no tanto del cine, sino de la realidad [...] Manuel Puig no es un escritor pop como se dice, sino que es un escritor realista de empeño social. Si hay alguna influencia real del cine en Manuel Puig, pues ¡caramba! la tendremos que encontrar por el lado del documental¹⁰⁰².

Retomando *El beso de la mujer araña*, podemos ver en la novela cómo Puig se hace cargo del universo narrativo a través de la oposición, desde los márgenes. La cárcel funciona como maqueta de la realidad invertida. Pero quizás esta contrariedad también está sujeta a relativizaciones, porque lo que ocurre dentro de ella no es tan distinto a lo que ocurre en el entorno social: Valentín y Molina representan la política y la homosexualidad, respectivamente; ámbitos que no son opuestos, pero que están en tensión dentro del contexto que nos interesa. Lo contrario, aquí, es lo permitido, pues lo que sucede dentro de la cárcel sin sanción alguna, en la sociedad se castiga. La cárcel funciona como un espejo deformante de la sociedad, trastocando el mundo a través de su imagen porque, según nuestra propuesta *queer*, “no se pueden ver bien las cosas del mundo más que mirándolas al revés [...]”. Cuando el mundo está al revés y se quiere ponerlo al derecho es preciso mirar por un espejo”¹⁰⁰³.

En este sentido, la obra de Puig refleja en su estructura la idea del universo, su maqueta. En términos locales, logra representar su idea de sujeto en la figura de estos dos personajes; por lo tanto, es posible afirmar una relación entre imaginario y conocimiento dentro de la obra de Puig. El acto de encarcelamiento es un acto inoperante; hemos tenido que preocuparnos de lo “impreocupable”: imaginar más allá de lo que sucede en el plano literario de la novela, transportando los hechos ficticios al plano de lo real. Pensamos que encarcelar a estos sujetos, en términos de

¹⁰⁰² ENGELBERT, Manfred, “Cruzando fronteras: la supuesta posmodernidad de Manuel Puig”, *op. cit.*, p. 358.

¹⁰⁰³ ROUSSET, Jean, *Circe y el pavo real*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 45.

corrección, resulta inútil; el Estado argentino aspira a la “sanación” de la sociedad, combatiendo el marxismo que amenaza al orden dictatorial y condenando la “perversión” homosexual, para poner orden. Y lo que sucede, una vez más, es lo contrario: ambos personajes se “contaminan” con la cosmovisión del otro, razón por la cual los males se duplican, no se aniquilan. El gobierno argentino pretende imponer un espacio correctivo, pero termina sustentando un escenario paradisíaco que permite la consumación de la relación sexual entre Molina y Valentín:

–No sé si me entendés... pero aquí estamos los dos solos, y nuestra relación, ¿Cómo podría decirte?, la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie.

–Sí, te escucho.

–En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mi mente... cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio¹⁰⁰⁴.

Después de este episodio, el proceso ha llegado a su extremo: el significado de la cárcel sufre una inversión total y se convierte en un lugar apto para aplicar todo un dispositivo proveniente de los márgenes, *queer*.

Dentro de la novela, el movimiento inoperante remite a lo imperceptible, lo que se expresa por debajo del ocultamiento, lo que ocurre y es inimaginado, ocurre pero es impensable. Nos referimos, en particular, a dos acontecimientos de la novela, de los cuales nos vamos a ocupar a continuación.

El primero ocurre cuando Valentín cede a la relación a la que Molina lo invita, le concede su confianza, pero sin ser consciente de que Molina está actuando estratégicamente para extraerle información. Este ocultamiento traspasa los límites de la novela, trasciende hasta nosotros, los lectores, quienes no manejamos esta información hasta bien avanzado el texto. El segundo acontecimiento que podemos leer a la luz de esta interpretación es el simulacro, simultáneo, de Molina ante la policía: disfraza su relación con Valentín y la adapta a lo esperado por los represores en el momento de hacer el trato. Se arriesga y encubre la información que ha

¹⁰⁰⁴ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 163.

obtenido, protegiendo a su compañero, a pesar de las sospechas, para pasar información a la célula terrorista de Valentín. Se arriesga hasta la muerte y, en este sentido, muerte y pasión se unen. La comida ejerce un rol central en el simulacro que monta Molina, pues a través de ella encubre su empresa a los ojos de Valentín, haciéndole creer que su madre se la ha entregado. Por este motivo, la comida empieza a abundar, sobra, se pierde, se derrocha... Leemos en esos signos una correspondencia simbólica entre comida y deseo erótico, en la medida en que la proliferación de la comida sucede a la par con la unión sexual y, al igual que ésta, propicia un estado absoluto de comunidad e intimidad. Por último, el signo eficaz se lleva a cabo cuando Molina le pide a Valentín que le dé un beso final, el cual termina por sellar la relación, por consagrarla al hacerla verificable y perceptible:

–Valentín.

–¿Qué pasa?

–No, nada, una pavada... que te quería decir.

–¿Qué?

–No, mejor no.

–...

–...

–Molina, ¿qué es?, ¿me querías pedir lo que me pediste hoy?

–¿Qué?

–El beso.

–No, era otra cosa.

–¿No querés que te lo dé, ahora?

–Sí, si no te da asco.

–No me hagas enojar.

–...

–...

–Gracias.

–Gracias a vos¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰⁵ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 207.

2.- Focalizadores: Molina, Valentín y el narrador de las notas

La crítica tradicional ha etiquetado a los personajes de *El beso de la mujer araña* de “guerrillero” y “homosexual” basándose en criterios identitarios esencialistas de los que resultan lecturas que consideramos reduccionistas. Pongamos por ejemplo a Alan Pauls, quien define la novela como “una suerte de diálogo socrático entre un militante obcecado y una loca *demodée*”¹⁰⁰⁶. José Amícola advierte a este respecto:

El hecho de que las publicaciones más recientes que luchan contra los estereotipos sexuales siguieron utilizando un término como “homosexual” pareció revelar, con todo, hasta qué punto seguimos anclados en esta designación que al parecer data de 1860 y de la que no parecemos todavía capaces de liberarnos¹⁰⁰⁷.

Con la intención de descodificar el texto desde una lectura más plural resultante de la perspectiva *queer*, atenderemos principalmente a los dos aspectos que a lo largo de este estudio hemos descrito como definatorios del ya aludido “efecto Puig”: la característica construcción textual del autor que superpone o entrelaza diferentes narrativas (lo que podríamos denominar *mise en abîme* narrativa) y la autonomía de los personajes, mediante el discurso directo y la ausencia de narrador tradicional.

Dividiremos nuestro análisis en tres “sujetos focalizadores”¹⁰⁰⁸, no entendidos éstos como una consciencia individual, o como una voz, sino como un eje de articulación de valores. En consecuencia, consideraremos a Valentín y a Molina como focalizadores (que se construyen en el seno de la focalización interna

¹⁰⁰⁶ PAULS, Alan, “Inventar la contemporaneidad”. En: PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi, Paris, ALLCA, 2002, p. XVI.

¹⁰⁰⁷ AMÍCOLA, José, “Los manuscritos”. En: PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi, *op. cit.*, p. XXIII.

¹⁰⁰⁸ Utilizamos “sujeto focalizador” en el sentido de *ideologema* propuesto por Julia Kristeva y definido en la p. 24 del presente trabajo.

del relato) junto a un tercer focalizador externo, que encontramos en las notas a pie de página.

2.1.- Molina focalizador de la subjetividad femenina

El personaje de Molina en tanto que focalizador servirá al autor como herramienta para poner en evidencia la subjetividad de la división social de los géneros. Su “frivolidad” y su percepción *kitsch/camp* del mundo son las lentes a través de las cuales el personaje recrea las películas de Hollywood que cuenta a Valentín como “mero pasatiempo” en la celda de la prisión. Seguidamente analizamos brevemente a modo de ejemplo tres de esas películas, así como el modo en que son recreadas, manipuladas por la oralidad del personaje. Ello nos permitirá descubrir su concepción de la división social de los géneros.

Las películas descritas por Molina en la celda definen una dimensión simbólica dentro de la obra de Puig, un mundo irreal que contrasta con la dura realidad de la cárcel. Usando las películas como espacio de contraste con respecto a la realidad de los dos presos, Puig consigue crear la sensación de traspaso de un lugar a otro. Esta noción de desplazamiento se puede conectar con las representaciones de género que surgen en la obra: Molina traspasa límites de género cuando elige ser una mujer, y las películas que relata les dejan, a él y a Arregui, el paso libre a otra dimensión, una dimensión imaginaria fuera de las paredes de la cárcel. Es decir, Molina ha emprendido de algún modo un viaje cuando ha elegido ser mujer; su identidad la ha creado él, y elige desplazarse desde su cuerpo de hombre para entrar en la identidad femenina. Las películas le sirven igualmente para desplazarse del lugar en el que está (la celda) a otros lugares, lugares en los que reinan las heroínas, las mujeres que le gustaría ser. Se desplaza del cuerpo de hombre a la feminidad y las películas le autorizan a desplazarse de la celda a una realidad imaginaria.

En su mayor parte, las películas que narra Molina cuentan con una heroína de carácter típico del cine norteamericano: una mujer hermosa, dramática, y atormentada por temas de amor. Algunas de las películas se pueden identificar como existentes, otras parecen reunir elementos de películas existentes con otros ficticios producidos por la imaginación de Molina, y algunas son totalmente inventadas.

En este apartado, vamos a centrarnos en tres de las películas que le cuenta Molina a Arregui. Las dos primeras películas son reales, y realizadas por el director francés Jacques Tourneur. La primera película que trataremos es también la primera que le cuenta Molina a Arregui, titulada en español *La mujer pantera*, del año 1942. La segunda es del año siguiente, 1943, y se llama *Yo anduve con un zombie*, aunque Molina se refiere en la novela a la película como *La vuelta de la mujer zombi*. La tercera película, *Destino*, es –como lo ha demostrado sobradamente la crítica¹⁰⁰⁹– una creación del propio Puig, inspirado en las películas impresionistas alemanas de los Estudios Ufa, particularmente *Die Grosse Liebe (El gran amor)* de 1942.

Las películas son relevantes en relación con el objetivo de nuestro estudio por dos razones. La primera razón es que las películas expresan implícitamente la idea de la identidad femenina de Molina. Es decir, Molina podría perfectamente elegir películas de héroes, de hombres, pero las películas que elige son en su totalidad películas de heroínas, de mujeres. Arregui le pregunta una vez con cuál de las mujeres de las películas se identifica, y Molina le responde: “Con Irena, ¿qué te crees? Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína”¹⁰¹⁰. Vemos cómo Molina siempre elige a la protagonista, se identifica con el más prominente de los personajes femeninos, lo que constituye otra prueba de su deseo de construir la identidad femenina. A Molina le fascinan e interesan las mujeres, porque se identifica con ellas. Este hecho se interpreta, desde nuestra perspectiva, como una manifestación de su deseo de ser mujer, y por tanto nos dice algo de su construcción de la identidad femenina. Examinando las películas, llegaremos a entender cómo es la feminidad en la representación de Molina, y así podremos estudiar la conexión

¹⁰⁰⁹ Véase a este respecto: ESPERANZA, Graciela, “Del escritor como contrabandista”. En: PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi, *op. cit.*, pp. 550-563.

¹⁰¹⁰ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, *op. cit.*, p. 31.

entre la idea de feminidad de Molina y la construcción de la feminidad como género. Es decir, investigando la concepción de la feminidad que surge de las películas cuando Molina las cuenta, se puede establecer su conexión con la idea de la feminidad como socialmente construida. En segundo lugar, las películas tienen importancia porque contienen elementos míticos, noción importante en la construcción de lo femenino, según Simone de Beauvoir¹⁰¹¹. Las tramas de las películas que vamos a presentar están marcadas por la noción de mito, y veremos cómo esta idea conecta con la de lo femenino como mítico, definido por el hombre y la norma masculina.

La primera de las narrativas recrea un clásico del cine de terror¹⁰¹²: *Cat People*¹⁰¹³, que tiene como protagonista a Irena, una joven que cree ser descendiente de una familia maldita. Su destino es permanecer sola, porque en momentos de tensión emocional se convierte en pantera y comete asesinatos. Molina describe al personaje según los códigos de la *femme fatale*, y añade un componente de animalidad al resaltar sus rasgos felinos:

[Irena] parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos”¹⁰¹⁴.

Además la joven es inmigrante serbia, procedente del medio rural de Transilvania, “donde viven las fieras que en invierno se enloquecen de hambre y tienen que bajar a las aldeas para matar”¹⁰¹⁵.

Pasa horas en el zoológico delante de la jaula de la pantera, como hipnotizada. Una tarde conoce a un arquitecto americano del que se enamora y con

¹⁰¹¹ Véase: BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 1998.

¹⁰¹² “En los años treinta el estudio Universal inventó prácticamente el género haciendo de sus monstruos perdurables, a la vez inhumanos y demasiado humanos. [...] En los años cuarenta recogió el testigo Val Lewton para RKO, con unas cintas que se basaban en la sugestión de atmósferas angustiosas. Entre ellas destaca *La mujer pantera* –Jacques Tourneur, 1942 (con guión del gay Hewitt Bodeen).” PALENCIA, Leandro, *Hollywood QUEER*, Madrid, T&B editores, 2008, p. 310.

¹⁰¹³ TOURNEUR, Jacques, *Cat People*, Estados Unidos, 1942, 35 mm, 73 min.

¹⁰¹⁴ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 9.

¹⁰¹⁵ *Ibidem*, p. 11.

el que se casa pero no se tocan, a causa del temor que le produce convertirse en pantera al besar al hombre amado y destrozarlo con los dientes y las garras. La estrecha amistad del marido con una compañera de trabajo la pone furiosa. Al final de la película Irena aparece muerta delante de la jaula vacía de la pantera mientras que el marido se aleja del lugar abrazado a la arquitecta.

Puig elige una película perteneciente al cine de terror como lugar privilegiado para explorar el género. El componente de animalidad, de monstruosidad de Irena le confiere un estatus de anormalidad, de Otredad; aquello que socialmente debe reprimirse para garantizar la existencia del “nosotros”:

El monstruo cinematográfico es un ser solitario, extraño, sospechoso, problemático, casi inconcebible. Su sexualidad está alterada o es oblicua, a veces seductora otras repulsiva, pero siempre amenazando el orden social, reclamando numerosas víctimas para propagarse. Muchos monstruos pueden ser vistos como la erupción en un medio heterosexual de alguna forma de sexualidad *queer* cuyo deseo ha sido reprimido¹⁰¹⁶.

La película *Yo anduve con un zombi* es otra película de terror que le cuenta Molina a Arregui, a partir del noveno hasta el decimotercer capítulo de la novela. También se representan en la película el miedo y el terror, que son temas de la película de la mujer pantera. La protagonista es una joven que llega a una isla del Caribe, a casarse con un hombre al que acaba de conocer y que vive allí. En la isla los nativos negros trabajan en las tierras de los blancos, pertenecen a una tribu de vudú y practican ritos misteriosos. En la isla hay un secreto oscuro y ominoso.

De la descripción de Molina surge la idea de lo femenino como puro, pasivo e inocente. Otra vez vemos a una heroína, una mujer bella que se encuentra en una situación difícil, atrapada por el horror. Está sometida a la amenaza del brujo que la quiere convertir en zombi, y también está sometida a la represión de su marido, quien mató a su primera esposa y provocó su metamorfosis en zombi. La joven vive en una casa aislada, cuidada por la sirvienta negra. Las mujeres que llegan a la isla se encuentran rodeadas de fuerzas oscuras y poderosas. La segunda esposa, contrariamente a la primera –condenada a vivir como zombi y ser sacrificada en la hoguera– logra escapar en un barco. Las dos mujeres se encuentran en una situación

¹⁰¹⁶ PALENCIA, Leandro, *Hollywood QUEER*, op. cit., p. 309.

desesperada, pero no por ello dejan de amar a su hombre y, aunque sufre presiones por parte del brujo, la primera rehúsa eliminarlo. Molina, al describir cómo la zombi se acerca al muchacho, dice: “se le ve en el fondo de los ojos que todavía le quiere al muchacho, que no quiere matarlo, pero la orden es implacable”¹⁰¹⁷. El relato de Molina celebra la idea tradicional de la feminidad. A las mujeres les imponen todo tipo de maltrato y opresión, pero no dejan de amar a los hombres, hecho que, como ya hemos visto, forma parte de la identidad femenina de Molina. En una relación no busca la igualdad, no le importa que el hombre le provoque miedo. A nuestro entender, el metarelato en que consiste el relato de la película que cuenta Molina, y cómo representa la tensión entre el querer hacer y el deber hacer. Considera a la mujer zombi como un símbolo del “deber-hacer”, ya que, como Molina, se niega a traicionar al hombre al que ama, aunque ese acto la lleva a la muerte, y sufre por haber sido convertida en zombie por el brujo, que es hombre. Molina, como ella, también dará su vida por su amor. Simone de Beauvoir argumenta: “Quizá el mito de la mujer se apague algún día: cuanto más se afirmen las mujeres como seres humanos, más morirá en ellas la maravillosa calidad de la Alteridad”¹⁰¹⁸. Así que la muerte de Molina, igual que la de la mujer pantera y la mujer zombi, permite entrever una eventual definición de la mujer como ser humano cuando se extingue la imagen de la mujer maravillosa y misteriosa.

En la película vemos también cómo Molina, a pesar de sentirse atraído por los hombres, encuentra poco atractiva la masculinidad hegemónica, si la compara a la feminidad. El padre del marido tenía un acuerdo con el brujo, que le dejaba envenenar a los trabajadores para convertirlos en zombis que podían trabajar de noche, y hacer rico al terrateniente, al padre. La chica de la película le pregunta a la sirvienta de la casa en la isla porqué no hay mujeres zombis, y le contesta la sirvienta que “las mujeres no tienen fuerza para los trabajos más rudos del campo y por eso ella cree que no hay mujeres zombis”¹⁰¹⁹. Molina también cuenta cómo los zombis “trabajan y trabajan sin hablar, porque los zombis no hablan, ni piensan, aunque sí sufren, porque en el medio del trabajo, cuando la luna los ilumina, se les

¹⁰¹⁷ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 214.

¹⁰¹⁸ BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo. Vol I. Los hechos y los mitos*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 228.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 173.

ve que se les caen las lágrimas, pero no se quejan, porque los zombis no hablan, no tienen ya voluntad y lo único que pueden hacer es obedecer y sufrir”¹⁰²⁰. Esta visión pesimista de Molina acerca de los zombis puede interpretarse como una alegoría de la masculinidad; los hombres no hablan, ni piensan pero sí lloran, a escondidas, trabajando. En esta descripción de la película vemos cómo Molina no solamente defiende la identidad femenina, sino también presenta una crítica hacia la identidad de los hombres. Los hombres son los que están condenados a trabajar en el campo, sufriendo por ser muertos vivos, no se comunican, pero sí lloran a escondidas. Esta observación se puede relacionar con la idea de la identidad masculina en general, los hombres son los que tradicionalmente trabajan, se les considera menos comunicativos y, como hemos visto anteriormente, llorar no se considera una cosa muy masculina. Esta observación tiene relevancia conectada con el objetivo de esta tesis porque al celebrar la identidad femenina, Molina también renuncia a la identidad masculina. Le atraen los hombres, se enamora de ellos, pero no quiere ser como ellos. Y si consideramos el sistema binario de género, el incorporar uno de los géneros, también implica renunciar al otro. Molina celebra lo femenino como identidad ideal, y expresando esta celebración, también explica por qué no quiere ser hombre.

La tercera película narrada por Molina lleva por título *Destino* y, como hemos indicado, es una creación del propio Puig, inspirada en las películas impresionistas alemanas de los Estudios Ufa, particularmente *Die Grosse Liebe (El gran amor)* de 1942. Reconocemos también referencias a películas de espías de los años 30 como las protagonizadas por Marlene Dietrich y Greta Garbo.

Está construida al estilo de las películas de propaganda nazi: relata la historia de amor en el período de la invasión nazi de Francia entre Werner, un oficial alemán del Tercer Reich, y Leni Lamaison, una conocida cantante francesa. Leni nació en Alsacia, territorio conquistado por Francia. La identidad de Leni está marcada por un lugar intermedio franco-germánico, por la no pertenencia a una territorialidad definida, lo que la convierte en un personaje periférico, *queer*, atravesado por múltiples contradicciones. A lo largo del relato asistimos a la construcción de una subjetividad en constante evolución: seducida por los ideales del Tercer Reich y por

¹⁰²⁰ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 173.

los ojos azules de Werner, inicia una temporada de estudios en Berlín y acaba integrando un comando de espionaje nazi. Al volver a Francia la mirada sobre su patria ha cambiado: “en efecto, acostumbrada ya al sol que resplandece en los rostros de la Patria Nacional Socialista, le disgusta ver su Francia así envilecida como está por las contaminaciones raciales. Su Francia le parece innegablemente negrificada y judía”¹⁰²¹. En el transcurso de una operación de espionaje es herida por una bala, poco antes de la llegada de Werner, en cuyos brazos muere. Leni es víctima de sus contradicciones a causa de la superposición de la cultura francesa y germánica, y en ese devenir pasa a actuar en nombre de la “pureza racial” preconizada por el Tercer Reich.

Tanto en *Cat People* como en *Destino*, Puig nos presenta a las heroínas como *femmes fatales*, pero al mismo tiempo introduce un elemento distorsionador que las coloca en los márgenes, que las convierte en *queer*. Tal y como afirma Francine Masiello, ambas poseen identidades que desde su origen se muestran “contaminadas”, híbridas y cruzadas: “Irena proviene de Transilvania, Leni [...] de Alsacia: ambas son originales de zonas de identidad cruzadas, regiones donde reina la hibridación”¹⁰²². Ambas se encuentran atrapadas en la contradicción de querer construirse e integrarse siguiendo los esquemas normativos y la imposibilidad de conseguirlo a causa de su “diferencia”. En los dos casos acabarán muriendo, mientras que sus análogos masculinos permanecerán vivos y podrán seguir consolidando el lugar de hombres en la sociedad patriarcal.

Las representaciones de mujer en las que Molina se apoya para construir su propia *performance* del género femenino son mujeres con capacidad de intervención en el espacio público. A través de *Cat People* descubrimos que asocia lo femenino a ideas de oscuridad, animalidad y naturaleza; en *Yo anduve con un zombie* retoma la idea de la feminidad como algo puro, pasivo e inocente; y en lo que respecta a *Destino* emerge una mujer pasional que traiciona a su patria en nombre del amor por un oficial alemán.

¹⁰²¹ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰²² MASIELLO, Francine. “Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*” (pp. 574-588). En: PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*. Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi, *op. cit.*, p. 579.

Destino pone de manifiesto que en la identidad de Molina el poder del “amor romántico” como constructo social es más fuerte que el factor político, ideológico. La recreación que Molina presenta a Valentín no incluye la historia del vínculo de Leni con el espionaje y con el Tercer Reich, con lo que reinterpreta los contenidos pronazis de la película. Este hecho nos revela que es consciente de que los valores revolucionarios de Valentín chocarían de pleno con el ideario vehiculado por la película. Es allí donde comprobamos la operatividad de las notas a pie de página, dado que el autor introduce en una nota un texto supuestamente adjudicado al servicio de divulgación del estudio productor de la película *Destino*, que reintroduce los estereotipos racistas vehiculados en la película.

Pese al esfuerzo de manipulación realizado por la focalización de Molina, Valentín se sentirá agredido por la ideología nazi implícita en la narración. Molina apelará a los aspectos estéticos y a la historia de amor para defender la película: “pero tené bien claro que la película era divina por las partes de amor, que eran un verdadero sueño, lo de la política se lo habrán impuesto al director los del gobierno, ¿o no sabés cómo son esas cosas?”¹⁰²³. Para Molina es posible dividir de manera diferenciada el cine en tanto que artefacto cultural y la política o los valores que transmite. Su perspectiva minimaliza el ideario nazi que contiene la película reduciéndolo a aspecto menor; por el contrario hipervaloriza la plasticidad de las imágenes y la emoción suscitada por la historia de amor.

Otro aspecto a comentar con respecto a *Destino* es el hecho de que la nota al pie de página que la presenta dialoga con la presentación en el texto principal de la novela. Molina está en connivencia con el comisario de policía responsable de Valentín para intentar sonsacarle información relacionada con sus actividades revolucionarias y los nombres de los guerrilleros que integran su célula. En un principio, acepta el trato a cambio de una remisión de pena pero acabará por convertirse en cómplice de su compañero de celda. El paralelismo con el personaje de Leni es más que evidente, ambos traicionan al poder político de su nación en nombre del amor y acaban pagándolo con la vida. Molina traiciona la confianza del comisario del presidio, y al ejecutar la misión que le ha sido encomendada acaba siendo asesinado por los propios compañeros de Valentín. De la misma manera que

¹⁰²³ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 98.

las estrellas de cine que tanto admira, prefiere sacrificarse que correr el riesgo de ser capturado y acabar delatándolos.

Calificar tal acto de “traición” condenable o loable no es más que un juicio de valor moral absolutamente subjetivo, dependiendo de si le concedemos un valor más elevado al amor romántico o a las filiaciones de tipo político. La modulación ideológica de la acción parece carecer de importancia: tanto Leni, quien se posiciona a favor del poder nazi imperante, como Molina, que lo hace en contra del poder dictatorial, acaban muriendo como resultado de sus traiciones. En realidad acaban muriendo por situaciones derivadas de su relación con los hombres que deciden amar.

La asociación entre los personajes de Molina y Leni Lamaison es inevitable: ella traiciona al poder de su nación por amor a un oficial extranjero; en cuanto a él, en cierta manera, también “traiciona” a la autoridad argentina (considerando los intereses argentinos desde el punto de vista del gobierno dictatorial, perseguidor de los revolucionarios como Valentín) colaborando con la resistencia revolucionaria por amor a un guerrillero. *Ad argumentandum tantum*, el hecho de considerar esta traición loable o condenable es un juicio de valor que no cambia la naturaleza de su “traición”, sobre todo porque, a nuestro entender, el amor romántico (elemento básico para la política del sentimiento que proponemos) es una motivación más poderosa para Molina que las filiaciones de modo político. Lo irónico de la ideología reside en el desplazamiento de modulación ideológica de acción de Leni (que se convierte en espía nazi) en relación con la modulación ideológica de las acciones de Molina, que colabora con la guerrilla antidictatorial. Los dos encuentran la muerte como resultado de sus traiciones, muertes que son motivadas, al mismo tiempo, por la causa que deciden abrazar, pero sobre todo, por los hombres que deciden amar. Pensar en la simultaneidad de las acciones de Leni y Molina implica pensar, también, hasta que punto están imbricadas, entrelazadas entre sí las dimensiones público/privado y personal/político.

En cuanto a su género y a su sexualidad, Molina no se percibe a sí mismo como un hombre, ni tampoco como un homosexual. Al pensar en la relación que se establece entre los múltiples aspectos que determinan la identidad de género y la orientación sexual, ¿podría Molina ser considerado como una “mujer heterosexual”?

Néstor Perlongher percibe la voluntad de Puig de problematizar la operatividad de una categoría como la de “homosexualidad”: “si se entiende por homosexualidad a la relación entre dos hombres ¿qué pasa cuando uno de los dos sujetos ‘masculinos’ se reclama mujer?”¹⁰²⁴. Cuando Molina empieza a contar a Valentín su relación con el hombre casado que frecuentaba, se declina en femenino: “a la semana siguiente fui *sola* al restaurant”¹⁰²⁵. Frente al extrañamiento de Valentín al referirse a sí mismo en femenino, Molina responde: “perdonáme, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, *porque no me siento hombre*”¹⁰²⁶.

Para entender a Molina como focalizador, tenemos que tener en cuenta todos los factores expuestos que entran en juego en la articulación de su subjetividad. Podemos argumentar que el hecho de que Molina reivindique para sí una identidad femenina, se refiera a sí mismo en femenino y se enamore, o sienta deseo, reiteradamente, por hombres “heterosexuales” no lo convierte en una mujer heterosexual. Como contrapunto, también podemos considerar que aunque el propio Valentín mantenga ocasionalmente relaciones sexuales con Molina, tal circunstancia no lo convierte tampoco en “homosexual”. ¿Cómo pensar, entonces, en estos personajes, una vez que las categorías de género (hombre/mujer, o incluso, masculino/femenino) y las de orientación sexual (heterosexualidad/homosexualidad) no consiguen dar cuenta de sus subjetividades? La performance de Molina, en lugar de suscribir el carácter binario de los códigos de sexo y de género, cuestiona la posibilidad de la propia matriz dicotómica para producir identidades de género y sexualidad, y pone en evidencia hasta qué punto son frágiles e inoperantes los límites clasificatorios.

¿Cómo dar cuenta de la indisciplinada identidad de género de esos dos personajes –y por extensión de cualquier sexualidad periférica– a cualquier tentativa de clasificación o de descripción normalizadora? Roberto Echavarren propone la siguiente reflexión respecto a la identidad sexual de Molina: “me llamó la atención que el tipo de homosexual que describe la novela correspondiera a una generación

¹⁰²⁴ PERLONGHER, Néstor, “Molina y Valentín: el sexo de la araña”. En: *Cuaderno de Cultura. Tiempo Argentino (periódico cultural)*, Buenos Aires, 29 de junio de 1986, pp. 3-4.

¹⁰²⁵ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 68. (El subrayado es nuestro).

¹⁰²⁶ *Ibíd.*, p. 69. (El subrayado es nuestro).

anterior (a la mía)”¹⁰²⁷. Pero más adelante continúa: “[Puig] evocaba la atmósfera tradicional más que el contexto de activismo que experimentábamos [en los años setenta]. El énfasis en las identidades femeninas se me ocurría ligeramente anacrónico a la mayor alternancia de roles que por entonces se promovía y ensayaba”¹⁰²⁸. Nos parece más productivo que discutir si Molina encarna o no una persona masculina y homosexual, o una persona femenina y heterosexual, presentar de qué manera los binarismos de género y orientación sexual son cuestionados como ficciones reguladoras de la identidad. Queremos puntualizar que entendemos que Molina es un personaje, por elección propia, de sexo masculino y de género femenino.

