



Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

El travestismo como estrategia literaria en *El beso de la mujer araña* de

Manuel Puig

TESIS

para obtener el título de

LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS

Presenta

Allison Magali Cruz Aparicio

Dirigida por

Mtro. Roberto Carlos Monroy Álvarez

Cuernavaca, Morelos, enero de 2021

Ciudad Universitaria a 11 de mayo de 2021

ASUNTO: Voto aprobatorio.

DRA. DULCE MARÍA ARIAS ATAIDE
DIRECTORA GENERAL DE SERVICIOS ESCOLARES
DE LA UAEM,
P R E S E N T E.

Los suscritos Catedráticos se dirigen a Usted con el fin de comunicarle que, después de haber revisado la tesis titulada: El travestismo como estrategia literaria en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, que presenta la pasante de la Licenciatura en Letras Hispánicas C. Cruz Aparicio Allison Magali, consideramos que reúne los requisitos que exige un trabajo de esta especie, por lo que hacemos saber nuestro **VOTO APROBATORIO**. Teniendo como Director de tesis al Mtro. Roberto Carlos Monroy Álvarez.

Nombre	Sinodal	Firma
Dr. Armando Villegas Contreras	Presidente	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Dra. Irene Catalina Fenoglio Limón	1er. Vocal	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Mtro. Manuel Reynoso de la Paz	Secretario	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Mtro. Roberto Carlos Monroy Álvarez	Suplente	<i>Se anexa firma electrónica</i>
Mtro. Ramón Mauricio del Olmo Colín	Suplente	<i>Se anexa firma electrónica</i>

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Psic. Akschenka Parada Morán
Secretaria Ejecutiva

*La literatura nos separó: todo lo que supe de ti
lo aprendí en los libros
y a lo que faltaba,
yo le puse palabras.*

Dedicatoria, Cristina Peri Rossi

*Ninguna palabra nunca
ningún discurso
—ni Freud, ni Martí—
sirvió para detener la mano
la máquina
del torturador.*

*Pero cuando una palabra escrita
en el margen en la página en la pared
sirve para aliviar el dolor de un torturado,
la literatura tiene sentido.*

XIV, Cristina Peri Rossi

A mi familia

A mis abuelos

Índice

Agradecimientos	5
Introducción	7
Capítulo 1	12
I. Feminismo	12
II. Teoría <i>queer</i>	14
III. Pensar en categorías y límites de roles	16
IV. Relación entre teoría <i>queer</i> y literatura: cultura y expresiones políticas	21
V. Producir el cuerpo	24
Capítulo 2	26
I. Manuel Puig y la historia de su literatura	27
II. Historia de recepción y represión de <i>El beso de la mujer araña</i>	31
a. Frente de Liberación Homosexual	31
b. <i>El beso de la mujer araña</i>	33
III. Trama, personajes y estrategias narrativas	36
Capítulo 3	50
I. Una propuesta de lectura para el texto/cuerpo	50
II. Deconstruir las identidades a través de la literatura	53
III. Dialogismo e intertextualidad para deshacer el género	59
Conclusión	74
Bibliografía	80

Agradecimientos

En primera instancia, agradezco a mi familia su apoyo, amor y comprensión desde el momento en el que decidí estudiar Letras Hispánicas. A mis familiares cercanos, padrinos y amigas por cada una de sus palabras y apoyos durante la licenciatura.

A cada uno de mis profesores, en especial a la dra. Miroslava Cruz Aldrete y la mtra. Laksmi de Mora; la mtra. Ana Silvia Canto, la mtra. Marina Ruiz, la mtra. Zazilha Cruz y el mtro. Gerardo Ochoa, quiénes contribuyeron en mi formación en el área de edición y servicio social. Al Seminario Figuras del Discurso por el conocimiento compartido en cada una de las sesiones, el acompañamiento académico y por los lazos amistosos que se crean constantemente.

A mis sinodales, el mtro. Mauricio del Olmo, la dra. Irene Fenoglio, el mtro. Manuel Reynoso, el dr. Armando Villegas y el mtro. Roberto Monroy, quienes además de ser lectores de la presente tesis, fueron parte de mi formación académica y de mi paso por la licenciatura y el Instituto.

A *Metáforas al aire*. A cada una de las personas que contribuyeron en lo que inició como una propuesta de trabajo en clase por el mtro. Manuel, que posteriormente se trasladó a los pasillos y concluyó en conversaciones con mis compañeros de Letras y Filosofía. Al proyecto que fungió mi interés por el área de edición y la investigación. A mis profesores de edición y la mtra. Marina que formaron parte del proceso, desarrollo y publicación de la revista. Al dr. Armando que desde que presentamos la revista como un proyecto de

estudiantes brindó un apoyo incondicional. A todo el equipo editorial, que en conjunto emprendimos un viaje a lo desconocido y el aprendizaje en colectivo.

