



Universidad de  
**San Andrés**

**Universidad de San Andrés**  
**Departamento de Humanidades**  
**Licenciatura en Humanidades**

*Los excesos del género.  
Personajes transgresores en las novelas de  
Manuel Puig*

**Autora: Giuliana Catalano**

**Legajo: 26041**

**Mentora: Claudia Torre**

**Victoria, julio 2018**

*Gracias,*

*A mis papás y mi hermana Lucía, sin quienes nada de esto hubiera sido posible, por apoyarme incondicionalmente en cada uno de mis proyectos.*

*A mis abuelos, por abrazar y entender.*

*A Tomás, por creer en mí desde siempre, incluso cuando yo no lo hice.*

*A Guada, Sofi y Barbi, mis almas afines, por ser ejemplo y sostén. Compartimos mucho más que una carrera, lo nuestro es de aquí y para siempre.*

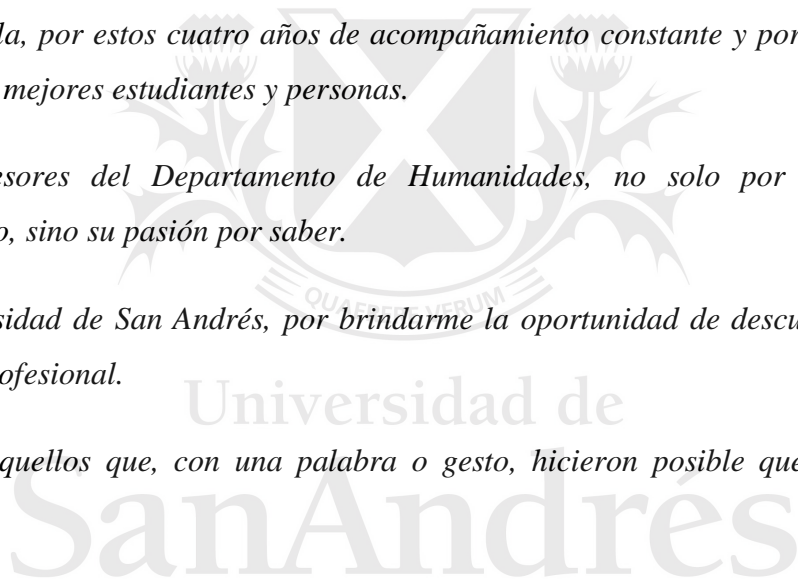
*A Claudia Torre, por inspirar y corregir este trabajo con tanto amor.*

*A Lía Munilla, por estos cuatro años de acompañamiento constante y por ayudarnos a ser cada día mejores estudiantes y personas.*

*A los profesores del Departamento de Humanidades, no solo por transmitirme conocimiento, sino su pasión por saber.*

*A la Universidad de San Andrés, por brindarme la oportunidad de descubrirme como persona y profesional.*

*Y a todos aquellos que, con una palabra o gesto, hicieron posible que este sea mi presente.*



## Índice

1. Introducción
2. Cine, oralidad y política: un estado de la cuestión
  1. Puig va al cine
  2. Por una literatura menor
  3. Contexto social y política
3. Consideraciones teórico-metodológicas
  1. Objeto de estudio y relevancia del problema
  2. Las estrellas del cine: una introducción al *star system*
  3. Orígenes y transformaciones de la *femme fatale*
  4. El gobierno sobre los cuerpos: una lectura biopolítica del género
4. Excesos de la femme fatale: mujeres reales en las primeras novelas
  1. *La traición de Rita Hayworth*
    - a. Lo que ellas dicen
    - b. La Choli: aparentar y atraer
    - c. La traición subyacente
  2. *Boquitas Pintadas*
    - a. La vida es sueño: la negación del estereotipo
    - b. Asesinas del patriarcado
  3. *The Buenos Aires Affair*
    - a. Gladys D'Onofrio: la angustia de existir
    - b. Leo Druscovich: la censura selectiva
5. Identidad y transformaciones en *El beso de la mujer araña*
  - 5.1. La narración de films: de *femmes fatales* y otras desviaciones
  - 5.2. Modelos y contra-modelos: la mirada propia y de los otros
  - 5.3. De la *femme fatale* al homosexual transgresor
  - 5.4. La ausencia de forma como deconstrucción genérica
6. Conclusión

## 1. Introducción

Tradicionalmente, el ingreso de Manuel Puig al campo literario ha sido registrado por la mayoría de los teóricos, incluso por él mismo, como una suerte de accidente. De hecho, este momento fundante pasará a ser conocido como el episodio de “las treinta páginas de banalidades”: en el medio de uno de sus ejercicios de escritura, Puig es asaltado por una voz de su infancia, la de su tía allá por los años 30 en el pueblito rural de General Villegas, y comienza a transcribirla. El experimento resulta en una suerte de monólogo interior, al cual le suma otros más y obtiene el esqueleto de lo que terminará siendo su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*. En realidad, la tarea que estaba llevando adelante Puig en aquel momento pseudo-epifánico era la composición de otro de sus guiones cinematográficos luego de varios intentos frustrados. Después de algunas pruebas en el extranjero que habían pasado sin pena ni gloria, el escritor decide volver a su patria y a la escritura en su idioma natal.

Por este motivo, la literatura de Puig se encuentra signada desde sus orígenes por el desvío: aquello que debía ser no es, sino que se transforma en otra cosa, algo nuevo, algo distinto. Este será un rasgo que caracterizará toda su obra a lo largo del tiempo y tomará distintas formas. La idea de desviación se toma de un trabajo de Julia Romero (1998), que sugiere esta alteración genérica en la matriz de su escritura. Ahora bien, no será solo el pasaje del guión cinematográfico a la novela lo que marque su narrativa, sino que, a partir de un infinito juego de asimilaciones y distanciamientos, el escritor se sirve de otros géneros literarios ya canonizados pero pertenecientes al *under*: el melodrama, la novela rosa, el policial, incluido el cine y la canción popular. Asimismo, los personajes que crea remiten a las clases más populares o de ambientes rurales, sujetos que tienen este tipo de costumbres y consumos culturales y que pueden parecerse, incluso, a sus propios lectores. En algún sentido, todos ellos son desviados: viven, desde la periferia, vidas de ensueño

inspiradas en las películas de Hollywood que no se condicen en absoluto con su realidad, padecen enfermedades, están privados de su libertad.

Lejos de apuntar a una suerte de retrato costumbrista o satirización de las clases bajas, Puig encuentra una riqueza enorme en la oralidad de estos sectores. Las voces que lo habían acompañado durante su infancia cobran un nuevo significado en su madurez. Es solo a través su distanciamiento y vuelta a la Argentina que Puig “toma conciencia de que el conjunto de las habladurías de su tía referían otra cosa que las banalidades que contaba” (Amícola y Speranza, 1998, p.43). A partir de una escucha desnaturalizada, el escritor redescubre en este microcosmos cómo operan las imposiciones sociales, la mirada de los otros, el “deber ser”. De ese modo, tanto desde sus personajes más estereotípicos como de aquellos disidentes con el discurso hegemónico, logra pintar un panorama bastante acabado de las clases medias y populares argentinas entre los años 30 y 40. Ahora bien, estos últimos son los privilegiados en sus historias. Como señala Romero, “amas de casa y niños, el revolucionario y el homosexual, el exiliado y el americano marxista se [*sic*] encuentran en el melodrama de Puig, un lugar ideológico donde las historias de los excluidos toman un lugar de resistencia” (Amícola y Speranza, 1998, p.47). Puig echa luz sobre lo marginado y, en su trabajo con estos personajes, denuncia mucho más que las consecuencias del capitalismo o las vicisitudes de un gobierno autoritario: él pone en evidencia las opresiones de un sistema que ejerce su violencia sobre los cuerpos, desplazando y eliminando sistemáticamente a aquello que “no termina de encajar”, especialmente en materia de género. Un poco como le ocurre a su literatura desde la crítica, ya que en algún punto resulta inclasificable.

Desde su materialidad hasta sus temas, las primeras cuatro novelas de Puig presentan una continuidad interesante sin que su sucesión redunde en una monotonía del análisis. Si bien cada una de ellas tuvo distintas circunstancias de producción, así como de recepción del

público, todas formaron parte del proceso de consagración de Manuel Puig como escritor. *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* constituyen una unidad espacial y temporal. La primera más experimental y vanguardista y la segunda basada en la literatura epistolar, ambas transcurren en el imaginario pueblo de Coronel Vallejos (una suerte de alteridad de General Villegas, pueblo natal de Puig) durante mediados de 1930 y 1940. *The Buenos Aires Affair* es un falso policial que se publica en circunstancias poco amigables para este tipo de historia, como se detallará posteriormente. Con contenido político y sexual mucho más explícito, será censurado por el gobierno peronista que volvía al poder en aquel año. Ya en el exilio, se publica *El beso de la mujer araña*, que disfruta un éxito inmediato, especialmente a nivel internacional. Con un modelo de novela que se asemeja mucho más al guión cinematográfico, la acción entre los dos personajes se desarrolla casi exclusivamente a través del diálogo. Por otro lado, uno de los rasgos comunes más relevantes de estas cuatro novelas es que todas poseen protagonistas mujeres muy fuertes, incluido Molina, quien tiene una identificación de género completamente asociada con el universo femenino, como se profundizará más adelante. La exploración de estas transformaciones a lo largo del tiempo y en sus distintas formas serán el objeto de investigación de este trabajo.

## **2. Cine, oralidad y política: un estado de la cuestión**

### **2.1. Puig va al cine**

De acuerdo con Graciela Speranza (2000), la relación de Puig con el cine comienza desde una temprana edad, con sus incesantes asistencias a las matinés del cine de General Villegas para ver las megaproducciones de Hollywood en sus años dorados, que llegaban con bastante demora a la pantalla grande argentina. De la mano de su madre y dentro de

un pueblito en las afueras de Buenos Aires, Puig niño descubre una práctica que comienza a hacer mella a nivel mundial y que suscita numerosas reflexiones entre los teóricos de la época por las nuevas relaciones que plantea con el arte, la realidad y la cultura en general.

El vínculo continúa, años después, con una beca para estudiar artes cinematográficas en Roma. Corría el año 1956 y en Italia seguía vigente el neorrealismo, un movimiento surgido después de la Segunda Guerra Mundial y que tendía a mostrar las consecuencias que había ocasionado el conflicto bélico. En este contexto, el cine hollywoodense, caracterizado por su despreocupación y pompa, generaba absoluto rechazo en los círculos especializados. Asimismo, entra en contacto con los resabios de un expresionismo alemán y con una incipiente vanguardia cinematográfica que lentamente se iba gestando en Francia en torno a los conocidos Cahiers du Cinéma: la Nouvelle Vague. Por lo tanto, puede decirse que su formación tendrá lugar en la dicotomía de, por un lado, el cine de arte europeo y, por el otro, el cine de entretenimiento norteamericano, que habían nutrido sus años de infancia.

De esto da cuenta su cuidada colección de películas, con varias de las obras más emblemáticas de todos los géneros anteriormente mencionados. Como señala Speranza (2000), el pasaje de la tradicional biblioteca del escritor a una premeditada videoteca habla, en el caso de Puig, de “el espacio privilegiado del cine en su mundo narrativo” (p.122). En el séptimo arte, el escritor encuentra una forma de redinamizar la relación obra-espectador, gracias a su origen popular y escasas pretensiones estéticas, que había estado largamente interrumpida en el campo literario. Por otro lado, el cine plantea una reproductibilidad del mundo físico inédita hasta ese entonces, únicamente comparable con la de la fotografía. Si bien modificada, la imagen cinematográfica se nutre de la realidad para crear historias, con una cierta pretensión de objetividad. Cristina Fangmann argumenta que el autor incluye en su narrativa algunos procedimientos característicos del

cine, por ejemplo el efecto de pastiche, derivado de la superposición de voces. Directamente ligado al montaje, la ausencia de un narrador en la mayoría de sus novelas hace recaer directamente en sus personajes la progresión de la acción. Cada capítulo se asemeja a una escena, donde la novela/película solo cobra sentido cuando se la observa en su conjunto. Dichas voces, como se profundizará más adelante, tiene un origen sumamente objetivo: son las de las clases populares que nutrieron el oído de Puig durante toda su infancia. Desde luego, entre ellas, figuran “las voces del cine”.

Así como en el plano de lo verbal Puig aprovecha técnicas específicas del discurso cinematográfico, la influencia del cine en la constitución de la subjetividad de sus personajes también resulta vital. En este ámbito, la predilección por Hollywood es insoslayable. La recopilación que realiza Speranza (2000) de las menciones o alusiones cinematográficas en las novelas de Puig pone en evidencia la preeminencia de ciertos géneros como el melodrama, los musicales y las comedias románticas, sobre otros como la película bélica, los westerns y la ciencia ficción. Asimismo, se destacan los nombres de algunos directores como Jaques Touneur, Josef von Sternberg, Sam Wood, Edmund Goulding y, sobre todo, George Cukor, con cinco películas de su dirección. La autora especula acerca de un vínculo biográfico-emocional en este tipo de selección, pero también destaca como un rasgo común en este listado la presencia de stars femeninas. Estas figuras fueron un ingrediente fundamental en cualquier megaproducción hollywoodense durante la época dorada de la industria: dueñas de una belleza infartante, estas mujeres dominaron la pantalla grande con roles centrales y personajes complejos, revistiéndolo todo con un halo de glamour, misterio y seducción.

Esta combinación representa una atracción fatal para Puig. Contrastada con la realidad a la que se enfrenta diariamente en un pueblo como General Villegas, resulta simple comprender su fascinación. “Todo para él era una mujer”, dice Cabera Infante citado por



Alicia Borinsky (1994, p.41). Pero no cualquier mujer, la imagen de estas estrellas poderosas, sensuales e independientes acecharán sus sueños desde una temprana edad e influirán en la creación de sus protagonistas femeninas, aunque no de una manera necesariamente lineal. Speranza señala que, históricamente, la cultura de masas se ha encontrado asociada al universo femenino al ser subyacente y complementaria, y el cine no es una excepción a esta regla. De ello se comprende que, por ejemplo, Toto sea tan sancionado socialmente por su incondicional pasión por las películas a medida que va creciendo. Por otro lado, Cristina Fangmann añade que, en su calidad de ficción, el cine es un espacio que permite canalizar el deseo frente al yugo de la moral. Las actrices dominan la pantalla con roles audaces, su patrimonio es el universo imaginario donde se subvierte el orden tradicionalmente impuesto, para dar un respiro, un margen de acción. Como apunta Speranza: “En las “mujeres irreales” de Hollywood [...] pero sobre todo en sus “mujeres exageradas” [...] encuentra una ambivalencia que le permite corporizar momentáneamente un proceso de liberación encubierta, un borramiento enigmático de los límites de sus roles sexuales tradicionales, un sueño de poder y libertad” (Speranza y Amícola, 1998, p.134)

## 2.2. Por una literatura menor

Con el cine como estandarte principal, la narrativa de Puig incorpora múltiples elementos de la cultura de masas y, específicamente, de la clase popular, como las letras de tangos y boleros o algún radioteatro de moda. No obstante, el rasgo común y con mayor incidencia en todas sus novelas tiene que ver con el registro de voces de personas comunes en situaciones intrascendentes. Como se expuso anteriormente, este procedimiento resulta vital en el ingreso del autor al campo literario con el episodio de las “treinta páginas de banalidades”.

Ahora bien, de acuerdo con Giordano, este método que parece automatizado no lo es, sino que “supone el funcionamiento de una compleja máquina de transcripciones” (2001, p.64). Para empezar, implica un registro de la voz, dilucidar cómo se inscribió en cuerpo y mente de un Puig niño en el pasado. En segundo lugar, se debe acceder al recuerdo de esa experiencia, a través de la confrontación de dicho episodio con una mirada desde el presente. Finalmente, el recuerdo segmentado debe convertirse en algo plausible de ser contado, es decir, transformarse en narración a partir de su escritura literaria. Este proceso genera, en términos del autor, un juego infinito de pérdidas y ganancias semánticas que implica una necesaria transformación del discurso original. Por este motivo, puede decirse que el interés fundamental de Puig radica en crear personajes verídicos a partir del tono que encarnan. En otras palabras, no resulta tan relevante lo que dicen en sí mismo, sino cómo lo dicen.