El movimiento de liberación gay de las décadas de los 1970 y 80, al valorizar formas más plurales de hipermasculinidad como forma de rechazo a la homofobia terminó, paradójicamente, por perpetuar los preceptos heteronormativos. Al sobrevalorar expresiones masculinizadas de identidades homosexuales, tales como los cuerpos musculosos, por ejemplo, continuó asociando las expresiones afeminadas de la homosexualidad a la noción simbólica que coloca lo femenino en una posición subordinada a lo masculino. Análogamente a las estrategias de hipermasculinización, se excluirá de las discusiones a los homosexuales afeminados y a las lesbianas en general, incurriendo en muchas ocasiones en la reproducción de concepciones misóginas. Al enfocar el combate en la discriminación por orientación sexual, se perdió de vista el aspecto del género, el cual encubría muchas veces la discriminación por orientación sexual. Manuel Puig, al colocar como protagonista a una subjetividad –tal y como ya había hecho con Toto en *La traición de Rita Hayworth*– que se declina en femenino, en un momento histórico en que la asociación entre homosexualidad masculina y feminidad estaba siendo combatida por los movimientos homosexuales, pone de manifiesto la gran importancia de problematizar género y orientación sexual simultáneamente. La construcción del personaje de Molina, impregnada por las representaciones estereotipadas de las identidades femeninas de género, consigue –paradójicamente– cuestionar los

¹⁰²⁷ ECHAVARREN, Roberto, “Género y géneros”. En: PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Edición crítica coordinada por AMÍCOLA, José, PANESI, Jorge, *op. cit.*, p. 462.

¹⁰²⁸ *Idem.*

regímenes normativos de la homosexualidad, al mismo tiempo que rompe con los presupuestos de la matriz heterosexual. En este sentido, Molina, cumple un papel importante al desestabilizar la homonormatividad, es decir, la hegemonía de formas asimilacionistas preconizadas por la homosexualidad normativa¹⁰²⁹.

Al alto grado de importancia del personaje de Molina se suma la invisibilidad o “inexistencia” de un narrador externo (que está presente solamente en las notas a pie de página), lo que hace comprensible la cantidad de lecturas de *El beso de la mujer araña* que intentan, de alguna forma, hacer coincidir ambas figuras. Molina acaba ocupando así el lugar de esta voz narrativa ausente. Entendemos que lo que caracteriza a Molina como uno de los focalizadores de la novela puede ser descrito como la percepción de una subjetividad periférica concreta en un contexto particularmente homofóbico (la dictadura argentina en la década de los 70). Es también la percepción de un hombre que se construye socialmente en femenino; pero el carácter performativo del género femenino de Molina es tan subversivo, cuestionador y revolucionario en el campo social de las relaciones de género, como el de Valentín en el campo de la resistencia política al régimen dictatorial argentino

3.2.-Valentín: deconstruir el paradigma masculino

Como focalizador y como personaje Valentín reivindica dos privilegios cognitivos: conocer la experiencia de la tortura y conocer la verdadera “naturaleza” de su compañero de celda.

Se presenta la tortura como violencia impuesta a un cuerpo políticamente indisciplinado; es una experiencia inefable, que escapa al dominio de lo discursivo, una faceta de la realidad que solo se puede comprender a través de la experiencia. Valentín no se contenta con ser un mero oyente de la narrativa de Molina, sus intervenciones puntualizan, modifican y confieren una perspectiva diferente que colabora en la evolución, tanto de la novela como de la construcción de las

¹⁰²⁹ Con relación a la crítica política de la homonormatividad, se trata de uno de los puntos fundamentales de la llamada *New Gender Politics*. Véase: BUTLER, Judith, *Undoing Gender*, London, Routledge, 2004.

individualidades de ambos. Valentín afirma: “no soy un tipo que sepa escuchar demasiado, ¿sabés, no?, y de golpe me tengo que estarte escuchando horas callado”¹⁰³⁰. En tanto que “hombre” está acostumbrado al lado “activo” del par, reservado a la masculinidad. En una ocasión, en medio de una discusión interrumpida constantemente, Molina se pregunta: “¿por qué no me habrá tocado de compañero el novio de la mujer pantera, en vez de vos?”¹⁰³¹.

Para Valentín, aunque la homosexualidad también sea –como la tortura– una práctica cuya definición está ligada al ejercicio corpóreo (por medio del deseo, del placer y de la libido), puede ser comprendida sin haberse experimentado. Valentín, al hacer referencia a la sexualidad de su compañero de celda, afirma “yo ya sé todo de vos, aunque no me hayas contado nada”¹⁰³², por lo que entiende la homosexualidad como un conocimiento dado. Detrás de sus palabras entendemos que se sitúa en el lugar teórico desde el que la heterosexualidad designa a la homosexualidad. Su punto de vista, por tanto, no tiene en cuenta el componente de deseo que llevaría al acto sexual. Al oponer tortura a homosexualidad ubica la segunda en el campo de las ideas; de tal discurso lo que resulta es una sexualidad independiente del cuerpo, una sexualidad que destruye el sistema binario sexo/género.

La resistencia de Valentín a que Molina se refiera a su deseo es exponente de un importante mecanismo homofóbico de autopreservación. La confesión del propio deseo homosexual (comúnmente llamado “salir del armario”) conlleva un acto del lenguaje que es detectado inmediatamente por el interlocutor como una postura performativa que lo amenaza. Desde el momento en que el interlocutor acepta el efecto social producido por el hecho de asumirse se ve implicado, aunque indirectamente, en la homosexualidad del otro. En el momento en que Valentín rehúsa hablar del tema en términos de deseo, niega el reconocimiento de la identidad sexual de su compañero de celda, deslegitimando la posibilidad de una existencia social para Molina.

¹⁰³⁰ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 21.

¹⁰³¹ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰³² *Idem*.

En una sociedad en la cual la génesis de la libido y de la orientación sexual son presumidamente heterosexuales, un hombre que reivindique expresar su libido en dirección a otro hombre y construir su identidad de género como persona femenina es identificado como anormal, anómalo. Y como consecuencia Valentín siente la necesidad de que se encuentre una génesis que justifique su “diferencia”. A lo que Molina simplemente responde: “ahórrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en mi cabeza”¹⁰³³.

Si para Molina todo está claro, no sucede lo mismo con Valentín: “yo no lo veo tan claro, por lo menos como lo acabás de definir vos”¹⁰³⁴. Valentín se vale de una ignorancia estratégica al sentirse atrapado por el discurso de Molina y, por tanto, verse comprometido.

Al principio del segundo capítulo, Valentín usa explícitamente el recurso de la ignorancia, pero en sentido inverso, con la intención de deslegitimar el privilegio cognitivo reivindicado por Molina acerca de la tortura:

[Valentín]: Todo lo que puedo aguantar acá, que es bastante,... pero que es nada si pensás en la tortura, ... que vos no sabés lo que es.

[Molina]: Pero me puedo imaginar.

[Valentín]: No, no te lo podés imaginar...¹⁰³⁵

Valentín no reconoce la imaginación de Molina como mecanismo cognitivo válido para realizar una aproximación al significado de la tortura. Pero se cree legitimado para describir o referirse a la homosexualidad simplemente por conocimientos aprendidos, sin haber tomado parte en ninguna práctica homosexual. Es importante señalar la manera en que Valentín manipula las categorías de falta de experiencia y cuerpo como estrategia para legitimar su discurso y deslegitimar el de Molina.

La novela también pone de manifiesto contradicciones suscitadas por el ideario marxista de los revolucionarios. En el transcurso del desarrollo de la discusión sobre las maneras a través de las cuales se impone la represión

¹⁰³³ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 25.

¹⁰³⁴ *Idem*.

¹⁰³⁵ *Ibidem*, p. 33.

homofóbica en las relaciones sociales, el autor introduce una nota al pie de página en la que se cita la obra de Dennis Altman¹⁰³⁶. Altman recuerda la falacia de la utopía ideal según la cual la solución del conflicto de clases, a través de la revolución proletaria, resolvería al mismo tiempo la cuestión de la opresión sexual y las desigualdades de poder entre hombres y mujeres:

Y en cuanto al conveniente, pero solo ideal –hasta hace pocos años– paralelismo entre las luchas de liberación de clases y de las de liberación sexual, Altman recuerda que a pesar de los desvelos de Lenin a favor de la libertad sexual en URSS, por ejemplo el rechazo de la legislación anti-homosexual, estas leyes fueron reintroducidas en 1934 por Stalin, y el prejuicio contra la homosexualidad como una “degeneración burguesa” se afianzó así en casi todos los partidos comunistas del mundo¹⁰³⁷.

Aunque acuda a la autoridad de Dennis Altman acerca de la imposibilidad de conciliación entre la libertad de clases y la libertad sexual, el autor la matiza añadiendo “hasta hace pocos años”; y deja abierta la posibilidad de revalidar el paralelismo. Tal posibilidad es retomada posteriormente bajo la perspectiva de la Dra. Anneli Taube¹⁰³⁸, quien entiende homosexualidad y revolución como formas de rebelión contra las estructuras arbitrarias de poder.

Molina, en una variación performativa del personaje de Leni Lamaison, protagonista de la película *Destino*, asume el rol de espía “dramático”. Si Leni traiciona a su patria en nombre del amor, Molina expía la imposibilidad de su amor con la muerte durante su colaboración con la guerrilla. Se nos presenta la muerte de Molina como una elección propia, puesto que podría haber sido apresado por los policías y volver a la prisión. En nuestra opinión, el texto presenta dos posibilidades: o bien Molina adquiere una verdadera conciencia política provocada por la transferencia discursiva dentro de la celda, o simplemente actúa movido por el amor que siente por Valentín (particularmente después del beso entre ambos).

¹⁰³⁶ ALTMAN, Dennis, *Homosexual: Oppression and Liberation*, New York, New York University Press, 1993 (1971: primera edición).

¹⁰³⁷ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 200.

¹⁰³⁸ Retomanos este aspect posteriormente en el apartado: 3.2.- Sexualidades periféricas en los márgenes del texto (pp. 348-356).

En la escena final de la novela, en pleno delirio provocado por la combinación de tortura y morfina, Valentín se pregunta a este respecto:

[...] bueno... me pregunta si es cierto todo lo que sacaron en los diarios, que murió mi compañero de celda, en un tiroteo, y si fue culpa mía, y si no me da vergüenza de haberle traído tan mala suerte, “¿qué le contestaste?”, que fue culpa mía, y que estoy muy triste, pero que no hay que ponerse triste porque el único que lo sabe es él, si estaba triste o estaba contento de morir así, sacrificándose por una causa buena, eso solamente lo habrá sabido él, y ojalá [...]¹⁰³⁹.

Este fragmento de los pensamientos de Valentín da algunas claves para reinterpretar tanto el papel de los juegos de seducción, como para reevaluar las dimensiones éticas de la relación nacida en la cárcel. También es significativo el siguiente fragmento, que independientemente de justificar el título de la novela, nos revela una evolución de la identidad de Valentín hacia la posición que Molina ha ocupado en el discurso:

[Molina] –Tengo una curiosidad... ¿te daba mucha repulsión darme un beso?
[Valentín] –Uhhh... debe haber sido de miedo que te convirtieras en pantera, como aquella de la primera película que me contaste.
[Molina] –Yo no soy la mujer pantera.
[Valentín] –Es cierto, no sos la mujer pantera.
[Molina] –Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.
[Valentín] –Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela.
[Molina] –¡Qué lindo! ¡Eso sí me gusta!¹⁰⁴⁰

Nos parece importante detenernos a analizar la evolución de Molina, quien pasa de colaborar con el régimen dictatorial argentino, intentando sonsacar información sobre la resistencia política, a colaborador de la causa revolucionaria. Un cambio semejante debería revalorar las interpretaciones que lo categorizan como frívolo y alienado políticamente. El personaje se construye en una performance *queer* que transgrede los límites y las nociones de orientación sexual, que reinventa los significados de la intervención política desde la diferencia.

¹⁰³⁹ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., pp. 284-285.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*, pp. 264-265.

A partir de las concepciones estereotipadas de lo femenino presentadas y adoptadas por Molina, Valentín toma consciencia a su vez de que su propia percepción de las mujeres, que *a priori* consideraba aperturista, no abarca la cuestión del libre ejercicio de la sexualidad. Cuando Valentín come la comida envenenada, preparada por los policías para debilitarlo, Molina inicia una nueva narración para aligerar el sufrimiento. En esa película, un joven rico, apasionado por el automovilismo y que había estudiado Ciencias Políticas en la Sorbonne, es animado por el padre a participar en las competiciones profesionales. El verdadero objetivo del padre es alejarlo de los comunistas y militantes de la Sorbonne. El potencial del muchacho hace que las grandes empresas “capitalistas” que sustentan el automovilismo intenten patrocinarlo, pero a pesar de las dificultades, él prefiere seguir siendo subvencionado por la empresa bananera de su propio padre¹⁰⁴¹. El absurdo argumento de la narración establece un paralelo entre una postura anticapitalista y un individualismo egoísta, lo que enfrenta a Valentín con las contradicciones que lo atormentan: “sí, porque yo ha... hablo mucho pero... pero en el fondo lo que me me... me sigue gustando es... otro tipo de mujer, *adentro mío soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que me mataron a mi compañero... Soy como ellos, igualito*”¹⁰⁴².

Algunas lecturas de *El beso de la mujer araña* enfatizan el juego de la seducción, mediante el cual Molina supuestamente seduciría a Valentín, a través de su discurso, tanto erótica como ideológicamente. Desde esta perspectiva, el beso entre Molina y Valentín sería interpretado como una síntesis dialéctica entre dos discursos totalmente opuestos: el kitsch/camp, representado por las películas y boleros tan apreciados por Molina, y el discurso revolucionario, políticamente comprometido de Valentín. Una vez que Molina se “politiza”, al mismo tiempo que Valentín se da cuenta de los muchos puntos en común que tiene con los

¹⁰⁴¹ La empresa del padre del personaje que nos ocupa nos recuerda la “Tropical Plantanera S.A”, empresa bananera presente en la novela *Viento fuerte* (1950) de Miguel Ángel Asturias, primer volumen de su “trilogía de la banana”. Las otras novelas que forman parte de la trilogía son: *El papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960), en las que se denuncia las grandes explotaciones emprendidas por las compañías multinacionales en tierras latinoamericanas. También podemos encontrar el tema en uno de los capítulos de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967).

¹⁰⁴² PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, *op. cit.*, p. 147. (El subrayado es nuestro).

reaccionarios a los que tanto critica, se abre una nueva posibilidad de lectura relacionada con la seducción: ¿no puede haber sido Valentín el que ha seducido a Molina, mostrando su lado más femenino, para que éste colabore en sus planes? ¿Por qué sobrevalorar el gesto de Molina como seductor, y no considerar que también existe la posibilidad de que Valentín, movido por el miedo a la tortura y la necesidad de enviar informaciones a su célula terrorista, haya manipulado a Molina hasta el punto de mantener relaciones sexuales con él e incluso besarlo? Nos parece importante destacar este momento de ambivalencia textual en el cual la trama se presenta como contrapunto a una síntesis posible, señalada en las notas al pie de página por la mención a los trabajos sobre sexualidad y revolución de la Dra. Anneli Taube.

3.2.- Sexualidades periféricas en los márgenes del texto

Casi todas las fuentes de las notas a pie de página de *El beso de la mujer araña* son factuales, es decir, remiten a documentos o libros que existen realmente en el mundo empírico, exterior al mundo ficcional creado en la novela.

Tal acopio de citas, resúmenes y textos sugiere amplia investigación. Sin embargo, un examen cuidadoso de las citas y pasajes resumidos de los veintiséis autores citados revela que –con tres excepciones– todos ya estaban citados en las dos fuentes más utilizadas: *Homosexuality*¹⁰⁴³ del psicólogo inglés Donald J. West y *Homosexual: Oppression and Liberation*¹⁰⁴⁴ del politólogo australiano Dennis Altman¹⁰⁴⁵.

Una de esas fuentes “biográficas ficcionales” es la que aparece en el cuarto capítulo, remitiendo a un anuncio publicitario de divulgación de la película pronazi

¹⁰⁴³ WEST, Donald J., *Homosexuality*, Chicago, Aldini, 1967.

¹⁰⁴⁴ ALTMAN, Denis, *Homosexual: Oppression and Liberation*, New York, Outerbridge & Dienstfrey, 1971.

¹⁰⁴⁵ BALDERSTON, Daniel, “Sexualidad y revolución”: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña*” (pp. 564-588). En: PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi, *op. cit.*, p. 566.

Destino. Ni el documento en cuestión, ni la propia película existen fuera del universo diegético de la novela. Otra nota al pie que remite a una bibliografía “ficticia” o “imaginaria” es la que acompaña el capítulo once, en la cual se hace referencia al libro *Sexualidad y Revolución*, de la psicóloga dinamarquesa Anneli Taube. El carácter ficcional de esta “autoridad danesa en sexología” es confesado por el propio Manuel Puig en una entrevista realizada al autor por José Amícola y Manfred Engelbert:

M.E: ¿Vas a decirnos quién es el científico inventado? Tú en la entrevista con Ronald Christ dices que hay una invención en las notas, donde expresas algo que sería más bien tu conclusión personal.

M.P: La doctora danesa Anneli Taube no existe (Risas). En la edición danesa le dije: “pongan ese otro nombre, la inglesa tanto...”. Y se olvidaron y dejaron danesa Aneli Taube (Risas). Pero nadie se dio cuenta de nada.

J.A: Porque nosotros estuvimos buscando, pero, como hay varios libros que no encontramos, entonces quedaba abierta la duda.

M.P: Sí, es ella¹⁰⁴⁶.

A través de la identidad de la sexóloga danesa, Manuel Puig lleva a acabo una síntesis entre el pensamiento revolucionario y las teorías sobre la homosexualidad. Antes de adentrarnos en la discusión sobre las claves de las opiniones de Taube para la interpretación de la novela, queremos detenernos someramente en las implicaciones producidas por la discusión de las notas a pie de página. Se trata de un tipo de escritura característica del discurso científico –y de otras modalidades no ficcionales del discurso– aplicado a una novela de ficción. No solamente el libro de la ficticia Dra. Taube, titulado *Sexualidad y revolución*, asocia el libre ejercicio de la sexualidad a una postura libertaria y subversiva, sino que también toda la novela presenta una postura análoga. Aunque no haya un narrador explícito, como hemos visto, para organizar la narrativa, ésta no carece de un punto de vista específico. Entendiendo la noción de “sujeto” como la construcción de un interés, la Dra. Taube no puede ser vista como una focalizadora (porque sus opiniones y sus escritos no mantienen una relación directa con la trama de la

¹⁰⁴⁶ Entrevista realizada el 29 de mayo de 1981, en el *Seminario sobre la obra de Manuel Puig*, realizado en la Universidad de Göttingen y publicado posteriormente en AMÍCOLA, José, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (pp. 270-296), Buenos Aires, Grupo Editorial Latinoamericano, 1992, p. 274.

novela), pero sí como un vector ideológico de los argumentos articulados por el narrador de las notas. Dado el aprecio que el narrador extradiegético muestra hacia la sexóloga, es posible aseverar que éste suscribe sus posturas e ideas en todo lo expuesto respecto a la comprensión de los procesos análogos que se dan entre prácticas sexuales y políticas revolucionarias.

La necesidad de insertarse en esta discusión se da en la medida en que impera, entre los críticos especializados en la obra de Manuel Puig, la interpretación de que estas notas efectivamente tienen un “carácter científico”. Lo que equivale a decir que el papel de las notas sería remitir a un mundo externo, en el cual se discute efectivamente sobre la homosexualidad, y que su presencia indicaría tan solo una apelación al discurso científico, para legitimar, de alguna forma, el tema de la homosexualidad en la novela. Para Roberto Echavarren, las notas tendrían un papel “didáctico”, en la medida en que traducirían, para el lector no especializado, las teorías de la homosexualidad, a fin de alejarlo de posturas homofóbicas:

[Las notas a pie de página] 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 Molina¹⁰⁴⁷.

El recurso de la modalización discursiva “científica” de las notas es, para otros críticos, como José Amícola, un procedimiento que distancia al lector de los personajes, dado que la presencia de las notas recuerda al lector que está frente a subjetividades construidas literariamente, a “seres de papel”, personajes, con lo que se evita la implicación y la identificación. Según Echavarren “la mayor ventaja de las notas es la distancia que establecen entre la homosexualidad ‘posible’ y el ‘modelo reducido’ de la homosexualidad de Molina”¹⁰⁴⁸; para Amícola “las notas tienen la cualidad de establecer una connivencia con el lector mediante un efecto de ruptura de la ilusión que, a la manera brechtiana, permite considerar el problema desde la perspectiva de una equidistante lectura racional”¹⁰⁴⁹.

¹⁰⁴⁷ ECHAVARREN, Roberto, “*El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto”, *op.cit.*, p. 74.

¹⁰⁴⁸ *Ibidem*, p. 75.

¹⁰⁴⁹ AMÍCOLA, José, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, *op.cit.*, p. 95.

Ambas interpretaciones –verlas como una presencia científica que “contamina” la escritura literaria, provocando un distanciamiento “brechtiano” (según Amícola), o como un discurso didáctico, para recordar al lector que los modelos identitarios homosexuales no se reducen al presentado por Molina (según Echavarren)– presentan un nudo problemático a causa del estatus atribuido a las notas al pie de página. No podemos olvidar que las notas, integradas en un discurso de ficción, están subordinadas al discurso ficcional, al universo diegético construido a través de la escritura literaria, y no a la inversa. Shari Benstock, refiriéndose al papel de las notas a pie de página en textos literarios, afirma lo siguiente:

Footnotes in fictional texts do not necessarily follow the rules that govern annotation in critical texts: they may or may not provide citation, explication, elaboration, or definition for an aspect of the text; they may or may not follow “standard form”; they may or may not be subordinated to the text to which they are appended. Most significantly, they belong to a fictional universe, stem from creative act rather than a critical one, and direct themselves toward the fiction and never toward an external construct, even when they cite “real” works in the world outside the particular fiction. The referential and marginal features of these notes serve a specifically hermeneutic function: to the extent that notations in fictional texts negotiate the distance between writer and reader, and that they do so in terms that differ radically from those of scholarship discourse¹⁰⁵⁰.

Esta perspectiva nos obliga a una revisión de las ideas de José Amícola y Roberto Echavarren. El recurso de la legitimidad del discurso del otro es performativizado, apenas, en el discurso científico, teniendo las notas una función completamente diferente en el discurso ficcional. Retomando la figura de Anneli Taube, ésta pone en evidencia que las notas en *El beso de la mujer araña* funcionan como estrategia subversiva para deslegitimar el discurso científico. Al colocar a una sexóloga ficcional junto a varios pensadores reales, se cuestiona el propio estatus del discurso científico que reivindica la primacía epistemológica de producir “verdadero conocimiento” sobre la sexualidad. En última instancia, el resultado de esta acción subversiva sobre la escritura científica es la de colocar tal discurso, tradicionalmente

¹⁰⁵⁰ BENSTOCK, Shari, “At the Margins of Discourse: Footnotes in The Ficcional Text” (pp. 204-205). En: *PMLA*, n° 98, v. 2, 1993, p. 204.

tomado como productor legítimo de saberes sobre la sexualidad, en el campo de las prácticas ficcionales reguladoras.

Tal y como el diálogo establecido entre Valentín y Molina, todo el conocimiento científico acumulado en las ocho largas notas a pie de página es suspendido, de la misma forma que la presumida y segura heterosexualidad de Valentín. Anneli Taube, citada por ese narrador invisible e impersonal (el cual gestiona las notas), pone en cuestión las tentativas de normalización producidas por el discurso científico, al mismo tiempo que la heterosexualidad de Valentín, a partir de su performance de género y de sus prácticas sexuales. Si los límites del género son subvertidos y desnaturalizados por la performance de Molina, los límites entre homosexualidad y heterosexualidad son también subvertidos y desnaturalizados por Valentín. Finalmente, la propia legibilidad de los límites entre discurso científico y ficcional es borrada, anulada y dislocada por la presencia de una sexóloga ficcional, cuyo discurso se inserta en el de los pensadores “factuales” de la homosexualidad.

La desestabilización del discurso científico provocada por la notas a pie de página cuestiona el estatus de verdad y objetividad de ese discurso. En otras palabras, la retórica de la literatura se revela como un mecanismo eficiente para reinventar los cuerpos y los placeres, mediante una modulación libre de los determinantes estáticos y binarios de las identidades de género y sexualidad. Es pertinente recordar a Michel Foucault cuando afirma respecto a las relaciones entre sexo y discurso que “no se trata de un discurso sobre el sexo, sino de una multiplicidad de discursos producidos por toda una serie de mecanismos que funcionan desde diferentes instituciones”¹⁰⁵¹. Al establecer relaciones entre sexualidad y revolución política, la subversión de las potencialidades eróticas (que en este trabajo hemos denominado “políticas del deseo”) es politizada, y al mismo tiempo es reinventada la misma noción de “política”. Fuera del análisis de la crítica se puede pensar, por ejemplo, en intervenciones públicas de grupos como ACT UP! (*AIDS Coalition To Unleash Power!*)¹⁰⁵², y en el hecho de que es el contexto

¹⁰⁵¹ FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (1976), Madrid-México-Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, p. 19.

¹⁰⁵² ACT UP (en español: “Pórtate mal”) es el acrónimo de la *AIDS Coalition to Unleash Power* (Coalición del sida para desatar el poder), un grupo de acción directa fundado en 1987 para llamar

inmediato el que determina, o no, el carácter político de una intervención. Lanzar unas bolas de sangre artificial en un lugar público (una de las más polémicas manifestaciones de política preformativa de ACT UP!) puede parecer no tener nada de político si lo tomamos como un hecho aislado, pero el acto en sí –en una manifestación pública en la década de los 80, a principios de la época del sida (cuando los homosexuales, usuarios de drogas inyectables y hemofílicos eran considerados los grandes grupos de riesgo)– está saturado de significados políticos. Especialmente si tenemos en cuenta que, en aquel momento, la Seguridad Social estadounidense no se hacía cargo del tratamiento.

Podemos leer en el mismo sentido la performance de género de Molina como un acto de resistencia a la hegemonía heteronormativa que mantiene una matriz binaria de género. No sería exagerado considerar la reivindicación de Molina del *kitsch* y el *camp* –como tendencias de la cultura de masas continuamente reapropiadas transnacionalmente por el tipo de homosexualidad que el personaje representa– como una tentativa *queer* de vivir a contracorriente, fuera de los presupuestos del mercado y de la heteronormatividad obligatoria. Esta actitud persigue superar las dicotomías burguesía vs. proletariado, heterosexualidad vs. homosexualidad y masculinidad vs. feminidad. Al instaurar una transgresión performativa permanente de la feminidad hegemónica, Molina consigue rearticular las relaciones de género y las definiciones de sexualidad. Pero la rearticulación va más lejos, porque debemos sumarle las motivaciones políticas de Valentín al optar por la guerrilla que, consideradas a priori como un ideal noble, elevado y exento de personalismos, pueden ser leídas también como una respuesta individual. A este respecto, nos permitimos invertir la premisa feminista de “lo personal es político” y considerar que “lo político es siempre personal”.

Esta reflexión es fundamental para retomar la discusión sobre las motivaciones de Molina y Valentín en su relación. Nuestra intención es postular que los saberes articulados por Molina, tales como el sentimentalismo de Hollywood y las convenciones tradicionales del papel femenino en la sociedad, son recodificados

la atención sobre la pandemia del sida y la gente que la padecía, con el objeto de conseguir legislaciones favorables, promover la investigación científica y la asistencia a los enfermos, hasta conseguir todas las políticas necesarias para alcanzar el fin de la enfermedad.

a partir del momento en que se adaptan a *lo queer*. El discurso de la transnacionalidad del movimiento de liberación homosexual se vuelve, en los años 70, el discurso hegemónico para normativizar patrones de comportamiento homosexual. El perfil *démodée* de Molina¹⁰⁵³ no se caracteriza por una manera retrógrada de vivir la homosexualidad, sino como una manera de criticar los patrones de masculinización de las identidades homosexuales.

[Molina]: Sí, pero mirá, mis amigos han sido siempre... putazos, como yo, y nosotros entre nosotros, ¿cómo decirte?, no nos tenemos demasiada confianza, porque nos sabemos muy... miedosos, flojos. Y siempre lo que estamos esperando... es la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro. Y eso nunca puede ser, porque un hombre, lo que quiere es una mujer.

[Valentín]: ¿Y todos los homosexuales son así?

[Molina]: No, hay otros que se enamoran entre ellos: Yo y mis amigas somos mu-jer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres¹⁰⁵⁴.

¿Qué es lo que subyace detrás de la masculinización (o feminización) de la homosexualidad? Entendemos que la reivindicación de pertenecer parcialmente al género femenino asume precisamente la crítica de esa identidad sexual emergente, en la cual la hipermasculinización reproduce, en las relaciones establecidas entre “homosexuales afeminados” y “homosexuales masculinos”, las mismas asimetrías y desigualdades consagradas por el patriarcado entre hombres y mujeres. Para la ficticia Dra. Taube, también es evidente la relación de la opresión homosexual y el patrón heteronormativo:

Ahora bien la doctora Taube, después de valorizar el motor primero de la homosexualidad y señalar su característica de inconformismo revolucionario, observa que la ausencia de otros modelos de conducta [...] hace que el futuro homosexual varón, por ejemplo, después de rechazar los efectos del padre opresor, se sienta angustiado por la necesidad de identificación con alguna forma de conducta y “aprenda” a ser sometido como su madre¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵³ Ver: MANRIQUE, Jaime, “Manuel Puig. El escritor como Diva”. En: *Maricones Eminentes. Arenas, Lorca, Puig y yo*, Madrid, Síntesis, 1999, pp. 71-107.

¹⁰⁵⁴ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 207.

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*, pp. 210-211.

Si adoptamos la perspectiva de Taube para analizar la postura de Molina, parece evidente que su identificación con la madre –y con la identidad femenina en general– implica una rebelión contra el signo de la opresión, simbolizado por la figura paterna y por la masculinidad en general. Como consecuencia de la oposición al papel del opresor surge una identificación con el papel del oprimido por los esquemas patriarcales; esto es, con el género femenino, y por extensión, con todas las subjetividades *queer*. En palabras de Anneli Taube:

[...] empezó a cambiar en la década de los sesenta, con la irrupción del movimiento de liberación femenina, ya que el consiguiente enjuiciamiento de los roles “hombre fuerte” y “mujer débil” desprestigió ante los ojos de los marginados sexuales esos modelos tan inalcanzables como tenazmente imitados¹⁰⁵⁶.

Si los papeles sociales de “hombre fuerte” y “mujer frágil” son imitaciones repetidas por los homosexuales –ya sean hombres o mujeres– eso implica pensar que esos modelos son imitaciones condicionadas dentro de un régimen heteronormativo, imitaciones de una masculinidad y de una feminidad idealizadas, desligadas del mundo material, incluso cuando la performatividad proviene de hombres y mujeres heterosexuales. La imitación de lo femenino realizada por Molina puede ser considerada reaccionaria: finalmente, está basada, como sabemos, en cierto tipo de estereotipos hollywoodenses de la feminidad. Pero Molina solo persigue un aspecto, que extrae del estereotipo de las divas del cine: una vez que la *femme fatale* es reinventada por Molina al colaborar con la resistencia a un régimen totalitario –la dictadura argentina–, ejecuta un proceso de transculturalización en el cual, al contrario de la espía nazi, se convierte en colaboradora de la guerrilla. Como afirma Valentín: “el único que sabe es él, si estaba triste o estaba contento morirse así, sacrificándose por una buena causa, eso solamente lo habrá sabido él”¹⁰⁵⁷. Considerando que escoge construirse subjetivamente desde una performance de género femenino como oposición a la opresión patriarcal, podemos suponer que Molina no se sacrifica por una, sino por dos luchas revolucionarias: la subversión de

¹⁰⁵⁶ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 211.