A cada uno de mis compañeros de licenciatura, de generaciones anteriores y posteriores a la mía. En especial a mis compañeros de generación. A cada uno de ellos, por los viajes, los congresos, los DELLE, las convivencias y demás. A mis amigos de letras, por su apoyo académico, emocional, y etc... A las amistades que hice durante la licenciatura, en el Instituto y en los congresos. Al personal administrativo del Instituto, en especial a Yadira y Bárbara.

Al mtro. Roberto Monroy, asesor de esta tesis, profesor en la licenciatura, miembro de la revista y el seminario, por su paciencia infinita, las lecturas, las conversaciones académicas y no tan académicas. Principalmente, por su apoyo para concluir lo que ahora es esta tesis.

Introducción

En esta tesis se analizará la novela *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. La hipótesis que sugiere esta investigación es que el travestismo puede pensarse como una estrategia literaria que genera una lectura subversiva de las identidades sexo-genéricas representadas. La perspectiva teórica desde la que analizaré el texto parte de algunos conceptos relacionados con los estudios de género, el feminismo y la teoría *queer*.

Esta tesis surge a partir de un interés personal, académico y social con la que se busca poner en evidencia temas que se han estudiado dentro del ámbito literario desde el siglo XX, por lo que los objetivos de esta tesis son analizar y exponer las diferentes teorías de género que engloban a un sujeto a determinarse dentro de una categoría relacionada al sexo, la sexualidad y el género a partir de construcciones sociopolíticas de la propia identidad del sujeto y la corporalidad, así como los semejantes con los que el sujeto se identifica o se puede llegar a identificar.

Asimismo se busca poner en cuestión los roles de género y cómo se produce el cuerpo; evidenciar la vida y obra de Manuel Puig, la relevancia del Frente de Liberación Homosexual en Argentina y su relación con la obra literaria; un análisis narratológico con descripciones ortotipográficas relacionadas al proceso de edición de la novela; proponer una lectura para el texto/cuerpo a partir de la deconstrucción de las identidades sexo-genéricas y pensar una crítica al género a través de la literatura.

También se busca poner en práctica y en cuestión lo que diferentes autores han expuesto sobre feminismo y teoría *queer*, por lo que algunos textos fundamentales son *El*

segundo sexo de Simone de Beauvoir, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* y “Conflicto de género, teoría feminista y discurso psicoanalítico” de Judith Butler; *Breve introducción a la teoría literaria* de Jonathan Culler y *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin para el análisis literario-narratológico; así como otros autores y textos que guiarán la parte teórica de esta investigación.

Los estudios de género, el feminismo y la teoría *queer* son temas de estudio que se han retomado con mayor fuerza en diferentes disciplinas y áreas de estudio, en donde además se han analizado, criticado y puesto en cuestión cada una de ellas, así como categorías, grupos, comunidades, etcétera, en las que se ven reflejadas. Por consiguiente, hay una lucha constante por definir conceptos y categorías que parecen ser necesarias al momento de tener algo o alguien a quién y qué nombrar. Algunos de esos conceptos son sexo, género y sexualidad, así como las categorías y roles de género, ya que estos ponen en evidencia no sólo las cuestiones sociales y políticas que han surgido en los últimos años, sino que han determinado parte del contexto social, histórico, cultural y religioso a aquellas identidades que subvierten las categorías binarias de hombre y mujer.

Todas estas cuestiones han tratado de determinar a cada sujeto a través de su identidad, misma que es construida por un discurso que busca modificar o “normalizar” lo que puede ser de lo que no puede ser. De esta forma el discurso atraviesa a cada sujeto a partir de su sexo, género, sexualidad y cuerpo, por ello es que estas palabras serán importantes para trabajar la construcción de los personajes de *El beso...*, tanto dentro y fuera de su contexto con las teorías de género y la teoría literaria. Asimismo, se trata de cuestionar todas estas figuras que establecen al sujeto y los personajes en una categoría, privatizando y

modificando su identidad y su corporalidad, o lo que el sujeto en verdad es o en la categoría que incluso el mismo individuo acepta desde su entorno social, cultural y político.

Entonces se entiende al individuo dentro de una categoría en tanto el género y la sexualidad, modificando, criticando y estableciéndolo dentro de un parámetro de su propio contexto social e histórico. Por ende, la hipótesis de esta tesis piensa el travestismo como estrategia literaria en tanto la construcción del cuerpo a través del discurso y su deconstrucción a través de ciertos movimientos retóricos.