La apropiación de voces de su infancia, voces de las clases populares argentinas de los 30 y 40 tiñen a la obra de Puig de un rasgo muy común y característico de la vanguardia literaria argentina como lo fue el acercamiento al “mal gusto”. Este aspecto ejerce una atracción insoslayable para los artistas del momento, al punto que la utilización de elementos marginales se vuelve la regla más que la excepción. En este sentido, resulta lógico alinear el trabajo de Puig a movimientos como el Pop Art, el kitsch y el camp. En uno de sus trabajos, Speranza (1998) afirma que en las novelas del autor pueden verse articuladas estrategias del Pop, como la preeminencia de lo femenino, la elección de temas, pero, sobre todo, la reunión y síntesis de aquello considerado “alto” y culto” con lo “bajo” y “popular”. No obstante, Giordano afirma que el escritor no apela a una estética de la mezcla, insertando elementos de la cultura popular en la tradición literaria desde una lógica de apropiación y con intencionalidad provocadora y disruptiva. Por el contrario, el mal gusto y la cultura popular ejercen sobre Puig una fascinación insoslayable que reviste

a su escritura con un respeto absoluto hacia aquello considerado como menor o marginal. Puig genera un encuentro entre la cultura popular y la alta cultura a partir de sutiles transformaciones que terminan por desterritorializar ambas prácticas en pos de la creación de un producto nuevo, diferente, inclasificable. Ana María Amar Sánchez (1998), entre otros autores, señala que el escritor construye sus historias a partir de la combinación de géneros tradicionalmente considerados “menores” por su masividad y codificación clásica. Sin embargo, no completa la esencia de ninguno de ellos sino que trabaja en sus intersticios para ofrecer una alternativa que no se les asemeja a nada. En términos de Julia Romero, “Puig, entonces, otorga visibilidad a una zona de la cultura que refiere modos de ser, identidades que desarticulan las reglas del consenso. Inventada su propia “voz” [...] el escritor produce textos que encuentran su articulación en esos límites: entre la novela rosa, el melodrama, y el policial, entre el cliché, el camp y la parodia.” (Speranza y Amícola, 1998, p.43). La inclasificabilidad de las expresiones culturales comienza a ser moneda corriente en la década del 60. *La traición* se publica en 1968; desde el ‘67, el premio Instituto Torcuato Di Tella entregado por el CAV desde 1960 cambia su modalidad para pasar a llamarse “Experiencias Visuales” y su elección se orienta al financiamiento de los proyectos de varios artistas que no encajaban en ninguna de las categorías clásicas del arte académico. Es a partir de este gesto en su escritura que, de acuerdo con Giordano, Puig afirma la inesencialidad de la literatura, con obras que cuestionan “por lo anómalo de su presencia, la idea de algo “propiamente” literario” (2001, p.61). Dicho posicionamiento le ha costado al escritor su pertenencia al canon durante muchos años, más allá de su éxito y aceptación por parte del público lector. Resulta relevante para este trabajo profundizar acerca de la marginalidad estructural presente en su obra para dilucidar cómo esta opera sobre sus personajes, especialmente los femeninos, que se presentan como creaciones complejas y dominantes en su narración.

### 2.3. Contexto social y política

La posición sui generis que postuló fuertemente el general de las artes durante los años '60 se desprende naturalmente del encuentro premeditado que se propició entre la alta y la baja cultura. Los artistas utilizaron las formas tradicionalmente relegadas del campo cultural para cuestionar la hegemonía de la elite. No obstante, al mismo tiempo que se dio esta apropiación, también operó un distanciamiento, ya que los artistas no necesariamente se asimilaron a la una ni a la otra, sino que buscaron generar algo novedoso y transgresor. De cualquier manera, la idea resultaba clara: la cultura popular había llegado para quedarse. En este sentido, José Amícola (1998) señala que las lecturas que se realizaron en los '60 sobre la literatura de Puig lo analogan, en muchos casos, a ciertos personajes de sus historias como Toto, que crea sus juegos a partir de los fragmentos de las películas que quedaron en su memoria con cartón y figuritas, o Gladys, que hace arte con la basura que llega a la orilla por el oleaje. Sin embargo, este no es el único proyecto del escritor, ni siquiera el más importante. Amícola resalta que hay una conciencia mucho mayor en las novelas de lo que busca comunicar que la creación con “la resaca de la marea” que proponen los 60.

Como señala Amar Sánchez (1998), Puig es uno de los primeros autores que capitaliza la atracción generada por la cultura de masas. De acuerdo con la autora, sus novelas operan en el público una suerte de seducción muy fuerte al apelar a las literaturas “menores” en su apariencia para luego desilusionarlo al no completar sus expectativas con el objetivo de desafiarlo a ver más allá de las convenciones del género. Ante la crisis que provoca la inclasificabilidad, la mirada se desnaturaliza y permite ver nuevas formas. En este sentido, Puig “trabaja con la decepción, con el extrañamiento; y pide al lector una constante revisión de su saber y de sus presupuestos, una revisión más compleja de lo que suele esperarse de un texto tan ligado a la cultura de masas.” (Speranza y Amícola, 1998, p.139).

En este punto, puede reconocerse cómo la escritura se politiza. Y lo hace en un sentido mucho más profundo que en las referencias a las torturas del gobierno peronista o los presos políticos como Arregui. El escritor logra referenciar temas controversiales, como el sadismo, el asesinato, la depresión y la homosexualidad al codificarlo en el lenguaje del consumo masivo, hacerlo parte.

Ahora bien, resulta fundamental comprender en qué términos se leyó la obra de Puig en la Argentina de ese entonces y su influencia sobre la realidad cultural y social. La mayoría de los teóricos coinciden en que existe un cambio en el estilo y apropiación entre sus dos primeras novelas, *La traición* y *Boquitas Pintadas*, y su tercer trabajo, *The Buenos Aires Affair*. A partir del análisis de *Los Libros* y *Crisis*, dos publicaciones representativas de la crítica literaria de los '60 y '70, Pablo Bardauil argumenta que este viraje se explica por el cambio en las circunstancias históricas que genera que la idea sobre la función de la literatura cambie. Durante la década del 60 se cree en la posibilidad de una "autonomía literaria", es decir, que el arte puede existir como un ámbito completamente desgajado de la vida. Esto genera que la interpretación de la crítica de Puig se reduzca al ámbito del lenguaje en la utilización de los géneros menores ya mencionados, como una ridiculización de la novela burguesa tradicional que había entrado en crisis. En este sentido, sus novelas resultan efectivas, festejadas (en mayor o menor medida) por la crítica, consumidas por el público. En cambio, de acuerdo con el autor, 1973, año de publicación de *The Buenos Aires Affair*, está signado por la euforia revolucionaria generada por la vuelta del peronismo y el fin de los gobiernos de facto. En este contexto, comienza a ser imperioso definir qué rol tendrán las artes y los intelectuales en dicho proceso revolucionario y, por lo tanto, la exigencia de una "literatura militante" se revitaliza. La tercera novela de Puig no explicita ningún contenido en este orden de cosas; más bien, incluso falla en su intento de satirización de la novela policial, es un recurso que

se considera agotado. De acuerdo con Bardauil (1998), estos factores incidieron en la baja comercialización de esta novela. De cualquier manera, como señala Vittoria Martinetto (1998), *The Buenos Aires Affair* fue censurada por el gobierno peronista por considerársela “pornográfica”.

Resulta comprensible que el partidismo que tiñó el contexto argentino haya hecho pasar desapercibido (al menos en teoría) la politicidad presente en las obras de Puig. Desde una perspectiva biopolítica, sus novelas están cargadas de una ideología que atraviesa toda su obra y que se va profundizando y tomando diversas formas con el correr del tiempo. La revolución que propone Puig es mucho más estructural y significativa que la que respondía a las contingencias del panorama político de la Argentina de inicios de los ‘70. Se trata de un cuestionamiento que pone en jaque las convicciones sociales más arraigadas, y que, desde luego, le granjean enemigos en ambos bandos. La única solución a esta situación irreconciliable resulta, entonces, el exilio permanente, tal como les sucede a sus personajes que desaparecen en la marginalidad, el letargo e incluso la muerte.

### **3. Consideraciones teórico-metodológicas**

#### **3.1. Objeto de estudio y relevancia del problema**

Como ya se ha adelantado en la introducción, el análisis de este trabajo se concentra en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig, respectivamente *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973) y *El beso de la mujer araña* (1976). Más allá de sus inicios accidentales como escritor, Puig detenta un posicionamiento tanto ideológico como estético desde su primer libro pero que atraviesa toda su obra, necesariamente con ciertos cambios y adaptaciones a lo largo del tiempo. Uno de los rasgos preeminentes ya mencionados tiene que ver con la construcción de

personajes femeninos fuertes, complejos y profundos como protagonistas de sus historias. Sin embargo, todas ellas alojan algo inquietante en su interior: lejos de asemejarse al personaje literario femenino tradicional, estas mujeres se encuentran en algún punto desviadas de la norma, no cumplen del todo con las demandas de su género arquetípico. Incluso puede apreciarse una intensificación en el nivel de transgresión que plantea cada una de las novelas: de una inconformidad pasiva en *La traición* pasamos una resistencia mucho más activa y sin consecuencias en *Boquitas pintadas*, pero que no supone una transformación genuina. El caso de *The Buenos Aires Affair* plantea un desequilibrio más profundo estrictamente vinculado a la conducta sexual. En cuanto a *El beso*, si bien no hay ninguna mujer que protagonice la historia, no cabe duda de que el rol femenino puede ser atribuido al personaje de Molina que, aunque no sea una mujer biológicamente hablando, ha adquirido todas las conductas y gustos asociados con una, él mismo se refiere a sí mismo en femenino en varias oportunidades. Este hecho, lejos de suponer un problema en la elección y delimitación del corpus para este trabajo, resulta su motivador fundamental. Este escrito postula que existe un gesto fundacional en la literatura de Puig en materia de género, profundamente reaccionario ante el sistema patriarcal y heteronormativo, con amplia vigencia en las décadas de 1960 y 1970. A través de sus historias, el escritor cuestiona la tradicional división sexual de roles y expone la lógica de género como un artificio o construcción social. Interesa, en este sentido, realizar un análisis cronológico que pueda dar cuenta de las transformaciones que operaron en sus personajes a través del tiempo, al punto de lograr condensar en la figura del homosexual Molina, un hombre en términos biológicos con conductas tradicionalmente vistas como femeninas. En su marginación, su sufrimiento y su trágico destino radica el mensaje revolucionario de Puig: el de tomar agencia y volver lo personal, político. Las primeras tres novelas se analizan en una suerte de unidad, por ser todas protagonizadas por mujeres,

intentando establecer paralelismos y diferencias con el concepto de la *femme fatale* como figura subversiva por excelencia y enormemente explotada por la tradición cinematográfica. También son estudiados otros personajes adyacentes que resultan pertinentes para la comprensión de los primeros. A *El beso* se dedica un capítulo exclusivo con el fin de dar cuenta de los complejos mecanismos de identificación y transformación de Molina, especialmente en la reafirmación de su identidad homosexual y renovado involucramiento político.

Si bien la obra de Puig ha sido trabajada por muchos autores, el análisis de sus novelas estrictamente desde una perspectiva moderna de género permanecía pendiente. Como muchos investigadores han notado, el tratamiento que Puig realiza de los cuerpos y la sexualidad permite vincularlo con el pensamiento foucaultiano y la biopolítica en general. Asimismo, su historial cinematográfico que varios autores han documentado resulta fundamental para comprender su construcción de estereotipos de calidad masiva. Siguiendo esta línea, el debate sobre el género y las identidades sexuales actualmente se encuentra en la agenda política de todos los países del mundo y, en particular, en la de Argentina. En este sentido, el tema propuesto en este trabajo resulta relevante para echar luz sobre los orígenes de una problemática que lleva muchos años siendo ignorada y que aún sigue vigente en muchos de sus aspectos.

### 3.2. Las estrellas del cine: una introducción al *star system*

Si se analiza el total de la producción cinematográfica a lo largo de la historia, puede decirse que una gran parte de las películas tiene como atracción principal la participación de una *star* en el papel protagónico. El nombre de ciertas estrellas de cine ha probado ser mayor garantía que el de productores e incluso directores. En su trabajo *The stars* (1961), Edgar Morin señala la paradoja que supone que las estrellas sean el motor central en las películas, ya que solo a partir de muchos años de anonimato en la evolución de la



producción de los films se ha posibilitado la existencia de un *star system*. De hecho, no existe a priori ningún tipo de condicionamiento específico para convertirse en una estrella. Los primeros héroes que despertaron admiración y suspiros en la pantalla grande fueron actores completamente anónimos. No obstante, para que alguien pueda constituirse como una verdadera *star*, resulta imprescindible que su nombre pueda trascender el del personaje que interpreta. “Originally determined by their roles, the stars determine them in turn” (Morin, 1961, p.11); desarrollan una marca personal inconfundible, a veces al punto en que su vida real y ficticia se mezclan en una amalgama confusa. En *La pasión*, cuando Toto narra o imagina finales alternativos a las películas que ve en el cine, utiliza sistemáticamente el nombre de la actriz para hacer referencia a su personaje en el film. Este ejemplo ficticio ilustra lo que sucedía a nivel social con las estrellas. Su brillo es atribuido a algo por fuera del rol, es su personalidad natural la que nutre al papel. Como dice el autor, “in the movies she incarnates a private life. In private she must incarnate a movie life: by means of each of her film characterizations the star interprets herself; by revealing her own character, she interprets the heroines of her films.” (1961, p.58).

Tradicionalmente, las estrellas habían vivido vidas de ensueño cual semidioses, alejados de todas las banalidades del hombre a pie. Morin (1961) sostiene que a partir de 1930, y debido en parte al adebacle económico que estaba afectando a la mayor parte de la sociedad en aquel momento, estos referentes adquirieron un perfil mucho más accesible e interesado por los problemas de la gente común, aunque sin perder su toque de glamour y misterio. La humanización de las estrellas transforma la veneración por parte del público masivo en admiración, así como en una inevitable voluntad de identificación. Las estrellas son líderes de opinión, determinan la moda y marcan tendencia en usos y costumbres. No obstante, Morin reconoce que la accesibilidad de las estrellas se mueve en una compleja balanza: “If the humanizing tendency that reduces the star to the human scale brushes

everyday life a little too closely, an internal mechanism re-establishes her distance, a new artifice exalts her, she recovers altitude.” (1961, p.32)

Por lo tanto, al mismo tiempo que populariza a las *stars*, la referencialidad aumentada las convierte a en una suerte de idea platónica que redundando en una divinización de su existencia. En términos del autor, el amor que ofrecen y reciben resulta clave en este sentido, especialmente en el caso de las mujeres: “The great lovers rule the screen, focusing love’s magic upon themselves, investing their interpreters with divinizing virtues; they are created to love and be loved, to fasten upon themselves that immense affective surge which constitutes the participation of the spectator.” (1961, p.40). Ahora bien, en las estrellas recae una parte del mérito para tal entronización: es todos los casos, estas mujeres poseen un rostro y un cuerpo deslumbrante. Puede decirse que la belleza es una condición primaria para el estrellato, aunque no excluyente, ya que no se la explota en su estado natural. Cualquier imperfección puede soslayarse con maquillaje y hasta intervenciones quirúrgicas. Morin sugiere que el maquillaje homogeniza la belleza y debilita la expresión, así como crea una especie de máscara inamovible. En palabras del autor, “the natural beauty of the actress and the artificial beauty of the make up combine in an unique synthesis. The made up beauty of the star imposes a unifying personality upon her life and her roles.” (1961, p.44), es decir, ella es (o debe ser) lo que muestra en todos los ámbitos de su vida. Esto implica un conjunto de arreglos: peinado prolijo, vestuario elegante, humor intocable; como si fuera seguida todo el tiempo por el lente de una cámara, la estrella posa contentamente. La juventud es otro requisito fundamental. Desde luego las técnicas anteriormente descritas han hecho mucho por alargar la vida útil de estas figuras, pero se trata de un proceso irrefrenable que terminará sumiéndolas en la más profunda oscuridad. Más allá de la imitación de su imagen y glamour, Morin advierte que el público asocia la belleza exterior con una pureza interior. Así como los

personajes tienen una esencia bondadosa más allá de su apariencia, se espera que las estrellas guíen su vida privada con la misma profundidad espiritual. “Thus the star is essentially a patron-model. [...] The patron-model who determines the exterior appearance (clothes, make-up) can also give counsel concerning the soul’s conduct and attitudes” (1961, p.174). En este sentido, “¿qué hubiera hecho X ante tal situación?” no es una pregunta infrecuente. La identificación, desde luego, opera más fuertemente en niños y adolescentes, por estar justamente en una etapa de construcción de su personalidad, donde el “yo” todavía es débil. En términos de Morin, la influencia de las *stars* puede ser no solo informativa sino “formativa” y no solo de incitación sino de “iniciación”. No obstante, la influencia puede extenderse en el tiempo, especialmente en las mujeres de clases intermedias, cuyas aspiraciones e imaginación distorsionan los límites entre realidad y ficción. En las novelas de Puig son recurrentes las escenas en que solitarias amas de casa se visualizan como las grandes estrellas del cine, intentan analogar su imagen y suspiran ante el amor de Hollywood. Incluso Toto, quien pasa toda su infancia reproduciendo en su juego las historias que vio en la pantalla grande. Pero será Molina quien lleve la voz cantante en este aspecto: con solo cerrar los ojos, evoca al universo completo de las *stars* hasta en su más mínimo detalle y gesto.