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*, p. 285.

las políticas dictatoriales argentinas y la subversión de las políticas heteronormativas de sexo-género.

3.3- Escritura travestida: diferencia, deseo y seducción

Para mí la única sexualidad natural es la sexualidad total...Si la gente fuera realmente libre no se definiría dentro de los límites de un sexo¹⁰⁵⁸.

Manuel Puig

La convivencia que se genera en la situación límite del encarcelamiento se sustenta en las películas que Molina narra a Valentín, las cuales abren camino para que ambos personajes entablen una relación que va consolidándose a medida que los relatos cinematográficos avanzan y se entrelazan con la narración de sus propias vidas. Y además, esos relatos permiten que nosotros lectores los reconozcamos, hasta el punto de saber cuál de los dos personajes está interviniendo, a pesar de que el texto nunca distinga cuándo habla cada uno de ellos: el estilo directo fluye sin ninguna precisión nominativa. De esta manera, la novela parece narrarse por sí misma, no hay un narrador que presente los acontecimientos; se construye a través de un lenguaje desbordante –no solo porque no se precisa quién es el personaje que habla, ni la intervención de un narrador, sino también porque la novela se expande hasta las notas a pie de página– que fluye sin aparente manipulación narrativa.

La ausencia de narrador se explica por la tentativa de Puig por crear una literatura no autoritaria, polifónica, en donde las voces son el elemento más importante, pues se entretajan entre ellas, sin necesitar de una “autoridad” que las unifique, autoridad que se encarnaría en esa figura, ahora innecesaria. Andrea Yanuzzi revisa una lectura de Jonathan Tittler sobre la obra de Manuel Puig, en la que remarca los siguientes aspectos:

¹⁰⁵⁸ Cf. MUÑOZ, Elías Miguel, *El discurso utópico de la sexualidad*, op. cit., p. 80.

El pluralismo discursivo y el interjuego de voces, el dialogismo bajtiniano como oposición a un narrador omnisciente autoritario, todo ello al servicio de una suerte de militancia que podríamos denominar “militancia de la diversidad”, en tanto sustenta la relatividad polifónica de la verdad contra el absolutismo propio de las estructuras de poder¹⁰⁵⁹.

Esa inexistencia de narrador, sumada a la ya aludida desarticulación de la oposición libertad/vigilancia, al invertir la supuesta lógica que sitúa a la vigilancia dentro de la prisión y a la libertad en el espacio exterior, definen la obra como una novela subversiva. Así, a partir de la ficcionalización de su ideología, Puig problematiza la represión y burla el poder aplicado dentro del contexto de la dictadura. Un ejemplo de ello es la propuesta de Ricardo Piglia, para quien Valentín Arregui es un personaje real al que Puig contrapone una voz ficcional que dialoga: Molina, en este caso. Este contraste crea un extraño desplazamiento: “Puig ficcionaliza lo testimonial y borra sus huellas”¹⁰⁶⁰.

Sin embargo, lo que ocurre en la novela no excede la mera narración, la “conversación infinita”¹⁰⁶¹ de dos personajes que, al tratar de evadir el encierro, encuentran la forma más eficaz para que el tiempo, que se extiende dentro del enclaustramiento, no se detenga sobre ellos; y superan, a la vez, la angustia de no poder estar donde se quiere estar. Molina hace alusión al tema en uno de los tantos diálogos que construyen la novela:

–Mirá, tengo sueño, y me da rabia que te salgas con eso porque hasta que saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película.

–Yo también me había olvidado de todo¹⁰⁶².

Las formas de evadirse son distintas para cada uno de los personajes, pero ambas expanden la realidad, transgreden los límites, se dispersan. Molina se escuda en la ficción, en el deleite que le produce la belleza de las heroínas y de los galanes

¹⁰⁵⁹ YANUZZI, Andrea, “Tres lecturas sobre Manuel Puig”. En: *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n° 174, enero-marzo 1974, pp. 242-243.

¹⁰⁶⁰ PIGLIA, Ricardo, “Manuel Puig y la magia del relato”. En *La Argentina en pedazos*. http://www.literatura.org/Puig/Puig_por_Piglia.html. Consultado: 05/01/15.

¹⁰⁶¹ Parafraseamos el título homónimo del libro: GIORDANO, Alberto, *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

¹⁰⁶² PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 25.

protagonistas de las historias románticas, sentimentales, que recuerda y narra. Para Valentín las películas no son más que una forma de pasar el tiempo, porque no quiere olvidarse de su realidad. Valentín no se quiere evadir, quiere trascender la celda, expandir su existencia más allá de los límites definidos por los opresores y para esto se escuda en el conocimiento:

–Puede ser un vicio escaparse así de la realidad, es como una droga. Porque escúchame, tu realidad, *tu realidad*, no es solamente esta celda. Si estás leyendo algo, estudiando algo, ya trascendés la celda, ¿me entendés? Yo por eso leo y estudio todo el día¹⁰⁶³.

De esta manera, se establece una relación entre celda y cine: al igual que los estudios de Valentín, las películas funcionan para Molina como el instrumento que le permite trascender la celda, expandir su consciencia y transformar su realidad: a través del cine logra consolidar su deseo de ser como una mujer: “regio, ¡de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer”¹⁰⁶⁴. Sin embargo, el cuerpo de Molina lo determina con una marca opuesta a lo que él desea ser: su contenido se encuentra en el continente “equivocado”. Puesto que la cultura condiciona el cuerpo, éste se convierte en un territorio privilegiado para ensayar la eficacia o la dificultad de un sistema de poder. Además, este poder consigue establecer, desde el binarismo biológico hombre/mujer, el binarismo cultural femenino/masculino, el cual no es más que una dicotomía discursiva y una catalogación. Observamos pues que un sistema de poder opera con eficacia en la figura de Molina, poder que lo encierra doblemente: por una parte, en un cuerpo marginal que cuenta con el discurso como única posibilidad de ser y, por otra, en una celda, donde también encuentra en el discurso un mecanismo de expansión. Se establece, entonces, una relación cuerpo/celda y cuerpo/discurso. El cuerpo se vuelve discurso, en la medida en que porta –o en que es por sí mismo– una ideología; se trata de un gran significante que transmite múltiples significados; se vacía cuando es mermado en la vida y se reivindica en el discurso.

A este respecto, pensamos que la narración de películas funciona como escritura “travestida”, en tanto que simula, enmascara; y, ¿qué es lo que se simula

¹⁰⁶³ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 21.

¹⁰⁶⁴ *Ibidem*, p. 23.

dentro de la narración de Molina? Se simula la feminidad, la cual no está instalada en su cuerpo, y en este sentido, la transgresión es *discursiva*, debido a que su cuerpo se encuentra coartado por el orden social. La transgresión que permiten las narraciones cinematográficas de Molina se asemeja a la escritura del Marqués de Sade, en la medida en que se busca la desalienación dentro de la prisión.

Además, cuando mencionamos que las narraciones son escritura, a pesar del carácter efímero de la oralidad, queremos decir que el de Molina es un discurso que se fija —en la escritura de Puig— y que está fijado en su memoria. Su narración se genera a partir de sus recuerdos, los cuales parecen ser imperecederos. La proliferación recae en el carácter disperso del discurso: los límites que parecen expandirse *ad infinitum* en la actividad del hablar por hablar, el narrar como pasatiempo¹⁰⁶⁵. Y el vaciamiento se explica por este carácter simulador del discurso travestido, en cuanto da cuenta del vacío de la esencia.

La narración cinematográfica que enuncia Molina a partir de una perspectiva femenina le permite transfigurarse y convertirse en una mujer. Esta transfiguración resulta, en primer lugar, a través de la identificación con Irena, la heroína de la película de la mujer pantera; y en este sentido, el imaginario del cine funciona como fuente inagotable de identificaciones. El ideal concebido por Molina gira en torno a un motivo romántico privilegiado en las películas “para mujeres”: “un amor desgraciado, que llega a un fin trágico por el conflicto irresuelto entre realidad y deseo”¹⁰⁶⁶.

En segundo lugar, la verbalización de sus sentimientos hacia un hombre lo consagra como un sujeto con un tipo de homosexualidad cifrada en femenino. Nos permitimos repetir un fragmento citado anteriormente por parecernos el más ilustrativo a este respecto:

¹⁰⁶⁵ A este respecto es de mención obligatoria el artículo de Milagros Ezquerro: “‘Sharazahad ha muerto’: Las modalidades narrativas”. En: PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*. Edición crítica de José AMÍCOLA y Jorge PANESI, *op. cit.*, pp. 487-502. “Que un personaje novelesco se ponga a narrar una historia por cuenta propia no es nada extraordinario: el procedimiento ha sido abundantemente usado en todas las literaturas. Sólo citaré el caso de las ‘novelas interpoladas’ de Cervantes, y el parangón que constituye *Las mil y una noches*”, p. 489.

¹⁰⁶⁶ CAMPOS, René, “Los rostros de la ilusión: metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica de *El beso de la mujer araña*” (pp. 259- 270). En: AMÍCOLA, José, SPERANZA, Graciela (comp.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 261.

–[...] Y yo enseguida me olí que ahí había algo, un hombre de veras. Y a la mañana siguiente fui sola al restaurant.

–¿Sola?

–Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre¹⁰⁶⁷.

Para entender el concepto de “simulación” pensamos en las propuestas de Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro*, que explican muy claramente este proceso. “Disimular” significa fingir no tener lo que se tiene, y simular es fingir tener lo que no se tiene; refiriéndose esos términos a una presencia y a una ausencia respectivamente¹⁰⁶⁸. El DRAE nos señala que el verbo simular se refiere a representar algo, fingiendo o imitando lo que no es¹⁰⁶⁹.

También nos parece pertinente hacer referencia al ensayo de Joan Rivière “Womanliness as a Masquerade”¹⁰⁷⁰, en el que esta autora intentó demostrar que “este conjunto de normas que se suele llamar ‘feminidad’ puede ser asumida y llevada por las mujeres como una máscara”¹⁰⁷¹. En este sentido, dado que no podemos delimitar con precisión dónde está la feminidad genuina, verdadera, y dónde la mascarada –es decir, el disfraz–, Rivière “contesta negando toda feminidad anterior a la máscara o a la mímica”¹⁰⁷².

La posición más polémica hacia la mascarada como algo correspondiente al deseo de la mujer es sin duda la de Luce Irigaray, quien en el texto “La mécanique des fluides”¹⁰⁷³ precisa que la mascarada, “lejos de satisfacer un deseo femenino, constituye más bien [...] lo que hacen las mujeres para recuperar una parte del deseo, para participar en el deseo del hombre ‘pero a costa de renunciar al propio’”.

Centrándonos en Molina, entendemos que éste simula, en el sentido en que “finge” una feminidad que no tiene, pero este fingimiento no es una copia de lo

¹⁰⁶⁷ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 55.

¹⁰⁶⁸ BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Madrid, Cátedra, 2008.

¹⁰⁶⁹ DRAE: <http://lema.rae.es/drae/?val=simular>. Consultado: 10/07/2015.

¹⁰⁷⁰ RIVIÈRE, Joan, “Womanliness as a Masquerade” (1929). En: BURGIN, Victor, DONALD, James, KAPLAN, Cora (eds.), *Formations of Fantasy*, London, Methuen, 1986, pp. 35-44

¹⁰⁷¹ MIRIZIO, Annalisa, “El deseo de las mujeres según parametros androcéntricos” (pp. 35-61). En: SEGARRA, Marta (ed.), *Políticas del deseo. Literatura y cine*, Barcelona, Icaria, 2007, p. 54.

¹⁰⁷² RIVIÈRE, Joan, “Womanliness as a Masquerade”, op. cit., p. 38.

¹⁰⁷³ IRIGARAY, Luce, “La mécanique des fluides”. En: *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, pp. 105-116.

femenino o un afán de imitación de la mujer, sino que se trata de una manifestación “exagerada” de lo femenino para sugerir que esa esencia no existe, puesto que la construcción de su subjetividad puede llegar a ser más femenina que la de la mujer: lo femenino corresponde a una simulación, no a una esencia. Este vaciamiento, el de la esencia de la identidad sexual, es una de las principales propuestas de la novela, y se concreta a partir de los relatos que permiten el tránsito de Molina desde una masculinidad hacia una feminidad, pasando, además, por un punto cero, donde se excluye de ambos encasillamientos genéricos:

- No seas celoso, no se le puede hablar a un hombre de otro hombre que ya se pone imposible, en eso ustedes son iguales que las mujeres.
- No seas pavo.
- Ves como te cae mal, hasta me insultás. Ustedes son tan competitivos como las mujeres¹⁰⁷⁴.

Del mismo modo, tal y como propone René Campos, en el siguiente diálogo vemos cómo se articula, en forma condensada, una de las problemáticas características de la obra de Puig: “La declaración de Molina, ‘soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer’, pre-anuncia la resolución metafórica que se propondrá en *Pubis angelical*”¹⁰⁷⁵, es decir, la de llegar a un “estado-de-ser-liberado” de las conductas que impone la marca sexual genérica, aunque el discurso de Molina también sugiere la posibilidad de llegar a una epifanía en un cuerpo que es “otro”: no marcado, situado en una fisura de lo masculino y lo femenino¹⁰⁷⁶.

- ... Cuando me quedo solo en la cama yo tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero que se siente... fuera de peligro.
- Sí, ahí está, ¿Cómo lo sabés?
- Porque es lo que siento yo¹⁰⁷⁷.

A este propósito, Francine Masiello, siguiendo las proposiciones de Slavoj Žižek, afirma que el lenguaje es una historia de normas que funcionan a base de exclusión, que opera a través de una serie de represiones con sus límites y barreras;

¹⁰⁷⁴ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 56.

¹⁰⁷⁵CAMPOS, René, “Los rostros de la ilusión: Metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica de *El beso de la mujer araña*”, op. cit. p. 260.

¹⁰⁷⁶ *Idem*.

¹⁰⁷⁷ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 238.

cuando un sujeto queda excluido del discurso normativo, como es el caso de Molina, “la situación promueve una nueva forma de identidad, y en virtud de las cláusulas restrictivas surge una negatividad definitoria”¹⁰⁷⁸. En otras palabras, el sujeto se define precisamente por lo que el Otro no le permite ser; su “verdadera” identidad queda así pospuesta para un tiempo futuro. Puig se dedica a trabajar esta escisión, “buscando una manera de productivizar el espacio entre deseos y voces, separados debido al fluir de la memoria, y debido a las normas sociales”¹⁰⁷⁹.

Esta hibridación –o metamorfosis– que contiene la performatividad de Molina, que a la vez opera y experimenta dentro de su propio cuerpo, es posible llevarla al extremo sin ningún límite, pues si algo es vacío es posible metamorfosearlo hasta el infinito. Si no hay esencia, no hay norma; un afán de camuflaje, un desaparecer.

Sin embargo, la narración de películas funciona también como un arma de seducción. Jean Baudrillard, en *De la seducción*, menciona que la facultad de seducir es exclusivamente femenina: “La soberanía de la seducción puede denominarse femenina por convicción”¹⁰⁸⁰. Por lo mismo, se niega a seguir el pensamiento sobre el que se basa la aspiración a una revolución sexual, aquel que considera lo femenino como el sexo desprotegido e históricamente abusado. Baudrillard niega la validez y la vigencia de este planteamiento, pues para él, lo femenino posee su propia arma, la cual es mucho más efectiva que cualquier violencia masculina: “esta fuerza de lo femenino es la de la seducción”¹⁰⁸¹.

De esta manera, se puede decir que en términos de seducción se crea un universo en donde lo femenino no es lo que se opone a lo masculino, sino lo que seduce a lo masculino¹⁰⁸². No obstante, en la seducción lo femenino ejerce un poder sensual sobre lo masculino, lo domina. Y en estos términos se consagra la feminidad de Molina, por cuanto logra seducir a Valentín con una estrategia que utiliza el cine

¹⁰⁷⁸ MASIELLO, Francine, “La manta robada: nostalgia, experiencia y representación”. En: AMÍCOLA, José, SPERANZA, Graciela (comp.), *Encuentro Internacional Manuel Puig, op. cit.*, p. 346.

¹⁰⁷⁹ *Idem.*

¹⁰⁸⁰ BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción, op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁸¹ *Idem.*

¹⁰⁸² *Ibidem*, p. 32.

para cautivar a los espectadores: el suspenso. Molina lo obtiene interrumpiendo las historias y retomándolas al otro día; capta así la atención de Valentín, quien poco a poco comienza a necesitar los relatos seductoramente “femeninos” de Molina, en lo que se asemeja tanto a un enamoramiento como a una adicción:

–[...] Y lo que se oye ahora es el ruido de pisadas entre los matorrales del parque, pisadas de animal, que se acercan.

–¿Y?

–Mañana seguimos. Chau, que duermas bien.

–Ya me las vas a pagar.

–Hasta mañana.

–Chau¹⁰⁸³.

Otro aspecto importante es que el vacío planteado en torno a la identidad sexual supone una transmutación permanente, debido al carácter fluctuante de ésta. Entendemos esta inestabilidad a partir de un mecanismo propio de lo *queer*: la *performance*.

La novela parece mostrarnos que como nada es estable, nada es ya lo que aparenta ser; las fronteras entre la realidad y el teatro se borran en un perpetuo intercambio de ilusiones, y la única realidad que permanece es un conjunto de construcciones, de apariencias. Todo el mundo está enmascarado, ya nadie es reconocible, todos pasan por alguien que no son, nadie es lo que parece, como es el caso de Molina, quien ejercía la labor de soplón y, simultáneamente, se mostraba a Valentín como un inofensivo y confiable compañero de celda. En ello recae su perversidad, carácter propio de la tragicomedia en la que se representan, de un extremo a otro, el juego de las transformaciones y las “falsas apariencias” de la realidad. Y en el que Molina se consolida como un personaje netamente marginal, netamente *queer*.

¹⁰⁸³ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 32.

3.4.- Unión sexual: el deseo homosexual como transgresión

Al relacionar política y homosexualidad en el primer apartado de este capítulo, nos referíamos a que ambas formas de vida pueden implicar un riesgo: Valentín vive siempre al límite, al dedicarse a la militancia revolucionaria; Molina, por su parte, solo puede desplegar su sexualidad de manera clandestina; como ambos eligen arrimarse al punto del conflicto, terminan encarcelados. La cárcel se convierte así en el escenario del conjunto de circunstancias que rodean a Molina y Valentín, que se despliegan a medida que la narración de películas avanza y la relación entre ambos se va estrechando por medio del relato, como una seducción de parte del homosexual al guerrillero. La seducción se consuma en el encuentro sexual que, al igual que la narración de películas, permite el descentramiento y, a la vez, transgrede y trasciende el cautiverio, en la medida en que se produce una infracción de lo implícitamente prohibido. Georges Bataille, en su libro *El erotismo*, advierte de la relación de interdependencia que existe entre la prohibición y la transgresión: “no existe prohibición que no pueda ser transgredida. Y, a menudo, la transgresión es algo admitido, o incluso prescrito”¹⁰⁸⁴. Es decir, una prohibición supone una transgresión, la contempla dentro del campo en el que rige “no hay ley que no pueda ser violada”¹⁰⁸⁵. Por lo mismo, la transgresión de lo prohibido no es un acto irracionalmente animal, sino un acto de razón, y por lo tanto, admitido: “transgredir lo prohibido no es violencia animal. Es violencia, sí, pero ejercida por un ser susceptible de razón (que en esta ocasión pone su saber al servicio de la violencia”¹⁰⁸⁶). Lo no admitido –quizás por su naturaleza animal– sería un acto que estuviera lejos de esta correspondencia, pues la transgresión es un complemento predecible de la prohibición:

Si la transgresión propiamente dicha, oponiéndose a la ignorancia de la prohibición, no tuviera ese carácter limitado, sería un retorno a la violencia, a la animalidad de la violencia. De hecho, no es eso en absoluto lo que sucede. La

¹⁰⁸⁴ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, p. 67.

¹⁰⁸⁵ *Idem*.

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*, p. 69.

transgresión organizada forma con lo prohibido un conjunto que define la vida social¹⁰⁸⁷.

Ahora bien, el acto sexual entre Valentín y Molina es una transgresión en varios niveles: como ya mencionamos, permite trascender la celda y expandir los límites carcelarios, en cuanto funciona como movimiento inoperante y estático. Pensamos que es un acto inoperante, nulo, porque es imperceptible para todo aquel que no participe del acto en sí: los represores no lo advierten, y sin embargo sucede, pero todo sigue igual dentro de la cotidianeidad global de la cárcel. Simultáneamente decimos que es estático, porque las voluntades de los participantes no apuntan hacia ningún fin, aparte del placer. Es un acto que no tiene finalidad, y por este motivo, es un acto de derroche que se olvida de la conservación y se hace por el solo gusto de hacerlo. En este sentido, en *El erotismo*, Bataille asimila la muerte y la sexualidad, ya que ambas son de por sí momentos cuya celebración es un goce para la naturaleza.

Si en las prohibiciones esenciales vemos el rechazo que opone el ser a la naturaleza entendida como derroche de energía viva y como orgía del aniquilamiento, ya no podemos hacer diferencias entre la muerte y la sexualidad. La sexualidad y la muerte solo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar de cada propio ser¹⁰⁸⁸.

Pero además, queremos proponer la idea de que el personaje de Valentín viola los códigos “morales” promovidos por la norma social, al permitirse una relación homosexual. Una relación que produce la doble acción de transgredir la ley y de realizar la práctica homosexual de la penetración, sin serlo. Cuando hablamos de la “moralidad violada” del contexto extraliterario, nos referimos, una vez más, al panorama que el autor argentino Néstor Perlongher dibuja en “El sexo de las locas”. El texto, ya aludido, nos ubica en la Argentina de los años 1970, en los que “la eclosión del deseo homosexual está severamente castigada por los códigos divinos y

¹⁰⁸⁷ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, op. cit., p. 67.

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*, p. 46.

militares”¹⁰⁸⁹. Estos últimos condenan al activo a una pena mayor que al pasivo: consideran que el pasivo es un “enfermo”, que no podría evitarlo. En cambio, el activo es un vicioso¹⁰⁹⁰. Al parecer, la sodomía en la Argentina de los 70 es un tabú bastante relevante, que ocupa un lugar en las preocupaciones de la sociedad. Frente a esto Perlongher ironiza, preguntándose: “¿De dónde viene esa infatigable preocupación por los culos –o las lenguas– ajenas?”¹⁰⁹¹. Al mismo tiempo, cuestiona la aversión a verbalizar el placer homoerótico, y retrata el temor de la población a esta “práctica” a través de la propia experiencia con su familia: los ojos de su padre se preocupan en resguardar “el ano sagrado de su hijo” y la opinión de su madre apunta a considerar la homosexualidad como el “bocio”, como una enfermedad que tiene síntomas. Al respecto cita a Lezama Lima –“¡deseoso es aquél que huye de su madre!”– y así, manifiesta cuán distante se encuentra su deseo de estas aseveraciones. Incluso, este rechazo a la sodomía afecta a gran parte de la población homosexual; se trata de un rechazo fundado en el miedo a la perversidad y a la inmoralidad que se enmarca dentro de “un prohibicionismo sexual que atiza el miedo a un deseo horroroso”¹⁰⁹². Este prohibicionismo, con las categorías absurdas que establece, empobrece las posibilidades de placer: “La paranoia antisexual nos hace creer que, si se nos dilata el esfínter o se nos enciende la tetilla, nos ‘damos vuelta’. Nos pasamos del otro lado”¹⁰⁹³.

En consecuencia, la censura –del ejercicio libre del deseo, en este caso– nos interesa, porque indica que “algo pasa” en ese discurso social y que, según el planteamiento de Bataille, la perversión es, en verdad, objeto de un ordenamiento. Ese orden, como ya mencionamos, no solo la reprime, sino que también la clasifica: “Diferencia a los sujetos según sus goces: homosexual o heterosexual, vaginal o clitoridiano, anal o bucal, por el pene o por el dedo gordo”¹⁰⁹⁴. Perlongher en ningún momento pretende entrar en una discusión teórica sobre la homosexualidad, la cual sería bastante amplia –como hemos visto a lo largo de este trabajo–, pero

¹⁰⁸⁹ PERLONGHER, Néstor, “El sexo de las locas”, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, p. 31

¹⁰⁹¹ *Idem*.

¹⁰⁹² *Idem*.

¹⁰⁹³ *Idem*.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, p.32.

coincidimos con su apreciación de que el concepto de homosexualidad es muy estrecho, ya que iguala bajo un denominador común la infinidad de actos sexuales a los que un sujeto puede abocarse con otros del mismo sexo (aunque no siempre del mismo género):

Pero, ¿qué tiene que ver una “relación de pareja” gay, con un soplido practicado a los pedos de un baño de un subte? Por otra parte, un acto sexual, aun cuando practicado con la misma persona, suele ser diferente de otro —en ese plano la rutina es esgrimida, tanto homo como heterosexualmente, como motivación para el divorcio, legal o no¹⁰⁹⁵.

Perlongher advierte contra el peligro que hay que afrontar en un país con una represión tan fuerte hacia los homosexuales, un hecho preocupante e invasivo a la vez, dado que la “cana” se entromete en la cama. Contra ello, manifiesta que hay que expulsar la represión del espacio privado: “sacar a la cana de la cama, al ojo policial del espejo del cuarto, es una necesidad inmediata que no puede quedar apenas en manos de los gays”¹⁰⁹⁶. Así remite a las reivindicaciones de una diputada feminista brasileña, Ruth Escobar, en su campaña electoral: “Que las mujeres puedan vivir su feminidad, los negros su negritud, los homosexuales su deseo”¹⁰⁹⁷. Además, enuncia una pregunta a modo de propuesta: “¿Dejar a los homosexuales el monopolio del deseo?”¹⁰⁹⁸.

Por su parte, Puig introduce, en palabras de Valentín, discursos que se entrecruzan con los que se oponen a la discriminación homosexual y femenina. O más bien, sus discursos intentan desarticular una estructura patriarcal, cuando trata de inculcarle a Molina una perspectiva femenina en la cual no debe dejarse someter por los hombres. Mientras que Molina sostiene que la “gracia” de ser —o sentirse— mujer está en verse indefensa ante la figura del “macho”:

—Quiero decir que si te gusta ser mujer... no te sientas que por eso sos menos.
—...
—No sé si me entendés, ¿qué te parece a vos?

¹⁰⁹⁵ PERLONGHER, Néstor, “El sexo de las locas”, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰⁹⁷ *Idem*.

¹⁰⁹⁸ *Idem*.

-...

-Quiero decirte que no tenés que pagar con algo, con favores, pedir perdón, porque te guste eso. No te tenés que... someter.

-Pero si un hombre... es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... él es el hombre de la casa.

-No, el hombre de la casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par. Si no, eso es una explotación.

-Entonces no tiene gracia.

-¿Qué?

-Bueno, esto es muy íntimo, pero ya que querés saber... La gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo.

-No, eso está mal. Quién te habrá puesto esa idea en la cabeza, está muy mal eso¹⁰⁹⁹.

A diferencia de Molina, Valentín sostiene una ideología que anula cualquier relación de poder, por lo cual construye su idea de “hombre” y, por ende, se construye en tanto tal, a partir de un trato justo e igualitario sin jerarquías sexuales ni sociales:

-A ver... contéstame, ¿qué es ser hombre para vos?

-Uhm... no dejarme basurear por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal¹¹⁰⁰.

De este modo, la preocupación de Valentín hace que éste se interese en comprender a la gente con las “inclinaciones” de Molina: “Creo que para comprenderte necesito saber qué es lo que te pasa. Si estamos en esta celda juntos es mejor que nos comprendamos, y yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco”¹¹⁰¹. Esta voluntad de comprensión permite que Molina consiga dar vuelta la represión y “meter la cama en la cana”, al provocar el deseo en Valentín. Quizás es este trato igualitario lo que opera un cambio tan profundo en Molina, quien solo había sido tratado como un “puto” por los demás “hombres”, lo que lo lleva a evolucionar hasta el punto de estar dispuesto a arriesgar su vida por cooperar en la causa de su compañero de celda. Para Perlongher, un trato igualitario y sin discriminación hacia

¹⁰⁹⁹ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., pp. 246-247.

¹¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 70.

¹¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 53.

el homosexual sería un trato que diera lugar al deseo, idea que se proyecta en la novela, en el momento en que Puig no deja que la unión de ambos personajes sea expurgada de la sexualidad:

Y una arenga final: no queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen¹¹⁰².

La cuestión de la analidad en la novela se expresa en el episodio citado recientemente. Valentín trata de hacerle entender a Molina que ser macho no da derecho a nada, que no existe una superioridad en el sujeto masculino que justifique el temor que desea sentir Molina al lado de un hombre. Con “ser macho”, Valentín se está refiriendo a quien cumple el rol “activo” en la relación, quien ejerce el “dominio” de la situación al ser quien “penetra”; por oposición, concluimos que el “ser hembra” se refiere a ser el sujeto receptor, el que recibe y se mantiene “pasivo”. Valentín, en su afán de no querer establecer una relación de poder, excusa su carácter “activo” con el temor a sentir el dolor que produce la penetración sexual:

–Vos no lo sentís así, te hicieron el cuento del tío los que te llenaron la cabeza con esas macanas. Para ser mujer no hay que ser... que sé yo... mártir. Mirá... si no fuera porque debe doler mucho te pediría que me lo hicieras vos a mí, para demostrarte que eso, ser macho, no da derecho a nada¹¹⁰³.

A este respecto, queremos introducir ciertas nociones generales que parten de los trabajos de Beatriz Preciado: en ellos desarrolla la idea del ano como órgano que se convierte en el centro de un trabajo de deconstrucción contra-sexual¹¹⁰⁴. A partir de una serie de preguntas por el lugar que ocupa el ano en la distribución corporal del régimen heterocentrado, Preciado invierte los términos del análisis sobre sexualidad tradicional y encuentra en el ano un punto de confrontación y disidencia sexual contra la norma y el régimen disciplinador de los cuerpos. El ano, como

¹¹⁰² PERLONGHER, Néstor, *Prosas plebeyas: Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Puñaladas, 1997, p. 34. Disponible en: <http://elortiba.org/pdf/Perlongher-El-sexo-de-las-locas.pdf> Consultado: 11/08/15.

¹¹⁰³ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 247.