Esta tesis está dividida en tres capítulos. En cada uno se explora, expone, analiza y reflexiona de acuerdo a una perspectiva de género en las que se pondrán en cuestión las teorías de diferentes autores como los ya mencionados y la teoría literaria que será fundamental en esta investigación.

El primer capítulo es la parte más teórica de la tesis, es decir, tiene el objetivo de sintetizar, visibilizar, exponer y reflexionar la historia del feminismo y la teoría *queer*. Este capítulo se divide en teorías y conceptos fundamentales para el desarrollo de los siguientes capítulos, en donde se expondrán los conceptos de sexo, género y sexualidad que serán necesarios al momento de analizar las identidades de los personajes de *El beso de la mujer araña*. En esta tesis se expone el feminismo y la teoría *queer* desde sus inicios en el siglo XX y su relación con los conceptos: sexo, género, sexualidad e identidad; así como la relación entre la teoría *queer* y la literatura, relación que parte desde la historia de la sexualidad no normativa que constituye las identidades de los personajes dentro de un discurso literario. Con el apartado “Producir el cuerpo” se busca dar cuenta a cómo las prácticas socio-políticas

configuran al cuerpo a un modo jerárquico en el que incluso se ejercita, fabrica y performatizan los actos de los sujetos, de los personajes.

El segundo capítulo está destinado al análisis literario de la novela, por lo que se expondrán tres apartados importantes. El primero de ellos, “I. Manuel Puig y la historia de su literatura” corresponde propiamente a la vida y obra de Manuel Puig, en donde se abordará cómo fue el proceso de escritura del autor, su trabajo como guionista, y sus obras publicadas, censuradas, republicadas y traducidas, información que servirá para pensar su bibliografía en relación a la historia de la novela y los personajes. Una vez expuesto el proceso editorial por el que pasó el autor, en el segundo apartado, “II. Historia de recepción y represión de *El beso de la mujer araña*”, se presentan algunas singularidades del Frente de Liberación Homosexual en el que participó Manuel Puig; el proceso editorial por el que atravesó la novela para su represión durante el periodo de la dictadura de Argentina; y cómo fue recibida la novela para los lectores y algunos autores ya consolidados. En el tercer apartado, “III. Trama, personajes y estrategias narrativas”, se explican algunos conceptos como dialogismo e intertextualidad que darán pie al análisis de algunas estrategias narrativas-literarias, que además se analizarán desde una descripción ortotipográfica.

Finalmente, con el último capítulo se expondrá la hipótesis de esta tesis: cómo el travestismo funciona como estrategia literaria para una lectura subversiva de la obra. Para ello, este capítulo se divide en tres apartados, en el primero, “I. Una propuesta de lectura para el texto/cuerpo”, se expone una propuesta de lectura que subvierte y pone en cuestión conceptos como género, identidad y cuerpo. En el segundo apartado, “II. Deconstruir las identidades a través de la literatura”, se analiza cómo es que a través de la literatura se

deconstruyen las identidades de los personajes, también retomando el cine, ya que ambos funcionan como un medio de construcción y deconstrucción, no sólo de los personajes, sino de identidades y ciertos ordenes preestablecidos. Para esto, en el último apartado, “III. Dialogismo e intertextualidad para deshacer el género”, se busca deshacer el género a partir de estrategias literarias como travestismo, dialogismo e intertextualidad, así como la figura de la loca, la heroína, el homosexual, el guerrillero, y la animalidad.

Capítulo 1

Los estudios de género,¹ la teoría *queer* y el feminismo forman parte del pensamiento crítico moderno que se pueden situar desde las décadas de los años cincuenta y setenta.² Traer estos temas a la actualidad es con el fin de investigar, analizar, pensar, dialogar y discutir cómo han sido procesados en los estudios de género la producción de categorías binarias de hombre/mujer, masculino/femenino, entre otras, que posicionan a los sujetos en su entorno social. En este primer capítulo se expondrá el feminismo y la teoría *queer* desde sus inicios en el siglo XX, y qué es lo que autores como Simone de Beauvoir, Judith Butler, entre otros, han dicho al respecto; se pensará, revisará y criticará categorías como sexo, género y sexualidad, así como las teorías críticas y los productos culturales que inciden en esta serie de relaciones, como es la literatura. Dicha revisión teórica contribuirá al análisis de la novela de *El beso de la mujer araña* y la propuesta estético-política que ella contiene.