Más allá de sus características generales, existen arquetipos de estrellas que han dominado la pantalla en distintos momentos de la historia del cine. El comediante, la joven romántica o el héroe aventurero son solo algunos ejemplos de los lugares comunes. Para el caso femenino, en los extremos se ubican, por un lado, la inocente virgen de ojos profundos y expresión angelical, generalmente encarnada en niñas o adolescentes con una dulzura y carisma incomparable, como Mary Pickford o Lillian Gish. Por el otro, se erige la amenazante pero irremediamente atractiva figura de la vampiresa, la hechicera o la reina implacable que se pueden condensar conjuntamente en el imaginario de la *femme*

*fatale*. Este concepto acarrea una larga data y pasa de encarnar este tipo de personajes mitológicos a sujetos mucho más reales y cotidianos. Resulta relevante, por lo tanto, realizar una reconstrucción de la idea de mujer fatal a lo largo de la historia, así como su desarrollo en las artes, especialmente en el campo literario y cinematográfico, para poder reconocer su influencia en la obra de Puig.

### 3.3. Orígenes y transformaciones de la *femme fatale*

En su trabajo sobre la representación de la mujer fatal en el arte decimonónico, Golrokh Eetessam Párraga (2009) se remite al mito de Lilith para explicar los orígenes de este concepto. Las leyendas sobre este personaje son múltiples y presentan pequeñas diferencias entre sí, pero, en términos generales, Lilith es asociada a un demonio judío, primera esposa de Adán o su esposa luego de separarse de Eva y responsable de su descendencia condenada. El mito que explica su origen consiste en que ella fue creada por Dios, no a partir de la costilla de Adán, sino con inmundicia y sedimento, motivo por el cual se niega a yacer debajo de él, reclamando su condición de igual. Al intentar obligarla, Lilith “se vuela” al Mar Rojo, donde es buscada por los ángeles que le comunican el castigo impuesto por Dios: parirá muchos hijos, pero cien de ellos morirán por día. Resulta evidente, entonces que “Lilith es una rebelde disidente con la aceptación del modelo más caro a la hegemonía falocrática: el modelo sexual.” (Calvera, 1982, p.120) y que su condena responde a un reclamo por su autonomía. Asimismo, es interesante señalar que si bien Lilith es nombrada explícitamente una sola vez en el Antiguo Testamento (incluso algunas traducciones ni siquiera la identifican con ese nombre, sino con epítetos más generales como “demonio” o “duende”), su historia ha contado con una poderosa transmisión oral. Incluso protagoniza otros escritos religiosos hebreos, como un Midrash llamado *El Alfabeto de ben Sira*, aparece en los “platos de encantamiento” de Nippur, donde se le destinan varios conjuros, y se alude a ella varias veces en el *Talmud* (Romero

López, 2016). De este modo, su influencia se vuelve incuestionable en el folklore y la cultura popular. La figura de Eva se colocará en esta misma línea, aunque no a tal extremo, como causante no solo de la desgracia de Adán por su expulsión del Paraíso, sino del pecado original para toda la humanidad. Otro caso paradigmático es el de Salomé, una joven que logra seducir a Herodes y pide como regalo la cabeza de Juan el Bautista en una bandeja. Si bien este relato es mencionado en dos de los cuatro Evangelios, Romero López (2016) resalta el tradicionalmente soslayado papel de Herodía, madre de Salomé, como verdadera mujer fatal, por ser la ideóloga del pedido y lograr finalmente que Herodes la desposase a ella. Desde luego, cabe resaltar que todos estos casos operan más efectivamente contrapuestos a un ideal femenino que resulte ejemplificador, como la imagen de la Virgen María, mujer casta y servicial, madre devota y abnegada.

A Lilith y a sus hijas (arpías, estriges, vampiros, brujas) se las concibe, entonces, “como un ser nocturno, lascivo y devorador de niños, enloquecida ante la maldición divina que la condena a ver morir cientos de sus hijos cada día.” (Eetessam Párraga, 2009, p.234).

Paralelismos a esta figura pueden ser encontrados en los orígenes de todas las culturas, con ejemplos emblemáticos como Medea, Pandora y Empusa. La infertilidad o la fertilidad fallida es un tópico recurrente en las configuraciones de la femme fatale. La imagen de la “Madre-Terrible”, entendida como lo antinatural por excelencia, ha generado fascinación en los románticos. Siguiendo esta línea, la idea de la muerte, asociada con el sexo, es un rasgo común de la mujer fatal como se puede ver en la mítica avidez de Lilith por el semen, incluso por la sangre. Portadoras de una sexualidad irrefrenable, estas criaturas han sido juzgadas como seres perversos y equiparadas a animales salvajes, incluso señaladas como capaces de entablar relaciones carnales con demonios. Otro de sus rasgos más icónicos es que en la belleza embriagadora de la mujer fatal reside su carácter fatídico, ya que, gracias a ella, “conduce a los hombres, víctimas débiles ante sus

perversiones, hacia el desastre y el infierno” (Eetessam Párraga, 2009, p.236). Esta idea se desprende del concepto de “belleza medusea” promulgada por los románticos, donde lo que debería repeler atrae en esta estética de lo terrible. Además de la evidente desnudez de que caracteriza la mayoría de sus representaciones, el pelo largo, rojizo y ondulado, así como los ojos verdes, han sido utilizados como algunos de sus rasgos típicos y prominentes. Por otro lado, para Mary Ann Doane “her most striking characteristic, perhaps, is the fact that she never is what she seems to be. She harbors a threat which is not entirely legible, predictable, or manageable.” (1991, p.1). De allí que la dominación masculina, ante el miedo de ser destronado, ejerza el yugo con más fuerza. La peligrosidad como secreto que debe ser develado dispara la acción. La autora observa además una especie de contradicción entre pasividad y actividad en su figura, donde la mujer no siempre es consciente del poder que le confiere su cuerpo.

En su ensayo sobre el personaje literario femenino, Lucía Guerra-Cunningham argumenta que, como un ámbito de dominación eminentemente masculina, la literatura ha reflejado en sus estructuras el modelo dicotómico de Actividad/Conciencia para el hombre y Pasividad/Inconciencia para la mujer. No obstante, la autora advierte sobre una interpretación lineal sobre el asunto, ya que, desde aquel lugar de privilegio y confort, el autor masculino también “proyecta en su creación lo temido, lo deseado y lo reprimido que asumen la forma de otro, esfera en la cual se ubica la imagen de lo femenino” (1986, p.5). De este modo, en la literatura proliferarán personajes femeninos que cumplan o no con la matriz cultural del Deber-ser, entre los cuales se encontrarán variantes de la mujer fatal con sus rasgos ya enumerados, pero que toman un carácter mucho más tangible e inmediato que las figuras mitológicas descritas anteriormente. Se trata de personas comunes, madres, esposas, hijas, vecinas, trabajadoras que, desde su lugar no se adaptan a su rol e intentan subvertir el orden impuesto. Son seres despreciables que, en la mayoría

de los casos terminan mal como castigo a su rebeldía. Pero, al mismo tiempo, resultan figuras sumamente atractivas e inspiradoras; allí radica su peligrosidad.

Por otra parte, acercándonos más a la contemporaneidad, Mary Ann Doane (1991) argumenta que la *femme fatale*, rechazada por su esterilidad en una sociedad que valora el cuerpo de la mujer por su fertilidad y fetichiza la producción, encontrará en el cine, hijo de la modernización tecnológica y la reproducción mecánica, un ámbito propicio para florecer, tanto en su iconografía como en líneas de acción. El juego entre lo visible y lo no visible que permite la cinematografía, la ambigüedad en la percepción de la realidad de las cosas es lo que convierte a la mujer fatal en una figura sumamente apelante para la pantalla grande. Particularmente, tendrán un rol preponderante dentro del *film noir*, un grupo de películas americanas de los años '40 que, tanto por su iluminación como por su temática, se caracterizan por tener un tono más oscuro. Inspirado en el thriller clásico, el *film noir* hace primar el estilo por sobre la coherencia en la narratividad, produciendo, así, una “crisis de la visión” por la distorsión de la imagen. Este halo de misterio no escapa a los personajes femeninos. Como señala la autora:

“The fact that the femme fatale in the film noir is characterized as unknowable (and this is the lure of her attraction) has frequently been noted [...] Female sexuality is spread out over the body, signified by all of its parts. And it is the very non-localizability of this sexuality which defines her as a proper “other” to the man whose sex is *in place*, a reassurance of mastery and control. Woman thus becomes the other side of knowledge as it is conceived within a phallogentric logic. She is an epistemological trouble.” (1991, p.102/3)

Asimismo, la audiencia se enfrenta al mismo problema que el héroe/hombre al analizar a su contraparte femenina, ya que su fragmentación en múltiples facetas contrapuestas hace difícil determinar si su naturaleza es subversiva o no.

No obstante, el *film noir* no es en modo alguno un género transgresor de las lógicas tradicionales. El personaje femenino se mantiene en un lugar de pasividad, víctima de la mirada lasciva y cosificadora tanto de los personajes masculinos que acompañan el relato,

como de los espectadores, que se identifican con los primeros. Como señala Laura Mulvey (1989), la significación de la mujer está dada en relación con otro masculino, por lo que es portadora de sentido y no artífice del mismo. Ahora bien, la autora señala, en términos psicoanalíticos, que la mera existencia de la figura femenina también connota algo inquietante para la mirada masculina: su falta de pene, que implica indirectamente la posibilidad de castración y, por lo tanto, de falta de placer. Ante esta amenaza revitalizada en la presencia de cada mujer, especialmente de la *femme fatale*, el macho opera dos posibles salidas: acechado por el trauma original, compensa su situación de desventaja con el castigo y sojuzgamiento del objeto culpable; o bien puede optar por un *voyerismo fetichista*, que anula el peligro de la imagen convirtiéndolo en un objeto de reafirmación del sistema conocido. Por este motivo, en la mayoría de los casos, la mujer fatal que desafía el yugo del hombre sufre un horroroso destino o simplemente permanece como un ícono erotizante, destinado al placer visual masculino.

Por otro lado, Morin (1961) sugiere que a partir de la década del '30 los modelos dicotómicos de *femme fatale* y de virgen pura e inocente quedan obsoletos por lo maniqueo de su propuesta y su extremismo casi paródico; se requiere de una matización en ambos casos. En este sentido, el nuevo arquetipo que pasará a dominar la pantalla grande constituirá una mezcla de los viejos y será lo que denomina como *the good-bad girl*. Esta figura tiene su contraparte masculina (*the good-bad boy*), pero la máxima explotación del recurso se alcanza en territorio de mujeres. Este tipo de personaje se caracteriza por ser extremadamente atractivo y sensual, con vestidos provocativos e incluso orígenes poco ortodoxos, pero que, en el transcurso de la película, va revelando un alma humana con todas las virtudes de la pureza. En otras palabras, en su exterior condensa todo el erotismo del *vamp*, pero sus acciones son motivadas por la dulzura e inocencia de la niña virginal. El ejemplo paradigmático de esta idea es el pasaje de Marilyn



Monroe desde su mujer fatal en *Niagara* hasta su personaje como cantante de un club nocturno que fuera del horario de trabajo cría a un niño huérfano en *River of no return*. Ahora bien, ya sea que esconda un espíritu luminoso detrás de ropas vulgares o una pantera come-hombres detrás de grandes ojos asustados, lo que caracteriza a todas estas mujeres es que ocultan algo, tienen dos caras que se muestran alternadamente según lo demande la ocasión (o lo quiera ver el espectador). Ya decía el autor a propósito de Brigitte Bardot: “The little cleft in her chin adds the final touch to the charming *gaminerie* of this face, of which it would be libelous to say it has only one expression – it has two: erotism and childishness.” (1961, p.31). Inocencia perversa o perversidad inocente: todo se reduce a en dónde se decide colocar el énfasis.

#### 3.4. El gobierno sobre los cuerpos: una lectura biopolítica del género

Con miras a lo expuesto anteriormente, puede decirse que, en esencia, la *femme fatale* representa una transgresión del sistema falocrático impuesto y afianzado a lo largo de los siglos. Desde el principio de los tiempos, estas “rebeldes” han sido señaladas, perseguidas, explotadas y exterminadas por la amenaza que representaba su imagen y su pensamiento. El castigo se ejerció sobre sus cuerpos, pero también sobre sus mentes de una forma mucho más paulatina pero permanente. Existe una corriente de pensamiento filosófico surgida con la modernidad, que se encarga de pensar a este tipo de sujetos “disidentes” y los mecanismos de control desarrollados para garantizar ese orden “natural”, subyacente a todas las cosas: la biopolítica.

Término acuñado primariamente por el filósofo Michel Foucault, la biopolítica piensa a los cuerpos como políticamente insertos, es decir, regulados a partir de una serie de normas que tienden a separarlo de su cualidad meramente orgánica para constituirlos como ‘humanos’, es decir, plausibles de ser leídos y reconocidos dentro de un marco social y político. Por lo tanto, si pensamos la cualidad humana como una suerte de codificación

que resulte apelante a otros individuos, debemos reconocer, asimismo, que se trata de una construcción que busca reflejar el pensamiento de una determinada sociedad en un momento particular. El objetivo principal de esta clasificación será diferenciar tangencialmente lo humano de aquello que no lo es, es decir, “lo otro”. Esta lógica maniquea da cuenta, como ocurre con cualquier oposición, de una relación de disparidad. Deleuze habla de la vida como un devenir más allá del ser, proceso en constante cambio. De esa inmanencia de la vida surge un plano de trascendencia que reacciona contra el proceso que la genera. Se trata de una instancia exterior que intenta organizar el caos fijando criterios. En palabras de Giorgi y Rodríguez,

“el <hombre> o la <humanidad> son imágenes que sobrevuelan la vida y arrojan afuera del campo de lo humano lo que no repite ni se ajusta a una norma homogénea de representación, codificando el campo de las diferencias inhumanas, organizando el caos a partir de un poder diferenciador que cualifica la vida, decidiendo qué vidas merecen ser vividas o qué muertes no valen la pena” (2007, p.21/2).

Decir que el cuerpo “es” y no que “puede ser” limita las potencialidades de la vida y construye una imagen prefijada. Tampoco la vida puede compararse con aquello que no fue, de ahí la idea de “intensidad virtual” que impide cerrar la posibilidad de cambio: “la totalidad de una vida es virtual y no debe confundirse con la colección de seres o estados de cosas vividas que la actualizan. *Una* vida está en exceso respecto de *la* vida (o *mi* vida) que la contrae dentro de los límites de una identidad” (2007, p.23). De lo dicho anteriormente se desprende que, para los filósofos de la biopolítica, la vida es una característica biológica que se encuentra antes de lo humano. Como señalan Giorgi y Rodríguez, “ni general ni atribuida, una vida es singular, impersonal e indefinida, y se mantiene en un plano anterior a la división sujeto-objeto” (2007, p.16).

Al ser en el umbral entre lo biológico y lo social en donde se determina la normalidad o no de un cuerpo, la cuestión de la vida se inserta políticamente en la realidad. Foucault argumenta que, en las sociedades modernas, las técnicas de normalización de las

instituciones disciplinadoras, como la escuela, la cárcel y el manicomio, tienen como objetivo principal la afectación del cuerpo. A partir de su investigación acerca de las intersecciones entre la psiquiatría y el poder judicial, el autor descubre que la pericia médico legal no apunta a tratar a criminales o enfermos, sino más bien a un sector particular de la sociedad que él denomina “los anormales”. Por lo tanto, no será injerencia del poder médico ni judicial regular estos sujetos, sino que surgirá un tercer término encargado de su afectación más directa, denominado provisoriamente poder normalizador. Foucault desarrolla el concepto de gubernamentalidad para hablar sobre dichas estructuras de control: gobernar la vida permite y supone fijar los límites sobre la humanidad y la corrección de los sujetos, el poder normalizador tiene como prioridad controlar lo anormal. Pero a su vez, como señala Judith Butler, la contracara de este proceso de normalización y clasificación es una exclusión sistemática de “distintas minorías sociales (que a veces son mayoría numérica) a la condición de residuos, vidas precarizadas y desechables convertidas en blanco de violencia, persecución, eliminación o simple abandono” (2007, p.30). El biopoder, entonces, intenta trazar sobre el cuerpo humano la separación absoluta entre lo que Agamben denomina la “mera vida” y la “vida humana”, entendida esta última como superación o corrección de la primera. Esta diferenciación se trata, en términos de Negri, de una lógica eugenésica, ya que la “mera vida” que no alcanza la categoría de humanidad por no responder al modelo prefijado, puede ser eliminada sin incurrir en un acto criminal. Sin embargo, hay instancias en que el devenir propio de la vida genera excepciones que desbordan la regla: Foucault identifica en el germen de la vida misma una potencialidad disruptiva que desafía los límites marcados por el biopoder. La irrupción de la “vida desnuda”, por su efecto intrínsecamente dislocador, pone en crisis el orden social y su continuidad, suscitando una consecuente violencia normalizadora que buscará, por cualquier medio, neutralizar la amenaza.