¹¹⁰⁴ Beatriz Preciado citada por SÁEZ, Javier, CARRASCOSA, Sejo, *Por el culo, Políticas anales*, Madrid-Barcelona, Egales, 2011, pp. 172-174.

centro erógeno universal (más allá de la diferencia sexual, los roles de género...), como zona de pasividad primordial que está fuera de los puntos que el sistema marca como orgásmicos, con una función no reproductiva, se convierte en un espacio que no funciona dentro de la economía heterocentrada, justamente porque no funciona dentro del sistema de representación tradicional:

El ano, como centro de producción de placer (en este sentido próximo de la boca o de la mano, órganos que serán también fuertemente controlados por la regulación sexopolítica decimonónica antimasturbación y antihomosexualidad), no tiene género, no es masculino ni femenino, produce un cortocircuito en la división sexual, es un centro de pasividad primordial, lugar abyecto por excelencia próximo del detritus y de la mierda, agujero negro universal por el que se cuelan los géneros, los sexos, las identidades, el capital. Occidente dibuja un tubo con dos orificios, una boca emisora de signos públicos y un ano impenetrable, y enrolla en torno a estos una subjetividad masculina y heterosexual que adquiere estatus de cuerpo social privilegiado¹¹⁰⁵.

En “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”¹¹⁰⁶, Preciado cuenta la historia del ano como órgano que iguala a los seres humanos. Invierte el complejo de castración y lo convierte en un complejo de castración del ano de los hombres heterosexuales: “el miedo a que toda la piel fuera un órgano sexual sin género les hizo redibujarse el cuerpo, diseñando afueras y adentros, marcando zonas de privilegio y zonas de abyección”¹¹⁰⁷. La Iglesia y el régimen patriarcal controlan el placer de no ser hombre o no ser humano y por eso ponen en marcha una técnica para extirpar del ano toda capacidad que no fuera excremental¹¹⁰⁸. Para Preciado de ahí surge la idea capitalista, ya que sin el ano se es propietario, padre, esposo, procreador... Entonces el ano se convierte solo en un lugar de expulsión de detritus. Los poderes públicos se encargan de sellarlo y cerrarlo para que nazca la noción de cuerpo privado. Según Preciado, así nacen a finales del siglo XX los hombres heterosexuales, cuerpos castrados de ano, presentados como jefes y vencedores, cuando en realidad son heridos y maltratados.

¹¹⁰⁵ PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Ópera prima, 2002, pp. 59-60.

¹¹⁰⁶ PRECIADO, Beatriz, “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual” (pp. 135-174). En: HOCQUENGHEM, Guy, *El deseo homosexual*, Barcelona, Melusina, 2009, p. 145.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 137.

¹¹⁰⁸ PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, *op. cit.*, p. 123.

Por eso en el hombre heterosexual el ano no es un órgano, es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración: “El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de la masculinidad”¹¹⁰⁹. Para Preciado, la hegemonía del régimen heterosexual se asienta sobre su castración anal. La dominación del régimen heterosexual, asentado sobre el ideal de familia tradicional, se erige sobre la comunidad de hombres castrados del ano.

En el contexto argentino, Perlongher reflexiona también sobre la violencia, preguntándose explícitamente en su artículo “Matan a un marica”: ¿de qué se habla cuando se habla de violencia? Para responder, afirma que la violencia “expresa perfectamente el efecto de una fuerza sobre algo, objeto o ser”, pero que “no expresa la relación de poder, es decir, la relación de”¹¹¹⁰. Ahora bien, vuelve a preguntarse, en forma más precisa: ¿De qué fuerzas, en el caso de la violencia antihomosexual, se trata? O, dicho de otra manera, ¿cuáles son las fuerzas en choque, cuál es el campo de fuerzas que afecta su antagonismo? Para él estas fuerzas convergen en el ano, y la analidad es un problema debido al “bloqueo y la permanente obsesión de limpieza (toqueteo algodónoso) del esfínter, la flatulencia orgánica sublimase, ya etérea”¹¹¹¹. Perlongher lo ilustra con un pasaje del cuento “El fiord” de Osvaldo Lamborghini¹¹¹², en el que no llegar a tiempo a la “chata” desencadena la violencia del Loco Autoritario. Por su parte, Perlongher menciona que también Bataille veía, en la incontinencia de las tripas, el retorno orgánico de la animalidad. Partimos de esta idea para introducirnos asimismo en un episodio significativo de la novela: para debilitar a Valentín y hacerlo hablar, los carceleros utilizan la estrategia de contaminar la comida. Se pretende que Valentín pierda fuerzas y revele los planes de sus camaradas. Valentín lo sospecha y deja de comer la comida que le proporcionaban en la cárcel, luego de haber sufrido un malestar estomacal. Cuando esto ocurre, Molina lo cuida y le entrega la sábana de su cama para que limpie los

¹¹⁰⁹ PRECIADO, Beatriz, “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, *op. cit.*, p. 137.

¹¹¹⁰ PERLONGHER, Néstor, *Prosas Plebeyas: Ensayos 1980-1992*, *op. cit.*, p. 37.

¹¹¹¹ *Idem.*

¹¹¹² LAMBORGHINI, Osvaldo, “El fiord” (1969). En: *El Broli argentino*, Buenos Aires, Editores Argentinos, 2014. Disponible en: http://elbroli.free.fr/textos/OLamborghini_ElFiord.html
Consultado: 10/08/15.

excrementos y se cubra. Después de este acto, Valentín se siente en deuda con él. Pero lo que pone de relieve este episodio es que la bondad de Molina impresiona a Valentín, ya que sin compartir sus doctrinas políticas es capaz de olvidarse de sí mismo para ayudar a los demás y olvidar el asco y la repugnancia que produce el excremento de otro ser humano. Es verosímil asociar este sentimiento que despierta el homosexual en el guerrillero con el acto sexual que se dará más tarde, ya que convergen en él la bondad de Molina y las ideas políticas de Valentín; ambos pueden entregarse a una causa para hacer el bien al otro: “Estate contento entonces. Vos sos muy generoso de pensar primero en otra persona, y no en vos mismo. Tenés que estar orgulloso de ser así”¹¹¹³.

Por otra parte, Valentín, frente al sentimiento que le produce Molina, comprende la unión sexual como una entrega que va más allá de su razón de ser y que, evidentemente, trasciende los fines reproductivos; pero a la vez, la interpreta como una entrega pura que desborda placer en su carácter recíproco, que excede a la preferencia genérica. Así entendida, la aleja de cualquier perversidad, porque la equipara con cualquier otro acto de afecto, o –por qué no decirlo– de amor:

–Si te sentís bien, no pienses en nada, Molina. Cualquier cosa que pienses te va a aguar la fiesta.

–¿Y vos?

–Yo tampoco quiero pensar en nada, y voy a estudiar. Con eso me salvo.

–¿Te salvás de qué?... de arrepentirte de lo que pasó?

–No, yo no me arrepiento de nada. Cada vez me convenzo más que el sexo es la inocencia misma¹¹¹⁴.

Ante tal evaluación de la experiencia transgresora, el rechazo social de la analidad parece incongruente, y sin duda podemos atribuirlo a cierta construcción histórico-social, que destina el ano a la exclusiva función de la excreción –y no del goce–. Se debe a una obsesión occidental por satanizar los usos del culo: en relación con esto, Perlongher trae a la memoria el sacrificio de los sodomitas descubiertos por el ojo de Dios. Georges Bataille, en *El erotismo*, discute el carácter ocultista de la religión, diciendo que las suposiciones ocultistas son las más molestas, puesto que se afirman en un mundo en el que se imponen los principios de la ciencia, pero a los

¹¹¹³ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, op. cit., p. 200.

¹¹¹⁴ *Ibidem*, p. 177.

que les dan la espalda. Utiliza un ejemplo muy ilustrativo: las religiones, dice, hacen así de quien las admite lo mismo que resultaría de un hombre que, entre los demás hombres, supiera que existe el cálculo, pero se negase a corregir los errores de sus cuentas¹¹¹⁵. A esos anatemas impuestos por la religión, Bataille opone un análisis de la contraposición entre ciencia y religión y de la impostura que estas últimas instalan en las conciencias.

La negación rotunda a lo diferente y la escasa clarividencia de las religiones son reforzadas cuando señala que la actitud religiosa comporta una avidez tan grande de respuestas apresuradas, que la palabra “religión” ha pasado a significar “facilidad de pensamiento”. Adherimos a estas ideas para resaltar que la religión solo ha logrado coartar el circuito de posibilidades del ser y limitar la experiencia erótica, siendo que, para Bataille, ambas pertenecen al plano de la experiencia interior, en la medida en que comparten un carácter monstruoso que debería rebasar cualquier límite externo al erotismo, ya que su verdadero sentido escapa a la razón o es más, desarrolla un razonamiento que no ha sabido jamás medir sus límites:

El erotismo, tal como la inteligencia lo toma en consideración como cosa, es, con el mismo título que lo es la religión, una cosa, un objeto monstruoso. El erotismo y la religión se nos cierran en la medida en que no los situamos resueltamente en el plano de la experiencia interior¹¹¹⁶.

Si abordamos la problemática de la represión en la novela de Puig a partir de estas proposiciones, es necesario concluir este capítulo con el tema del deseo y la muerte. El encuentro sexual es el momento de clímax narrativo de la novela al que sucede el episodio en que Molina es liberado de su condena y “arrojado” al espacio exterior, donde debe cumplir una misión. Esta misión encomendada por Valentín consiste en una llamada telefónica para citar a alguien en un lugar determinado. En un principio Molina se niega, porque se considera incapaz de callar o mantener oculta una información; piensa que si logran atraparlo lo confesará todo. Pero, aun así, acepta cumplir con lo que Valentín le pide, por amor hacia él: “–Valentín, vos y

¹¹¹⁵ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, op. cit., p. 38.

¹¹¹⁶ *Ibidem*, p. 53.

mi mamá son las dos personas que he querido en el mundo”¹¹¹⁷. Por ello, el amor y el deseo de que Valentín salga luego en libertad son más fuertes que su temor.

El encuentro sexual genera entonces la simbiosis y la metamorfosis de ambos personajes. Además, la entrega cobra un carácter alegórico respaldado por las citas al pie de página, las cuales amplifican la acción. En ellas se exponen las ideas más avanzadas sobre la conducta sexual del hombre, desde Freud hasta la doctora danesa Anelli Taube. De esta manera, Puig coloca al lector en un contexto en el que la entrega de Arregui a Molina cobra un valor simbólico:

No se trata ya de un simple encuentro homosexual, sino de una liberación interior en que el guerrillero acepta su componente femenino (identificado con el humor, la ternura, la capacidad de soñar) sin que ello le represente perder la hombría [...]. Su relación amorosa logra conjugar en un mismo impulso libertario la necesidad de evasión con la urgencia de transformar el mundo¹¹¹⁸.

La experiencia sexual nos confronta al erotismo que, para Bataille, corresponde a un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. El Yo se pierde a sí mismo y se enfrenta a la pérdida de su voluntad. Cuando la recupera, se encuentra inmerso en la angustia, en el despertar del pensamiento en el filosofar que, para Bataille, escribe Denis Hollier, es un morir: “como el erotismo y el sacrificio, el despertar del pensamiento nos hace vivir una pequeña muerte”¹¹¹⁹. Señala además Bataille que quienes ignoran o solo experimentan furtivamente los sentimientos de la angustia, de la náusea, del horror, comunes a las jovencitas del siglo XIX, no son susceptibles de esa experiencia; pero lo mismo sucede con quienes están limitados por esos mismos sentimientos¹¹²⁰. La experiencia interior del hombre se da en el instante en que, rompiendo la crisálida, toma consciencia de su desgarrarse de sí mismo, más que de la resistencia que se le opondría desde fuera. La superación de la conciencia objetiva, limitada por las paredes de la crisálida, está vinculada a esa

¹¹¹⁷ PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, *op. cit.*, p. 206.

¹¹¹⁸ SERNA, Enrique, “La conquista de una realidad paralela”, *op. cit.*, p. 56.

¹¹¹⁹ SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, *op. cit.*, p. 236.

¹¹²⁰ BATAILLE, Georges, *El erotismo*, *op. cit.*, p. 56.

transformación. Al respecto, el acto sexual adquiere una valoración esencial en la vida del hombre, que supera a la mera satisfacción del placer, se aleja de los fines reproductivos, se distancia de la conducta exclusivamente amorosa, puesto que se trata de una experiencia interior, al igual que la religión, en cuanto cuestiona el espíritu del hombre.

Por lo tanto, el acto sexual entre Molina y Valentín puede ser leído como la pérdida del yo ligada a la muerte simbólica, pues da lugar a la simbiosis entre ambos personajes. El acto sexual que comparten el homosexual y el guerrillero y la posterior separación de ambos termina de tejer la trama de la novela que los une, estrechamente, en el coito. Ahora bien, esa simbiosis desemboca también en la muerte de ambos personajes. Tanto Valentín como Molina perecen en el terreno del otro. Molina es asesinado cumpliendo la misión que le encomendó Valentín, y este último termina delirando luego de ser torturado en la celda por resistirse a confesar. Su delirio es un gran fluir de conciencia en el que invoca a su amada Marta; el relato se confunde con episodios en los que algunos indicios permiten suponer que el recuerdo de Molina aflora desde el inconsciente. Esta simbiosis, además, involucra la igualación de los “supuestos contrarios”. Según la premisa de que “el erotismo hace de los antípodas idénticos”, las ideas que encarnan Valentín y Molina, política y homosexualidad, respectivamente, no son dos ideas opuestas, sino que se encuentran en tensión dentro de la novela. Pensamos que estas ideas dispares –pero nunca opuestas– se corresponden con la forma de interpretar el mundo de Bataille: a partir y por medio de la antípoda, pero no como principios opuestos de un mismo todo.

La crítica especializada ha venido considerando que el encuentro sexual implica, también, una metamorfosis, pues la anulación de las fuerzas contrarias del ser implica un cambio que, una vez más, nos garantiza que la identidad no pertenece al mundo de lo definitivo, sino que está en constante cambio y trasmutación. Por el contrario, entendemos más acertada la propuesta de Geneviève Fabry, quien sitúa el punto de inflexión en el beso que Molina le da a Valentín:

El “precio” del relato es muy alto: el relato no se puede “pagar” con una noche de placer. Queda algo todavía más codiciado por Molina, y por eso, de un valor superior: un beso¹¹²¹.

Es importante señalar que es Valentín quien da el beso a Molina y, además, que se trata del primer y único beso que los dos hombres se dan a plena luz del día. Este gesto, que los coloca por primera vez en un plano de igualdad, “elimina la posibilidad de que la práctica sexual de Valentín tenga el único objetivo de tan solo aliviar una necesidad fisiológica”¹¹²².

Entendemos que el valor del beso supera el valor de la relación sexual, tanto a nivel de la narrativa de Puig en general, como concretamente en *El beso de la mujer araña*. Pongamos como ejemplo ilustrativo del primer aspecto *Boquitas Pintadas*, donde “el verdadero objeto de deseo de Mabel no consiste en hacer el amor con Juan Carlos sino en darse mutuamente el ‘beso prohibido’”¹¹²³. En *El beso de la mujer araña*, en el relato de la primera película, “la transgresión fatal (y por consiguiente el objeto de deseo) estriba precisamente en el hecho de besar”¹¹²⁴.

De esta manera, somos testigos de la transformación de Molina, quien después de desear que su “macho” lo proteja y le inspire miedo, termina realizando una acción temeraria para cooperar con la causa de Valentín; es él además quien lo protege y lo cuida cuando está débil, cuidados que también forman parte de su estrategia de seducción y lo consolidan como mujer. Por su parte, el antes racional Valentín, quien relegaba los placeres de los sentidos a un segundo plano porque entorpecían el desarrollo del objetivo más importante de su vida –la revolución social–, y que solo encontraba placer en saberse al servicio de la causa más noble –sus ideas–, se entrega al hedonismo y disfruta el placer de la relación carnal;

¹¹²¹ FABRY, Geneviève, “Cuerpo, nombre y enunciación: acerca del efecto-personaje en *El beso de la mujer araña*”, *op. cit.*, p. 512.

¹¹²² REATI, F., “Homosexualidad y rebelión política”. En: *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa, 1992, p. 209.

¹¹²³ FABRY, Geneviève, “Cuerpo, nombre y enunciación: acerca del efecto-personaje en *El beso de la mujer araña*”, *op. cit.*, p. 513.

¹¹²⁴ *Idem.*

saborea con apetito los alimentos que Molina trae e invoca en su recuerdo y en su delirio el cuerpo de la mujer amada.

(In)Conclusiones

(In)Conclusiones

Narrar es construir un mundo conforme a su propio deseo y a su propia ley, narrar es hacerse dueño el destino, del tiempo, del espacio, de la libertad. Narrar es representar situaciones, deseos, figuras en los que el YO y el OTRO han de reconocerse, han de conocerse como otros, diferentes, auténticos. [...] Narrar es tratar de seducir, lo mismo que escuchar, leer, es dejarse seducir¹¹²⁵.

Milagros Ezquerro

Manuel Puig, desde la perspectiva de la diferencia y la *mirada insumisa* que ésta le confiere, se enfrenta a la construcción de su subjetividad como individuo y como escritor. Su experiencia personal con el cine se le revela como herramienta fundamental sobre la que edificar su mirada femenina sobre el mundo, y la aplicación de esta a la literatura el modo más operativo para explicarse y explicarnos los problemas que le preocupan.

Puig reconoce en el cine ese doble rédito social y estético al que la literatura puede aspirar. [...] La mayor lección del cine como nuevo lenguaje, sin embargo, no es social sino formal y se traduce en la vocación inocultable de Puig para el hiperrealismo narrativo. “Mis novelas, asegura, pretenden siempre una reconstrucción directa de la realidad”¹¹²⁶.

Doblemente inspirado en el cine, renunciando casi a la literatura, Puig encuentra un modo personal de enfrentarse al dilema del estilo. La transgresión que contiene su obra se da tanto a nivel textual como a nivel simbólico, puesto que la ideología sociopolítica que contienen los textos choca de manera directa con la literatura anterior. Presentan una perspectiva diferente (en algunos casos prohibida) del mundo.

¹¹²⁵ EZQUERRO, Milagros, “‘Shahrazad ha muerto’. Las modalidades narrativas” (pp. 487-502). En: PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi, *op. cit.*, p. 491.

¹¹²⁶ SPERANZA, Graciela, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 125.

La *déchirure formelle*¹¹²⁷ propia del autor es lo que hemos denominado *efecto Puig*, que parte de un requisito previo: la seducción. Para ser más explícitos, en sus novelas puede leerse la seducción que ejercen las formas de la cultura popular, paralela a la producida y ‘buscada’ en el lector, pero seguida de una inevitable traición. Para Puig la legitimidad de la intriga estriba tanto en el interés anecdótico, como en el golpe de escena. Lo que le parece inmoral es el aburrimiento¹¹²⁸.

Manuel Puig defiende posiciones antiesencialistas, ajenas a toda identidad, repudia la condición gay y la heterosexualidad normativa e incluso reflexiona sobre la construcción social del género como un modo de cuestionar la producción general de conocimiento. Cuando en “El error gay” afirma: “La homosexualidad no existe. Es una proyección de la mente reaccionaria [...] la identidad no puede ser definida a partir de la características sexuales ya que se trata de una actividad justamente banal”¹¹²⁹, está apostando por una nueva forma de sociabilidad. Cualquier concepto se produce mediante un proceso de articulación.

La desconfianza del poder simbólico asociado al de las etiquetas identificatorias entra en conflicto con la “representación” de los individuos. Entendemos que el proyecto artístico de Puig soluciona este conflicto partiendo de la diferencia, que se convierte en la pieza clave de todo un circuito de negociaciones simbólicas. En este sentido el marco de la identidad sexual funciona como un campo abierto a la discusión entre la universalidad abstracta y los particularismos del deseo y del sentimiento.

Las articulaciones que sustentan la textualización de una poética *queer* surgen de temas y estrategias discursivas que resultan ser ejes de análisis que giran en torno a tres puntos recurrentes fundamentales: el esfuerzo por construir un lugar de enunciación literaria marcado por lo *queer*; las distorsiones entre cuerpo, género y sexualidad; y la problematización de la identidad a partir del deseo de

¹¹²⁷ La escritura de Manuel Puig se ve en la obligación de operar lo que Julia Kristeva llama “*déchirure formelle*” (et sémantique) par rapport à la norme”, lo que la convierte en “subversiva”. KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988, p. 51.

¹¹²⁸ SPERANZA, Graciela, *op. cit.*, p. 142.

¹¹²⁹ PUIG, Manuel, “El error gay”, *El Porteño*, nº IX, septiembre 1995.

reconocimiento y del sentimiento. O lo que es más sencillo, las articulaciones del texto, del cuerpo y del deseo-sentimiento, en base a las que seguidamente describiremos el trabajo que hemos llevado a cabo. Así, hemos dedicado la primera parte de nuestro análisis a demostrar que la mayoría de los personajes ve los mitos o creencias vehiculados por los productos de la cultura popular como paradigmas que, de ser seguidos celosamente, les permitirían obtener la imagen simbólica deseada de sí mismos; dichos paradigmas, a su vez, vendrían a colmar sus anhelos más prohibidos. Sin embargo, sus dichos y sus hechos ponen de manifiesto, a menudo de manera práctica, los límites de tales mitos, en lo que consideramos un acto político.

En el estudio de *La traición de Rita Hayworth* nos limitamos, para evitar repeticiones, a examinar tres personajes. Al oponer los personajes de Mita y Choli enfocamos el deseo femenino desde una perspectiva *queer*. Partiendo de la misma hemos examinado dicho deseo en el contexto de una sociedad patriarcal, como la imperante en la Argentina de los años a que remiten los epígrafes. En el caso de Choli, su estudio nos ha inducido a concluir que el deseo ofrecido por los grandes relatos al sujeto femenino puede entrar en conflicto con el deseo individual. En el caso de Mita, a su vez, hemos podido observar cómo, en consonancia con lo anterior, incluso cuando parece totalmente sometido al deseo del Otro, muestra tener al final un deseo que contraviene lo permitido por la sociedad; deseo sobrante que, según lo señalado, se manifiesta de diversas maneras. En cuanto a Toto, gracias a sus acciones y pensamientos hemos mostrado la complejidad que implica construirse desde la diferencia, desde una subjetividad otra que no se ajusta al deseo del Otro. Nuestra lectura de la novela nos ha permitido, pues, hacer algunos aportes que no solo amplían la literatura crítica ya existente sino que, esperamos, la enriquecen.

En el capítulo dedicado a *Boquitas Pintadas*, gracias a la oposición comparativa entre las personalidades de Nene y de Mabel, y al estudio del modo en que ambas reaccionan ante el amor, hemos podido detectar nuevamente la problematización del deseo femenino ya comentada. La lectura de la segunda novela también nos ha permitido estudiar el conflicto inter- e intra-subjetivo del sujeto, como una manera de penetrar en los problemas que, como resultado del conflicto entre el *plus de jouir* del sujeto y el deseo normativo, suelen surgir en la relación amorosa. A su vez, gracias a lo anterior hemos demostrado que, en una relación de este tipo, en vez de haber solo dos personas en juego, en realidad hay cuatro, ya que

cada miembro de la pareja trae a la relación una dimensión adicional invisible para el otro. Debido a esta manera de entender la relación intersubjetiva, encontramos los medios para enfocar desde un nuevo ángulo el significado de la novela, tarea que suponía su vinculación con algunos de los motivos típicos de los productos populares utilizados por el autor. En cuanto al estudio comparado de Nené y la Raba, nos ha inducido a examinar dos de los modos en que el sujeto puede reaccionar ante la pérdida del objeto amado y, a la vez, a recalcar la importancia psíquica del objeto amado percibido como *objeto a*.

En las novelas pertenecientes al ciclo coronel Vallejos, la estructuración del universo familiar patriarcal indica que, conjuntamente con los preceptos moralizadores del discurso hegemónico de la masculinidad, están implicadas cuestiones relativas al prestigio social y a la dominación racial y, por descontado, a la identidad masculina hegemónica y a los privilegios de ser hombre en el contexto de una sociedad patriarcal. Fragilizar esta masculinidad, tal y como es expuesta, tiene como consecuencia la abertura de fisuras para que otras voces “marginales” (y no solamente aquellas que lo son por la lógica heterosexual) cuestionen su primacía y la legitimidad de la hegemonía blanca, masculinista, económicamente más favorecida y heterosexual. Admitir la existencia de los márgenes, ocupando un lugar otro en el que se privilegie la diferencia, abre un espacio para que el edificio retórico construido con vistas a naturalizar la heterosexualidad como la única expresión sexual legítima comience a ser desmantelado a través del discurso ficcional.

Respecto a *The Buenos Aires Affair*, mediante su comparación con el ciclo Coronel Vallejos, confiamos haber demostrado que la novela problematiza la relación de la transferencia y que pertenece a un nuevo ciclo narrativo. En efecto, a diferencia de las novelas anteriores, esta se concentra en la exploración de las crisis que se producen en la relación sagrada entre el sujeto y el orden simbólico, razón por la cual se puede decir que va más allá de lo ideológico.

El análisis de las repeticiones mortales de Leo nos permitió ver hasta qué punto puede ser trágica la falta de distancia entre el “yo” hablante y el *moi*. Estas circunstancias también ponen en evidencia la atracción de la inmortalidad de lo real; inmortalidad negativa en este caso pues el sujeto solo puede lograrla mediante la muerte física. Aunque, como Leo, Gladys también representa la atracción del deseo

infantil, se diferencian en que esta mantiene una distancia bastante grande respecto de lo real, distancia que al final le permitirá asumir como suyo el deseo de la madre o, como ha señalado Lacan, convertirlo en su causa. En otras palabras, la renuncia al suicidio y la reconciliación con el arte son signos de esperanza por cuanto implican que ha aceptado “la basura” y el *collage* como su causa.

Consideramos que *El beso de la mujer araña* forma parte del mismo ciclo, pero hemos podido ver cómo, aunque trata también, en cierta medida, sobre la muerte, a diferencia de lo ocurrido en *The Buenos Aires affair*, donde lo mortal —encarnado en el goce de Leo— remite a un intento de negar totalmente el sistema simbólico en sí, se trata más bien de la muerte en cuanto negación de lo ideológico dentro del sistema simbólico. De allí que lo sexual se describa, no en su relación mortal con lo real, sino en el ámbito del orden simbólico mismo y en cuanto expresión de una sexualidad subversiva. Es decir, por comparación con la sexualidad “negativa” de Leo, la de los personajes de esta novela es “positiva” porque, a diferencia de lo ocurrido con Leo —cuyo goce sexual consiste en la búsqueda de los objetos parciales primordiales— en el caso de Molina estos objetos, o significantes, se constelan en torno a una sexualidad que puede nombrarse: la homosexualidad.

Gracias a su identificación subversiva, Molina y, por extensión, el Valentín del final de la historia tratan de convertir el deseo, reprimido por el lenguaje ideológico, en una *performance* dentro del lenguaje. Dicho de otro modo, a través de la identificación subversiva de ambos personajes, la novela pone al descubierto los límites del “valor de cambio” de la ideología oficial instalando otra, que reconoce la construcción de la individualidad, es decir, el deseo inconsciente del sujeto. De allí la posibilidad de sostener que Molina es, por un lado, la continuación de Toto y, por otro, la de Gladys. En efecto, si bien Toto, todavía un niño, no está seguro de su sexualidad, Molina, ya hombre maduro, está seguro de la suya y la acepta como su causa. Siempre en la misma línea, si el niño cuestiona los productos populares mediante la repetición subversiva en los dibujos, Molina se los apropia para expresarse. En cuanto a su relación con Gladys, ella, a la manera de este último, ha aceptado su *sinthome*, en el sentido lacaniano, como algo propio y se dispone a vivirlo.

A partir de lo anterior, estamos ahora en condiciones de intentar dar una respuesta a una de las preguntas que ha guiado nuestro estudio: ¿qué postulan las novelas sobre la construcción de la subjetividad? Desde el punto de vista epistemocrítico *queer* estas novelas constituyen, por un lado, un cuestionamiento de la naturaleza del deseo y de la subjetividad normativos y, por otro, de las relaciones que ambas instancias mantienen con otros problemas típicos de la posmodernidad tales como la feminidad, la masculinidad, la sexualidad y la relación del sujeto con sus semejantes. En cuanto a la estrategia mediante la cual se logra dicho cuestionamiento, se basa en la problematización de la relación de los personajes con los discursos que regulan sus vidas, principalmente con los mitos vehiculados por los productos de la cultura popular de que se nutren.

Desde este punto de vista, Choli y Mabel representan, aunque de una manera débil, lo que Mary Ann Doane ha llamado el deseo de la mujer por desear¹¹³⁰. Por su parte, Toto y Molina son signos interrogativos en lo que concierne a los mitos sobre lo masculino y la sexualidad, mientras que Leo se perfila como el enigma de la sexualidad “normal”. Incluso, en los casos de Mita y Nene –quienes, aparentemente, más se esfuerzan por cumplir adecuadamente el deseo del Otro– se captan múltiples aspectos que no caben del todo en el sistema simbólico, que lo subvierten. En consecuencia, se puede decir que en los universos ficticios de Puig, el lector encuentra sujetos atrapados entre dos muertes o imposibilidades, el deseo del Otro (simbólico) y el del Otro (real). Vale decir que se trata de subjetividades que, de maneras diferentes, fracasan en sus esfuerzos por acercarse a la esencia que se les demanda. Por esta razón cabe afirmar también que dichos universos muestran el fracaso de la represión de lo inconsciente.

Sobre la base de esta última afirmación, podemos afirmar que esta novelística pone en evidencia la naturaleza imaginaria (ideológica) del discurso; naturaleza respecto de la que, según lo sugiere nuestra lectura de *El beso de la mujer araña*, lo importante es desarrollar una relación personal con el Otro simbólico que, como en los casos de Molina y Valentín, atienda al deseo de uno. En este sentido, dudamos que tal posibilidad incluya el deseo de Leo por cuanto pertenece casi

¹¹³⁰ Véase: DOANE, Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

completamente a lo real. Más bien nos parece que los casos de Molina y Valentín sugieren que se trata de la simbolización de la construcción individual, interpretada dentro del sistema simbólico como algo diferente. Al cuestionar los binarismos en torno de la construcción social de las categorías cuerpo, género y orientación sexual, el corpus analizado cuestiona el lugar epistemológico a partir del cual se produce el conocimiento que legitima los arreglos binarios de la identidad de género y de las prácticas sexuales.

La desclasificación del modelo identitario hegemónico encuentra ecos en el género performativizado de Molina en *El beso de la mujer araña*. Molina consigue al mismo tiempo cuestionar y subvertir el modelo heteronormativo de sexualidad y desafiar las estructuras sociales que tratan el sistema jerárquico de género como un binarismo restringido al determinismo biológico. Una vez que las categorías hombre y mujer son desnaturalizadas y pasan a ser vistas como dispositivos sociales, nada impediría, en principio, que cada persona “asumiese” el género que más le conviniera. Ahora bien, si fuese así, ¿por qué las categorías hombre y mujer continúan pautando, de manera reiterada, los significados sociales que son atribuidos a las *performances* identitarias de homosexuales? Recordemos las reflexiones realizadas por Monique Wittig¹¹³¹, quien afirma que esta división binaria solamente tiene sentido en el interior de una economía simbólica banalizada por los imperativos de una heterosexualidad compulsiva, en la cual el sistema sexo-género se resume a una oposición jerárquica del género masculino al género femenino. Respecto a la división binaria de los géneros, también debemos tener en cuenta lo que Judith Butler llama *matriz heterosexual*¹¹³², un esquema supuestamente lógico que, a partir del binarismo funcional del género y de la lógica biologizante de la reproducción sexual, legitima la heterosexualidad y convierte la homosexualidad en una expresión libidinal abyecta.

Refiriéndonos a la articulación textual construida en torno al *efecto Puig*, podemos concluir que el autor inventa una escritura literaria problematizada a partir

¹¹³¹ Véase: WITTIG, Monique, “The Straight Mind” (1980). En: *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon Press, 2002.

¹¹³² Concepto desarrollado ampliamente en: BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990.

de un *locus* de enunciación que es consciente de unas implicaciones políticas más amplias. A través del alcance y de la legitimidad del discurso narrativo, el escritor reivindica tal ejercicio como un acto performativo, capaz de intervenir en lo social a través de la proyección de nuevas configuraciones de identidad sexual y de género. La escritura es un acto socialmente simbólico con capacidad para dialogar, desestructurar y subvertir los saberes institucionalizados por los discursos de la biología, la religión y la psicología; en definitiva, con los saberes hegemónicos que circulan como universales.

En el caso concreto de *El beso de la mujer araña*, el objetivo de plasmar en la escritura su potencial subversivo en relación con los saberes hegemónicos se evidencia al presentar el texto dividido en dos. Paralelamente a la acción representada en la historia, que toma como base la temporalidad necesaria para que se produzcan los diálogos entre Molina y Valentín, las notas al pie de página establecen un contrapunto textual a la fabulación (pero interno a la historia y a la narrativa), en la que la legitimidad del discurso científico es subvertida y sustituida por el “discurso” científico de un personaje. Después de una extensa tarea de revisión bibliográfica con relación al tema de la homosexualidad, el narrador externo (extradieгético) de las notas al pie cita el libro *Sexualidad y revolución*, brindando así la opción de comprender la homosexualidad como un acto de insubordinación frente a las jerarquías opresivas, en un intento de reconfigurar de manera más coherente las identidades de sexo y de género. No obstante, ya hemos alertado de que detrás de las palabras del narrador se encuentra el juicio del propio autor. Tal advertencia, en lugar de disipar el contenido ideológico del discurso del narrador, lo evidencia.

La articulación del cuerpo como fundación textual y pluridiscursiva rebate los discursos médico, jurídico y psiquiátrico sobre los límites del cuerpo biológico y su inscripción en la cultura como significante social. Para Puig importa problematizar el régimen binario de los cuerpos sexuados, los cuales se consideran determinantes en la cuestión de género. En Puig, la subversión en la articulación del cuerpo se da al componer el personaje de Molina transitando entre el género masculino y el femenino. La utilización del cuerpo como un signo de resistencia política también opera en el personaje de Valentín, el cual, aunque representa los presupuestos de la masculinidad heterosexual, tiene una percepción personal del

cuerpo, porque es a través de la tortura como el aparato represivo de la dictadura argentina intenta disciplinarlo. El afeminamiento de Molina y su orientación sexual contribuyen a que Valentín no reconozca la imaginación de Molina como un procedimiento válido para comprender la tortura; y al mismo tiempo considere que su propia imaginación es un recurso dotado de validez epistemológica para conocer la verdad sexual del cuerpo de su compañero de celda.

De acuerdo con Teresa de Lauretis: “the relation of narrative and Desire must be sought within the specificity of a textual practise, where it is materially inscribed”¹¹³³. Pensar el deseo implicado en la estructura narrativa requiere, por extensión, considerar que “the very work of narrativity is the engagement of the subject in certain positionalities of meaning and desire”¹¹³⁴. En ese sentido se comprende la tematización del deseo como una articulación narrativa que siempre se da a partir de un posicionamiento del sujeto, que envuelve el deseo y la producción de significados.

A través de sus novelas, Puig tiene la intención de engendrar significados sociales que textualicen las sexualidades periféricas, distorsionando y relativizando los preceptos identitarios dictados por la matriz heteronormativa. Es de ese modo cómo el texto ficcional se convierte en una ficción política, en la medida en que acciona su deseo de intervención en la cultura a través de la praxis cultural.

Basándonos en un análisis de los procedimientos narrativos es posible visibilizar las apuestas políticas subyacentes en un texto literario. El personaje que habla en una novela es siempre, en cierto grado, un ideólogo, y sus palabras son siempre un ideologema, entendido en el sentido bajtiniano. Un lenguaje particular sobre el mundo representa siempre un punto de vista particular sobre éste a la par que aspira a un significado social.

Hemos constatado en última instancia que su implicación política en representaciones sociales subversivas (que desnudan las opresiones sufridas por los *outsiders* sexuales, y las ambivalencias con las que dichos sujetos se desarrollan)

¹¹³³ LAURETIS, Teresa de, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington-Indiana, Indiana University Press, 1984, p. 106.

¹¹³⁴ *Idem.*

funciona como mecanismo de intervención cultural. La literatura consigue redimensionar las estructuras de pensamiento movilizadas para la interpretación de los sujetos sociales representados en ella, y Fredric Jameson se pregunta en qué medida

[...] el texto es un objeto autónomo o refleja un contexto o un campo y, en el segundo caso, solamente refleja ese contexto o campo, o posee una cierta fuerza autónoma gracias a la cual podría ser visto como una negación de ese contexto¹¹³⁵.

Una vez que los artefactos son entendidos, según sugiere Jameson, como actos socialmente simbólicos y que la literatura puede ser vista como un acto social de carácter performativo, es legítimo y procedente afirmar que las representaciones subversivas de la sexualidad en la literatura no funcionan solo como la negación de un contexto social heteronormativo. Por el contrario, asumen su carácter intervencionista ya que, al narrativizar el mundo, las vivencias y maneras por las que los individuos se organizan colectivamente también construyen nuevos sentidos para las prácticas sexuales socialmente relegadas a los márgenes. Al narrar las trayectorias de personajes como Toto o Molina, que reivindican la autodeterminación de género, crea un capital subversivo que ataca la legitimidad monolítica de las identidades sexuales, abriendo nuevas posibilidades de autoconocimiento para los sujetos sociales a través de la literatura. Es en torno a este proyecto estético y ético que surgen la política textual, la del cuerpo y la del desoportunismo, que se superponen y hacen del texto literario una tecnología de subjetivización en la que, a través de la lectura, unos sujetos antes ininteligibles se reconocen como sujetos plenos, reescribiéndose de manera reiterada en el campo de las representaciones culturales a partir de la politización de los usos del cuerpo, del cultivo de los placeres y de la búsqueda del afecto.

Para concluir la evaluación de nuestro trabajo respecto al objetivo que nos habíamos propuesto inicialmente: demostrar que la literatura de Manuel Puig es *queer avant la lettre*, creemos haber demostrado convenientemente que la subversión política que contiene la obra de Puig va mucho más allá que la defensa

¹¹³⁵ JAMESON, Frederic, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 35.

de un colectivo concreto; es una defensa de la libertad para construir una subjetividad propia frente a la represión impuesta por el esencialismo y la norma. No obstante, nuestros análisis nos han confirmado una segunda impresión: las novelas de Puig contienen una nueva ética de ciudadanía basada en la *solidaridad entre marginados*. Pongamos, por ejemplo, *El beso de la mujer araña*: la novela parte de la represión como común denominador de los personajes y establece una analogía explícita entre la subversión política de Valentín y la liberación sexual representada por Molina. Cuando se contempla el desenlace del libro queda confirmada la solidaridad citada: Molina es abatido en un tiroteo en la calle, mientras que Valentín, después de haber sido torturado, agoniza en la enfermería de la cárcel.

Si hemos titulado este apartado “(In)conclusiones” es porque entendemos nuestro trabajo como un eslabón del proceso de negociación de la crítica académica respecto a la obra de Manuel Puig. Y porque al reflexionar sobre nuestra lectura de las novelas de Puig coincidimos con Alan Pauls al pensar que:

Hay una especie de capacidad de metamorfosis, que está alojada en la obra. Y que hace que uno nunca dé con la lectura adecuada de Puig. [...] he leído mucho sobre Puig, y siempre las lecturas me dejan una cierta insatisfacción, como si nunca se diera con el instrumento apropiado, y como si todas las lecturas –por más sofisticadas, ingeniosas e inspiradas que sean– siempre acabaran convirtiendo a Puig en un ejemplo de algo. Y yo creo que justamente la literatura de Puig resiste eso, fundamentalmente: hay algo que no se deja seducir¹¹³⁶.

Ante las múltiples lecturas que inspira la obra de Manuel Puig, proponemos para nuestra futura investigación un nuevo abordaje que podría articularse desde el *posfundacionalismo*¹¹³⁷, a partir del ejercicio performativo de la ciudadanía propuesto por las aportaciones teóricas de Judith Butler e implementado por la ética

¹¹³⁶ AMÍCOLA, José, SPERANZA, Graciela (comp.), *Encuentro internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 24.

¹¹³⁷ Por posfundacionalismo, Oliver Marchart entiende “la actitud de sostener un continuo replanteamiento o interrogación sobre ciertas figuras metafísicas fundacionales como el sujeto, la totalidad, la universalidad, la esencia y el fundamento”. MARCHART, Olivier, *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 12.

radical *queer* formulada por Lee Edelman en *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de la muerte*¹¹³⁸.

A pesar de que Butler no ha elaborado una teoría sistemática de la ciudadanía, sostenemos que su comprensión de la ciudadanía puede reconstruirse a partir de su propuesta de ontología social y su interpretación de la *contradicción performativa*.

Si bien Butler aborda la cuestión de la ciudadanía con mayor profundidad en sus textos posteriores a 2009, específicamente a partir de *¿Quién le canta al Estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*¹¹³⁹, de su teoría del sujeto presentada en textos anteriores pueden extraerse conceptos para reflexionar sobre la ciudadanía. Butler misma se refería a esta relación en *Deshacer el género*¹¹⁴⁰. Allí establece la conexión entre la pregunta sobre las condiciones de posibilidad que permiten solo la emergencia de ciertos sujetos, por ejemplo los poseedores de un género coherente, y la de quienes cuentan o no como ciudadanos.

Ya nos hemos referido puntualmente, a lo largo de nuestro trabajo, a algunas aportaciones que la teoría del sujeto de Judith Butler puede brindar al concepto de ciudadanía; pero nuestra nueva propuesta analítica parte de las menciones explícitas de este concepto en sus textos más recientes. Con esta observación no pretendemos afirmar que existe una ruptura entre una primera Butler, que forma parte del “giro performativo” (utilizado como base en nuestros análisis anteriores) y una segunda que realiza un giro hacia la ética, aunque a partir de *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*¹¹⁴¹ intentó matizar o modificar la centralidad que otorgaba anteriormente a la capacidad de actuación, para comenzar a dar mayor importancia a “cómo somos afectados por las normas, por los otros y las otras”¹¹⁴².

¹¹³⁸ EDELMAN, Lee, *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de la muerte*, Barcelona, Egales, 2004.

¹¹³⁹ BUTLER, Judith, SPIVAK, Gayatri Ch., *¿Quién le canta al Estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

¹¹⁴⁰ BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 90.

¹¹⁴¹ BUTLER, Judith, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.

¹¹⁴² BURGOS DÍAZ, Elvira, *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler*, Madrid, Machado Libros, 2008, p. 408.

En oposición a esta idea y de acuerdo con lo sostenido por Elvira Burgos Díaz¹¹⁴³, Elena Loizidou¹¹⁴⁴ y Carver & Chambers¹¹⁴⁵, los argumentos que ofrece Butler a partir de dicho texto solo son reformulaciones de reflexiones ya presentadas en sus primeros trabajos, como la inevitabilidad del reconocimiento de los otros en la constitución de la subjetividad¹¹⁴⁶, la precariedad de las identidades y la crítica a los esquemas de inteligibilidad que hacen una vida vivible¹¹⁴⁷.

En “Ethical Ambivalence”¹¹⁴⁸, Butler hace referencia justamente a su preocupación respecto a este tan mencionado “giro ético”, en la medida en que podría dar a entender un supuesto desplazamiento de sus ideas políticas. Asimismo, la continuidad de sus aportaciones tanto como la conexión indisociable de la ética y la política en toda su obra, podría ser vislumbrada a partir de la adscripción de Butler¹¹⁴⁹ a la corriente que Oliver Marchart llama posfundacionalismo, como hemos apuntado arriba, y de la que también forman parte Ernesto Laclau, Chantal Mouffe y Alain Badiou, entre otros. En este sentido, el posfundacionalismo se diferencia tanto del fundacionalismo como del antifundacionalismo ya que no objeta todo fundamento sino que más bien intenta debilitar su estatus ontológico. Desde este debilitamiento ontológico del fundamento no se pretende eliminar o suponer la imposibilidad de todo fundamento último sino señalar su contingencia radical.

¹¹⁴³ BURGOS DÍAZ, Elvira, *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler, op. cit.*, p. 390.

¹¹⁴⁴ LOIZIDOU, Elena, *Judith Butler: Ethics, Law, Politics*, London, Routledge, 2007, p. 13.

¹¹⁴⁵ CARVER, Terrell, CHAMBERS, Samuel A., *Judith Butler and Political Theory. Troubling Politics*, New York, Routledge, p. 12.

¹¹⁴⁶ BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 2004.

¹¹⁴⁷ Las aportaciones teóricas que contienen, estos primeros, trabajos citados nos parecen interesantes para analizar de manera detallada la construcción del personaje de Toto de *La traición de Rita Hayworth*. Recordemos que este personaje se encuentra en el centro de la narración y que, por tanto, todos los personajes centrales versan opiniones sobre él. Dependiendo de sus opiniones valorarán su diferencia de diferentes maneras, siendo la más extrema la de su primo Héctor, que lo considera un “maricón”.

¹¹⁴⁸ BUTLER, Judith, “Ethical Ambivalence” (pp. 15-28). En: GARBER, Marjorie, HANSEN, Beatrice, WALKOWITZ, Rebecca L. (eds.), *The Turn to Ethics*, New York, Routledge, p. 19.

¹¹⁴⁹ Nuestro estudio ha analizado la obra de Manuel Puig considerando los trabajos de Judith Butler dentro del posestructuralismo; ella misma se posiciona en dicha corriente al afirmar: “Como Braidotti, he llegado a representar una versión del posestructuralismo feminista que mantiene compromisos paralelos a los suyos, pero que tiende a funcionar con textos diferentes y con problemáticas diferentes”. BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 277.

De este modo, podríamos realizar un estudio de la literatura de Manuel Puig que atendiera al concepto de ciudadanía desde una perspectiva ético-política posfundacional, en relación con la propuesta de ontología social butleriana. El objetivo principal del tal análisis sería demostrar que la obra de Manuel Puig contiene un ejercicio performativo en el que el concepto de ciudadanía es una herramienta conceptual útil a la hora de dar cuenta de las subjetividades periféricas que presenta.

En este sentido, entendemos que se puede estructurar un futuro trabajo que la analice en base a dos articulaciones principales: una primera en la que se desarrolle el modo en que Butler ha criticado los marcos liberales y los multiculturales al considerar que no explican las formaciones de sujeto y, con ello, de la ciudadanía. Y a partir de estas críticas, una segunda articulación, que presente la concepción de ontología de Butler con relación a los conceptos de vulnerabilidad, precariedad, precariedad y performatividad.

El valor que tiene para Butler este análisis sobre la precariedad estriba en que conduce a la postulación de una nueva ontología corporal, necesaria para repensar la precariedad, la vulnerabilidad, la interdependencia, la exposición, el deseo, etc. El objetivo de esta ontología es ampliar las reivindicaciones sociales y políticas con relación a derechos tales como los de protección y persistencia¹¹⁵⁰, que Butler entiende como derechos ciudadanos. Aquí la ontología corporal está pensada como una ontología social y no como una serie de entes existentes fuera de un tipo de organización e interpretación política. La ontología corporal es una ontología social porque el cuerpo se encuentra expuesto, modelado por fuerzas sociales y atravesado por exigencias de sociabilidad que posibilitan su continuidad y prosperidad.

Desde esta concepción de ontología podríamos reflexionar sobre el borrado de los cuerpos de Molina y Valentín que Manuel Puig lleva a cabo en *El beso de la mujer araña*. Los cuerpos nunca son descritos a lo largo de la novela, lo cual no impide que desarrolle el tema de la tortura o que mantengan relaciones sexuales por ejemplo.

¹¹⁵⁰ MARCHART, Oliver, *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau, op. cit.*, p. 15.

La idea de precariedad implica la vida social; registra el hecho de que nuestra vida siempre se encuentra en las manos de los otros que, en la mayoría de los casos, son anónimos para nosotros. Esta idea de que nuestra vida depende de otros puede articular un análisis del personaje de Toto de *La traición de Rita Hayworth*, si tenemos en cuenta que en las primeras etapas de nuestra vida dependemos de los seres más cercanos como familiares, amigos, etc. Desde esta perspectiva se podría atender a cómo se intenta modelar dicho personaje en base a comportamientos “normalizados”. Sin embargo, su negativa a repetir la norma lo convertirá en una subjetividad ininteligible para los Otros.

Este aparato teórico puede ser complementado con las propuestas de Lee Edelman¹¹⁵¹ que instan a las personas *queer* a abandonar las posiciones cómodas o integradas, y a asumir la fuerza de una negatividad que él vincula con la ironía, el goce y, en última instancia, con la pulsión de muerte.

Para (in)concluir, es necesario defender la escritura como un espacio de libertad. Pensar la identidad de género como performativa permite pensar, aunque sea metafóricamente, que performativizar un determinado género puede ser una manera de (re)escribirlo socialmente. Evidentemente, subvertir el género a partir de esas performances del masculino y del femenino no soluciona la cuestión. Al contrario, abre nuevos horizontes a partir de las siguientes premisas: si tanto lo social como lo histórico intervienen en los procesos de significación del texto literario, lo literario interviene en lo histórico y en lo social. Si lo social está implicado en lo literario, el lenguaje literario sirve como lugar de subversión política de resistencia, en el cual la heteronormatividad puede ser contestada o subvertida.

Es necesario romper con la autorreferencialidad del patriarcado, simplemente porque está caduca. En la última década los varones han emprendido el camino para la creación de nuevas sexualidades antisexistas, antirracistas y antihomofóbicas en busca de lo que llamaría una nueva masculinidad. Ya no se ve el cambio como una pérdida de poder y se empieza a trabajar sobre la empatía con el otro (mujeres, gays, homosexuales...).

¹¹⁵¹ EDELMAN, Lee, *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de la muerte*, op. cit., p. 21.

Como hemos intentado demostrar, los constructos sociopolíticos no son estáticos sino perfectibles. La redefinición de nuevas subjetividades haría bascular todo el sistema relacional sobre el que se mantiene el poder patriarcal capitalista mediante el sistema de tensiones múltiples del que he hablado. Y como consecuencia la “norma” aplicada por la sociedad disciplinaria perdería poder a favor de la libre evolución del individuo, de una identidad cambiante y sin esencias que –posiblemente– nos haría a todos mucho más libres.

Bibliografía

1.- Fuentes primarias

1.1.- Novelas de Manuel Puig

La traición de Rita Hayworth [1971], Biblioteca Manuel Puig, Seix Barral, Barcelona, 2003.

Boquitas Pintadas, Biblioteca Manuel Puig [1972], Seix Barral, Barcelona, 2004.

The Buenos Aires affair [1973], Biblioteca de Bolsillo, Seix Barral, Barcelona, 1986.

El beso de la mujer araña [1976], Biblioteca de Bolsillo, Seix Barral, Barcelona, 1997.

Pubis angelical, Biblioteca Breve, Seix Barral [1979], Barcelona, 1998.

Maldición eterna a quién lea estas páginas [1980], Biblioteca de Bolsillo, Seix Barral, Barcelona, 1998.

Sangre de amor correspondido, Seix Barral, Barcelona, 1982.

Bajo un manto de estrellas / El beso de la mujer araña (adaptación teatral), Seix Barral, Barcelona, 1983.

1.2.- Artículos y otros textos de Manuel Puig

La cara del villano / Recuerdo de Tijuana, Seix Barral, Barcelona, 1985.

Cae la noche tropical, Seix Barral, Barcelona, 1988.

“El error gay”. En: *El Porteño*, Buenos Aires, septiembre 1990.

1.3.- Entrevistas a Manuel Puig

BENSOUSSAN, Albert, "Entrevista con Manuel Puig. A propósito de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*", París, 20 junio, 1984. En : *Brújula. Periódico de artes*. Edición especial. Publicación mensual del Centro de Arte Moderno, año 6, n° 50, Quilmes, Argentina, septiembre 2001.

CATELLI, Nora, "Entrevista con Manuel Puig: Una narrativa de lo melifluo" (pp. 22-25). En: *Quimera*, 18, Barcelona, abril 1982.

CORBATTA, Jorgelina, "Encuentros con Manuel Puig" (pp. 591-620). En: *Revista Iberoamericana*, CXXIII-CXXIV, 1983.

ESSOUFI, Moumène, "Entretien avec Manuel Puig" (pp. 173-178). En: *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 64, 26 abril 1990, Toulouse, 1995.

JOECKER, Jean-Pierre et QUIBLIER, Jean-Michel, "Entretien avec Manuel Puig" (pp. 29-32). En: *Revue Masques*, n° 11, automne 1981.

MACTAS, Mario, "Yo soy Manuel Puig" (pp. 20-22). En: *Gente*, 16 de octubre de 1969.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "El folletín rescatado, Entrevista a Manuel Puig" (1972), *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVII, n° 2, octubre de 1975.

SOSNOWSKY, Saúl, "Entrevista" (pp. 69-80). En: *Hispanamérica*, año 1, n° 3, College Park, 1973.

TORRES FIERRO, Danubio, "Conversaciones con Manuel Puig: la redención de la cursilería" (pp. 507-515). En: *Eco*, n° 173, marzo 1975.

2.- Fuentes secundarias

2.1.- Estudios sobre Manuel Puig

AMÍCOLA, José, *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, colección Temas, 1992.

BACARISSE, Pamela, *Impossible Choices. The Implications of the Cultural references in the Novels of Manuel Puig*, Calgary/Cardiff, University of Calgary Press/University of Wales Press, 1993.

CAMPOS, René Alberto, *Espejos: la textura cinematográfica en La Traición de Rita Hayworth*, Madrid, Pliegos, 1985.

CORBATTA, Jorgelina, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Orígenes, Tratados de Crítica Literaria, 1988.

EZQUERRO, Milagros, *Que raconter c'est apprendre à mourir. Essai d'analyse de "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Collection "Manuels n° IV, 1981.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, *La narrativa de Manuel Puig. Por una crítica en libertad*, La Laguna, Secretariado de publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1982.

JESSEN, Patricia B., *La realidad en la novelística de Manuel Puig*, Madrid, Pliegos, 1990.

JILL LEVINE, Suzanne, *Manuel Puig y la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 2002.

MALDONADO, Armando, *Manuel Puig: The Aesthetics of Cinematic and Psychological Fiction*, PhD Dissertation, University of Oklahoma, 1977.

PAULS, Alan, *Manuel Puig: La Traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

SOUQUET, Lionel, *Manuel Puig: De l'écriture de la trahison à la trahison de l'écriture*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de M. le professeur Albert Bensoussan et de Manuel Montoya (Université de Bretagne Occidentale), Université Rennes 2 - Haute Bretagne, 1990.

SOUQUET, Lionel, *Les objets chez Manuel Puig*, Mémoire de D.E.A. sous la direction de M. le professeur Albert Bensoussan et de Sylvie Koller, Université Rennes 2 - Haute Bretagne, 1992.

Artículos

BACARISSE, Pamela, "Manuel Puig and the Uses of Culture" (pp. 197-207). En: *Review of Contemporary Fiction*, XI, n° 3, 1991.

BENSOUSSAN, Albert, "Manuel Puig, une écriture de la liberté" (pp. 77-84). En: *Le Langage de l'Homme*, vol. XXVII, n° 1, mars 1992.

BIANCHI, Soledad, "Discurso e Historia en *La Traición de Rita Hayworth*" (pp. 93-100). En: *Les Cahiers de Fontenay*, n° 26-27, *Actas del Coloquio sobre la obra de Puig y Vargas Llosa* (avril 1982), E.N.S. Fontenay-aux-Roses, juin 1982.

CAMPOS, René, "Las 'películas de mujeres' y *La traición de Rita Hayworth*" (pp. 59-67). En: MINC, Rose S. (ed.), *Literature and Popular Culture in the Hispanic World*, Gaithersburg, Hispamérica & Montclair State College, 1981.

CAMPOS, René, "La poética de bolero en las novelas de Manuel Puig" (pp. 3-18). En: *Alpha*, n° 9, Universidad de Los Lagos, Osorno, X° Región, Chile, año 1993.

DÉBAX, Michelle, EZQUERRO, Milagros, RAMOND, Michèle, "La marginalité des personnages et ses effets sur le discours dans *El beso de la mujer araña* de Manuel PUIG" (pp. 91-111). En: *Imprévue*, n° 1, 1980.

ECHAVARREN, Roberto, "*El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto" (pp. 65-75). En: *Revista Iberoamericana*, n° 102-103, enero-junio 1978.

EZQUERRO, Milagros, "Norme et transgression dans *El Beso de la mujer araña*" (pp. 143-146). En: *Les Cahiers de Fontenay*, n° 26-27, *Actas del Coloquio sobre Puig y Vargas Llosa*, E.N.S. Fontenay-aux-Roses, junio 1982.

EZQUERRO, Milagros, "Le fonctionnement sémiologique des personnages dans *Bajo un manto de estrellas* de Manuel Puig" (pp. 47-58). En: *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 40, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1983.

FRANCO, Jean, LEMOGODEUC, Jean-Marie, "Manuel Puig : *El beso de la mujer araña*" (pp. 193-195). En: *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

KERR, Lucille, "The Fiction of Popular Design and Desire: Manuel Puig's *Boquitas Pintadas*" (pp. 411-421). En: *Modern Language Notes*, n° XCVII, 1982.

LINENBERG-FRESSARD, Raquel, "Les noms de personnages dans *La Traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig" (pp. 81-94). En: *Les langues néo-latines*, n° 254, 1985,.

- MAC ADAM, Alfred, "Manuel Puig's Chronicles of Provincial Life" (pp. 50-65). En: *Revista Hispánica Moderna*, n° 36, 1970/1971.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte, "Aspects des "media" dans *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1976) et *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa (1977)" (pp. 29-47). En: *Les langues néo-latines*, n° CCXL, 1982.
- MINARD, Évelyne, "*La traición de Rita Hayworth*: violence et mort dans l'Argentine de Manuel Puig" (pp. 75-80). En: *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 39, 1982.
- MORELLO FROSCHE, Marta, "The New Art of Narrating Films" (pp. 52-55). En: *Review: Literature and Arts of the Americas*, n° 4-5, Winter 1971/Spring 1972.
- MORELLO-FROSCHE, Marta, "La sexualidad opresiva en las obras de Manuel Puig" (pp. 151-157). En: *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. V, enero y septiembre 1975.
- PIGLIA, Ricardo, "Clase media: cuerpo y destino (una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)" (pp. 350-352). En: Jorge LAFFORGUE, *Nueva novela latinoamericana*, tomo II, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- SAFIR, Margery A., "Mitología: Otro Nivel de Metalenguaje en *Boquitas Pintadas*" (pp. 47-58). En: *Revista Iberoamericana*, n° 90, enero-marzo 1975.
- SARDUY, Severo, "*Boquitas Pintadas*: parodia e injerto" (pp. 71-77). En: *Sur*, n° CCCXXI, 1969.
- SARDUY, Severo, "Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig" (pp. 555-567). En: *Revista Iberoamericana*, vol. 37, n° 76-77, julio-diciembre 1971.
- SHAW, Donald L., "Manuel Puig" (pp. 197-201). En: *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1985.
- SILVA, Mauricio Pedro da, "Hibridismo pos-moderno: *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig" (pp. 75-86). En: *Les langues néo-latines*, vol. LXXXVI, n° 281, fasc. 2, 1992.
- SILVA-CÁCERES, Raúl, "Técnicas de suspensión y alienación en *El beso de la mujer araña*" (pp. 123-129). En: *Les Cahiers de Fontenay*, n° 26-27, *Actes du Colloque sur l'œuvre de Puig et Vargas Llosa (avril 1982)*, E.N.S. Fontenay-aux-Roses, juin 1982.
- SOLOTOREVSKY, Myrna, "El cliché en *Pubis angelical* y *Boquitas Pintadas*: desgaste y creatividad" (pp. 3-18). En: *Hispamérica*, vol. XIII, n° 38, 1984.
- STROUT, Lilia D., "Más allá del principio del placer del texto: Pascal, Puig y la pasión de la escritura: 'El misterio de la celda siete'" (pp. 87-99). En: *Hispanic Journal*, vol. 5, n° 1, 1983.

THIÉBAUT, Guy, “El beso de la mujer araña, novela comprometida” (pp. 131-141). En: *Les Cahiers de Fontenay*, n° 26-27, *Actes du Colloque sur l’œuvre de Puig et Vargas Llosa* (avril 1982), E.N.S. Fontenay-aux-Roses, juin 1982.

TRIVIÑOS, Gilberto, “La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas Pintadas*” (pp. 117-130). En: *Texto Crítico*, 9, enero-abril 1978.

ULIBARRI, Luisa, “Pubis demoníaco” (pp. 46-47). En: *Ercilla*, 15 de agosto 1979.

VICH-CAMPOS, Maryse, “L’invention de Molina (à propos du film *Cat People* dans *El beso de la mujer araña* de M. Puig)” (pp. 107-113). En: *Les Cahiers de Fontenay*, n° 26-27, *Actes du Colloque sur l’œuvre de Puig et Vargas Llosa* (avril 1982), E.N.S. Fontenay-aux-Roses, juin 1982.

WYERS, Frances, “Manuel Puig at the Movies” (pp. 163-181). En: *Hispanic Review*, n° 29, Spring 1981.

2.2- Crítica literaria

AUSTIN, J. L., *How to Do Things with Words*, London, Oxford University Press, 1962.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l’écriture* [1953], Paris, Seuil, Points, 1972.