Finalmente, cabe destacar un punto clave más en el discurso de la biopolítica. Cuando Foucault estudia lo que Michael Hardt y Antonio Negri denominan “el tránsito de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control” (Crocchi y Vitale, 2012, p.202), identifica que en la primera los mecanismos de inclusión y exclusión buscan garantizarse a través de instituciones reguladoras. En cambio en la sociedad de control, estas lógicas ya han sido internalizadas por las personas que reproducen y transmiten estos principios a través de redes mucho más complejas. Se trata, entonces, de relaciones que atraviesan a los individuos y se encuentran profundamente arraigadas en la sociedad de forma no del todo consciente. Por este motivo, expresiones de esta corriente de pensamiento se manifiestan, soslayadamente, en todas las esferas de injerencia humana. El ámbito de la sexualidad y, más ampliamente, el del género, son algunos de los más afectados tradicionalmente por la lógica biopolítica y su violencia normalizadora dado que involucra al cuerpo de una forma primaria. Resulta primordial, entonces comprender las significaciones e implicancias que el género opera en la sociedad. En una de sus conferencias, Foucault reconstruye la concepción del monstruo a lo largo de la historia, es decir, aquel individuo que excede la ley natural y cuya anomalía afecta en algún punto la ley civil o religiosa. El autor comprueba que hay un punto en que la carga de la monstruosidad deja de radicar en la deformación física o falencia biológica y pasa a estar en el comportamiento del sujeto, las decisiones que toma. En el ámbito de la sexualidad proliferan este tipo de situaciones: malformaciones, gustos “desviados”, masturbación; todos factores que afectan no sólo a las mujeres y que ponen en crisis el celoso gobierno sobre los cuerpos. Por lo tanto, la inadecuación al género es signo de monstruosidad moral y, por ende, de locura, enfermedad y potencia criminal.

A lo largo de la historia y en línea con la perspectiva biopolítica, múltiples autoras han intentado deconstruir dicho concepto para revelar su origen, transformaciones y

artificialidad. Parafraseando a Judith Butler, el género determina lo que un sujeto debe ser o cómo debe comportarse de acuerdo a su condición biológica sexual. En otras palabras, existe un cuerpo pasivo que “es significado por una fuente cultural ‘externa’” y que se construye “a partir de una serie de exclusiones y negaciones, que significan ausencias.” (Crocì y Vitale, 2012, p.184-185). Siguiendo esta línea, otra autora, Susan Bordo, explica que la tradición occidental que separa mente y cuerpo también se encuentra atravesada por el género: en este esquema, las mujeres ocuparían el lugar de los cuerpos, de lo impuro e imperfecto de la carne, mientras que los hombres quedarían resguardados en la esfera de la mente, que hace referencia al saber puro y eterno. De esto se sigue que todos los sistemas, en todas las sociedades sean patriarcales, “for if [...] the body is the negative term, and if woman is the body, then women are that negativity, whatever it may be: distraction from knowledge, seduction away from God, capitulation to sexual desire, violence or aggression, failure of will, even death” (2004, p.5). En definitiva las mujeres no son más que un mero cuerpo, una “vida desnuda” que trae el caos consigo.

Por lo tanto, el cuerpo femenino coloca un signo negativo sobre la mujer, que será condenada a un control y violencia mayor por parte del biopoder. No obstante, la soberanía se ejerce plenamente cuando la dominación se da no sólo en el plano físico sino también en el moral, como intenta expresar Foucault al hablar de la internalización de las estructuras del biopoder en los sujetos. Aquí resulta necesario volver a Butler para reponer su visión del género como una categoría *performativa*, con una pretendida coherencia que se reafirma a través de la repetición y que busca ocultar la desviación a la norma. En palabras de la autora,

“Que la realidad de género sea creada a partir de actuaciones sociales sostenidas significa que las verdaderas nociones de un sexo esencial, y una verdadera o ilusoria masculinidad y feminidad son también constituidos: forman parte de la estrategia que niega el carácter performativo del género y sus posibilidades performativas fuera de los marcos restrictivos

de la dominación masculina y la coerción a la heterosexualidad.” (Croci y Vitale, 2012, p.186)

En este sentido, mujeres y homosexuales serán el blanco predilecto del sistema coercitivo que los declara como inferiores o anormales. La obra de Puig, especialmente las novelas seleccionadas, se encuentra completamente cruzada por estas problemáticas. El escritor no inventa estas ideas sino que las extrae de la realidad, de las voces que lo han rodeado durante toda su vida y que operan bajo esta matriz de pensamiento. A continuación, se asiste a un análisis de aquellos personajes que, de una manera u otra, intentarán deconstruir la *performatividad* del género.

#### **4. Excesos de la *femme fatale*: mujeres reales en las primeras novelas**

##### *4.1. La traición de Rita Hayworth*

###### a. Lo que ellas dicen

*La traición de Rita Hayworth* se construye como un relato fragmentado, a partir de las narraciones de distintos personajes en cada capítulo y no de forma cronológica, sino con idas y vueltas en el tiempo. Retomando los inicios accidentales de esta novela, Puig es asaltado por la voz de su tía y comienza a registrarla fidedignamente. Por lo tanto, puede decirse entonces que la matriz de esta novela estará marcada por una fuerte impronta ideológica y estereotípica, así como realista e incluso autobiográfica. De acuerdo con Jorge Panesi, “...en realidad, *LTRH* no tiene monólogos, toda su estructura –incluyendo los monólogos– consiste en desplegar voces y lenguas que hablan por sí mismas para exhibir las ideologías en las que están encarnadas. La verdad se habla y se escribe y “tiene estructura de ficción”.” (1983, p.917). Siguiendo esta perspectiva, la novela se estructura en una división muy tajante en términos genéricos: las mujeres hablan y cuentan, los hombres callan y no cuentan. En los dos primeros capítulos de diálogos indiferenciados, las voces femeninas claramente son las que dominan la conversación (Panesi, 1983). Las

mujeres intercambian con otras mujeres, con el sexo opuesto (Mita le lee en voz alta el diario a Berto) y con sus hijos (Mita y Toto se cuentan todas las películas que ven en el cine). En cambio, como señala el autor, el verdadero hombre en la novela (o al menos el más deseable) parece ser aquel que es callado, taciturno, que “le gusta estar en silencio al lado tuyo con las manos agarradas.” (Puig, 2006, p.62). Incluso cuando quieren hablar, la comunicación queda trunca, como la carta que le escribe Berto a su hermano y que luego desecha, si para qué le va a escribir y si al otro no le interesa tener noticias de él.

En este sentido, Toto representa una excepción a la dicotomía planteada: seguidor incansable de las películas de Hollywood, él las ve, las cuenta, las copia en cartones y las vuelve a contar a través de su juego. Desde luego, esta es una de las pasiones heredadas de su madre y considerada eminentemente femenina. Este comportamiento se explica también a partir de la ausencia de una figura masculina: “Sin modelo no sé dibujar, [...] con modelo dibujo mejor yo.” (Puig, 2006, p.68). Berto, probablemente enfrascado en sus problemas y trabajando todo el día no haya funcionado como ejemplo. No obstante, la violencia hacia Toto inicia primariamente en el seno familiar con la prohibición de Berto de que lllore o de que juegue con sus cartoncitos de películas porque “eso no hacen los hombres”, o desde su primo/hermano Héctor, que es varios años mayor y un hombre “como corresponde”. Mita registra esta agresividad en una de sus tantas peleas: “ya con los ojos por llorar y el Héctor “basta de teatro” y el Toto “vos porque no lo conociste y porque sos un animal” y el Héctor “y vos maricón mientras llorás te crees que estás en una película”.” (Puig, 2006, p.142). Luego, la amenaza llega desde el ámbito de la escuela o el barrio, sus compañeros o amigos siempre están dispuestos a romperle alguna parte del cuerpo, ya sea por lo que vio, lo que dijo o lo que hizo (y a veces sin ninguna razón aparente). Finalmente, la mirada social de todo el pueblo de Coronel Vallejos comienza a pesar sobre Toto y su familia, que quiere evitar a toda costa “pasar vergüenza”. De acuerdo

con Fabio Espósito (1998), la literatura rural en la Argentina, que tiene larga data, estuvo tradicionalmente asociada a una representación bucólica del campo. En el caso de Puig, la idea de “pueblo chico, infierno grande” adquiere su máxima expresión: son espacios restrictivos, conservadores y llenos de prejuicios. Sentimientos de opresión y ahogo serán los más registrados a lo largo de la novela, especialmente por parte de mujeres. El germen de lo disruptivo estará indisolublemente asociado a la feminidad en varias oportunidades, ya sea en casos como el de Toto o en las mujeres en general. En este punto se analizarán solamente algunos ejemplos puntuales que resultan más conducentes para el tema del trabajo.

b. La Choli: aparentar y atraer

Uno de los capítulos más reveladores en cuanto a la dilucidación de las subjetividades de los personajes femeninos es el que registra la conversación telefónica entre Mita y Choli, una de sus amigas más cercanas. El diálogo se vuelve una suerte de monólogo al eliminarse en la novela las líneas de Mita, que solo se prestan a ser imaginadas. A partir de este intercambio, se pueden dilucidar dos personalidades antagónicas a priori. Por un lado, Choli es un personaje deliberadamente trasgresor, que desafía constantemente las normativas sociales: se trata de una viuda que disfruta de su independencia y no se lamenta para nada por la pérdida de su marido, trabaja para mantenerse a ella y a su hijo y cuida minuciosamente su imagen personal. Peter Tupawuni Imoro (2006) identifica en su caracterización un *plus de jouir* que no solo la distancia de lo “típicamente femenino” sino que además cuestiona el ordenamiento patriarcal por su mera existencia. Siguiendo el razonamiento del autor, podría decirse que ella encarna a la *femme fatale* a la que se ha hecho referencia en este escrito. En cambio, Mita aparece como una mujer simple y sumisa, intenta ser la esposa y madre ideal, aunque muchas veces no encaje con el tipo. De hecho, ella es oriunda de La Plata, ha estudiado y trabaja para contribuir a la economía



familiar. Choli no deja de recalcarle esas cualidades que tiene por encima de su marido Berto: "...porque vos habías estudiado y por eso te tenía que hacer caso en todo." (Puig, 2006, p.51). Berto es un hombre muy territorial y celoso de Mita, controla tanto su libertad de circulación como la intimidad de su cuerpo. No la deja viajar a La Plata a visitar a su familia, la obliga a dormir la siesta con él y que le lea el diario en voz alta y no quiere que se arregle o maquille de más, entre otras cosas. Como buen estanciero, Mita parece ser solo una pieza más de su ganado. Choli se indigna por el hecho de que Mita ceda todos sus caprichos y, como señala Tupawuni Imoro (2006), sugiere que, ni si quiera estando casada, se había sometido por completo a la voluntad de Jáuregui: "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 padre."(Puig, 2006, p.66).

Por otro lado, una de las cosas que comparten Mita y Choli es su pasión por el cine. En varias partes de la novela se sugiere que Berto es muy parecido a Carlos Palau, un actor argentino exitoso que a su vez parece haber sido el primer "pretendiente" de Mita. Podría pensarse que, en algún sentido, Mita se casa con un hombre que parece una estrella de cine pensando que con eso tendría una vida como en las películas. Sin embargo, Berto casi nunca la quiere acompañar a las funciones. Ese es uno de los pocos lugares a los que puede ir sola o, más bien, acompañada incondicionalmente por Toto. Choli también sufre del problema que explicaba Edgar Morin (1961) característico de las clases medias y bajas, de trasladar lo que ocurre en la pantalla grande a la vida cotidiana. De acuerdo con Tupawari Imoro "se identifica tanto con esta imagen hasta tal punto que le cuesta trabajo distinguir entre el mundo real y ficticio del cine: cree que Mecha Ortiz interpretó un papel muy bien porque "para hacer esos papeles tan fuertes debe haber tenido una vida terrible, porque se ve que los siente (*La traición*, 54)" (2006, p.25). La simbiosis entre realidad y ficción con sus fronteras porosas, se aplica incluso en su propia vida: "Me oigo y parece

que estoy contando una película, Mita...” (Puig, 2006, p.58). En algún punto parecería que la existencia de mujeres fuertes e independientes pertenece y se justifica únicamente en el ámbito de la invención.

Lo que a Choli más le gusta del cine tiene que ver con toda la parafernalia que rodea a las actrices: la ropa, el maquillaje, los peinados altos de Mecha Ortiz. Si bien esto se relaciona con el principio de identificación al que se hacía referencia anteriormente, en su discurso todos estos arreglos están indisolublemente asociados a la capacidad de *aparentar* y *atraer*. De hecho, el mayor elogio para Choli es que se la juzgue “interesante”. Ahora bien, esta cualidad no tiene que ver con generar una buena conversación o tener mucho conocimiento sobre un tema, sino con poseer un halo de misterio que atrae inevitablemente:

“Una buena base de crema en la cara y casi sin colorete (es mejor pálida, *más interesante*) y después mucha sombra en los ojos que da *el misterio de mirada* y cosmético renegrido en las pestañas.” (Puig, 2006, p.52, énfasis nuestro)

“*¡Que sea interesante!* No hay que dejar de ponerse sombra en los ojos. [...] Porque eso es lo principal, que la gente te vea pasar y diga “qué interesante esa mujer... *quién sabe quién es...*”” (Puig, 2006, p.67, énfasis nuestro)

Si bien su trabajo en Hollywood Cosméticos probablemente haya incentivado el cuidado de su imagen, Choli sostiene que “se puede estar desarreglada todo el día, pero a la tarde, una vez que lo hacía sentar al nene a hacer sus deberes yo no dejaba de darme mi baño y cambiarme, así salía un rato al balcón.” (Puig, 2006, p.48). En otras palabras, ella nunca se ha relegado completamente más allá de ser esposa y madre o aunque Jáuregui no encuentre sentido en su producción. De alguna manera, esta suerte de disfraz que significa el vestuario y maquillaje le permite salirse de su propia piel al menos por un momento: “Y no hay como estar bien vestida, una parece otra. Porque una será lo que será, tendrá el busto caído, o tendrá barriga, que yo no tengo nada, la cuestión es que con un vestido bien cortado que tape los defectos una mujer queda regia, y ya no es una mujer cualquiera.”

(Puig, 2006, p.67). En absoluto: es una mujer que tiene la capacidad de confundir y engañar a quienes la rodean, especialmente a los hombres, que se sienten irremediadamente atraídos por ella. Su excesivo arreglo puede hacer creer que no está casada, su independencia y libertad niega su maternidad. Por lo tanto, es un ser peligroso, cuya actitud debe ser repudiada. La mirada de los otros, especialmente de los otros de Coronel Vallejos, se expresa varias veces: “Les da rabia. Querían que me quedara encerrada en mi casa toda de luto.” (Puig, 2006, p.50). Choli reivindica su situación, y en ese reclamo se encuentra con el rechazo de quienes la rodean.

c. La traición subyacente

Ahora bien, más allá de las actitudes cuestionables de Choli, lo que verdaderamente preocupa en la novela tiene que ver con las respuestas que estos temas suscitan en Mita o, más bien, la *no-respuesta*. Como se ha señalado anteriormente, sus diálogos han sido vedados al lector en la conversación con Choli, por lo que solo se puede especular sobre el posible intercambio. De la misma manera, al final de la novela descubrimos que, en la carta que le escribe a su hermano en el capítulo II, Berto se muestra indignado porque Mita *no le dijo nada* a su hermana Adela ante la sugerencia de que no debía darle todo su sueldo a él para que lo administrara: “...estaba callada y casi le daba la razón.” (Puig, 2006, p.297). La amenaza se cierne sobre la organización de la familia tradicional; si Mita que es “de lo mejor que puede haber” (p.297) no descarta esas ideas inmediatamente el riesgo es real. En ese mismo sentido, uno de los achaques que pesa más fuertemente sobre Mita tiene que ver con su “maternidad fallida”: el segundo hijo de la pareja muere días después del parto por haber nacido con un defecto en la respiración. La desilusión es doble, ya que el nuevo niño venía a compensar las faltas del primero: “...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 Toto...” (Puig, 2006,

p.147). La culpa de que Toto sea como es parecería recaer exclusivamente en Mita que, estando mucho más preparada que otras mujeres, tiene un hijo “fallado”. Sin embargo, en su fuero interno, Mita no cree que sea así sino que “...el Toto vale más que todos juntos, los chicos de Vallejos, pero si alguien vale todos lo odian...” (Puig, 2006, p.150). Con esta frase, Mita pone en evidencia lo opresivo y violento de la sociedad hacia aquellos que no cumplen con el “deber ser”, especialmente en un pueblo pequeño y rural como lo es Coronel Vallejos. Ahora bien, el hecho de que Mita no reconozca lo que anda mal en su hijo la convierte a ella también, por extensión, en un ser anormal. Esto es lo que vuelve a Mita un sujeto peligroso y disruptivo, está inserta en el sistema pero se asemeja a una bomba que en cualquier instante puede explotar. De hecho, en su angustia por la muerte de su hijo, se lleva puesta las instituciones más fuertes y arraigadas socialmente, como ser la Iglesia, cuando le dicen que su nenito va a quedar en el purgatorio por no estar bautizado: “...¿pero qué clase de bestias son éstas con su catecismo y su iglesia y si me preguntan cuáles son las mujeres más malas de Vallejos, las que matan a palos y de hambre a las sirvientas [...] basta ver que van todas a la misa de las seis...” (Puig, 2006, p.148). En fin, Mita, Rita... tal vez esta sea la traición más cara al sistema patriarcal y heteronormativo: la de corroerlo desde adentro.