BARTHES, Roland, *L’Empire des signes* [1970], Genève, Albert Skira, Les sentiers de la création, 1993.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l’art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

McGEE, Patrick, *Telling the Other: The Question of Value in Modern and Post-colonial Writing*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics*, London, Routledge, 1975.

DUCROT, Oswald, *Qu’est-ce que le structuralisme? Le structuralisme en linguistique*, Paris, Seuil, Points, 1968.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* [1983], México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados* [1968], Barcelona, Lumen, 1999.

GÁLVEZ, Marina, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1987.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

KOLLER, Sylvie, *Exil et création dans la nouvelle et le roman latino-américains contemporains*, thèse de Doctorat sous la direction de Claude Fell, U.F.R. d'Etudes Ibériques et Latino-Américaines, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, janvier 1988.

LUKACS, Georges, *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963.

TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968.

TODOROV, Tzevan, *Poétique de la prose* [1971], *suivi de Nouvelles Recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1978.

2.3.- Generales

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina* [1998], Barcelona, Anagrama, 2000.

CHAUNU, Pierre, *Histoire de l'Amérique Latine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.

DYNES, Wayne R., *Homosexuality. A Research Guide*, New York, Garland, 1987.

DYNES, Wayne R., JOHANSSON, Warren, A. PERCY, William (eds.), *Encyclopedia of Homosexuality*, New York, Garland, 1990.

DYNES, Wayne R., DONALDSON, Stephen (eds.), *Studies in Homosexuality*, New York, Garland, 1992.

ENGELS, F., *Los orígenes de la familia, de la propiedad privada y del Estado*, Madrid, Ayuso, 1984.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, 2. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, 3. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

NEALON, Jeffrey T., *Alterity Politics: Ethics and Performative Subjectivity*, Durham-London, Duke University Press, 1998.

FOX, Thomas C., *Sexuality and Catholicism*, New York, George Braziller, 1995.

PARKER, William, "Homosexuality in History. An Annotated Bibliography" (pp. 191-210). En: *Journal of Homosexuality*, 6 (1980-1981).

RUSE, Michael, *La homosexualidad*, Madrid, Cátedra, 1989.

SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Sant Llorenç d'Hortons, Gama, 2010.

TAMAGNE, Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe*, Paris, Seuil, 2000.

2.4- Estudios feministas y sobre las mujeres

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, París, Gallimard, 1949. [*El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 1999].

BENHABIB, Seyla, "El Otro generalizado y el otro concreto". En: *Teoría feminista y teoría crítica*, Benhabib, S., Cornell, D., (eds.), Valencia, Alfons el Magnànim, 1990.

BRAIDOTTI, Rossi, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* [1994], Nueva York, Columbia University Press. [*Sujetos nómadas*, Barcelona, Paidós, 2000].

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990. [*El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2001].

- BUTLER, Judith, *Undoing Gender*, London, Routledge, 2004. [*Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006].
- BUTLER, Judith, SCOTT, Joan W., *Feminist Theorize the Political*, New York, Routledge, 1992.
- CODE, Lorraine (ed.), *Encyclopedia of Feminist Theories*, London-New York, Routledge, 2002.
- DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1987.
- FIRESTONE, Shulamith, *The Dialectic of Sex*, 1970. [*La dialéctica del sexo*, Barcelona, Kairós, 1976].
- FLAX, Jane, *Psychoanalysis, Feminism and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 32.
- FUSS, Diana, *Essentially Speaking. Feminism, Nature, and Difference* [1989], London: Routledge. [*En essència: feminisme, naturalesa i diferència*, Vic, Eumo, 1999].
- IRIGARAY, Luce, *Speculum. De l'autre femme* [1974], Paris, Minuit. [*Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal, 2007].
- KRISTEVA, Julia (1983) *Histoires d'amour*, Paris, Denoël. [*Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1988].
- McDOWELL, Linda, *Género, identidad y lugar* [1999], Madrid-Valencia, Cátedra, 2000.
- MILLET, Kate, *Sexual Politics*, New York, Doubleday, 1970. [*Política sexual*, Madrid, Cátedra, 1995].
- MURARO, Luisa, *El orden simbólico de la madre* [1991], Madrid, Horas y Horas, 1994.
- PATERMAN, Carol, *The Disorder of Women. Democracy, Feminism and Political Theory*, Cambridge, Polity Press, 1989.
- RUBIN, Gayle, "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex". En: RAPP REITER, Rayna (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review, 1975.
- SAU, Victoria, *Diccionario ideológico feminista*, Barcelona, Icaria, 1989.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York-London, Methuen.

WITTIG, Monique, *Le Corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973. [*El cuerpo lesbiano*, Valencia, Pre-Textos, 1977].

WITTIG, Monique, “La pensée straight” (pp. 45-54), *Questions féministes*, nº 7, febrero 1978.

WITTIG, Monique, “On ne nait pas femme” (pp. 75-84), *Questions féministes*, nº 8, mayo 1980.

WITTIG, Monique, *The Straight Mind and Other Essays*, Boston, Beacon, 1992. [*El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona-Madrid, Egales, 2006].

WOLLSTONECRAFT, Mary, *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra, 2000.

3.4.- Estudios gays, lesbianos y *queer*

ALAS, Leopoldo, *De la acera de enfrente*, Madrid, Temas de Hoy, 1994.

ALIAGA, Juan Vicente, “Sobre la teoría *queer* y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneo” (pp. 9-33). En: *Transgénic@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1998.

ALIAGA, Juan Vicente, GARCÍA CORTÉS, José Miguel, *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*, Madrid-Barcelona, Egales, 1997.

ALIAGA, Juan Vicente, *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia, Universidad de Valencia, 2001.

ALIAGA, Juan Vicente, “¡Boom! Implosión y explosión de las identidades en la política y el arte contemporáneos”, *Reverso*, nº 2 (verano 2000).

ANDRÉS, Rodrigo, “La teoría *queer* y el activismo social” (pp. 143-158). En: SEGARRA, Marta, CARABÍ, Àngels (ed.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000.

ARIÈS, Philippe, “Reflexiones en torno a la historia de la homosexualidad” (pp. 103-122). En: *Sexualidades occidentales*, México, Paidós, 1987. [Ed. orig.: *Sexualités occidentales*, Paris, Seuil, 1982].

ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges (eds.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, 1985.

BOSWELL, John, *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality. Gay People in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago, Chicago University Press, 1980.

BOURCIER, *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique, 2005.

BREDBECK, Gregory W., *Sodomy and Interpretation: Marlowe to Milton*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

BULLOUGH, Vern L., "Sex in History: A Virgin Field" (pp. 101-116). En: *Journal of Sex Research*, nº 8, 1972.

BULLOUGH, Vern L., *Sexual Variance in Society and History*, New York, John Wiley & Sons, 1976.

BURNS, R., "'Queer Doings': Attitudes Towards Homosexuality in 19th Century Canada" (pp. 4-7), En: *Body Politic, Our Image*, nº 6, 1976.

CARABÍ, Àngels, ARMENGOL, Josep M. (eds.), *La masculinidad a debate*, Barcelona, Icaria, 2008.

CEBALLOS, Alfonso, "Teoría rarita". En: *Teoría Queer, Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Barcelona, Egales, 2005.

CORTÉS, José Miguel G., *Hombres de mármol*, Barcelona, Egales, 2004.

CHAUNCEY, G., *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World: 1890-1940*, New York, Basic Books, 1994.

CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1978.

CÓRDOBA, David, SÁEZ, Javier, VIDARTE Paco (eds.), *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, Madrid, Egales, 2005.

CROMPTON, Louis, *Homosexuality and Civilization*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

DOVER, Kenneth J., *Greek Homosexuality*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

ERIBON, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 2001.

FERRARONS, Albert, *Rosa sobre negre*, Barcelona, Castellterçol, 2008.

FLANDRIN, Jean-Louis, *Un temps pour embrasser: aux origines de la morale sexuelle occidentale (V^e-XI^e s.)*, Paris, Seuil, 1983.

- FOUT, John C. (ed.), *Forbidden History: The State, Society, and the Regulation of Sexuality in Modern Europe. Essays from the Journal of the History of Sexuality*, Chicago, Chicago University Press, 1992.
- GOODICH, Michael, *The Unmentionable Vice: Homosexuality in the Later Medieval Period*, Santa Barbara, Ross-Erickson, 1979.
- GRUPO DE TRABAJO QUEER (ed.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas "queer"*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2005.
- GUASCH, Óscar, *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- GUASCH, Óscar, *La crisis de la heterosexualidad*, Barcelona, Laertes, 2000.
- GUASCH, Óscar, VIÑUALES, Olga (ed.), *Sexualidades. Diversidad y control social*, Barcelona, Bellaterra, 2003.
- HALPERIN, David M., *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, New York, Routledge, 1990.
- HALPERIN, David. "La Politique Queer de Michel Foucault". En: *Saint-Focault*, Paris, Epel, 2000.
- JAGOSE, Annamarie, *Queer Theory: An Introduction*, New York, New York University Press, 1996.
- LAQUEUR, Thomas, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.
- LIZARRAGA CRUGHAGA, Xavier, *Una historia sociocultural de la homosexualidad. Notas sobre un devenir silenciado*, México, Paidós, 2003.
- LLAMAS, Ricardo, *Construyendo identidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- LLAMAS, Ricardo, *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- LLAMAS, Ricardo, VIDARTE, Francisco Javier, *Homografías*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- LLAMAS, Ricardo, VIDARTE, Francisco Javier, *Extravíos*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.
- LÓPEZ PENEDO, Susana, *El laberinto queer. La identidad en tiempos de neoliberalismo*, Madrid-Barcelona, Egales, 2008.
- MARTIN, Robert K., *The Homosexual Tradition in American Poetry*, Austin, University of Texas Press, 1979.

- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo, *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica "queer"*, Barcelona, Laertes, 2004.
- MASÓ, Joana (ed.), *Escrituras de la sexualidad*, Barcelona, Icaria, 2008.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios "queer"*, Barcelona, Icaria, 2002.
- MILLER, Nancy K. (ed.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986.
- MIRA, Alberto, *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona, Tempestad, 1999.
- MIRA, Alberto, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid-Barcelona, Egales, 2004.
- MIRA, Alberto, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Madrid-Barcelona, Egales, 2008.
- NORTON, R., *The Myth of the Modern Homosexual. Queer History and the Search for Cultural Unity*, London, Cassell, 1997.
- OLMEDA, Fernando, *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*, Madrid, Oberon, 2004.
- OSBORNE, Raquel, GUASCH, Óscar (ed.), *Sociología de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 2003.
- PEREDA, Ferran, *El cancaneo. Diccionario petardo de argot gay, lesbi y trans*, Barcelona, Laertes, 2004.
- PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002.
- PRECIADO, Beatriz, *Testo yonqui*, Madrid, Espasa Calpe, 2008.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Félix, *Diccionario gay-lésbico. Vocabulario general y argot de la homosexualidad*, Madrid, Gredos, 2008.
- ROWSE, Alfred L., *Homosexuals in History: Ambivalence in Society, Literature, and the Arts*, New York, Macmillan, 1977.
- SÁEZ, Javier, *Teoría queer y psicoanálisis*, Madrid, Síntesis, 2004.
- RICH, Adrienne, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs*, vol. 5, nº 4, Summer, 1980.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California, 1990. [*Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998].

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Tendencias*, London, Routledge, 1994.

SMITH, Bruce R., *Homosexual Desire in Shakespeare's England. A Cultural Poetics*, Chicago, Chicago University Press, 1991.

SPARGO, Tamsin, *Foucault y la teoría queer*, Barcelona, Gedisa 2007.

SEGARRA, Marta, CARABÍ, Àngels (ed.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, 2000.

SMITH, Paul Julian, *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film, 1960-1990*, Oxford, Clarendon, 1992.

SUÁREZ BRIONES, Beatriz, *Sexualidades: teorías literarias feministas*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2003.

TALBURT, Susan, STEINBERG, Shirley R. (eds.), *Pensano Queer. Sexualidad, cultura y educación*, Barcelona, Graó, 2005.

TORRAS, Meri (ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

VIDARTE, Paco, *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*, Madrid-Barcelona, Egales, 2007.

WEEKS, Jeffrey, *Sex, Politics and Society. The Regulation of Sexuality since 1800*, London, Longman, 1981.

Índice

ADORNO, 141, 150
 ALBORCH, 212
 ALIAGA, 62, 420
 ALTER, 286
 ALTMAN, 357, 360
 AMICOLA, 105
 AMÍCOLA, 103, 105, 109, 116, 118, 122, 123, 239, 337, 342, 353, 361, 362, 371, 374, 402
 ANDERSON, 21, 417, 442
 ANDRÉS, 420
 ARMEGAUD, 125
 ARMENGOL, 421
 Art Déco, 28, 111, 446
 Art Nouveau, 28, 111, 142, 446
 AUSTIN, 416
 BACARISSE, 227, 252
 BAJTIN, 147
 BALDERSTON, 360
 BARGUEIRAS, 98, 100
 barroco, 129, 130
 BARTHES, 114, 416
 BATAILLE, 329, 376, 377, 385
 BAUDRILLARD, 149, 151, 152, 153, 372, 374
 Bauman, 90
 BEAUVOIR, 158, 185, 347, 418
 BENHABIB, 42
 BENSTOCK, 363
 BERGMAN, 96
 BERLANT, 93
 BIRULÉS, 89
 BLACKMORE, 96, 97
 BLOOM, 111, 114
 BONINO, 182, 183
Boquitas Pintadas, 114, 133, 177, 180, 187, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 207, 219, 221, 244, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 284, 289, 292, 322, 388, 394, 411, 414, 415, 416, 444, 448
 BORGES, 314
 BOSWELL, 76, 421
 BOU, 212, 213
 BOURCIER, 101, 109
 BOURDIEU, 146, 189, 218, 416, 417
 BOWLBY, 271
 BREDBECK, 421
 BROCH, 143
 BULLOUGH, 421
 BURGOS DÍAZ, 403, 404
 BURNS, 62, 421
 BUTLER, 43, 45, 46, 47, 48, 53, 54, 161, 162, 354, 403, 404, 418, 419
 CABRAL, 104
 CALVINO, 126
camp, 28, 111, 129, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 343, 359, 365, 446
 CAMPAGNOLI, 104
 CAMPOS, 235, 284, 286, 287, 371, 373, 413, 414, 416
 CARABÍ, 182, 420, 421, 424
 CARDÍN, 97
 CARVER, 404
 CEBALLOS, 64, 421
 CHARTIER, 132
 CHAUNCEY, 62, 77, 421
 CHAVEZ, 96
 CHODOROW, 44, 421
 CHRIST, 227
 CIGARINI, 154
 construccionismo, 74, 82
 CORBATTA, 30, 108, 177, 223, 282, 412, 413, 448
 CÓRDOBA, David, 62, 64, 65, 76, 98, 100
 CRESPO-FERNÁNDEZ, 94
 CROCCE, 120
 CROMPTON, 421
 Culler, 49

CULLER, 416
 DE LAURETIS, 69, 158
 DELEUZE, 127
 DEMARCHI, 120, 125
 DERRIDA, 17, 49, 438
 DESCARTES, 37
 deseo, 28, 29, 31, 32, 43, 46, 48, 51, 53, 56,
 76, 83, 84, 88, 99, 100, 111, 115, 119, 143,
 149, 151, 152, 154, 157, 158, 159, 160,
 161, 162, 213, 214, 218, 220, 221, 222,
 223, 226, 227, 228, 230, 231, 233, 244,
 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253,
 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261,
 264, 265, 267, 268, 269, 270, 272, 274,
 277, 278, 280, 281, 282, 284, 292, 293,
 298, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307,
 308, 309, 311, 312, 314, 315, 316, 317,
 318, 319, 320, 321, 322, 328, 329, 341,
 344, 346, 352, 355, 364, 368, 370, 371,
 372, 376, 377, 378, 379, 380, 385, 388
 DOANE, 397
 DOVER, 421
 DUBERMAN, 77
 DYNES, 77
 EAGLETON, 16, 416, 437
 Echavarren, 309, 311, 312, 352, 362, 363
 ECHAVARREN, 103, 295, 309, 311, 312,
 314, 353, 362
 ECO, 141, 142, 143, 154
 EDELMAN, 96, 403, 406
El beso de la mujer araña, 107, 108, 116,
 153, 154, 179, 187, 191, 192, 206, 282,
 284, 297, 323, 325, 327, 330, 331, 333,
 334, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345,
 348, 349, 352, 353, 354, 356, 358, 359,
 360, 362, 363, 366, 367, 371, 372, 373,
 375, 388, 392, 396, 398, 399, 402,
 405, 411, 413, 414, 415, 416, 444, 445,
 448, 449, 450, 451
 ENGELBERT, 337, 338, 339
 ENSZENSBERGER, 141
 EPPLE, 284, 285, 286
 ERIBON, 74, 75, 421
esencialismo, 74
 ESPERANZA, 344
 ESSOUFI, 23, 24, 25, 29, 33, 151, 155, 156,
 200, 412, 451
 EZQUERRO, 138, 139, 214, 392, 413, 414
 FABRY, 388
 feminista, 16, 17, 38, 41, 42, 44, 45, 54, 57,
 71, 79, 80, 90, 98, 103, 104, 109, 365, 379
 FERRARONS, 421
 FLANDRIN, 421
 FLAX, 38, 419
 FORASTELLI, 116
 FOUCAULT, 40, 41, 92, 295, 328, 330, 331,
 332, 333, 364, 418
 FOUT, 422
 GARCÍA CANCLINI, 138
 GARCÍA RAMOS, 30, 107, 413, 448
 GARCÍA, Carmen, 100
 gays, 17, 20, 41, 48, 52, 53, 55, 59, 64, 68, 69,
 71, 74, 77, 78, 82, 84, 96, 98, 99, 101, 379,
 439, 442
 genealogía, 27, 49, 78, 79, 82, 83, 97, 110,
 118, 124, 142
 GIMFERRER, 107
 GIORDANO, 108, 109, 114, 118, 119, 120,
 122, 369
 GOODICH, 422
 GUASCH, 97, 422, 423
 HALBERSTAM, 94
 HALPERIN, 58, 74, 78, 80, 422
 HARRIS, 51
 HASSAN, 139, 140
 HEGEL, 160
 heterosexualidad, 22, 29, 31, 41, 44, 46, 47,
 48, 54, 55, 56, 59, 60, 70, 75, 76, 83, 85,
 86, 93, 94, 159, 352, 355, 364, 365
 HORKHEIMER, 150
 HUTCHEON, 148
 HUTCHESON, 96, 97
 IRIGARAY, 372
 JAANUS, 290, 291, 299, 300
 JAGOSE, 18, 422, 439
 JAMESON, 135, 147
 JILL LEVINE, 191, 413
 KAPSCHUTSENKO, 246
 KERR, 252

kitsch, 28, 111, 127, 128, 129, 130, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 150, 343, 359, 365

KRISTEVA, 26, 419, 444

Kruger, 50

La traición de Rita Hayworth, 114, 123, 153, 177, 178, 180, 187, 191, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 284, 289, 292, 353, 394, 404, 406, 411, 414, 415, 444

LABANJI, 287

LABANYI, 293, 294

LABORGHINI, 383

LACAN, 158, 159

LAQUEUR, 422

LARRIEU, 201, 202, 283, 295, 296, 297

LAURETIS, 400, 419

lesbianas, 20, 28, 41, 48, 55, 59, 63, 64, 69, 70, 71, 77, 82, 84, 98, 111, 353, 446

Lévi-Strauss, 49

LINK, 117

LIPOVETSKY, 150, 264

LIZARRAGA CRUGHAGA, 422

LLAMAS, 63, 97, 99, 422

LOIZIDOU, 404

LÓPEZ PENEDO, 422

LORENZANO, 334

LOUIS, 146

LOZANO MIJARES, 136, 137

LUJÁN-GARCÍA, 94

LYOTARD, 139

MANRIQUE, 124, 366

MARCHART, 405

MARISTANY, 102

MARQUES, 183

MARTIN, 422

MARTÍN-BARBERO, 137

MARTÍNEZ EXPÓSITO, 423

MASIELLO, 349, 374

MASÓ, 423

MAUREL, 145

McDOWELL, 419

McGEE, 18, 20, 416, 439, 440

MENDIETA, 124

MÉRIDA JIMÉNEZ, 423

MEYER, 144

MIGUEL MUÑOZ, 33, 152, 452

MILLER, 80, 423

MINTON, 85

MIRA., 146, 147, 423

MIRA, Alberto, 97

MIRABET I MULLOL, 97

MIRANDÉ, 191

MOLLOY, 96

MONEGAL, 214, 215, 227, 412

MONSIVÁIS, 103

MORENO MENGÍBAR, 97

MUÑOZ, 285, 288, 289, 295, 296, 304

NEALON, 19, 418, 441

neobarroco, 129

NORTON, 62, 423

OLMEDA, 423

OSBORNE, 98, 183, 423

PÁEZ, 246, 249, 252, 279

PALENCIA, 345, 346

PANESI, 116, 153, 220, 353

PAULS, 153, 222, 342

PEREDA, 423

performance, 22, 32, 49, 51, 66, 109, 134, 244, 279, 283, 349, 352, 358, 364, 365, 367, 375, 451

performatividad, 18, 29, 49, 50, 51, 52, 66, 94, 367, 374, 447

PERLONGHER, 335, 352, 378, 379, 381, 383

PIGLIA, 234, 369, 415

PINEDA-BOTERO, 141

PLATERO, 98

Pop Art, 28, 111, 142, 446

posestructuralismo, 85, 86, 87

posmodernismo, 61, 82, 87, 135, 138, 139

PRECIADO, 74, 75, 94, 99, 382, 383, 423

queer, 27, 29, 31, 37, 62, 64, 65, 76, 82, 98,
 100, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 132,
 424, 445, 447, 449

REATI, 388

REST, 121

RICH, 55, 79, 423

RIVIÈRE, 372

Rococo, 446

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, 423

ROMERO, 98, 100

ROWSE, 423

RUBIN, 43, 70, 158

RUSSET, 339

SÁEZ, 62, 65, 74, 76, 84, 98, 100, 158, 381,
 421, 423

SAHUQUILLO, 97

SARDUY, 129, 329

SARLO, 115, 116, 121, 247

SAURET GUERRERO, 213

SCHMUCLER, 117

SEDGWICK, 59, 424

SEDWICK, 61

SEGARRA, 1, 3, 89, 154, 157, 182, 222, 284,
 372, 420, 424

sentimiento, 28, 111, 136, 145, 154, 155, 156,
 157, 233, 256, 267, 314, 336, 351, 384,
 437

SERNA, 334, 337, 338, 386

SMITH, Bruce, 424

SONOWSKI, 199

SONTAG, 145, 163, 418

SORIANO, 121, 122

SOUQUET, 127, 128, 129, 130, 131, 145

SPARGO, 424, 447, 449

SPERANZA, 115, 123, 239, 337, 371, 374,
 392, 393, 402

The Buenos Aires Affaire, 284, 285, 288, 307,
 310, 313, 314, 315, 316, 320, 322, 411,
 448, 449

TITTLER, 219, 227

TOURNEUR, 345

TRUJILLO BARBADILLO, 98

TYNIANOV, 147

VALCUENDE DEL RÍO, 182

VATTIMO, 142

VAZQUEZ GARCÍA, 97

VIDARTE, 62, 65, 76, 98, 99, 100

WAHNON BENSUSAN, 87

WARNER, 93

WEEKS, 424

Weltliteratur, 27, 110, 111, 126, 446

WEST, 360

WITTIG, 54, 55, 56, 60, 78, 79, 398, 420, 459

WOLF, 210

WOODS, 77

YANUZZI, 369

ZAPATA GALINDO, 186, 188, 189

Anexo

L'écriture *queer* de Manuel Puig comme séduction socio-politique

Un « schéma théorique » ne saurait définir un modèle interprétatif que l'on appliquerait ensuite, comme une formule mathématique, à un ensemble de textes littéraires de manière à en extraire les sens et les significations véritables. Au contraire, le « schéma théorique » est, en dernière instance, un cadre épistémologique pour les idées du sujet interprète. Le mythe de la neutralité dans la production du savoir en littérature, qui remonte au moins au *New Criticism* des débuts du xx^e siècle, est dépassé. Rappelons que l'objet d'une recherche n'est jamais donné, il est toujours construit à travers une élaboration théorique. Être conscients de nos influences théoriques nous permet donc de ne pas sacrifier à l'illusion tomber dans l'illusion de la neutralité de la connaissance scientifique, problème fondamental pour tout ce qui touche la recherche en littérature. À ceux qui, en lisant ce travail, trouveront que ma lecture d'un corpus déterminé est politique et engagée, je confirme qu'ils ont raison par une double affirmation. Oui, ma lecture est politique et engagée, d'abord parce que toute lecture l'est. La lecture, dans le sens invoqué ici, est toujours un acte politique, si l'on entend « politique » dans le sens que lui attribue Terry Eagleton :

Por « político » entiendo apenas la manera por la cual organizamos conjuntamente nuestra vida social, y las relaciones de poder que eso implica [...] Cualquier teoría relacionada con la significación, valor, lenguaje, sentimiento y experiencia humanos, inevitablemente envolverá cuestiones más amplias y profundas sobre la naturaleza del ser y de la sociedad humanos, *problemas de poder y sexualidad, interpretaciones de la historia pasada, versiones de presente y esperanzas de futuro*¹¹⁵².

¹¹⁵² EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria* [1983], México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 120.

Les aspects novateurs de notre travail de recherche ne se trouvent pas simplement dans la jonction d'une politique identitaire féministe et homosexuelle avec la critique littéraire et l'analyse structurale : cela a déjà été fait et continue à se faire non seulement dans la critique littéraire, mais aussi en histoire et en anthropologie. Notre intérêt se centre sur l'objectif suivant : en partant d'un ensemble de présupposés théoriques, suivi d'une analyse du corpus, il s'agit de rechercher une poétique sexuelle, c'est-à-dire de vérifier quels défis sont faits dans le texte fictionnel, comme manières d'agir sur une construction concrète de capital culturel. Par conséquent, on part de l'hypothèse qu'il y a une *théorie implicite* sous-jacente dans les textes de Manuel Puig, une sorte de poétique qui oppose une résistance aux prémisses hétéronormatives. On ne prétend en aucun cas épuiser les romans à partir de la réflexion théorique présentée dans ce travail ; notre objectif va au-delà et tente de présenter ce que nous appellerons une *théorie implicite*. Et pour cela, l'articulation des présupposés que les études *queer* apportent aux études littéraires *stricto sensu*, en particulier aux approches contemporaines des études théoriques du récit, revêt une importance fondamentale.

Il convient de noter la présence d'appropriations théoriques provenant de la narratologie, de la littérature comparée et – comme nous l'avons dit – des études *queer* dans nos stratégies analytiques. Si l'autonomie du sujet avait déjà été questionnée avec la naissance de la psychanalyse freudienne et le postulat d'un sujet de l'inconscient, les relectures du marxisme par les structuralistes français affirment la surdétermination du sujet par l'idéologie, entendue comme la *relation imaginaire d'un individu avec ses conditions réelles d'existence*. La pensée de Jacques Derrida, à son tour, postule la dislocation du centre et l'existence d'une extériorité à la structure et, par extension, d'une extériorité textuelle¹¹⁵³. Cette dislocation déstabilise des principes consacrés à la production du savoir en remplaçant la question de la subjectivité et l'impossibilité de se situer en dehors de la structure, du texte et de l'objet d'analyse. Les critiques du sujet comme catégorie d'analyse qui ont été réalisées ces trente dernières années dans le champ de la critique et de la théorie

¹¹⁵³ Voir: DERRIDA, Jacques, « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » (pp. 409-428). In: *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967.

littéraire, comme l'affirme Patrick McGee¹¹⁵⁴, serviront avant tout à mettre en évidence que le sujet est une catégorie que nous ne pouvons cesser de travailler. Le maintien de la catégorie du « sujet » sur la scène contemporaine de la critique culturelle réclame une réconceptualisation du terme, et un débat éthique sur ce point.

La pensée féministe, les études gays et lesbiennes, la « théorie » *queer* et les études postcoloniales rendent possible la consolidation d'une nouvelle articulation de la notion de sujet et s'approprient ces réflexions et théorisations.

Le stratagème rhétorique mobilisé par les théoriciens *queer* dans le milieu universitaire américain, en ce sens, consiste à se *réapproprier* un terme dont l'usage courant est péjoratif, dépréciatif, par un geste qui récupère la possibilité d'une « auto-désignation » pour ces sujets sociaux, en même temps qu'il « désarme » le discours homophobe et hétéronormatif en le vidant de la charge sémantique de ses composantes lexicales fondamentales

Le fait de s'auto-désigner « théorie pédale/pd » ou « théorie gouine » crée un impact qui impose au milieu académique la nécessité répétée de parler de subversion, lorsque l'on parle des études *queer*. Selon Annamarie Jagose:

While the mobilisation of queer in its most recent sense cannot be dated exactly, it is generally understood to have been popularly adopted in the early 1990s. Queer is a product of specific cultural and theoretical pressures which increasingly structured debates (both within and outside the academy) about questions of lesbian and gay identity. Perhaps most significant on this regard has been the problematising by post-structuralism of gay liberationism and lesbian feminist understanding of identity and the operations of power. [...] The delegitimation of liberal, liberationist, ethnic and even separatist notions of identity generated the emergence of the term “queer”; its, non specificity guarantees it against recent criticisms made of the exclusionist tendencies of “lesbian” and “gay” identities¹¹⁵⁵.

L'une des puissantes subversions insérées dans les études *queer* consiste à définir l'identité non comme un tout achevé, mais comme un processus de construction, d'éternel devenir. L'identité (dans un certain sens, le sujet lui-même)

¹¹⁵⁴ McGEE, Patrick, *Telling the Other: The Question of value in Modern and Post-colonial Writing*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 13.