#### 4.2. *Boquitas pintadas*

##### a. La vida es sueño: la negación del estereotipo

En estricta relación con *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* es una de las novelas que más se sirve de los elementos de la cultura popular, empezando por su estructura folletinesca, con frases de boleros y tangos encabezando cada una de las entregas. Proliferan las escenas de bailes al compás de una canción en boga, los programas de radio escuchados en la cocina o la discusión sobre alguna película argentina

recientemente estrenada. Todo este universo en el que predomina el romance y la fantasía será el que caracterizará el imaginario de los personajes de la novela, especialmente los femeninos. Nené espera que sus cartas estén atadas con una cinta rosa, así como ella ha atado las de Juan Carlos con una azul; Raba se enamora de Pancho cuando él muestra su valentía defendiéndola de un perro callejero; Mabel hace entrar a su amante todas las noches por la ventana de su cuarto una vez que su prometido se ha ido. Sin embargo, como advierte Alberto Giordano, “los personajes de *Boquitas Pintadas* son, literalmente, inconsolables” (2001, p.123), ya que, a la hora de tomar decisiones claves para el curso de su vida lo hacen estratégicamente. No se trata de mujeres impulsivas o inocentes, sino que calculan utilitariamente sus posibilidades; aunque su pensamiento se encuentre perfilado por el discurso melodramático saben que sin el matrimonio no existe un futuro seguro, y harán todo para concretar su interés principal. Esto ocasiona que su situación presente diste mucho de ser la que ellas imaginaban para sí mismas cuando eran jóvenes. El marcado contraste tiñe a la obra de cierta humorada: “Cuando los clichés sentimentales son sometidos a la prueba impiadosa de la realidad, el efecto que produce la simultaneidad de los registros antagónicos se aproxima más al de ciertas formas de la ironía.” (Giordano, 2001, p.120). Lo que en algún punto hace Puig es burlarse del imaginario romántico que dice que aquella mujer que esté casada y tenga una familia, que sea ama de casa y viva en la ciudad tiene garantizada la felicidad. Con una maestría inigualable, el escritor crea para su decimotercera entrega un diálogo entre Nené y Mabel en el departamento de Buenos Aires de la primera que parece un constante pésame y que termina dejándolas con la única certeza de que “el pasado había sido mejor porque entonces ambas creían en el amor.” (Puig, 1970, p.186). Preocupadas por cumplir con el modelo impuesto por la sociedad, viven dentro de una cáscara vacía. Esto se ve en la angustia constante que expresa Nené: "Yo sigo todavía muy caída", “Si usted me viera lo mal que ando, no tengo ganas de nada”,

“...hoy no me peiné en todo el día de tantas ganas de morirme”. (Puig, 1970, p.13, 19, 25). En algún momento, los recuerdos del pasado se vuelven demasiado acuciantes y es esa mezcla de dolor y de culpa lo que la va carcomiendo por dentro: “... yo eso no lo debería decir porque ahora soy una mujer casada con dos hijos sanos, dos varones, uno de ocho y otro de seis, que Dios me los conserve, y no tendría que estar pensando en cosas de antes...” (Puig, 1970, p.13).

Sin embargo, cuando las verdaderas pasiones aparecen, los estereotipos implosionan. Luego de la noticia de la muerte de Juan Carlos y de la falta de respuesta a las cartas que le manda a su madre, a Nené le cuesta cada vez más conservar su rol: “...así que ni bien terminé de darle de comer a los chicos, hoy me acosté así pude por lo menos no andar disimulando.” (Puig, 1970, p.19). ¿Disimular qué? ¿Qué su único y verdadero amor fue y será siempre Juan Carlos? Sí, pero también que no está conforme con la vida que lleva de “nada más que trabajar en la casa y renegar con los chicos” y de “todos los días lo mismo.” (Puig, 1970, p.27 y 29). Como se ha dicho previamente, uno de los rasgos de la *femme fatale* más caros al sistema patriarcal tiene que ver con la subversión del paradigma de la reproductibilidad. Esta idea no solo coloca a la mujer en un rol de matriz perpetuadora de la especie, sino que además regula la sexualidad dentro de la institución del matrimonio e inviste a la madre de rasgos como la devoción, la hipersensibilidad y el sacrificio. El discurso de Nené, especialmente en las cartas que escribe pero no envía, da por tierra con esta imagen: “A la mañana, todas las santas mañanas, empieza la lucha de sacarlos de la cama [...], darles la leche, vestirlos y acompañarlos hasta el colegio, todo a sopapo limpio, qué cansadores son los varones, cuando no empieza uno empieza el otro. [...] Los míos gritan toda la siesta, a las doce y media ya los tengo en casa...” (Puig, 1970, p.27/8). El amor incondicional tampoco se cumple en este caso, ya que Nené dice varias veces que le da vergüenza que le hayan salido así de feúchos y que desearía que se fueran poniendo

más lindos con el tiempo, para quererlos más. Ahora bien, el que realmente dispara sus nervios es su marido, Massa: "...y cuando viene mi esposo peor que peor, quiere la cena enseguida, si no está lista, y si está lista se quiere bañar antes, mire, no es malo, pero ni bien pisa la casa empezaría yo a romper todo..." (Puig, 1970, p.28); lo desprecia y busca llevarlo al límite en todo momento. Incluso, en un arrebato de sinceridad, dice a propósito de Celina que se ha quedado soltera que "La idiota no sabe que estar casada es lo peor, con un tipo que una ya no se lo saca más de encima hasta que se muere." (Puig, 1970, p.30). Este tipo de pensamiento, sobre todo por parte de una mujer, atenta contra la institución del matrimonio y la estructura social primaria, constituye el germen del caos y, por lo tanto, debe ser controlado. De cualquier manera, en este caso la censura es autoimpuesta, ya que no envía esa carta e inicia la siguiente enunciando prácticamente lo opuesto que había dicho antes: "...yo gracias a Dios tengo una familia que ya muchos quisieran, mi marido es una persona intachable, muy apreciado en su ramo, no me deja faltar nada, y mis dos hijos están creciendo preciosos..." (Puig, 1970, p.31). En este marcado contraste que construye Puig entre aquello que se piensa y lo que efectivamente se dice puede reconocerse la internalización de las estructuras de poder en términos biopolíticos. Los mecanismos de control se han complejizado a tal punto que es Nené misma la que se intenta convencer de que debe ser feliz con esto que tiene y atribuye sus declaraciones previas a un momento de debilidad. Sí, la suya es la vida que muchos quisieran tener, pero no ella. Es por eso que cuando su marido descubre las cartas que le reenvía Celina, Nené no duda en separarse y correr a Córdoba, detrás de un recuerdo. Más allá de su romance frustrado con Juan Carlos, que queda en un delirio durante las horas de entresueño de un largo viaje en micro, Nené no se resigna a pasar así el resto de su vida, y frecuentemente se pregunta si llamaría la atención de otro hombre de no estar Massa en el medio. Pero no tiene un plan y, aun mediada por el pensamiento

melodramático que califica a la mujer como un ser completo solo a partir del amor de una pareja, no hay un trabajo introspectivo que le permita reconstruirse sola: “¿Quiere decir que mientras sea joven me voy a tener que embromar? y después de vieja ya está todo perdido y adiós...” (Puig, 1970, p.29). Al parecer sí, lo próximo que el lector sabe de Nené es que ha fallecido al lado de su marido e hijos. Sus cartas se consumen con ella. La única liberación para sí es la de después de la muerte.

b. Asesinas del patriarcado

*Boquitas pintadas* comienza con el recorte del diario que anuncia el fallecimiento de Juan Carlos Etchepare a los 29 años de edad después de una larga enfermedad. La novela termina de forma circular con el ya mencionado fallecimiento de Nené para su encuentro en el otro mundo. Más allá de que la afición de Juan Carlos era de público conocimiento y que él mismo no seguía los consejos del médico alegando que “...si tenía que renunciar a vivir como los sanos prefería morirse...” (Puig, 1970, p.61), resulta interesante señalar que en varias oportunidades se hace alusión a su “asesina”. En este punto puede observarse el retorno al imaginario de la *femme fatale* como aquella que seduce a los hombres a partir de sus atributos y los hace caer en su trampa para luego conducirlos a un trágico final. Desde luego, este epíteto se le atribuye a distintas mujeres de acuerdo con el personaje que hable: por ejemplo, para Celina, la causante de la muerte de su hermano fue Nené por todas las noches que pasó con él hablando hasta altas horas en el portón de su casa, tomando frío a la intemperie. En cambio, para Nené, la verdadera culpable de la enfermedad de Juan Carlos es la viuda Elsa Di Carlo, con quien todos sabía que se frecuentaba y “quien le chupaba la sangre” realmente. Lo que ninguna de ellas sabe es que, luego de sus encuentro con Nené, Juan Carlos hacía una visita nocturna a Mabel, a quien también estaba utilizando como medio para conseguir un puesto como administrador de las estancias de su prometido inglés. Todo esto formaba parte de un



cuidadoso juego que consistía en mantener a todas interesadas en él a costa de su enfrentamiento y celos mutuo hasta conseguir lo que él quisiera para luego romper todas sus promesas.

En este punto comienza a esgrimirse una diferencia fundamental en términos de género: la libertad de circulación. Los hombres no tienen ningún tipo de restricción en cuanto a lugares y horarios y, sobre todo, no tienen que explicar en dónde se encontraban. En una de sus charlas, cuando Nené inquiriere qué había hecho Juan Carlos durante la tarde de ese día antes de ir a hablar, él se muestra esquivo a responder y le dice que “los hombres necesitan callar ciertas cosas.” (Puig, 1970, p.56). En cambio, las mujeres van de casa al trabajo y del trabajo a la casa, excepto por alguna eventual salida al cine o a algún baile el fin de semana. No se trata solamente de una cuestión de integridad física, sino que hay espacios de socialización que les son completamente vedados. Esta es solo una forma más del control sobre los cuerpos por parte de las sociedades patriarcales y especialmente si se trata de un pueblo pequeño y tradicional, como viene a representar la ficción de Coronel Vallejos, donde todos se conocen entre sí y los secretos a voces son moneda corriente. Siguiendo esta lógica de desigualdades, no puede ser que Juan Carlos haya muerto por sus propios vicios, o mismo por un defecto en su salud que lo iba degradando lenta y naturalmente, sino que debe haber un responsable afuera, preferentemente una de sus tantas mujeres que son objeto de deseo y perdición. Las mujeres tienen la responsabilidad de lo que le ocurre a otros pero también a ellas mismas: Nené es la culpable de que el doctor Aschero la manoseara por haberse querido ahorrar la visita a otro médico; Raba es la culpable de que Pancho no reconozca a su hijo por haberlo contado antes de que estuviera como efectivo en la policía; Celina es la responsable de que su madre no tenga nietos por tener muchos amigos pero ningún esposo.

Ahora bien, en la novela existe efectivamente una *femme fatale*, una verdadera asesina:

Rabadilla mata a Pancho en la casa de los Sáenz cuando lo descubre una noche bajando del cuarto de Mabel. Aquí nuevamente puede verse cómo los estereotipos se rompen cuando las pasiones atacan: la joven acaudalada del pueblo tenía un romance con un funcionario público; el peligro no radica en ninguna de las amantes de Juan Carlos sino en una sirvienta sumisa y de perfil bajo; y la víctima no es Juan Carlos, sino su amigo ex obrero y policía. Sin embargo, en un magistral gesto del escritor, Raba no cumple el destino trágico que aguarda a todas las mujeres peligrosas por su subversión del sistema, sino que ella logra librarse del castigo. Para ocultar su propio pecado, Mabel miente acerca de las circunstancias del asesinato, haciendo pasar el hecho como un acto en defensa propia garantizando, así, la inocencia de su mucama. Raba logra pasar el resto de sus días criando a su hijo, siendo la concubina de un nuevo hombre y llevando adelante una existencia completamente normal. Similar es lo que le ocurre a Nené cuando su marido no toma represalias después del acto de rebeldía de ella y quiere volver a su lado. Algo está cambiando en Coronel Vallejos, incluso respecto a la primera novela de Puig, construida en el mismo lugar: si bien no son artífices de su propio destino, las mujeres de *Boquitas* detentan más poder del que creían y del que cualquiera les atribuiría.

#### 4.3. *The Buenos Aires Affair*

##### a. Gladys D'Onofrio: la angustia de existir

A partir del capítulo que resume los acontecimientos más importantes de su vida hasta su estadía en Playa Blanca con su madre, puede decirse que Gladys Hebe D'Onofrio es, a grandes rasgos, una joven criada en el seno de una familia de clase media, buena hija y alumna, poseedora de un gran talento artístico y una voluntad de crecimiento e independencia que se contraponen con una psiquis un tanto débil, fuente de todos sus trastornos. Sin embargo, lo que a simple vista parece ser una falla de carácter, una predisposición natural a la depresión, encuentra una razón de ser si se observa

detenidamente su historia. Desde una temprana edad, cuando entra en contacto con los libros de autores como Herman Hesse, Thomas Mann y Lion Feuchtwanger a través de su amiga Fanny, Gladys se siente completamente identificada con un mal que aqueja a la modernidad y que ellas denominan la angustia de existir. A este “sincericidio” por parte de Gladys, Fanny responde, socarronamente, que “...según el psicoanálisis la angustia no provenía del ser sino de no ser como pretendíamos.” (Puig, 2013, p.31). Las bellas mujeres de la revista “Ripo Tipo”, que podríamos analogar con las *stars* del cine mencionadas anteriormente o las pin-up girls, son las que Gladys intenta copiar, tanto en su cuaderno de dibujos como en la vida misma y que sabe que sus padres desearían que fuera: “Tenés que hacer caso a mami, porque papi no quiere tener una hija loro.” (Puig, 2013, p.33). Ella misma reconoce que se estremece de solo escuchar la palabra solterona. De hecho, sus crisis nerviosas en el exterior comienzan cuando se entera que varios de sus compañeros de la escuela de arte se han casado o tienen carreras exitosas. Los episodios de ansiedad e insomnio continúan ahora a partir de la necesidad de encontrar un compañero adecuado para satisfacer sus necesidades carnales. Todo este tipo de exigencias externas, mezcladas con una pequeña dosis de calmantes y ningún tipo de asistencia psicológica, se convierten en una receta letal. A partir de estos episodios, ella parece encontrar su lugar en la resaca de la marea, lo marginado, lo que ya no sirve y ha quedado fuera del sistema.

A pesar de su avidez por los encuentros sexuales durante su madurez, la relación de Gladys con respecto a los hombres resulta en alguna medida ambigua, una combinación de miedo, excitación y desagrado. Su reacción ante el tamaño del miembro masculino la primera vez que observa un hombre desnudo (el modelo del taller de dibujo) se registra de la siguiente manera: “El terror y la excitación la sacudieron fuertemente, sus glándulas actuaron a una velocidad nueva. Pensó en el terrible dolor que significaría ser poseída por un hombre.” (Puig, 2013, p.37). Incluso la primera vez que tiene relaciones sexuales su consentimiento

no se encuentra explícitamente manifestado: “Éste apagó la luz, se quitó las propias prendas y terminó de desnudar a la muchacha, la cual en ese momento se sentía agotada e incapaz de reaccionar.” (Puig, 2013, p.50). El ataque que sufre en Washington también posee un alto contenido sexual inseparable de la violencia que detenta. Todos estos episodios únicamente configuran la matriz para que luego se desarrolle su relación con Leo Druscovich en estos mismo términos: un encuentro que al principio ella parece consentir y disfrutar termina por convertirla en objeto de goce masculino por el sometimiento y la violencia que incluso ponen en riesgo su propia vida. No obstante, a ella misma estas dos variables de sexo y dolor ya le resultan inseparables. Como reconoce en su entrevista imaginaria con la reportera de “Harper’s Bazaar”:

“Entonces no soy una mujer sana, porque ahora recuerdo que cuando el placer me obligó con su mano sedosa y estranguladora a cerrar nuevamente los ojos, pensé que el cielo existía. Que Dios me quería y por eso me había premiado después de tanto sufrimiento, con un amor de veras. Dios me preguntaba si yo estaba dispuesta a cualquier sacrificio por amor a mi futuro compañero. Respondí que por supuesto sí, más aún, sería mi placer doblegarme a la voluntad de Leo.” (Puig, 2013, p.138)

Ahora bien, ambos ataques sobrevienen en momentos claves para la vida de Gladys. En el primer caso ella está progresando como una mujer profesional e independiente en Estados Unidos, ahorrando para mudarse y encarar nuevos proyectos, hasta que debe gastar todo su dinero en costosas cirugías estéticas para disimular el daño que le hizo su asaltante al golpearla brutalmente en el rostro. En la segunda ocasión Leo llega para darle una segunda oportunidad en el mundo artístico como representante argentina en la Bial de San Pablo, hasta que la involucra en su juego sexual que da por tierra con todo su proceso de recuperación. Es como si todo se alineara para detener su progreso, para negarle sistemáticamente el lugar que ha conseguido. De cualquier manera, queda demostrado como el sistema patriarcal cruza los cuerpos, dejando marcas en él, ya sea el supuesto desgarró en la penetración, marcas de estrangulamiento en el cuello o un ojo de

vidrio.

Ahora bien, a partir de su estudio de las partes censuradas de la novela por el gobierno peronista a su vuelta en 1973, Vittoria Marinetto descubre que ninguna de los fragmentos que involucran a Gladys han sido quitados de la edición a pesar de su manifiesto antiperonismo y las escenas de masturbación y sexo, que las notas al pie del escritor se encargan de explicitar. La autora deduce que esto se explica por el hecho de que los censores deben haber considerado a Gladys como un personaje enteramente ficcional y en modo alguno amenazante para el orden social: “Se trata de una artista mitómana con disturbios nerviosos, hundida en un mundo de fantasías cinematográficas, sin mucha capacidad de incidencia sobre el mundo real.” (1998, p.220), ni en la novela ni en la realidad, ya que no abundan las de su clase. Nuevamente, puede asistirse a cómo la codificación de Puig se encuentra mucho más adelante que las ideas y el poder de sus detractores, haciendo pasar desapercibido el carácter revolucionario de uno de los personajes narrativos más influyentes en su crítica social. No obstante, hacia el final de esta falsa novela policial, uno de los pocos rasgos que se habían mantenido intactos del género como ser la relación víctima-victimario, se subvierte: Leo muere en un accidente automovilístico mientras escapa de sus posibles perseguidores, acechado por los recuerdos de su primer crimen y sin poder completar su nuevo plan de matar a Gladys. Si bien no está directamente involucrada con su muerte, son los intentos de Leo por eliminarla lo que lo llevan a tan terrible final, motivo por el cual, de alguna manera, Gladys queda configurada como una suerte de *femme fatale*. Es más, ella logra sobrevivir al trágico destino que tradicionalmente les aguarda por ser seres tan macabros y, a pesar del dolor y la incertidumbre del presente, parece haber algo que la aleja del intento de acabar con su vida. Su abusador se ha ido, lo ha sobrevivido, ahora puede descansar en paz.

b. Leo Druscovich: la censura selectiva

Si bien este trabajo analiza predilectamente los personajes femeninos, el caso de Leo Druscovich resulta esencial para comprender el trabajo de denuncia y de crítica social de la obra de Manuel Puig. A simple vista, Leo se presenta como el prototipo del “macho”, el ideal masculino al que todos aspirarían. En el segundo capítulo de la novela, antes de que el lector sepa siquiera su identidad se lo describe de esta forma: “Está de pie en el medio de la habitación, el cuerpo alerta. Como única vestimenta lleva una toalla arrollada a la cintura que muestra los músculos en tensión de las pantorrillas velludas, en tanto los brazos fuertes extendidos hacia adelante presentan las manos crispadas, con los dedos enarcados.” (Puig, 2013, p.17). Poseedor de un miembro de dimensiones remarcables y que sus amigos le obligan a exhibir cada vez que entra un nuevo integrante al grupo, su potencia lo inicia sexualmente desde una temprana edad. Su proceso de autodescubrimiento se encuentra signado por la vergüenza, desde los inocentes juegos con su hermana Olga y su devoción por ella, hasta las numerosas masturbaciones que no logran apaciguar su deseo. Sin embargo, lo que más lo incomoda es su afectación en ciertos encuentros sexuales: en cuanto sus compañeras se muestran predispuestas a concretar el acto, su erección cede antes de llegar al orgasmo. De hecho, todas las relaciones en las que encuentra satisfacción implican un altísimo grado de violencia. En su primer encuentro con Susana, la acción inicia con un puñetazo y, entre insultos y empujones, él saca su miembro y alcanza el orgasmo entre los muslos de ella; el episodio que más disfruta con una prostituta es cuando una de ellas no para de quejarse sobre el tamaño de su miembro y su brutalidad, lo que logra únicamente que Leo redoble su rudeza; incluso con su propia esposa, después de un período de abstinencia, la asalta de sorpresa agarrándola por detrás y ella termina con un diente roto.

Esta inclinación al forzamiento se manifiesta desde sus fantasías sexuales. Por ejemplo,

durante el episodio del vestuario de mujeres que le sirve de inspiración durante su adolescencia, la muchacha que encuentra no manifiesta deseo alguno de concretar algo, pero, aun así, él se reprocha “haberla dejado escapar” e imagina muchos desenlaces alternativos para la escena, “la cual terminaba invariablemente en una sangrienta desfloración.” (Puig, 2013, p.98). De las circunstancias de su concepción puede deducirse mucho sobre el tipo de relaciones que Leo logra entablar con las mujeres: su madre, recién recuperada de una anemia, decide ceder, contra su sentido común, a los deseos de su esposo de tener otro hijo y muere tres meses después del parto ante la imposibilidad de recuperarse del esfuerzo. Por lo tanto, puede decirse que su nacimiento se funda en un acto de negación de la autonomía personal y el posterior aniquilamiento de la mujer. Ahora bien, la excitación de Leo no pasa por la sumisión sino por el sometimiento, es decir, para su estímulo sexual resulta vital la resistencia sistemática y permanente del otro. Este hecho queda perfectamente reflejado en la escena del encuentro con el extraño homosexual en el baldío cerca de la casa de Leo, que se transformará en el primer crimen de la novela: si bien él primero le ofrece una felación y dejarse penetrar por Leo, cuando ve las dimensiones de su órgano sexual se niega a hacerlo. Leo lo fuerza haciéndolo sangrar en cada intento de penetración. Cuando el extraño logra zafarse y escapar Leo lo persigue hasta abalanzarse sobre él e inmovilizarlo, le introduce su miembro mientras el otro grita y se debate. Leo le tapa la boca, pero ante la mordida del extraño sobre su palma, agarra un ladrillo cercano y lo impacta sobre la cabeza del último. El placer de Leo, que iba en aumento, se esfuma inmediatamente en cuanto se da cuenta de que su víctima no le responde. Espantado se escapa del lugar, pero no sin después avisar anónimamente a Asistencia Pública sobre el herido en el baldío. En perfecta analogía con la lógica biopolítica del sistema opresivo, Leo desarrolla una relación simbiótica con “los otros” (mujeres, prostitutas, homosexuales), ya que goza en su dolor, pero sin su rechazo nunca

podría disfrutar del éxtasis pleno. Asimismo, de alguna manera, el tamaño del miembro de Leo y que es fuente principal del daño provocado a sus compañeros sexuales, viene a recordar que el sexo biológico es el mayor arma y poder del hombre en la sociedad patriarcal.

Victoria Martinetto se pregunta acerca del criterio en la censura que se realizó durante el gobierno peronista sobre este episodio. El fragmento que se omite en la novela es el siguiente: “(le pro)porcionaba un deleite nuevo, en seguida le sobrevino el orgasmo murmurando “decime que te gusta, decime que te gusta”. No obtuvo respuesta, es sujeto echaba espuma por la boca. El placer de Leo, ya en las vetas supremas, se empañó muy pronto falto de un ulterior rechazo del otro. Salió despavorido, en la bragueta tenía manchas de sangre, se quitó el saco y lo llevó en la.” (Sparanza y Amícola, 1998, p.214). En este extracto pueden identificarse claras referencias a la homosexualidad como una experiencia nueva y gratificante. Por otro lado, se trata de una acción particularmente violenta y con alto contenido sexual, una violación que luego culmina en un posible asesinato. La autora deduce que este recorte en modo alguno intenta reducir la violencia del hecho, ya que la agresión comienza mucho antes y termina después. El lenguaje sexual explícito tampoco sería un motivo posible, ya que existen muchos otros pasajes en la novela que poseen el mismo contenido y que no puede calificarse de pornográfico, ya que no busca generar placer en el lector. Sin duda, es el acto homosexual lo que se está intentando eliminar, así como las ideas de que puede generar “un deleite nuevo”. Más allá de cualquier vicisitud en las técnicas de censura, la selección solo reafirma la idea de que no importa tanto la violencia cercana a la necrofilia ejercida sobre otro, sino que ese acto se encuentre por fuera de la norma socialmente aceptada y que encima ocasione goce. De la misma manera, Leo no se lo cuestiona dos veces ante la posibilidad de poder satisfacer su necesidad sexual, pero cuando su asistente homosexual de la embajada demuestra



actitudes muy devotas hacia él, se espanta y pide que lo trasladen, lo cual ocasiona el despido del joven. La idea de que el germen del desvío pueda encontrarse en el corazón del estereotipo de macho resulta aberrante; los cuerpos abyectos son para utilizar y desechar.

## **5. Identidad y transformación en *El beso de la mujer araña***

Un joven guerrillero preso por arengar huelgas obreras y un homosexual acusado de corrupción de menores: los gobiernos autoritarios y conservadores sucedidos en la Argentina durante la década del '70 le permiten a Manuel Puig reunir a estos dos personajes en la celda de una penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires. Desde la seguridad de su exilio luego del simbronazo obtenido con *The Buenos Aires Affair*, el escritor parece anticipar una nueva oleada de violencia y represión en la Argentina que alcanzará niveles nunca antes vistos. Las vidas del rebelde Valentín y Molina, “la loca”, se entrecruzarán en *El beso de la mujer araña*. ¿Qué tienen en común estos dos personajes privados de su libertad? La marginación del sistema: uno propone la revolución de las mentes para un mundo más igualitario, mientras que el otro propone la revolución de los cuerpos a través de una sexualidad divergente. Descubrirán que ambos objetivos son inseparables en su lucha por conservar el rasgo más importante de todos, su humanidad. El objetivo de este capítulo es analizar la cuarta novela de Puig como broche de oro de una etapa e inicio de otra: si hasta ahora todos los personajes divergentes habían sido encarnados por mujeres que no se adaptaban del todo al ordenamiento social, en esta novela el agente disruptivo será un hombre que se identifica con una mujer pero que se siente atraído por otros hombres. Si bien pasivo a la hora de entablar relaciones o involucrarse políticamente, en el transcurso de la historia se volverá artífice de su propio destino. En su cuarta novela Puig termina de subvertir el sistema patriarcal y

heteronormativo desde sus cimientos. El gesto resulta claro: la determinación del género a partir de la sexualidad es una construcción social y, por lo tanto, una arbitrariedad.

### 5.1. La narración de films: de *femmes fatales* y otras desviaciones

La obra se encuentra basada en el diálogo, la acción avanza eminentemente a través de las conversaciones entre los protagonistas. Una parte importante de estos intercambios se dedica a la narración de películas por parte de Molina a Valentín, como una forma de entretenimiento durante las largas y oscuras horas de encierro. Como ya se ha dicho, la mayor fuente de inspiración para Puig es la realidad, por lo que la mayoría de los relatos en la novela se encuentran basadas en películas existentes de la década de los 40. Algunas de ellas tienen una asociación más lineal, mientras que otras suponen una amalgama de relatos unificados por el género. La asociación es posible gracias al estudio de Graciela Speranza (2000) donde se enumeran las menciones de películas en cada una de las novelas de Puig, sumado a los análisis parciales de otros autores. Ahora bien, la selección que se realiza en *El beso* no es azarosa: la presencia de personajes femeninos que podrían ser clasificados como *femmes fatales* o *good-bad girls* (de acuerdo a los términos de Edgar Morin) es un rasgo que cruza todo el repertorio. En total se narran seis films y son los siguientes, en orden de aparición: la mujer pantera, la actriz francesa que se vuelve espía de un oficial alemán, el veterano de guerra y la sirvienta que se enamoran, el playboy sudamericano que corre autos y quiere ir a estudiar a Francia, los zombis del Caribe y, finalmente, la cantante y el periodista que se enamoran. Resulta pertinente analizar brevemente cada una de ellas.

El caso de la mujer pantera es emblemático en este sentido, así como resulta estructural para la novela en sí. De hecho, el mismo Puig declara que, si bien esta narración inicialmente no formaba parte de *El beso*, mientras estaba en Nueva York realizando una

investigación pasaron por la televisión *Cat People*, una película de 1942 dirigida por Jaques Tourneur, “y me resultó absolutamente irresistible. Aquí está todo. Todo en esta película me ayuda para introducir a los personajes, es ideal.” (En Amícola y Speranza, 1998, p.45). Por lo tanto, como matriz fundante, toda la novela debe leerse en clave de estos argumentos. La historia trata sobre una joven llamada Irena que pertenece a una casta de mujeres condenadas, por un pacto con el diablo, a convertirse en panteras si un hombre las besaba, despedazándolo en el acto. Apenas comienza el relato, Molina observa que “a ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas” (Puig, 2016, p.9), remitiéndonos a la idea de Mary Ann Doane (1991) acerca de que las mujeres fatales albergan una amenaza al aparentar ser algo que no son. Malosetti Costa nos advierte sobre el “peligro que puede acechar tras la belleza de aspecto inocente o indefenso de la mujer, del potencial destructivo de un ser en apariencia dócil y sumiso” (2014, p.138). Esta es la imagen que le transmite al arquitecto que, a pesar de todas sus particularidades, decide casarse con Irena. Asimismo, se ve con claridad como el mito cristaliza en la figura de la *femme fatale* la vinculación entre acto sexual y muerte: un beso basta para que estas mujeres desencadenen la tragedia. Por otro lado, cabe destacar el recurso de la animalización para designar a las mujeres transgresoras, que se hace patente en este caso. Como sostiene Gabriel Giorgi, el animal “ha sido una matriz de alteridad, un mecanismo fundacional de clasificación y diferenciación jerárquica y política entre cuerpos, y al mismo tiempo una figura próxima y universal.” (2014, p.244). Evoca lo impulsivo, primitivo, bestial: en esa esfera de sentidos se coloca el cuerpo no normativo de la *femme fatale*. Asimismo, el reino animal constituye una fuente innumerable de ejemplos que nutren el imaginario de la *vagina dentata*: aquella hembra que devora al macho de su especie en el medio del coito, como la mantis religiosa o la araña llamada viuda negra (Grosz, 1995). En este sentido, no debe pasar desapercibido el título alusivo de la novela.

El resto de las películas narradas solo vienen a reforzar esta idea al presentar otros tipos de *femme fatale*, algunas más reales que otras. La segunda película es una adaptación de una película de propaganda nazi y cuenta la historia de una actriz francesa que se enamora de un oficial alemán durante la ocupación y es presionada por los maquis para traicionarlo. En este caso la *femme fatale* es justamente la protagonista, Leni. Desde un principio Molina la describe como “la mujer más más divina que te podés imaginar” (Puig, 2016, p.49) y resalta el profundo transe en que está mientras canta, lo cual impresiona al oficial alemán. Durante su cita, él la ve como una suerte de diosa y ella presagia un final trágico: tendrá en sus manos la muerte de su primo, de varios compatriotas y la traición a su propia patria. Al mismo tiempo representa una amenaza constante para el ejército alemán, detrás de la imagen de una joven enamorada. La historia cerrará con su propia muerte en manos de los maquis, un final típico de las mujeres transgresoras a modo de castigo. A continuación, la tercer película se presenta en forma de “autorelato” mezclado con los pensamientos de Molina, por lo que no resulta un objeto de análisis tan exacto: historia basada en *The enchanted cottage*, se trata de un veterano que vuelve lisiado de la guerra y es dejado por su prometida hasta que decide casarse con la criada de la casa, más para evitar la soledad que por enamoramiento. Pero finalmente el amor logrará crecer entre ambos. Si bien no hay un personaje que evoque a la *femme fatale*, puede verse como la historia es un reflejo directo de su relación con Valentín. Por otro lado, en la historia del playboy sudamericano la asociación no es tan directa. Se podría pensar que la mujer de Montecarlo es una *femme fatale*: la descripción de su silueta vestida, su madurez atrayente y su poderío económico resultan sugerentes. Sin embargo, no debe pasarse por alto la mención de la madre del muchacho, “tan apasionada, tan idealista, total para qué... para terminar como terminó...” (Puig, 2016, p.103), dice con desprecio su ex marido. Una mujer sudamericana, divorciada y vuelta a casar, con un buen pasar económico e

interesada por la política es muy disruptiva. La relación conflictiva y con notas edípicas que tiene con su hijo también la pone en un lugar extraño de maternidad. Continuando con la historia de los zombis del Caribe, también está basada en una película real llamada *I walked with a zombie*. En el medio de este paisaje exótico y atrayente, el personaje que puede identificarse como la *femme fatale* en su versión más terrorífica y sobrenatural es al de la primera esposa vuelta zombi. El pelo rubio enmarañado, la palidez contrastada por el batón negro configura una imagen sumamente atrayente. Aunque en este caso los hechos estén mediados por la magia que ejerce el brujo, se habla de que “tiene una mirada perdida, como de loca” y de que “no tiene ya voluntad y lo único que pueden hacer es obedecer y sufrir” (Puig, 2016, pp. 144 y 149), lo que nos remite a la idea de Mary Ann Doane sobre la contradicción entre pasividad-actividad. Llega al punto de intentar matar a su marido, condensando los miedos masculinos sobre sexo y muerte, aunque también ella termina muriendo al final. Por último, la historia de la cantante y el reportero es producto de una amalgama de versiones norteamericanas y mexicanas de *La dama de las camelias*. En este caso, resulta evidente que la joven artista es la mujer fatal de la historia ya que ejerce sus irrefrenables encantos sobre el profesional, haciéndole perder el control: delinque por ella, pierde su licencia y termina en la más absoluta pobreza. Luego de unos meses de amor en los cuales ella se prostituye para brindarles sustento económico a ambos, él decide dejarla para evitarle más sacrificios. Finalmente, él es quien muere, totalmente obsesionado por ella.