¹¹⁵⁵ JAGOSE, Annamarie, *Queer Theory: An Introduction*, New York, New York University Press, 1996, p. 76.

est conçue comme un effet des discours, c'est-à-dire comme *performativité*, dans le sens proposé par Judith Butler, que nous définirons plus amplement par la suite. Penser le sujet comme le résultat de processus performatifs n'implique pas la mort de la politique ou une impossibilité d'intervention dans le contexte social, mais cela suppose bien une réévaluation des notions de *politique* et d'*intervention*. Cela implique de penser que, lorsque le sujet parle, il le fait à partir d'intérêts construits dans le cadre de la vie sociale, mais également de questionner la légitimité de l'Université comme disposant d'une supposée « neutralité » politique, en revendiquant une nouvelle Université comme un horizon projeté de manière performative, dans lequel les différents « sujets » puissent établir des coalitions fondées sur des principes solidaires : « we think of the subject not as a category of normal identity but as the construction of an interest »¹¹⁵⁶. Le sujet est la marque d'un intérêt socialement construit et inséré dans le corps, le *corps* étant entendu non pas comme pure immanence, mais comme instance matérielle qui rend possible l'action symbolique dans un contexte social plus vaste. « The subject is never pure but always already constituted by interests »¹¹⁵⁷. Ainsi, ni le « je » ni l'« Autre » ne peuvent être complets en soi, ils ont tous deux besoin l'un de l'autre. Et c'est dans la lacune séparant les deux que s'instaure l'impossibilité de la plénitude pour le sujet. Nous entendrons cette lacune comme *différence radicale*, qui rend possible la singularité des sujets et convoque l'éthique comme domaine nécessaire à la construction d'une politique de la différence. S'il y a une quelconque possibilité de définir l'humain dans cette politique radicale de la différence, alors cette possibilité tourne autour de la nécessité absolue de l'« Autre » comme le terme privilégié et non comme simple supplément du besoin caractéristique de l'humain. Subordonner l'« Autre » au besoin revient à subordonner l'« Autre » au besoin du « même ». Une telle action réinstaure la primauté du « même » et ne collabore pas à l'établissement de l'éthique comme principe pour une politique de l'altérité. Il est nécessaire de repenser le statut du « je » en dehors des frontières du même, de comprendre le sujet comme une construction d'intérêts et, finalement, d'accepter que le « je » qui parle est depuis toujours un « Autre » marqué par l'altérité, c'est-à-dire par l'impossibilité

¹¹⁵⁶ McGEE, Patrick, *Telling the Other*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p.14.

de la plénitude : « identity is structured like a language : we can only recognize the so-called plenitude of a particular identity insofar as it differentiates itself from (and thereby necessarily contains a trace of) the ostensible nonplenitude of difference »¹¹⁵⁸.

La théorie *queer* rend possible une rupture épistémologique qui disloque les notions traditionnelles du « sujet » entendu comme unique, en substituant au concept d'un « je » singulier celui d'un « je » conçu performativement à travers un processus où l'on mobilise des actes répétitifs et stylisés. Au lieu de privilégier l'origine, l'autonomie, la centralité, le concept *queer* du sujet privilégie la dispersion, l'improvisation, la discontinuité. L'appartenance ou l'inclusion nationale, raciale ou de genre nous implique dans différentes expériences existentielles, irréductibles les unes aux autres. Le recours à l'idée d'une ou plusieurs subjectivité(s) devient inévitable dans un tel contexte. Il est nécessaire de penser le sujet comme la construction d'un intérêt qui tend à donner une cohérence à un corps, sous l'effet d'innombrables relations sociales. Cependant, bien que le sujet soit déterminé par des relations sociales, nous ne pouvons ignorer l'éthique et la responsabilité : « I have to make decisions that are ethically responsible based on my 'lived' relation to the world of interests. I would be irresponsible, however, to imagine that such a lived relation is the final limit of my responsibility or rather the responsibility of criticism itself »¹¹⁵⁹.

La littérature pensée comme institution permet à peine la représentation des sujets parce qu'elle fonctionne aussi comme une des relations sociales qui les produisent. Il est important de la considérer, au-delà de l'élaboration esthétique, en tant qu'artefact culturel, véhiculant des représentations symboliques et des valeurs sociales. Du point de vue de la critique littéraire d'influence marxiste, les œuvres littéraires ne sont pas les fruits d'une inspiration mystérieuse et elles ne peuvent pas non plus s'expliquer simplement à travers la psychologie de leurs auteurs. Ce sont des formes de perception, des manières déterminées de voir le monde, et comme telles, elles sont en relation avec la vision dominante, l'idéologie d'une époque, sa

¹¹⁵⁸ NEALON, Jeffrey T., *Alterity Politics: Ethics and Performative Subjectivity*, Durham-London, Duke University Press, 1998, p. 4.

¹¹⁵⁹ MCGEE, Patrick, *Telling the Other*, *op. cit.*, p. 14.

mentalité sociale. Cette idéologie est, à son tour, le produit de relations sociales concrètes que les personnes établissent entre elles, en un temps et en un lieu déterminés, et selon la manière dont ces relations sont légitimées et perpétuées.

Beaucoup plus que la voix singulière d'un artiste, l'artefact littéraire exprime une perspective déterminée, un ensemble d'intérêts déterminés. Les tensions engendrées par les prémisses des théorisations féministes, gays et lesbiennes sont extrêmement productives pour le développement de nouvelles stratégies textuelles et intertextuelles qui minent les stéréotypes sexuels cristallisés dans la culture. Genre et sexualité, des catégories distinctes, ne doivent pas être complètement désarticulés car l'on courrait alors le risque de gommer complètement les relations de pouvoir établies sous le signe de la différence de genre. Si, d'un côté, les catégories marginales citées subissent les effets du discours hétéronormatif, d'un autre côté, l'appartenance au genre féminin transforme radicalement l'expérience lesbienne, en différenciant ainsi la socialisation et, par conséquent, la textualisation des signifiants gays et lesbiens en littérature.

Dans ce nouveau type de relation intersubjective, à partir de la reconnaissance de l'« Autre » non seulement comme un « Autre » (donc hiérarchiquement inférieur) mais comme un « égal » dans son statut de sujet (bien que différent dans ses spécificités), un nouveau type de relation éthique s'établit. Les sujets excentriques sont de cette façon placés « à côté de », et non subordonnés à la logique du même. L'un des vecteurs idéologiques en question, essentiel pour la compréhension des sens produits par les textes littéraires que nous abordons dans notre exercice interprétatif, c'est celui qui tend vers de nouvelles possibilités de vivre les relations avec l'« Autre » et avec celui qui est différent.

Questionner l'autonomie du sujet, en l'instituant comme un positionnement et comme la construction d'un intérêt, ouvre aussi le champ à un débat qui problématise les identités nationales. Benedict Anderson définit dans *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*¹¹⁶⁰, les nations comme des *communautés imaginées*, c'est-à-dire que celles-ci ne sont pas seulement définies par leurs limites territoriales, mais aussi *imaginées et narrativisées*, dans le

¹¹⁶⁰ ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

sens de la constitution d'un *pluribus unum*, l'inclusion de tous les citoyens sous le signe d'une identité partagée. La littérature, et surtout le roman, jouent un rôle important dans les processus d'« imagination narrative » des nationalités. Le processus de narrativisation à outrance instituait l'identité nationale comme une et monolithique, sans garder un espace pour les différences de race, de classe, de genre ou d'orientation sexuelle, entre autres. De telles différences existent bien entre les différents sujets inclus dans cette supposée identité nationale et, lorsqu'elles se transforment en capital culturel à travers la représentation littéraire, elles ouvrent des brèches à l'intérieur de la communauté imaginée ; c'est ce que nous pourrions appeler les « frontières internes de la nation ». En ces temps de naissance d'un imaginaire global, transnational, il faut remarquer que les déplacés, les exilés et les étrangers sont encore nombreux. Nous ferons référence à quelques faits qui peuvent paraître des curiosités anecdotiques mais dont nous voulons faire mention : par exemple, la possibilité d'asile politique pour discrimination sexuelle offerte par des nations comme l'Allemagne, le Danemark, la Hollande, la Suède ou la Norvège, tandis que d'autres pays condamnent pénalement les comportements homosexuels par la peine de mort ou la prison à perpétuité¹¹⁶¹. En voyant l'hétérogénéité des traitements réservés aux homosexuels dans les différents contextes nationaux, il convient de se demander : quelle est la place réservée aux *outsiders* sexuels dans cet imaginaire planétaire ? De quelle manière est représentée, dans le texte littéraire, la friction entre les appartenances nationales et les appartenances sexuelles ?

Les romans de Manuel Puig sont des artefacts culturels qui produisent et disséminent des croyances et qui jaugent l'espace social. Dans la mesure où des subjectivités et des corps relégués à la condition d'objets usurpent le lieu de l'autorité (le lieu de la production de capital symbolique) et produisent, à travers les personnages, des perceptions du monde alternatives dans lesquelles les possibilités érotiques sont explorées, analysées, réévaluées et redimensionnées, de tels corps interfèrent performativement dans l'espace social. Si l'énonciation littéraire contribue à grande échelle et avec succès à la production performative des identités nationales dans des contextes historiques et géographiques variés, pourrait-elle

¹¹⁶¹ La Guinée et l'Ouganda sont deux des pays qui condamnent les participants à des « actes homosexuels » à la prison à perpétuité. Le Pakistan fait partie de ceux qui condamnent les homosexuels à la peine de mort.

produire performativement de nouvelles possibilités et stratégies politiques pour mettre en évidence le corps, le genre ou la sexualité ?

L'énonciation d'un artefact culturel est aussi le lieu dans lequel un sujet se projette textuellement comme signifiant, comme principe organisateur de valeurs. Le sujet de l'énonciation est configuré comme un *ideologème*, comme le définit Kristeva :

el *ideologema* es esa función intertextual que puede leerse "materializada" en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales¹¹⁶².

C'est à partir de la notion d'intertextualité, de la question de la représentation du genre et de l'orientation sexuelle dans le texte, et de la constitution (et/ou déstructuration) d'un imaginaire national que nous articulons notre étude.

Étant donné la nécessité de reformuler genres et sexualités, nous travaillons avec l'hypothèse que c'est à partir de la performativité, entendue comme politique de résistance, que se donne la *narrativisation d'un imaginaire féminin et homosexuel subversif* dans la littérature de Manuel Puig. Il s'agit d'une écriture qui crée l'identité nommée en même temps qu'elle la nomme ; ainsi, son importance réside dans le fait qu'elle fictionnalise une réalité sociale en même temps qu'elle la construit. Julia Kristeva affirme que « todo nativo se siente más o menos 'extranjero' en su propio lugar ». Cette valeur métaphorique du terme « étranger » conduit d'abord à l'« escisión de un embarazo referente a su identidad sexual, nacional, política, profesional »¹¹⁶³. Il nous faut analyser de quelles manières les binarités de genre et de sexualité sont dénoncées par Puig comme des fictions régulatrices de l'identité humaine.

Le corpus littéraire étudié comprend les quatre premiers romans de Manuel Puig : *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas Pintadas*, *The Buenos Aires affair* et *El beso de la mujer araña*.

1162 KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988, p. 56.
(traduction personnelle)

1163 *Ibid.*, p. 58.

Dans les trois premiers, Puig explore différents espaces, véritables points névralgiques, dans lesquels le discours socio-politique est institutionnalisé et manipulé. Ce seront des constantes dans sa production postérieure, notamment à partir de *El beso de la mujer araña*, auquel nous consacrons la dernière partie de notre analyse.

Par la suite, loin de s'épuiser et de perdre en intérêt, le travail romanesque de Puig va poursuivre et enrichir le dialogue critique avec les discours officiels et développer de nouvelles stratégies narratives pour mettre en évidence le contrôle oppresseur du discours patriarcal dans la recherche permanente de construction qui sera la sienne. Chaque roman est un artefact qui dialogue avec les précédents, dans ce que nous pourrions considérer comme un exercice intertextuel. Mais leur analyse détaillée nous obligerait à manier une multiplicité de variantes discursives qui nous entraînerait bien loin de l'objectif de cette thèse.

Notre travail s'organise autour de trois axes. Notre premier objectif est de fixer le cadre théorique et méthodologique dans lequel s'inscrit notre analyse de l'œuvre de Manuel Puig. Tout d'abord, nous développons quelques concepts et moments historiques clés pour le devenir historique de ce que nous appelons les *sexualités périphériques* ; puis nous nous centrons sur le concept et les antécédents théoriques à l'origine de la « théorie *queer* » afin de proposer une généalogie de cette dernière qui questionne la méthodologie *queer* en vue de s'appropriier et de re-sémantiser certains concepts en tant qu'outils d'analyse. Ceci nous amène à présenter un panorama des études *queer* dans les espaces géopolitiques qui nous intéressent (Argentine, Espagne, France) : c'est sur cette base que nous passons à la deuxième partie, consacrée à la contextualisation de l'œuvre de Manuel Puig.

Dans le dernier chapitre de la première partie, nous nous sommes attachés à problématiser toute une série de concepts, mouvements et esthétiques dans lesquels a été classée, de manière plus ou moins pertinente, l'œuvre de Manuel Puig¹¹⁶⁴. Pour chacun, nous soulignons ou nous apprions pour la suite de notre étude des

¹¹⁶⁴ Il n'est pas du tout dans notre intention de donner une définition totalisante et encore moins une généalogie détaillée de chacun des concepts, mouvements ou esthétiques que nous proposons. Ce travail excéderait les objectifs de notre étude. Nous nous limitons à citer les critiques sur lesquelles nous nous appuyons, en nous attachant sur les accords et désaccords relevés dans la perspective *queer*, exclusivement appliquée à l'œuvre de Manuel Puig.

éléments que nous considérons comme opératoires ou enrichissants. Nous nous interrogeons sur les concepts de canon, de généalogie littéraire et de *Weltliteratur* ; puis nous nous pencherons, dans ce que nous avons appelé les « préludes *queer* », sur *Familias intelectuales y Comunidad de destino*. Nous présentons de façon plus détaillée le concept de postmodernité en littérature (et en particulier, la problématique du « haut » et du « bas ») ; et pour terminer, dans le vaste ensemble d'esthétiques qui ont servi pour la critique littéraire à définir l'œuvre de Manuel Puig¹¹⁶⁵, nous retenons les concepts de *kistch* et de *camp*. Ces deux gestes créatifs, traditionnellement inclus dans les « esthétiques du mauvais goût » et liés à la culture gay à travers la composante ironique et/ou parodique qu'ils recèlent, sont le point de départ de ce que nous définissons comme le « regard insoumis »¹¹⁶⁶.

Nous précisons également ce que nous entendons par « séduction », et nous expliquons pourquoi nous la considérons comme la pierre angulaire qui soutient l'édifice de la littérature de Puig. La séduction exerce une pression constante qui provoque une action politique en s'appuyant sur deux lignes d'action principales, que nous appelons « politique du sentiment » et « politique du désir ».

La deuxième partie s'ouvre sur un premier chapitre introductif qui définit les stratégies narratives de Manuel Puig à partir de son expérience personnelle dans le monde du cinéma. C'est ici que nous définissons le concept de *regard insoumis* comme point de départ de la construction de ce que l'on appelle « *l'effet Puig* », effet qui nous a, par ailleurs, amenés à réfléchir sur la nouvelle conception des notions d'écrivain et de lecteur que l'incorporation de la culture de masse a introduite dans le champ littéraire.

Nous appliquerons ensuite les stratégies narratives décrites aux trois premières œuvres de Manuel Puig, en prêtant particulièrement attention à l'utilisation que l'auteur fait du langage et à la manière dont le texte remet en cause les conventions littéraires de son époque.

¹¹⁶⁵ *Kitsch*, *camp*, Pop Art, Baroque, Néobaroque, Rococo, Art Nouveau, Art Déco sont les plus fréquents.

¹¹⁶⁶ Nous empruntons le terme à l'ouvrage d'Alberto Mira: *Miradas insuimisas, Gays y lesbianas en el cine*, Barcelona, Egales, 2008.

Notre analyse part des réflexions de Michel Foucault et Monique Wittig (reprises plus tard par Judith Butler) au sujet des relations entre langage et pouvoir, et des stratégies de déplacement qu'ils proposent à l'intérieur des pratiques matérielles de la culture. Nous entendons l'auteur comme créateur et responsable d'une action qui l'identifie comme sujet *queer* rejeté qui utilise un langage discrédité – comme l'attestent la réception et les critiques de ses premières œuvres – mais complice et subversif à la fois, puisqu'il permet l'apparition du sujet et fonctionne en même temps comme critique culturelle. « Ello puede relacionarse directamente con el modelo de Butler respecto a la performatividad generizada y con su subversión a través de la tergiversación o *queering* »¹¹⁶⁷.

Aparte del compromiso con la realidad hay otras dos formas de compromiso que son importantes para mí. Yo me puse siempre a trabajar en literatura con elementos directamente tomados de la realidad. Pretendo que el lenguaje es irreal desde los personajes que uso. En cierto momento pasa a ser simplemente un código lingüístico que yo puedo manipular sin adulterarlo¹¹⁶⁸.

On voit donc que l'auteur est bien conscient du pouvoir performatif que possède le langage pour subordonner et exclure non seulement les minorités, mais n'importe quelle subjectivité qui s'éloigne du paradigme de l'hétérosexualité obligatoire. En outre, il est tout aussi conscient que la posture linguistique masculine est une imposition qui oblige à produire une fiction conforme à l'idéologie hégémonique dont l'axe central est le désir hétérosexuel en tant que prohibition fondatrice de la loi symbolique, la loi du Père. Sa pratique discursive apparaît donc comme une action délibérée d'intervention et de re-sémantisation qui déplace les relations de domination symbolique à l'intérieur de la société, *l'effet Puig*, et qui part du système de croyances partagé par l'imaginaire collectif pour légitimer la Différence.

En ce qui concerne les genres littéraires, nous verrons comment Manuel Puig, partant de modèles reconnus comme genres par la « haute culture », construit un nouveau type de textualité à partir de matériaux considérés comme « mineurs » (pris en grande partie dans la culture de masse) et désamorce ainsi la frontière entre

¹¹⁶⁷ SPARGO, Tamsin, *Foucault y la teoría queer*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 74.

¹¹⁶⁸ *Idem*.

les deux littératures. *Boquitas Pintadas* adopte le schéma du feuilleton, *The Buenos Aires affair* reprend celui du roman policier et dans la toile de fond choisie pour *El beso de la mujer araña*, nous reconnaissons le schéma du mélodrame classique. Dans chaque roman, nous sommes en présence d'un véritable puzzle de discours provenant de différents champs, trait caractéristique de l'auteur.

Nous avons également été très attentifs à la manière dont les stratégies utilisées dans ses trois premiers romans déconstruisent le patriarcat, entendu comme système transversal englobant les différents systèmes, religieux, sociopolitiques et économiques, pour mettre en évidence le caractère artificiel de nos façons de penser et de comprendre la réalité. Sa manière de produire la fiction suit le même *modus operandi* : il part des mythes et des stéréotypes hégémoniques pour nous présenter un nouveau type de production culturelle, dans laquelle les structures sont brisées et les limites des modèles essentialistes transgressées.

Ses deux premiers romans constituent ce que Jorgelina Corbatta a baptisé le « cycle Colonel Vallejos »¹¹⁶⁹, dans la mesure où ils se déroulent dans un village de la Pampa argentine, reflet de son village natal. Les deux romans symbolisent la rébellion contre l'autoritarisme qu'il a dû vivre dans le microcosme, familial et villageois, de son enfance. Puig a lui-même déclaré: « [...] en *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas* cuento historias realmente ocurridas. El porcentaje de imaginación es pequeño »¹¹⁷⁰. S'il est vrai que les deux romans révèlent l'oppression sociale à laquelle est soumis l'individu à cause de l'immobilisme de la société bourgeoise semi-rurale des années 1940 dans laquelle il est immergé, nous considérons le premier roman comme un *Bildungsroman* qui part de l'expérience personnelle et individuelle pour délégitimer le pouvoir symbolique de la domination masculine au sein même de l'institution familiale. D'un côté, les personnages de Mita et Berto désamorcent la frontière produite par les dualités hommes/femmes et

¹¹⁶⁹ CORBATTA, Jorgelina, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Orígenes, 1988, p. 45.

¹¹⁷⁰ Cf. "Manuel Puig: El talento". En: CORBATTA, Jorgelina, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Orígenes, 1988, p. 45. « ¿Expresión de humildad », *Clarín*, 11 de septiembre 1969. Dans: GARCÍA RAMOS, Juan Manuel, *La narrativa de Manuel Puig: por una crítica en libertad*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1982, p. 124.

espace public/espace domestique, et d'un autre côté, en plaçant Toto au centre, comme unique fil conducteur du récit, l'auteur analyse la recherche de l'autorité paternelle et déconstruit la naturalité de la relation univoque entre sexe et genre. L'apport de *Boquitas Pintadas* consiste en un changement de perspective basé sur le passage de « l'individuel » au « collectif », lorsque l'on se rend compte que l'insatisfaction qui affecte les personnages est le résultat de la répression politique à laquelle ils sont soumis, c'est-à-dire un reflet direct de la société dans laquelle ils vivent. Cette répression est à l'origine de toute injustice, inégalité ou discrimination car elle maintient une pyramide hiérarchique au sommet de laquelle se situe l'homme adulte, blanc et occidental, et dont la base regroupe toutes les autres catégories : personnes âgées, femmes adultes, petits garçons et petites filles, malades, handicapés, marginaux...

Le troisième roman étudié, *The Buenos Aires affair* – qui forme avec *El beso de la mujer araña* le « ciclo de Buenos Aires », pour reprendre l'expression de Jorgelina Corbatta – présente une double innovation par rapport à sa production antérieure. D'abord, d'un point de vue spatio-temporel : nous passons de Colonel Vallejos (un village de l'Argentine profonde) à la capitale argentine à la fin des années 1960 et au début des années 1970. Ensuite, c'est un récit fictionnel qui n'a apparemment pas pour point de départ l'autobiographie de l'auteur, même s'il continue à attribuer à un personnage un problème qu'il ne comprend pas pour tenter de le clarifier. Manuel Puig le dit clairement: « el tema de la represión sexual creo que es muy evidente. En *The Buenos Aires Affair* es el eje »¹¹⁷¹. C'est à partir de cet axe que notre analyse étudie les notions de désir, de pulsion sexuelle et de mort et, pour ce faire, nous prêtons une attention particulière à l'articulation intellectuelle qu'opère l'auteur en liant sexe, genre et désir sexuel pour construire les corps de Leo et Gladys à l'intérieur du discours. Comme le souligne Gayle Rubin, « el ámbito de la sexualidad tiene sus propias políticas, injusticias y modos de opresión internos. [...] conflictos de intereses y maniobras políticas, tanto deliberadas como causales. En ese sentido, el sexo es siempre político »¹¹⁷². Nous verrons de quelle manière

¹¹⁷¹ GARCIA RAMOS, Juan Manuel, *La narrativa de Manuel Puig: por una crítica en libertad*, op. cit., p. 544.

¹¹⁷² SPARGO, Tamsin, *Foucault y la teoría queer*, op. cit., p. 11.

l'auteur manipule un matériel emprunté à la psychanalyse de Freud et de Lacan pour critiquer la notion de phallogocentrisme et se demander si nous devons continuer à parler d'homosexualité et d'hétérosexualité (comme la perspective *queer* le proposera plus tard), ou abandonner cette terminologie dans nos discours pour neutraliser ses effets politiques.

Dans la troisième et dernière partie – qui précède nos « (In)conclusions » – nous analyserons *El beso de la mujer araña*, roman qui fusionne toutes les expériences antérieures, comme nous l'avons précédemment énoncé, tant du point de vue textuel que du point de vue sociopolitique et qui propose, en outre, de nouvelles politiques identitaires, des constructions individuelles qui dépassent les modèles essentialistes.

Cette partie est organisée en trois chapitres. Nous partons du concept de panoptique proposé par Michel Foucault pour dégager la *queerisation* de l'espace pénitentiaire que Puig accomplit, en le transformant en une île. Puis nous analysons les trois sujets focalisateurs, qui ne sont pas entendus comme une conscience individuelle ou comme une voix, mais comme un axe d'articulation de valeurs. Molina sert d'outil à l'auteur pour mettre en évidence la subjectivité de la division sociale des genres ; Valentin se situe dans le noyau de la déconstruction du paradigme masculin; et finalement, l'énonciateur des notes de bas de page apportera, depuis les marges du texte, toute la « théorie scientifique » ou l'appareil théorique en ce qui concerne les sexualités périphériques. Enfin, dans ce chapitre, l'union sexuelle entre les deux protagonistes montre le pouvoir transgressif du désir homosexuel.

Quant à sa construction, *El beso de la mujer araña* est un texte d'une grande complexité formelle, due à la superposition de plusieurs strates discursives. Comme dans ses romans précédents et à partir de *l'effet Puig*, qui consiste essentiellement à rendre invisible la main de l'auteur en cédant la narration aux personnages, nous sommes ici en présence d'un nouveau narrateur extradiégétique qui se charge de présenter les notes de bas de page et quelques documents administratifs. Parallèlement, le niveau intradiégétique du roman est représenté par le dialogue entre les deux protagonistes, interrompu à six reprises pour insérer un troisième niveau narratif (métadiégétique) dans lequel Molina raconte des films. C'est dans ce

récit que se donne très clairement à voir la véritable *performance* de l'écriture de Puig qui, tout en faisant avancer l'action, provoque un changement d'attitude chez les personnages et oblige le lecteur à mettre les discours en relation et à se positionner.

Pienso que el fondo precede a la forma. Siempre, siempre, la forma tiene que apoyar lo que se cuenta, tiene que realizarlo, tiene que ayudar a echar luz sobre todo ese material. Creo que nunca, por lo menos en mi caso, nunca precede la forma al contenido. El lenguaje ayuda a explicar y desarrollar los personajes. Pero te das cuenta, justamente ahí, que el lenguaje, que la forma, está siempre al servicio de una verdad psicológica. Que el contenido siempre va primero¹¹⁷³.

Dans *El beso de la mujer araña*, l'auteur va au-delà de la transgression en introduisant dans le récit plusieurs effets narratifs inattendus grâce auxquels le lecteur découvre que la prétendue absence de l'écrivain n'est rien d'autre qu'une manipulation, que les éléments dont il dispose sont partiels et que des conclusions évidentes à première vue ne font, en fait, que répondre à la volonté de l'auteur. Auteur qui, grâce à un entrelacs de discours, tend un piège, tisse une toile d'araignée très élaborée pour prendre le lecteur dans ses filets.

En ce qui concerne la déconstruction sociopolitique, nous retrouvons aussi tous les thèmes de sa production antérieure condensés ici, qui révèlent le constructivisme social et l'impossibilité, pour une subjectivité, d'accomplir tous les impératifs imposés par l'idéologie hégémonique (patriarcale et androcentriste). Molina et Valentin sont tous deux des personnages *queer* (éloignés de la « norme ») qui incarnent l'analogie existant entre la subversion politique représentée par Valentin et la libération sexuelle désirée par Molina. Pour l'auteur, la cellule de prison dans laquelle ils se trouvent, est un microcosme propice à l'aliénation. *El beso de la mujer araña* nous présente un monde alternatif où l'utopie a toute sa place :

[...] en el mundo nuevo que el texto propone, no existirían los roles sexuales arquetípicos, el lenguaje no llevaría inscritas las leyes patriarcales dentro de las

¹¹⁷³ ESSOUFI, Moumène, « Entretien avec Manuel Puig » (pp. 173-178). Dans : *Caravelle*, n° 64, Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur l'Amérique Latine à Toulouse, Toulouse, 1975, p. 175.

que se define la sexualidad de Occidente; no habría explotadores y explotados, heterosexuales y homosexuales... »¹¹⁷⁴.

¹¹⁷⁴ MIGUEL MUÑOZ, Elías, *El discurso utópico de la sexualidad, op. cit.*, p. 80.

Narrar es construir un mundo conforme a su propio deseo y a su propia ley, narrar es hacerse dueño el destino, del tiempo, del espacio, de la libertad. Narrar es representar situaciones, deseos, figuras en los que el YO y el OTRO han de reconocerse, han de conocerse como otros, diferentes, auténticos. [...] Narrar es tratar de seducir, lo mismo que escuchar, leer, es dejarse seducir¹¹⁷⁵.

Milagros Ezquerro

(In)Conclusions

Manuel Puig, dans son approche de la différence et du *regard insoumis* que celle-ci lui confère, se confronte à la construction de sa subjectivité comme individu et comme écrivain. Son expérience personnelle du cinéma lui sert d'outil fondamental pour élaborer son regard féminin sur le monde, et l'appliquer à la littérature en tant que mode opératoire pour expliquer les problèmes qui le préoccupent.

Puig reconoce en el cine ese doble rédito social y estético al que la literatura puede aspirar. [...] La mayor lección del cine como nuevo lenguaje, sin embargo, no es social sino formal y se traduce en la vocación inocultable de Puig para el hiperrealismo narrativo. « Mis novelas, asegura, pretenden siempre una reconstrucción directa de la realidad »¹¹⁷⁶.

Doublement inspiré par le cinéma, renonçant presque à la littérature, Puig trouve une manière personnelle de se confronter au dilemme du style. La transgression contenue dans son œuvre se fait aussi bien sur le plan textuel que sur le plan symbolique, étant donné que l'idéologie sociopolitique que véhiculent les textes se heurte directement à la littérature antérieure. Ils présentent ainsi une perspective différente (et dans certains cas, interdite) sur le monde.

1175 EZQUERRO, Milagros, « 'Shahrazad ha muerto'. Las modalidades narrativas » (pp. 487-502). Dans: PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Edición crítica coordinada por José Amícola y Jorge Panesi, Madrid, Colección Archivos, Grupo Prensa Ibérica, 2002, p. 491.

1176 SPERANZA, Graciela, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 125.

La *déchirure formelle*¹¹⁷⁷ propre à l'auteur, que nous avons appelée l'*effet Puig*, part d'un prérequis : la séduction. Plus précisément, la séduction qu'exercent les formes de la culture populaire, parallèle à celle qui est produite et « recherchée » sur le lecteur, bien qu'elle soit suivie par une inévitable trahison. Pour Puig, la légitimité de l'intrigue réside autant dans l'intérêt anecdotique que dans le coup de théâtre. Seul l'ennui lui paraît immoral¹¹⁷⁸.

Manuel Puig défend des positions anti-essentialistes, étrangères à toute identité, il répudie la condition gay et l'hétérosexualité normative et dans sa réflexion sur la construction sociale du genre, il questionne en fait la production générale du savoir. Quand il affirme dans « El error gay »: « La homosexualidad no existe. Es una proyección de la mente reaccionaria [...] la identidad no puede ser definida a partir de la características sexuales ya que se trata de una actividad justamente banal »¹¹⁷⁹, il postule une nouvelle forme de sociabilité car tout concept est produit grâce à un processus d'articulation.

La méfiance vis-à-vis du pouvoir symbolique associé à celui des étiquettes identifiantes entre en conflit avec la « représentation » des individus. Nous considérons que le projet artistique de Puig résout ce conflit en partant de la différence, qui devient la pièce maîtresse de tout un circuit de négociations symboliques. En ce sens, le cadre de l'identité sexuelle fonctionne comme un champ ouvert à la discussion entre l'universalité abstraite et les particularismes du désir et du sentiment.