El criterio de selección es unívoco: Molina se siente indefectiblemente atraído por las películas que tienen como personaje una mujer fatal. Estas imágenes superpuestas con las de las mujeres de carne y hueso irán transparentando una diferencia fundamental entre aquellos sujetos correctos y aquellos que no lo son.

## 5.2. Modelos y contra-modelos: la mirada propia y de los otros

Lucía Guerra-Cunningham reconoce la dialéctica existente entre todo tipo de producción cultural e ideología, lo que le permite afirmar que “la concepción social de la mujer que subyace en la creación de los personajes femeninos, no solo se inserta en un contexto ideológico mayor, sino que también revierte a él funcionando como un modelo que refuerza el mito cultural de lo femenino, condicionando modos de conducta y definiendo una supuesta identidad.” (1986, p.12). De esta forma, no resulta forzado suponer que las películas vistas y admiradas por Molina, descritas anteriormente, influyeron en su concepción de lo femenino por excelencia. A su vez, se habla de identificación ya que, en varias oportunidades Molina se inscribe dentro del género, refiriéndose a sí mismo como “la loca” o incluso, directamente hablando en femenino. De hecho, en algún punto, él se comporta como una mujer fatal ya que, como se irá descubriendo en el transcurso de la novela, el relato de películas es una estrategia de seducción que utiliza para ganar la confianza de Valentín y así obtener información sobre la guerrilla. Ya se ha explicado de acuerdo con la teoría de Edgar Morin (1961) el deseo de las clases medias y bajas de asemejarse a las estrellas del cine, por su incapacidad de diferenciar la delgada línea que separa su imagen en las películas de su vida real. Sin embargo, esta justificación queda corta: Molina no puede imitar los peinados o vestidos de las *stars* como sí lo intentan hacer Choli o Nené en las otras novelas del escritor; tampoco puede hablarse de una atracción sexual por ellas, ya que claramente sus inclinaciones de gusto son otras. Una explicación de índole más psicológica pero también más contundente acerca de la identificación de Molina con las *femmes fatales* del cine es la que da René Campos en su trabajo sobre *El beso*, y que tiene que ver con la característica de marginalidad que comparten estos dos tipos de personajes. Es decir que, “como encarnación de lo prohibido por el Orden y la convención social/sexual, es evidente que la imagen es utilizada por

Molina porque sirve como proyección identificatoria natural para otro “caído”, desviado de la norma, expulsado del Orden, también en busca de una prohibida felicidad” (Amícola y Speranza, 1998, p.264). La perspectiva biopolítica comparte también una justificación en este sentido. De acuerdo con Giorgi, las sexualidades no normativas pueden adoptar alguna de estas dos ramas:

por un lado, las inscripciones y experimentaciones con la identidad de género y el sexo anatómico, contestando el binarismo genético, ponen en cuestión también la pertenencia a la especie: salirse del género normativo es siempre, en alguna medida, salirse de la especie [...] Por otro lado, si tenemos en cuenta que en su definición moderna, biologista, la especie supone la capacidad de reproducir especímenes viables [...] es evidente que las sexualidades no normativas son una amenaza a ese principio de reproducción. (Giorgi, 2014, pp.242-243)

Podría decirse, entonces, que en el primer grupo se coloca a la figura de la *femme fatale*, por su patente desafío al género femenino históricamente concebido, mientras que la tendencia homosexual se ubica en el grupo de la amenaza al principio de reproducción por su fundamento biologista. La distribución inversa de estas categorías podría ser viable, mas no es necesariamente superlativa. Lo relevante es que, a partir de su criminalización por considerárselas disruptivas, estas dos conductas encuentran un punto de identificación que las acerca, más allá de sus diferencias.

No obstante, este tipo de personajes no coinciden exactamente con lo que Molina considera que una mujer “debiera ser”. De hecho, la mayoría de sus comentarios se circunscriben a aspectos superficiales, como el físico, la ropa o el peinado. Sin embargo, cuando se trata de sus actitudes desafiantes, dominantes, transgresoras, no se observa el mismo paralelismo. Él mismo dice “es muy triste ser la mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.” (Puig, 2016, p.225). Los modelos que más bien se presentan como su ideal a imitar son los de mujeres tranquilas y hogareñas, como su madre, a quien describe como una persona acostumbrada a poner la otra mejilla ante circunstancias difíciles. Optimista y abnegada, vive para su hijo. De hecho, su salud empeora al caer preso Molina,

como se da a entender a lo largo de la novela. Resulta evidente como Molina retoma esta actitud maternal protectora en su relación con Valentín: “¿Pero y vos?... Te vas a quedar solo.” (Puig, 2016, p.217). Otro rasgo llamativo es como se reinscribe constantemente en lo que se podría denominar el “ámbito de lo doméstico”, por ejemplo, cada vez que Valentín le sugiere que participe de agrupaciones políticas contestando que él “no entiende nada de eso” (Puig, 2016, p.187). Esto se refleja en sus ideas acerca de las relaciones con otros hombres: “Pero si un hombre... es mi marido, él tiene que mandar para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa” (Puig, 2016, p.211). Esta lógica se reproduce en materia sexual, dado que se comporta de manera sumisa, sin dar el primer paso y siempre ocupando un rol pasivo a pesar de que, como le cuestiona Valentín, él tiene las mismas capacidades físicas que cualquier hombre e incluso que por sentirse mujer no debe martirizarse. Pero para Molina “la gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo”, mientras que Valentín señala que la disparidad es explotación y que él piensa de esa manera por “los que te llenaron la cabeza de esas macanas.” (Puig, 2016, p.211). En efecto, el comentario de Arregui cristaliza uno de los mecanismos más complejos y consumados por parte de la sociedad de control postulada por Foucault que tiene que ver con la internalización del sistema patriarcal y heteronormativo por parte de los sujetos al punto en que la imagen ideal de lo femenino que se configura un homosexual y que pretende emular es la de mujer sumisa y sometida. La afirmación anterior no solo socava el lugar de la mujer en la pareja sino que además justifica la hipotética violencia que pudiera ser ejercida hacia ella. En el personaje de Valentín también puede detectarse la incorporación de estos códigos, ya que en varias oportunidades trata a Molina como un ser inferior: juzga a su falta de análisis ideológico de las películas que narra como un rasgo de ignorancia; muchas veces (especialmente durante el acto sexual) le pide que se calle y que “no piense”; tiene reacciones



desmedidamente violentas ante la generosidad o los cuidados de Molina. Por su lugar en la sociedad e incluso por su formación guerrillera, Arregui sigue siendo “igual que todos los reaccionarios hijos de puta” en materia de género, aunque intente concientizar y evitar estos desplantes (Puig, 2016, p.128). Asimismo, en este punto se asiste nuevamente a la “personalización” ambigua del opresor, un recurso que se utiliza a lo largo de toda la novela: “ellos”, “aquellos”, “los de afuera”, “el enemigo”, todos términos que no designan a una sola persona, sino que van cambiando su destinatario de acuerdo la circunstancia en que se enuncia. El efecto que genera es la sensación de encontrarse sitiado dentro de una sociedad que, en todas sus facetas, está lista para cortar por lo sano con el elemento desviado, al punto que la celda que comparten ambos reclusos parece el lugar más seguro de todos para sujetos como ellos.

### 5.3. De la *femme fatale* al homosexual transgresor

Valentín intenta insertar a Molina política y socialmente a partir de transformar su mirada acerca del rol de las mujeres e intentar convencerlo de que cualquier situación de sometimiento está mal y que él no debe dejarse rebajar por sentirse de ese modo. Sin embargo, es en ese punto donde su argumento queda escaso: Molina no es una mujer. Ahora bien, su voluntad de identificación con lo femenino podría entenderse como un intento por encajar, sino en las definiciones que le son “naturales”, al menos en alguna aceptable. En palabras de René Campos, se trata de “un hombre que voluntariamente se define dentro de un “modelo reducido” (para usar la frase de Roberto Echavarren) de homosexualidad como Otro pasivo y afeminado que se siente normal porque ocupa o quiere ocupar el lugar de la mujer en la relación heterosexual.” (Amícola y Speranza, 1998, p.262). De hecho, en un momento le dice a Valentín que él y sus amigas “somos mujeres normales que nos acostamos con hombres.” (Puig, 2016, p.178). Es decir, incluso

desde su propia anomia, el sujeto intenta asimilarse a los estereotipos opresivos establecidos. Por otro lado, tampoco puede decirse que Molina encarna la figura de la *femme fatale*, en primer lugar porque este concepto solo tiene sentido si se trata de una mujer y, además, porque ya se han demostrado sus diferencias actitudinales.

No obstante, a partir de la segunda parte de la novela, puede apreciarse cómo va operándose un cambio muy paulatino en la personalidad de Molina. Una vez que él decide internamente no colaborar más con el director del penal, lo engaña para que crea que sigue siendo su informante, para que le dé la comida que le traería su madre y tramite su libertad.

Esta situación es muy riesgosa para él, pero decide correr el riesgo por el cariño que ha desarrollado hacia Valentín. En algún punto se vuelve hasta más radical que Arregui, que ha entrado en un período de latencia: se resigna ante la posibilidad de que los separen de celda alegando que esas decisiones no dependen de ellos, mientras que Molina disiente y dice que “a lo mejor pensando se nos ocurre alguna salida” (Puig, 2016, p.187). Hay una transformación fundamental en la agencia del personaje, por ejemplo, al reconocer que sus amigas “locas” no confían entre sí porque saben que todas son miedosas y flojas cuando los problemas pasan a mayores. Incluso el cuestionamiento sobre su propia identidad se profundiza, la inconformidad con respecto al deber ser que ha asumido como propio impuesto por sí mismo y por los demás va en aumento. Esto puede observarse claramente en el siguiente fragmento de la novela:

- ¿Pero es justo eso, Valentín?
- ¿Qué cosa?
- Que yo siempre me quede sin nada... Que yo no tenga nada *mío de verdad*, en la vida
- Bueno, pero tenés a tu madre, esa es una responsabilidad, y tenés que asumirla
- Sí, es cierto.
- ¿Entonces?
- Escuchame. Mamá ya tuvo su vida, ella ya vivió, ya tuvo marido, su hijo... Ya es vieja, ya su vida está casi cumplida...

- Sí, pero está viva todavía.
- Sí, y yo también estoy vivo... ¿Pero mi vida cuándo empieza?, ¿cuándo me va a tocar algo a mí, tener algo?
- Molinita, hay que conformarse. Te sacaste la lotería, de que te dejaran salir. Estate contento con eso. Afuera vas a poder empezar de nuevo.
- Yo quiero quedarme con vos. Ahora lo único que quiero es quedarme con vos. (Puig, 2016, pp. 219-220, el énfasis es mío)

El miedo de salir de la cárcel tiene que ver con lo que se mencionaba anteriormente sobre la idea de que el enemigo está afuera, es todo lo que lo rodea, las dificultades de reinsertarse en una sociedad que lo rechazó sistemáticamente. Sin embargo, la incomodidad con su papel, la imposibilidad de sentir algo como suyo tiene que ver con sus deseos de ocupar un rol que no le corresponde y que, por lo tanto, nunca va a satisfacerlo. Para que haya un cambio efectivo, Molina debe reconocerse y reivindicarse en su condición de homosexual en lugar de intentar encajar en las categorías de “lo femenino”. Ahora bien, lejos de abogar por la figura estereotípica del homosexual afeminado y sensible que se identifica con el rol sometido de su madre como postulan las notas al pie de la novela, resulta necesario crear un nuevo concepto: el del homosexual transgresor. Figura análoga a la de la *femme fatale* aunque insustituible, se trata de aquel que se resiste a los estereotipos construidos por una sociedad normalizadora hacia una categoría que, al mismo tiempo que los designa, demanda su erradicación (Giorgi, 2004). Su autoafirmación no solo se da en el plano del deseo sexual, sino también en la elección de gustos y conductas. En este sentido, su existencia e imprevisibilidad constituyen un doble desafío al orden impuesto. Como es de esperarse, pagará caro su acto de rebeldía. Este proceso de transformación alcanza su punto álgido cuando Molina acepta la propuesta de Valentín de ser su mensajero para llevar el plan de tácticas a sus excompañeros subversivos, lo que termina con su muerte en manos de los guerrilleros, que lo asesinan ante la posibilidad de ser llevado e interrogado por la policía. Las acciones

previas que se registran por su parte parecen indicar su completa conciencia respecto del riesgo que corría en esta misión. Si bien puede postularse que la motivación última para el accionar de Molina tiene que ver con su amor por Valentín y su fantasía de verlo libre, también representa en parte la concreción de la promesa que le había hecho en el penal: la de hacerse respetar y no permitir que nadie lo trate mal ni lo explote. “Porque nadie tiene derecho a explotar a nadie” al estar amparados por ese resabio de humanidad que a toda costa intentan quitarles por considerárselos anormales, menos que personas, cuerpos que no valen y pueden ser asesinados en una esquina desde una camioneta o debilitados y torturados hasta la muerte (Puig, 2016, p.226). Una de las frases más contundentes de la novela, va al hueso de la propuesta puiguiana y socava los fundamentos sociales, políticos, económicos y culturales de una sociedad que se basa en la desigualdad y marginación sistemática de aquellos que se atreven a desafiar la norma.

#### 5.4. La ausencia de forma como deconstrucción genérica

La novela cierra con una suerte de monólogo interior con un alto contenido onírico y ficcional por parte de Valentín, luego de que el médico del penal le hubiese administrado una dosis de morfina para curar las heridas que le habían provocado durante una sesión de tortura. La droga tiene como efecto la inhibición del sistema de control del subconsciente, por lo que la psiquis se expresa libremente y sin lógica alguna. En términos generales, durante su delirio Arregui sueña que Marta, su verdadero amor de toda la vida, está allí con él en una isla paradisíaca, le habla y él todo le cuenta. Pero cabe resaltar que en ningún momento parece verla físicamente, solo escuchar su voz. De hecho, uno de los primeros pedidos que ella le hace es que imagine que la nativa asustada que se encuentra es ella. He aquí un primer desplazamiento de identidades. En un momento, a través del recuerdo de su muerte, la figura de Molina entra al relato pero no de una manera lineal

sino en la forma de una mujer-araña que a su vez es una actriz que llora en un primer plano sin saber muy bien por qué. Aquí puede verse una transformación de otra índole, que ya había sido anticipada en la novela, cuando Valentín le dice “vos sos la mujer araña que atrapa a los hombres en su tela.” (Puig, 2016, p.226). Llega una instancia del relato en que las voces no tienen un emisor unívoco y las figuras de Molina y Marta comienzan a superponerse. Este es el punto clave de todo el delirio alucinatorio de Valentín: la manifestación de cuerpos en sus múltiples formas o, más bien, en ninguna definida. Esta idea de trasfiguración, de disolución de la imagen, ya se expresa en varios momentos de la novela. Luego de haber consumado el acto sexual por primera vez, Molina le dice a Valentín que “por un minuto sólo, me pareció que yo no estaba acá,...ni acá, ni afuera... [...] Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo. [...] O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos.” (Puig, 2016, p.191). Más adelante, redobla la apuesta cuando dice:

- No me apures, déjame que me concentre... Y es que cuando me quedo solo en la cama ya 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 yo. (Puig, 2016, p.204, énfasis mío)

En la disolución de la forma, las categorías tradicionales implosionan, las clasificaciones maniqueas pierden sentido y, por lo tanto, poder de coerción. Esta misma sensación es la que ahora experimenta Valentín y se materializa en imágenes surreales, propias de los sueños. En palabras de René Campos, “la figuración polimorfa socava, desde la mente alucinada y sin censura de Valentín, la distinción fantasmática entre Marta y *Molina* y, por ahí, la ecuación sexual/genérica establecida entre masculino y femenino, y la correspondencia hombre/mujer.” (Amícola y Speranza, 1998, p.260). En definitiva, la mezcla amorfoda de Marta y Molina, ambos entendidos como objetos de deseo de Valentín, viene a poner sobre la mesa la discusión sobre la bisexualidad natural e inherente

a todo ser humano que se postula en las notas al pie de la novela. Puig utiliza este recurso para incorporar a la novela las teorías científicas y psicológicas acerca del origen y manifestaciones de la homosexualidad. A grandes rasgos, las investigaciones parecen señalar que, al nacer, los bebés no tienen una sexualidad definida de antemano sino que experimentan ambos impulsos libidinales. En este sentido podría decirse que Arregui experimenta una regresión a la “perversión polimórfica” de los bebés, postulada por Freud, y propiciada por Norman O. Brown. De hecho, él da a entender un poco esto cuando en la novela dice que “cada vez me convengo más de que el sexo es la inocencia misma.” (Puig, 2016, p.193). Para definir su sexualidad el niño debe imitar modelos, normalmente proporcionados por sus padres. Cuando el modelo correspondiente a su sexo está ausente o genera rechazo por algún motivo en particular, se tenderá a adoptar el otro modelo, generando una mayor propensión a la homosexualidad.