Les articulations qui soutiennent la textualisation d'une poétique *queer* naissent de thèmes et de stratégies discursives qui se révèlent être des axes d'analyse à partir de trois points récurrents fondamentaux : l'effort pour construire un lieu d'énonciation littéraire marqué par le *queer* ; les distorsions entre corps, genre et sexualité ; et la problématisation de l'identité à partir du désir de reconnaissance et du sentiment. Ou plus simplement, les articulations entre le texte, le corps et le

¹¹⁷⁷ Manuel Puig se voit dans l'obligation d'opérer ce que Julia Kristeva appelle « déchirure formelle (et sémantique) par rapport à la norme », ce qui la rend subversive. KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1988, p. 51.

¹¹⁷⁸ SPERANZA, Graciela, *op. cit.*, p. 142.

¹¹⁷⁹ « El error gay », *El Porteño*, n° IX, septembre 1995.

désir-sentiment, à partir desquelles nous avons organisé notre réflexion. C'est dans cette optique que nous avons consacré la première partie de notre analyse à démontrer que, pour la majorité des personnages, les mythes et les croyances véhiculés par les productions de la culture populaire sont des paradigmes qui, s'ils sont scrupuleusement suivis, leur permettent d'obtenir l'image symbolique d'eux-mêmes qu'ils recherchent tout en comblant leurs désirs les plus tabous. Cependant, leurs paroles et leurs actes mettent en évidence, souvent de façon pratique, les limites de tels mythes, dans ce que nous considérons comme un acte politique.

Dans l'étude de *La traición de Rita Hayworth*, nous nous limitons à examiner trois personnages afin d'éviter les répétitions. En opposant les personnages de Mita et de Choli, nous abordons le désir féminin dans une perspective *queer* et nous l'analysons dans le contexte d'une société patriarcale, comme celle qui existe en Argentine dans les années auxquelles renvoient les épigraphes. Dans le cas de Choli, l'étude nous a induit à conclure que le désir tel que présenté par les grands récits au sujet féminin peut entrer en conflit avec le désir individuel. Dans le cas de Mita, et en résonance avec ce qui précède, nous avons pu observer que, même lorsqu'il semble totalement soumis au désir de l'Autre, il atteste finalement un désir qui contrevient à ce qui est permis par la société, un désir excessif qui se manifeste de diverses manières. L'analyse des pensées et des actions de Toto nous a permis de dégager la complexité qu'implique le fait de se construire à partir de la différence, à partir d'une subjectivité autre qui ne s'ajuste pas au désir de l'Autre. Notre lecture du roman nous a ainsi autorisés à apporter des éléments qui non seulement élargissent la littérature critique déjà existante mais qui, nous l'espérons, l'enrichissent également.

Dans le chapitre consacré à *Boquitas Pintadas*, grâce à l'opposition comparative entre les personnalités de Nene et de Mabel et à leur façon respective de réagir face à l'amour, nous avons pu à nouveau problématiser le désir féminin. La lecture de ce deuxième roman nous a également permis d'étudier le conflit inter et intra-subjectif du sujet, comme une manière d'aborder les problèmes résultant du conflit entre le *plus de jouir* du sujet et le désir normatif, qui surgissent souvent dans la relation amoureuse. Parallèlement, nous avons démontré que, dans une relation de ce type, il n'y a pas deux mais quatre personnes en jeu, puisque chaque membre du couple apporte à la relation une dimension additionnelle invisible pour l'autre. Par

cette nouvelle approche de la relation intersubjective, nous proposons les moyens d'aborder sous un autre angle la signification du roman, tâche qui présupposait un lien avec certains leviers typiques des productions populaires utilisés par l'auteur. Quant à l'étude comparée de Nené et de la Raba, elle nous a permis d'une part, de dégager les deux réactions possibles du sujet face à la perte de l'objet aimé et d'autre part, d'insister sur l'importance psychique de l'objet aimé perçu comme *objet à*.

Dans les romans appartenant au « cycle du colonel Vallejos », la structuration de l'univers familial patriarcal se fait non seulement sur la base des préceptes moralisateurs du discours hégémonique de la masculinité mais également autour des valeurs de prestige social et de domination raciale : en d'autres termes, autour de l'hégémonie masculine et des privilèges inhérents au fait d'être un homme dans une société patriarcale.

On comprend donc aisément que la fragilisation de cette masculinité ouvre des brèches pour que d'autres voix « marginales » (en dehors de celles inscrites dans la logique hétérosexuelle) questionnent sa primauté et la légitimité de l'hégémonie blanche, masculiniste, économiquement favorisée et hétérosexuelle. Le fait d'admettre l'existence de marges, qui occupent un lieu autre où l'on privilégie la différence, ouvre un espace dans lequel l'édifice rhétorique, construit en vue de naturaliser l'hétérosexualité comme unique expression sexuelle légitime, commence à être démantelé à travers le discours fictionnel.

Quant à *The Buenos Aires affair*, étudié en comparaison avec le cycle du Colonel Vallejos, nous pensons avoir démontré que le roman problématise le transfert et qu'il ouvre ainsi un nouveau cycle narratif. En effet, à la différence des romans antérieurs, celui-ci se concentre sur l'analyse des crises qui surviennent dans la relation sacrée entre le sujet et l'ordre symbolique, raison pour laquelle on peut dire qu'il va au-delà de la dimension idéologique.

L'analyse des répétitions mortelles de Leo nous a permis de voir jusqu'à quel point le manque de distance peut être tragique entre le « je » qui parle et le *moi*. Ces circonstances mettent aussi en évidence l'attrait de l'immortalité du réel ; immortalité négative dans ce cas puisque le sujet ne peut l'atteindre qu'en passant par la mort physique. Si Gladys et Leo représentent tous deux l'attrait du désir infantile, ils se

différencient néanmoins par le fait que Gladys maintient une assez grande distance avec le réel, distance qui lui permettra finalement d'assumer comme sien le désir de mère ou d'en faire sa cause, pour reprendre l'expression de Lacan. En d'autres termes, le renoncement au suicide et la réconciliation avec l'art sont des signes d'espoir dans la mesure où ils impliquent qu'elle a accepté « la fange » et le *collage* et qu'elle en fait sa cause.

El beso de la mujer araña appartient au même cycle mais, à la différence de *The Buenos Aires affair* où la mort incarnée dans la jouissance de Leo renvoie à une tentative de nier totalement le système symbolique en soi, il s'agit plutôt ici de la mort comme négation de la part idéologique dans le système symbolique. C'est pourquoi la dimension sexuelle est décrite non pas dans sa relation mortelle avec le réel mais dans le cadre de l'ordre symbolique lui-même et en tant qu'expression d'une sexualité subversive. Alors que la sexualité de Leo est « négative » car toujours en quête d'« objets partiels primordiaux », celle des personnages de ce roman est « positive » : dans le cas de Molina par exemple, ces objets ou signifiants cristallisent autour d'une sexualité définie comme homosexualité.

Grâce à son identification subversive, Molina, et par extension le Valentin de la fin de l'histoire, tentent de transformer le désir réprimé par le langage idéologique en une *performance* à l'intérieur du langage. Autrement dit, à travers l'identification subversive des deux personnages, le roman met en évidence les limites de la « valeur du change » de l'idéologie officielle et en installe une autre qui reconnaît la construction de l'individualité, c'est-à-dire le désir inconscient du sujet. C'est pour cela que nous pouvons affirmer que Molina est, d'un côté, le prolongement de Toto et de l'autre, celui de Gladys. En effet, si Toto, encore enfant, n'est pas sûr de sa sexualité, Molina, en homme mûr, est sûr de la sienne et l'accepte en en faisant sa cause. Toujours dans la même veine, si l'enfant questionne les productions populaires à travers la subversion répétée exprimée dans ses dessins, Molina se les approprie pour s'exprimer. Quant à sa relation avec Gladys, elle a, à son insu, accepté son *sinthome*, au sens lacanien, comme quelque chose qui lui est propre et elle se dispose à le vivre.

À partir de ce qui précède, nous sommes à présent à même de répondre à l'une des questions qui a présidé à notre étude : quels sont les postulats des romans

analysés quant à la construction de la subjectivité. Du point de vue épistémocritique *queer*, ces romans constituent, d'une part, un questionnement sur la nature du désir et de la subjectivité normatifs et d'autre part, sur les relations que ces deux instances entretiennent avec d'autres problèmes typiques de la postmodernité tels que la féminité, la masculinité, la sexualité et la relation du sujet avec ses semblables. Quant à la stratégie par laquelle on parvient à un tel questionnement, elle se fonde sur la problématisation de la relation des personnages avec les discours qui régulent leurs vies, principalement avec les mythes véhiculés par les productions de la culture populaire dont ils se nourrissent.

De ce point de vue, Choli et Mabel représentent, à un moindre degré ce que Mary Ann Doane a appelé le désir de la femme de désirer¹¹⁸⁰. Toto et Molina sont des points d'interrogation en ce qui concerne les mythes sur le masculin et la sexualité et Leo apparaît comme l'énigme de la sexualité « normale ». Enfin, Mita et Nene – qui sont apparemment les personnages qui s'efforcent le plus de combler adéquatement le désir de l'Autre – nous permettent de saisir de multiples aspects qui n'entrent pas dans le système symbolique qu'ils subvertissent. Par conséquent, on peut dire que, dans les univers fictifs de Puig, le lecteur trouve des personnages pris entre deux morts ou deux impossibilités, le désir de l'Autre (symbolique) et le désir de l'Autre (réel). Il faut préciser qu'il s'agit de subjectivités qui échouent de façon différente dans leurs efforts pour se rapprocher de l'essence à laquelle ils aspirent. C'est ce qui nous autorise à affirmer que tous ces univers montrent clairement l'échec de toute répression de l'inconscient.

En partant de cette dernière affirmation, nous pouvons dire que ces romans mettent en évidence la nature imaginaire (idéologique) du discours, face à laquelle, et comme le suggère notre lecture de *El beso de la mujer araña*, l'important est de développer une relation personnelle à l'Autre symbolique qui fait cas du désir de l'autre, comme dans la relation de Molina et Valentin. Nous émettons toutefois une réserve en ce qui concerne le désir de Leo dans la mesure où il appartient presque complètement au réel. L'exemple de Molina et de Valentin symbolise la construction individuelle, interprétée comme différente à l'intérieur du système

1180 Ver: DOANE, Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

symbolique. En questionnant les binarités qui tournent autour de la construction sociale des catégories de corps, de genre et d'orientation sexuelle, le corpus analysé questionne le lieu épistémologique à partir duquel se produit le savoir qui légitime les montages binaires de l'identité de genre et des pratiques sexuelles.

Le déclasserement du modèle identitaire hégémonique trouve des échos dans le genre performativisé de Molina dans *El beso de la mujer araña*. Molina parvient à la fois à questionner et à subvertir le modèle hétéronormatif de la sexualité tout en défiant les structures sociales qui configurent le système hiérarchique du genre comme une binarité restreinte au déterminisme biologique. Lorsque les catégories « homme » et « femme » perdent leur caractère naturel pour n'être plus que des dispositifs sociaux, rien ne devrait en principe empêcher que chaque personne puisse « assumer » le genre qui lui convient le mieux. Ceci étant, s'il en était ainsi, pourquoi les catégories « homme » et « femme » continuent-elles de conditionner, de façon récurrente, les significations sociales qui sont attribuées aux *performances* identitaires des homosexuels ? Citons ici les réflexions de Monique Wittig¹¹⁸¹ qui affirme que cette division binaire n'a de sens que dans le cadre d'une économie symbolique banalisée par les impératifs d'une hétérosexualité compulsive, dans laquelle le système sexe-genre se résume à une opposition hiérarchique du genre masculine sur le genre féminin. Quant à la division binaire des genres, nous devons aussi prendre en compte ce que Judith Butler appelle la *matrice hétérosexuelle*¹¹⁸², un schéma apparemment logique qui, à partir du binarisme fonctionnel du genre et de la logique biologique de la reproduction sexuelle, légitime l'hétérosexualité et transforme l'homosexualité en une expression libidineuse abjecte.

Si nous nous référons à l'articulation textuelle construite autour de l'*effet Puig*, nous pouvons conclure que l'auteur invente une écriture littéraire problématisée à partir d'un *locus* d'énonciation qui est conscient de certaines implications politiques plus larges. Par la portée et la légitimité du discours narratif,

¹¹⁸¹ Voir : WITTIG, Monique, « The Straight Mind » (1980). Dans : *The Straight Mind and Other Essays*, Boston. Beacon Press, 2002.

¹¹⁸² Voir : *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 1990. [*El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2001].

l'écrivain revendique cet exercice comme un acte performatif, capable d'intervenir au sein de la société grâce à la projection de nouvelles configurations de l'identité sexuelle et du genre. L'écriture est un acte socialement symbolique qui a la capacité de dialoguer, de déstructurer et de subvertir les savoirs institutionnalisés par les discours de la biologie, de la religion et de la psychologie ; bref, tous les savoirs hégémoniques qui circulent et se donnent comme universels.

Dans le cas concret de *El beso de la mujer araña*, l'objectif de faire culminer par l'écriture toutes les potentialités alternatives aux savoirs hégémoniques est mis en évidence par la présentation du texte, divisé en deux. Parallèlement à l'action du récit, basée sur la temporalité nécessaire aux développements des dialogues entre Molina et Valentin, les notes de bas de page établissent un contrepoint textuel à la fabulation (tout en restant interne à l'histoire et au récit) dans lequel la légitimité du discours scientifique est subvertie et remplacée par le « discours » scientifique d'un personnage. Après un long travail de veille bibliographique sur le thème de l'homosexualité, l'auteur externe (extradiégétique) des notes de bas de page cite le livre *Sexualidad y revolución*, pour aider à la compréhension de l'homosexualité comme un acte d'insubordination face aux hiérarchies oppressives et pour tenter de reconfigurer de façon plus cohérente les identités de sexe et de genre. Cependant, nous avons déjà signalé que derrière les mots du narrateur se trouve le jugement de l'auteur lui-même qui, au lieu de dissiper le contenu idéologique du discours du narrateur, le met en lumière.

L'articulation du corps comme fondement textuel et pluridiscursif réfute les discours médicaux, juridiques et psychiatriques sur les limites du corps biologique et son inscription dans la culture comme signifiant social. Pour Puig, il est important de problématiser le régime binaire des corps sexués qui sont considérés comme déterminants pour la question du genre. La subversion de l'articulation du corps se fait lorsqu'il compose le personnage de Molina, qui transite entre le genre masculin et le genre féminin. L'utilisation du corps comme signe de résistance politique fonctionne aussi avec le personnage de Valentin qui, bien qu'il représente les pré-supposés de la masculinité hétérosexuelle, possède une perception personnelle du corps, car c'est à travers la torture que l'appareil répressif de la dictature argentine essaie de le discipliner. L'efféminement de Molina et son orientation sexuelle contribuent au fait que Valentin ne reconnaisse pas l'imagination de Molina comme

un procédé valide pour comprendre la torture tout en considérant que sa propre imagination est une ressource dotée d'une validité épistémologique pour connaître la vérité sexuelle du corps de son compagnon de cellule.

D'après Teresa de Lauretis: « the relation of narrative and Desire must be sought within the specificity of a textual practise, where it is materially inscribed »¹¹⁸³. Penser le désir impliqué dans la structure narrative requiert, par extension, de considérer que « the very work of narrativity is the engagement of the subject in certain positionalities of meaning and desire »¹¹⁸⁴. Dans cette perspective, on comprend la thématization du désir comme une articulation narrative qui se donne toujours à partir d'un positionnement du sujet, qui englobe le désir et la production de signifiants

À travers ses romans, Puig cherche à engendrer des significations sociales qui textualisent les sexualités périphériques, en « distordant » et en relativisant les préceptes identitaires dictés par la matrice hétéronormative. C'est de cette façon que le texte fictionnel devient une fiction politique, dans la mesure où il actionne son désir d'intervention dans la culture à travers de la praxis culturelle.

En nous fondant sur une analyse des procédés narratifs, il est possible de rendre visibles les paris politiques sous-jacents dans un texte littéraire. Le personnage qui parle dans un roman est toujours, dans une certaine mesure, un idéologue, et ses mots sont toujours un idéologème, entendu dans le sens bakhtinien. Un langage particulier sur le monde représente toujours un point de vue particulier sur celui-ci en même temps qu'il aspire à une signification sociale.

Nous avons constaté en dernière instance que son implication politique dans des représentations sociales subversives (qui mettent à nu les oppressions subies par les *outsiders* sexuels, et les ambivalences qu'ils développent) fonctionne comme un mécanisme d'intervention culturelle. La littérature parvient à donner une nouvelle dimension aux structures de pensée mobilisées pour l'interprétation des sujets sociaux qu'elle représente, et Fredric Jameson se demande dans quelle mesure :

1183 DE LAURETIS, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington-Indiana, Indiana University Press, 1984, p. 106.

1184 *Ibid.*, p. 106.

El texto es un objeto autónomo o refleja un contexto o un campo y, en el segundo caso, solamente refleja ese contexto o campo, o posee una cierta fuerza autónoma gracias a la cual podría ser visto como una negación de ese contexto¹¹⁸⁵.

D'après ce que suggère Jameson, une fois que les artefacts sont compris comme des actes socialement symboliques et que la littérature est vue comme un acte social à caractère performatif, il est légitime et bienvenu d'affirmer que les représentations subversives de la sexualité dans la littérature ne fonctionnent pas seulement comme la négation d'un contexte social hétéronormatif. Bien au contraire, elles revêtent et assument leur caractère interventionniste puisque, en narrativisant le monde, les expériences et les manières dont les individus s'organisent collectivement, elles construisent aussi de nouvelles significations pour les pratiques sexuelles socialement reléguées en marge.

En narrant les trajectoires de personnages comme Toto ou Molina, qui revendiquent l'autodétermination du genre, l'auteur crée un capital subversif qui attaque la légitimité monolithique des identités sexuelles, ouvrant par là même de nouvelles possibilités d'auto-connaissance pour les sujets sociaux à travers la littérature. C'est autour de ce projet esthétique et éthique que surgissent la politique textuelle, la politique du corps et celle du désir-sentiment, qui se superposent et qui font du texte littéraire une technique de subjectivation par laquelle, à travers la lecture, certains sujets auparavant inintelligibles se reconnaissent comme des sujets pleins, se réinscrivant sans cesse dans le champ des représentations culturelles à partir de la politisation des usages du corps, de la culture des plaisirs et de la recherche d'affection.

Pour conclure l'évaluation de notre travail par rapport à l'objectif que nous nous étions fixé initialement – démontrer que la littérature de Manuel Puig est *queer avant la lettre* – nous pensons avoir établi que la subversion politique contenue dans l'œuvre de Puig va bien au-delà de la défense d'une collectivité concrète ; c'est une défense de la liberté pour construire une subjectivité propre face à la répression imposée par l'essentialisme et la norme. Cependant, notre analyse nous a confortés

¹¹⁸⁵JAMESON, Frederic, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 35.

dans une deuxième interprétation (ou conclusion) : les romans de Puig prônent une nouvelle éthique de citoyenneté basée sur la *solidarité entre marginaux*. Prenons par exemple *El beso de la mujer araña* : le roman part de la répression comme dénominateur commun entre les personnages et il établit une analogie explicite entre la subversion politique de Valentin et la libération sexuelle, représentée par Molina. Lorsque l'on observe le dénouement du livre, la solidarité est confirmée : Molina est abattu dans la rue, tandis que Valentin, après avoir été torturé, agonise à l'infirmerie de la prison.

Si nous avons intitulé cette partie « (In)conclusions », c'est parce que nous considérons notre travail comme un maillon dans le processus de négociation de la critique académique sur l'œuvre de Manuel Puig et que, par ailleurs, notre lecture des romans de Puig rejoint pleinement l'analyse d'Alan Paul :

Hay una especie de capacidad de metamorfosis, que está alojada en la obra. Y que hace que uno nunca dé con la lectura adecuada de Puig. [...] he leído mucho sobre Puig, y siempre las lecturas me dejan una cierta insatisfacción, como si nunca se diera con el instrumento apropiado, y como si todas las lecturas – por más sofisticadas, ingeniosas e inspiradas que sean – siempre acabaran convirtiendo a Puig en un ejemplo de algo. Y yo creo que justamente la literatura de Puig resiste eso, fundamentalmente: hay algo que no se deja seducir¹¹⁸⁶.

Face aux multiples lectures de l'œuvre de Manuel Puig, et dans le cadre de notre recherche à venir, nous proposons un nouvel angle qui pourrait s'articuler autour du *post-fondamentalisme*¹¹⁸⁷, à partir de l'exercice performatif de la citoyenneté proposé par les apports théoriques de Judith Butler et mis en application

1186 AMICOLA, José, SPERANZA, Graciela (comp.), *Encuentro internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 24.

1187 Par post-fondamentalisme, Oliver Marchart entend l'attitude qui consiste à mener une perpétuelle interrogation à propos de certaines figures métaphysiques fondationnelles comme le sujet, la totalité, l'universalité, l'essence et le fondement. MARCHART, Olivier, *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 25.

par l'éthique radicale *queer* formulée par Lee Edelman dans *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de la muerte*¹¹⁸⁸.

En dépit du fait que Butler n'ait pas élaboré une théorie systématique de la citoyenneté, nous sommes convaincus que la compréhension qu'elle en a peut se reconstituer à partir de sa proposition d'ontologie sociale et de son interprétation de la *contradiction performative*.

C'est dans les textes postérieurs à 2009 que Butler approfondit la question de la citoyenneté, notamment à partir de *¿Quién le canta al Estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*¹¹⁸⁹, mais dans les textes antérieurs, comme par exemple *Deshacer el género*¹¹⁹⁰, elle présente des concepts sur la théorie du sujet qui nous permettent de réfléchir sur la citoyenneté lorsqu'elle s'interroge sur la connexion entre les conditions qui ne permettent l'émergence que de certains sujets, par exemple ceux qui possèdent un genre cohérent, et celles de ceux qui comptent ou non comme citoyens. .

Au fil de notre travail, nous avons fait référence ponctuellement à certains apports que la théorie du sujet de Judith Butler peut fournir au concept de citoyenneté ; mais notre nouvelle proposition analytique part des mentions explicites de ce concept dans ses textes les plus récents. Nous ne prétendons pas affirmer qu'il existe une rupture entre une première époque de Butler, qui fait partie du « tournant performatif » (utilisé comme fondement pour nos analyses antérieures) et une seconde époque, qui réalise un tournant vers l'éthique. À partir de *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*¹¹⁹¹, elle a tenté de nuancer ou de modifier la centralité qu'elle octroyait auparavant à la capacité de jeu performatif pour commencer à accorder une plus grande importance à « cómo somos afectados por

1188 EDELMAN, Lee, *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de la muerte*, Barcelona, Egales, 2004.

1189 BUTLER, Judith, SPIVAK, Gayatri. Ch., *¿Quién le canta al Estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

1190 BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 90.

1191 BUTLER, Judith, *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.

las normas, por los otros y las otras »¹¹⁹². Contre cette idée et en accord avec ce qu'affirment Elvira Burgos Díaz¹¹⁹³, Elena Loizidou¹¹⁹⁴ et Terrell Carver & Samuel A. Chambers¹¹⁹⁵, les arguments qu'offre Butler à partir de ce texte ne sont que des reformulations de réflexions déjà présentées dans ses premiers travaux, comme le caractère inévitable de la reconnaissance des autres dans la constitution de la subjectivité¹¹⁹⁶, la précarité des identités et la critique des schémas d'intelligibilité qui rendent la vie plus vivable¹¹⁹⁷.

Dans « Ethical Ambivalence »¹¹⁹⁸, Butler fait justement référence à sa préoccupation pour ce « tournant éthique » tant évoqué, dans la mesure où il pourrait laisser entendre un déplacement supposé de ses idées politiques. De même, la continuité de ses apports aussi bien que la connexion indissociable de l'éthique et de la politique dans toute son œuvre, pourraient être envisagées à partir de l'adhésion de Butler¹¹⁹⁹ au courant qu'Oliver Marchart a nommé post-fondamentalisme, comme nous l'avons signalé plus haut, et auquel appartiennent aussi Ernesto Laclau, Chantal Mouffe et Alain Badiou, entre autres. En ce sens, le post-fondamentalisme se différencie autant du fondamentalisme que de l'anti-fondamentalisme car, loin de nier tout fondement, il tente de fragiliser son statut ontologique. Avec cette

¹¹⁹² BURGOS DÍAZ, Elvira, *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler*, Madrid, Machado Libros, 2008, p. 408.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 390.

¹¹⁹⁴ LOIZIDOU, Elena, *Judith Butler: Ethics, Law, Politics*, London, Routledge, 2007, p. 13.

¹¹⁹⁵ CARVER, Terrell, CHAMBERS, Samuel A., *Judith Butler and Political Theory. Troubling Politics*, New York, Routledge, p. 12.

¹¹⁹⁶ BUTLER, Judith, *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis, 2004.

¹¹⁹⁷ Les apports théoriques que contiennent ces premiers travaux cités nous paraissent intéressants pour analyser de façon détaillée la construction du personnage de Toto de *La traición de Rita Hayworth*. Rappelons que ce personnage se trouve au centre de la narration et que, par conséquent, tous les personnages centraux portent des jugements sur lui. Selon leurs opinions, ils valoriseront sa différence de diverses manières, la plus extrême étant celle de son cousin Hector, qui le considère comme un « pédé ».

¹¹⁹⁸ BUTLER, Judith, « Ethical Ambivalence » (pp. 15-28). Dans : GARBBER, M., HANSSSEN, B., WALKOWITZ, R.L. (éds.), *The Turn to Ethics*, New York, Routledge, p. 19.

¹¹⁹⁹ Notre étude a analysé l'œuvre de Manuel Puig en considérant les travaux de Judith Butler au sein du post-structuralisme; elle se place elle-même dans ce courant en affirmant : « Como Braidotti, he llegado a representar una versión del postestructuralismo feminista que mantiene compromisos paralelos a los suyos, pero que tiende a funcionar con textos diferentes y con problemáticas diferentes ». BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 277.

fragilisation ontologique du fondement, on ne prétend pas éliminer ou supposer l'impossibilité de tout fondement ultime mais bien montrer sa contingence radicale.

De cette façon, nous pourrions réaliser une étude de la littérature de Manuel Puig qui traiterait le concept de citoyenneté dans une perspective éthico-politique post-fondamentale, en relation avec la proposition d'ontologie sociale butlérienne. L'objectif principal de cette analyse serait de démontrer que, dans son œuvre, Manuel Puig se livre à un exercice performatif dans lequel le concept de citoyenneté est un outil conceptuel utile au moment de rendre compte des subjectivités périphériques qu'il présente.

Dans cette perspective, nous pensons pouvoir structurer un travail d'analyse à partir de deux articulations principales : la façon dont Butler a critiqué les cadres libéraux et multiculturels en considérant qu'ils n'expliquent pas la formation des sujets, et donc, de la citoyenneté ; et la conception de l'ontologie de Butler en relation avec les concepts de vulnérabilité, de précarité, et de performativité.

La valeur que revêt pour Butler cette analyse de la précarité réside dans le fait qu'elle conduit au postulat d'une nouvelle ontologie corporelle, nécessaire pour repenser la précarité, la vulnérabilité, l'interdépendance, l'exposition, le désir, etc. L'objectif de cette ontologie est d'élargir les revendications sociales et politiques en ce qui concerne les droits tels que le droit à la protection et à la persévérance¹²⁰⁰, que Butler comprend comme des droits citoyens. Ici, l'ontologie corporelle est pensée comme une ontologie sociale et non comme une série d'entités existant en dehors de tout type d'organisation et d'interprétation politique. L'ontologie corporelle est une ontologie sociale parce que le corps se trouve exposé, modelé par des forces sociales et traversé par des exigences de sociabilité qui rendent possibles sa continuité et sa prospérité.

A partir de cette conception de l'ontologie, nous pourrions réfléchir sur l'effacement des corps de Molina et de Valentin opéré par Manuel Puig dans *El beso de la mujer araña*. Les corps ne sont jamais décrits dans le roman, ce qui ne

MARCHART, Oliver, *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau, op. cit.*, p. 15.

l'empêche pas de développer le thème de la torture ou d'évoquer leurs relations sexuelles, par exemple.

L'idée de précarité implique la vie sociale ; elle inscrit le fait que notre vie se trouve toujours dans les mains des autres qui, dans la majorité des cas, sont anonymes pour nous. Cette idée que notre vie dépend des autres peut servir à analyser le personnage de Toto dans *La traición de Rita Hayworth*, si nous prenons en compte le fait que, durant les premières étapes de notre vie, nous dépendons des êtres les plus proches comme la famille, les amis, etc. Dans cette perspective, on pourrait se pencher sur les manières de modeler ce personnage à partir de comportements « normalisés ». Cependant, le refus de Toto de répéter la norme le transformera en une subjectivité inintelligible pour les Autres.

Cet appareil théorique peut être complété par les propositions de Lee Edelman¹²⁰¹ qui incitent les personnes *queer* à abandonner les positions commodes ou intégrées et à assumer la force d'une négativité qu'il lie à la l'ironie, à la jouissance et, en dernière instance, à la pulsion de mort.

Pour (in)conclure, il est nécessaire de défendre l'écriture comme un espace de liberté. Penser l'identité de genre comme performative nous autorise à penser, même si ce n'est que métaphoriquement, que performativiser un genre déterminé peut être une manière de le (ré)écrire socialement. Évidemment, subvertir le genre à partir de ces performances du masculin et du féminin ne résout pas la question. Au contraire, cela ouvre de nouveaux horizons à partir des prémisses suivantes : si la dimension sociale aussi bien que la dimension historique interviennent dans les processus de signification du texte littéraire, la littérature intervient dans l'histoire et dans la société. Si la dimension sociale est impliquée dans la littérature, le langage littéraire sert de lieu de subversion politique et de résistance, dans lequel l'hétéronormativité peut être contestée ou subvertie.

Il est nécessaire de rompre avec l'autoréférentialité du patriarcat, tout simplement parce qu'elle est caduque. Durant la dernière décennie, les hommes ont

¹²⁰¹ EDELMAN, Lee, *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de la muerte*, Barcelona, Egales, 2004, p. 21.

pris le chemin de la création de nouvelles sexualités, antisexistes, antiracistes et anti-homophobes, à la recherche de ce que nous appellerions une nouvelle masculinité. Le changement ne se conçoit plus comme une perte de pouvoir et l'on commence à travailler sur l'empathie envers l'autre (femmes, gays, homosexuels...).

Comme nous avons tenté de le démontrer, les constructions sociopolitiques ne sont pas statiques mais perfectibles. La redéfinition de nouvelles subjectivités ferait basculer tout le système relationnel sur lequel se maintient le pouvoir patriarcal capitaliste à travers un système de tensions multiples dont nous avons parlé. Par conséquent, la « norme » appliquée par la société disciplinaire perdrait son pouvoir en faveur de la libre évolution de l'individu, d'une identité changeante et dénuée d'essence qui, très certainement, nous rendrait tous beaucoup plus libres.