Sin embargo, hay un punto en que el discurso científico se mezcla con el literario. En su última nota al pie, Puig menciona los aportes de la doctora danesa Anneli Taube en su libro *Sexualidad y revolución*, que señalan el rechazo consciente del niño a la sexualidad del padre por ser demasiado autoritaria (o a la de la madre, por ser demasiado sumisa) y la tradicional marginación del reclamo homosexual en los movimientos revolucionarios alrededor del mundo. Como señalan varios autores (Balderston, 1998; Fabry, 1998), la doctora Taube no es otra que el mismo Puig travestido, que a través de una identidad falsa expresa su opinión sobre un tema tan controversial (especialmente en los ‘70) y que lo atraviesa de primera mano. A través de la voz de Anneli Taube, Puig no solo sostiene que la homosexualidad no es una enfermedad y que puede elegirse libremente, sino que también denuncia al género como una construcción social, en la que sus modelos a imitar alojan en su interior una lógica explotativa en la que los únicos roles a ocupar son el de opresor o el de oprimido. Si se invirtiera la lógica y se leyera la novela en función de las

notas al pie, podría observarse que Puig inventa una historia al servicio de estos argumentos: un homosexual que cultiva los modos y gustos de una mujer, incluyendo su espíritu sometido, y que no encuentra su lugar en la sociedad por fuera del sistema penitenciario ya que su condición lo excluye de cualquier agrupación política. Al intentar rebelarse reafirmando su identidad, muere en un fuego cruzado, su existencia no puede perpetuarse. Ahora bien, tomadas en su conjunto y progresión, las notas al pie empiezan con las explicaciones médico-científicas de la homosexualidad, siguen por las hipótesis psicológicas y terminan en la necesidad de agrupación y reclamo político por parte de este grupo. Resulta evidente, entonces, que al escritor “lo que le interesa en última instancia no es lo que el homosexual *es* sino lo que *podría ser*.” (Speranza y Amícola, 1998, p.274). En esta línea se inscribe el reclamo de Puig: deconstruir las lógicas de género para cobrar agencia política sin reproducir los estereotipos impuestos, agruparse, luchar y resistir frente a las lógicas biopolíticas de la sociedad de control hasta cambiar esa realidad.

Universidad de  
San Andrés

## 6. Conclusión

En una entrevista realiza por Jorgelina Corbatta en Colombia en el año 1979, Puig señala que no siente tener “padres literarios” con respecto a su obra, sino que ese espacio fue totalmente ocupado por las influencias cinematográficas de directores como von Sternberg. Sin embargo, cuando es consultado por la posible influencia de Kafka, él dice:

Bueno, creo que él es el que mejor ilustra toda esa cuestión que a mí me interesa tanto: la opresión del medio ambiente sobre el individuo, la cuestión inconsciente, el mundo de cárceles internas que llevamos sin saberlo. Esa red que tenemos cada uno de represiones construida adentro. Pero a mí me interesa referirlo todo siempre directamente a la realidad. Kafka se deja llevar por la fantasía; a mí me interesa localizarlo de algún modo. (Corbatta, 1983, pp.596-7)

Puig encuentra en la Argentina de los '40 (e incluso en años posteriores) el caldo de cultivo ideal para para trabajar este tema, indisolublemente ligado a la sexualidad de los sujetos. De la misma manera, queda claro que el escritor tiene plena conciencia de que aquello que se reprime es porque no cumple con las reglas que determinan un “deber ser”, y también que esta censura está indisolublemente ligada a los “otros” que nos rodean. Como ya se ha señalado, no es casual que sus dos primeras novelas tomen lugar en un pueblo pequeño, reflejo de su pueblo natal, donde el hecho de que todos conozcan todo de todos resulta más una condena que un beneficio. Para hablar de las sexualidades queer, Elizabeth A. Grosz (1995) pone sobre la mesa el concepto de “opresión” e intenta determinar su esencia. En su forma más llana, la opresión implica la producción de posiciones sistemáticamente diferenciadas para los sujetos sociales que distribuye distinto poder y valor. Por lo tanto, los sujetos subordinados difícilmente puedan acceder a los beneficios de las posiciones privilegiadas, independientemente de sus capacidades. Ahora bien, los beneficios de las posiciones privilegiadas se obtienen a costa de los sujetos que están subordinados. Esto explica por qué las estructuras de poder son tan difíciles de cambiar, ya que eso supondría que los grupos dominantes perderían sus privilegios. Asimismo, la



repartición de estas posiciones está directa o indirectamente ligada a valores, atributos y beneficios. Si estas precondiciones no son cumplidas por el sujeto, le resultará muy arduo el “pertener”. Por otro lado, las relaciones de dominación y subordinación se caracterizan no simplemente en términos de beneficios materiales tangibles, sino además en la capacidad de los grupos privilegiados de producir significados y representaciones que definen a los otros en función de sus propios intereses y en términos hegemónicos, no recíprocos. Este punto de producción e internalización de ideas sobre los cuerpos normales y aquellos que no lo son es al que hacer referencia la biopolítica y sobre el que Puig intenta echar luz a partir de sus primeras novelas:

A mí siempre me interesó dilucidar el problema este de los roles: un rol se asume, pero de la manera mis inconsciente, y no es que esto esté ahora ya totalmente claro, al contrario. Esto es muy reciente, muy nuevo. Antes se creía que era natural eso de seguir ciertos comportamientos, de repetir al infinito este binomio hombre fuerte/mujer débil, y a mí me interesaba sobre todo, y me sigue interesando, ver en qué momento el rol se impone. (Corbatta, 1983, p.617)

En estos escritos puede reconocerse el desprecio, el autoritarismo, la culpabilidad, incluso la violencia especialmente dirigida hacia las mujeres como destinatario preferenciado. Numerosas son las situaciones en las que puede verse como sus deseos personales entran en conflicto con lo que saben que deberían hacer o cómo deberían comportarse, incluso en muchas oportunidades se refieren a su propia existencia como una prisión interminable. En el caso de Molina, su encierro no es solamente físico, sino que se encuentra preso en una identidad que no es la suya, jugando el juego de imitar un papel que nunca le brindaría completitud.

No obstante, siguiendo con la definición de Grolsz (1995), la creación unilateral de sentido puede traer consecuencias a largo plazo para los grupos dominantes, quienes pierden acceso a ciertas capacidades de auto-determinación adquiridas a través de la lucha, la resistencia, el sustento propio y la creatividad. Es sólo a través del compromiso por parte

de los sectores dominados que el cambio social puede orientarse en algún sentido. De alguna manera, este es el camino que parecen indicar las novelas de Puig: si bien puede detectarse un germen de irreverencia desde sus primeros personajes, es solo con el sacrificio de Molina por la causa que, aunque no sea la propia, marca un renovado activismo político que requiere, como señalan las notas al pie, agrupamiento y organización para modificar su realidad. Es más, al escritor ya no le alcanza con jugar con las “distintas variantes de mujeres” para demostrar lo arbitrario del género, sino que elige como protagonista a un hombre biológicamente hablando que se adopta los rasgos más sumisos de la femineidad y que termina por transformarlos en la medida en que reafirma su identidad homosexual. Siguiendo esta línea, Puig sabe que su tarea no pasa tanto por salir a la calle, sino por intentar visibilizar injusticias, desnaturalizar prejuicios y despertar conciencias dormidas, especialmente en el contexto de una sociedad que está bregando por un cambio. Y para esto, resulta fundamental que la libertad esté garantizada, pero no solo en términos físicos o ideológicos, sino la libertad de los artificios sociales, que permita pensar “fuera del molde”:

Para un ficcionista, para alguien que trabaja con fantasías y, por ende, con el inconsciente, es básico -si quiere ser honesto- tener libertad, no sólo ideológica, sino independencia de partidos, de partidos políticos. Puede tener ciertas ideas políticas pero un compromiso con cuestiones concretas que le aten las manos y que le frenen la imaginación, no. Yo creo que conviene estar un poco al margen y, de ese modo, se puede hacer un aporte. No somos la gente más dotada para la acción, no creo que nuestro aporte vaya por ese lado; en cambio, un compromiso total con la verdad, con la verdad propia, individual, es fundamental. *Esa fantasía en libertad puede ir y señalar dónde está la llaga, el núcleo represivo. ¿Qué puede más: una intuición poética o una obra racional? Yo creo que podría hablarse de acciones complementarias. Y supongo, no sé si será para defender mi caso, que cuanto más se compartan esos problemas, cuanto más uno está sumergido en la problemática que se está tratando, cuanto más se está a la altura de los personajes, más posibilidades hay de revelarlos, de conocerlos.* (Corbatta, 1983, p.610, énfasis mío)

La transformación que debe ir más allá de cualquier bandera partidaria, porque no es una política económica lo que se está poniendo en discusión, sino el tratamiento de los cuerpos, la humanidad misma. Puig quiere roer el hueso del sistema patriarcal y heteronormativo que segrega cuerpos anormales para ser eliminados, pero que al mismo tiempo necesita para mantenerse en el poder. Y cree en la acción literaria como una herramienta de cambio, a partir de la creación de personajes realistas que apelen a sus lectores.

Por otro lado, Grolsz (1995) también discute la diferencia entre los conceptos de sexo, sexualidad y género a propósito de autores como Foucault y Butler. Sin ánimos de reponer aquel debate en esta instancia del trabajo, la autora entiende por sexo las morfologías del cuerpo, por sexualidad todo lo relacionado a los impulsos sexuales (como el deseo, los placeres y los comportamientos), y finalmente el género se refiere a un conjunto de gustos, actitudes y capacidades preexistentes al sexo y que se reafirman a través de la performatividad. Posteriormente, Grolsz se pregunta si no resultaría más amenazante mostrar no ya que el género puede encontrarse en variante con el sexo, es decir la posibilidad de un comportamiento femenino en un cuerpo masculino o viceversa, sino que existe una inestabilidad en el mismo centro del sexo y los cuerpos en cuanto a sus formaciones y lo que los cuerpos son capaces de hacer más allá de lo que podría resultar tolerable para cualquier cultura. En este sentido, Puig parecería levantar el guante respecto a esta observación en *Pubis angelical* (1979), su siguiente novela, en la que trabaja, más fuertemente y en franca relación con lo que se ha visto hasta ahora, la anulación del sexo y la síntesis del binomio hombre/mujer. Motivo por el cual podría decirse que el objetivo de Puig no solo se mantiene a futuro, sino que además se profundiza. Este hecho aporta un mayor sustento al trabajo realizado por la coherencia con la obra completa del autor e incluso deja preparado el terreno y plantea múltiples interrogantes para seguir con

investigaciones en esta línea. De cualquier manera, sean mujeres, homosexuales, lesbianas o transexuales, en Puig los márgenes hablan y desafían las estructuras desde su propia existencia. Aquellos cuerpos que habían sido callados, sometidos y eliminados se erigen dentro de la literatura en personajes que generan empatía, identificación y conciencia. No hay armas que tomar ni edificios que quemar; solo la palabra para iluminar.



## **BIBLIOGRAFÍA**

### Corpus:

- Puig, M. (1970). *Boquitas pintadas*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Puig, M. (2006). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Argentina: Booket.
- Puig, M. (2013). *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires, Argentina: Booket.
- Puig, M. (2016). *El beso de la mujer araña*. Buenos Aires, Argentina: Booket.

### Bibliografía general:

- Amar Sánchez, A.M. (1998). Política y placer: las seducciones del mal gusto. En Amícola, J. y Speranza, G. (Comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig* (pp.137-143). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Amícola, J. (1998). Para una teoría de la composición. Lectura de los pre-textos de *El beso de la mujer araña*. En Amícola, J. y Speranza, G. (Comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig* (pp.29-41). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Balderston, D. (1998). Los progresos de la doctora Anneli Taube. En Amícola, J. y Speranza, G. (Comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig* (pp.271-277n). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Bardauil, P. (1998). Literatura y revolución. La recepción de Puig en las revistas *Los libros y Crisis*. En Amícola, J. y Speranza, G. (Comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig* (pp.95-103). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Bordo, Susan. (1993). Introduction: Feminism, Western Culture and the Body. En *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body* (pp. 1-44). California, Estados Unidos: University of California Press.
- Borinsky, A. (1994). Manuel Puig: Vida propia/Historias ajenas. En Juan Orbe (Comp.), *Autobiografía y escritura* (pp.41-55). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Corregidor.
- Butler, J. (2006). Subjects of Sex/Gender/Desire. En *Gender trouble* (pp. 1-46). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Calvera, L. (1982). Capítulo V. Bajo el Signo de Lilith. En Autor (Ed.), *El género mujer* (pp. 119-145). Buenos Aires, Argentina: Editorial de Belgrano
- Campos, R. (1998). Los rostros de la ilusión: metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica de *El beso de la mujer araña*. En Amícola, J. y

- Speranza, G. (Comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig* (pp.259-270). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Corbatta, J. (1983). Encuentros con Manuel Puig. *Revista Iberoamericana*, Vol. XLIX, Núm. 123-124, 591-620.
  - Croci, P. y Vitale, A. (2012). *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires, Argentina: La Marca.
  - Doane, M. A. (1991). Deadly women, epistemology and film theory. En Autor (Ed.), *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (pp. 1-14). Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
  - Eetessam Párraga, G. (2009). Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale. *Revista Signa*, 18, 229-249.
  - Fabry, G. (1998). Las metamorfosis de la interpretación en *El beso de la mujer araña*. En Bernecker, W.; Gewecke, F. y otros (Eds.), *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig* (pp.81-91). Madrid, España: Iberoamericana – Vervuert.
  - Fangmann, C. (1998). De la tentación a la traición: *Rita Hayworth*, postmodernismo y recepción. En Amícola, J. y Speranza, G. (Comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig* (pp.120-128). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
  - Foucault, M. (2000). Clase del 15 de enero de 1975; Clase del 22 de enero de 1975; Clase del 29 de enero de 1975. En Ewald, F., Fontana, A., Marchetti, V. y Salomoni, A. (Eds.), *Los anormales: Curso en el Collège de France (1974-1975)* (pp.39-106) Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
  - Giordano, A. (2001). Los comienzos de una literatura menor; Micropolíticas literarias y conflictos culturales; *Boquitas pintadas* o los usos del imaginario sentimental. En *Manuel Puig. La conversación infinita*, (pp.51-140). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
  - Giorgi, G. (2014). Introducción y Capítulo 6/ Lección I. En *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica* (pp. 11-43 y pp. 237-257). Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia Editora.
  - Giorgi, G. (2004). Introducción. En *Sueños de exterminio* (pp.13-35). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
  - Giorgi, G. y Rodríguez F. (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Guerra-Cunningham, L. (1986). El personaje literario femenino y otras mutilaciones. *Hispanamérica, Año 15, No. 43*, 3-19.
- Grosz, E. A. (1995). Animal Sex. Libido as desire and death; Experimental desire. Rethinking queer subjectivity. En *Space, time, and perversion: essays on the politics of bodies* (pp.187-227). Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- Malosetti Costa, L. (2014). Seductoras fatales y musas modernas. En *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX* (pp.138-177). Buenos Aires, Argentina: Cultura Argentina.
- Martinetto, V. (1998). *The Buenos Aires Affair: anatomía de una censura*. En Amícola, J. y Speranza, G. (Comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig* (pp.212-223). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Morin, E. (1961). Genesis and Metamorphosis of the Stars; Gods and Goddesses; The Star and us. En *The Stars. An account of the star system in the motion pictures* (pp.5-69 y 165-186). Nueva York, EE.UU.: Grove Press.
- Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. En *Visual and other pleasures* (pp.14-26). Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Panesi, J. (1983). Manuel Puig: las relaciones peligrosas. *Revista Iberoamericana, Vol. XLIX, Núm. 125*, 903-917.
- Romero, J. (1998). Estéticas consagradas y marginales. Algunas hipótesis sobre la producción editada e inédita de Manuel Puig. En Amícola, J. y Speranza, G. (Comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig* (pp.42-50). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Romero López, A. (2016). Herodías: la olvidada femme fatale. *Revista Signa, Vol. 25*, 1007-1027.
- Speranza, G. (1998). Relaciones peligrosas: modernidad y cultura de masas (Del pop art a Manuel Puig). En Amícola, J. y Speranza, G. (Comps.), *Encuentro Internacional Manuel Puig* (pp.129-136). Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Speranza, G. (2000). Literatura y cine. En Autor (Ed.), *Manuel Puig. Después del fin de la literatura* (pp.121-152). Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- Tupawuni Imoro, P. (2006). *La traición de Rita Hayworth: doxa y deseo femenino en el diálogo telefónico entre Mita y Choli*. *Confluencia, Vol.21, Núm.2*, 24-32.