I. Feminismo

El feminismo se piensa como un movimiento de liberación de la mujer que genera un pensamiento, acción, teoría y práctica en cada una de las mujeres que participan con la

¹ Aquí se entienden los estudios de género como un campo interdisciplinario en el que se realizan estudios académicos de diversos temas relacionados al género, como son estudios sobre feminismo, estudios de la mujer y del hombre, de la comunidad Lesbianas, Gays, Bisexuales y Transexuales, entre otros, en los que además de estudiarse el género se estudia la sexualidad y los contextos políticos, culturales y sociales que contribuyen a cada uno de ellos. “Los orígenes y posterior desarrollo de lo que hoy día se conoce como Estudios de género están íntimamente ligados al propio movimiento feminista; en concreto, al resurgir del movimiento feminista en los años 60 y 70 del siglo XX” (Espinar 23). Para esta tesis sólo se hace mención de los estudios de género debido a que son otro campo de estudio sobre el género, sin embargo, esta tesis parte desde el feminismo y la teoría *queer* por lo que no se hará mención alguna que no sea sobre estos dos temas.

² En los siguientes apartados se explican los principales acontecimientos que dieron lugar al feminismo y la teoría *queer*.

intención de eliminar las jerarquías, desigualdades, y propiamente, el patriarcado, aunque bien, “el feminismo se refiere a sus fundadoras y que la lucha por el reconocimiento sociocultural de las mujeres es necesariamente su preocupación mayor” (Kristeva 349-350).

En la década de los cuarenta las mujeres sufragistas “luchaban por la igualdad en todos los terrenos apelando a la auténtica universalización de los valores democráticos y liberales” (De Miguel 13); el feminismo socialista en el que se “descartó a las [mujeres] que aspiraban al reconocimiento de una especificidad del papel femenino en la sociedad y en la cultura” (Kristeva 351) no conservaba como necesidad la “identidad entre dos sexos como solo y único medio de la liberación del ‘segundo sexo’” (351); el Movimiento de Liberación de la Mujer del feminismo político e intelectual buscaba que las mujeres dejaran de ser ciudadanas de segunda clase; o el feminismo radical que se dividía en “políticas” y “feministas”, en el que para las primeras la opresión de la mujer derivaba del capitalismo, mientras que las segundas se manifestaban contra la subordinación de la izquierda (De Miguel 24-25).

Si bien se ha catalogado ampliamente los distintos momentos del feminismo, su origen se remontaría a las primeras discusiones sobre el papel de la mujer en la sociedad. El feminismo también puede “estudiarse como una acción política de ‘género’” (Gargallo 75) en cuanto inició el “nuevo feminismo”; aquí, Simone de Beauvoir expone en *El segundo sexo* que la naturaleza no predestina al ser humano, pues en palabras de la autora, *no se nace mujer, se llega a serlo*. “De esta manera, el género es para Schutte la construcción social con base en un sexo biológicamente dado” (Gargallo 75), en este sentido, el género se construye y no se afirma. Si el género se afirmara, presupondría que sólo existen las categorías binarias

de hombre y mujer, y por lo tanto, todo aquel que no se sienta identificado o que su hacer y decir no sea el correspondiente a su género, quedará excluido. Dicha exclusión, sobra decirlo, no es la excepción sino más bien la regla en cuanto a cierta idea hegemónica social del género.

El feminismo “reconsidera la posición de las ‘mujeres’ como sujetos del feminismo y la distinción entre sexo y género” (Butler *El género...* 29), en este sentido el cuerpo se construye a través de prácticas culturales y políticas que relacionan al sexo con la sexualidad cuando estas no significan lo mismo. La teoría feminista supone una identidad existente para las mujeres dentro de las representaciones políticas, ya que los movimientos feministas visibilizan y legitimizan a las mujeres como sujetos políticos, que pese a la lucha constante sigue trayendo la exclusión de las mujeres ante la figura del “otro”.

II. Teoría *queer*

Los estudios *queer* han encontrado un espacio dentro de diferentes disciplinas desde finales del siglo XX, por ello, es que los estudios de esta ola del feminismo han optado por utilizar el término *queer* para referirse a aquellas obras que tienen que ver con identidades sexuales, como gay, lesbiana, bisexual, travesti, transgénero, intersexual, transexual, entre otras.

Los conceptos de sexo, género y sexualidad ponen en evidencia las cuestiones sociales y políticas por las que atraviesa el sujeto cuando se ha determinado dentro de un contexto histórico, social, cultural, político y religioso. Todas estas cuestiones socio-políticas han tratado de determinar al sujeto a través de su propia identidad, una identidad construida por el discurso.

Dentro de la teoría psicoanalítica, la identidad de género y la orientación sexual logran su integridad al mismo tiempo (Butler “Conflicto...” 274), por lo que un ejemplo de esto es el complejo de Edipo, según Beauvoir

el niño se adhiere más o menos fuertemente a un objeto: el niño varón se aferra a la madre y desea identificarse con el padre; lo espanta semejante pretensión y teme que, para castigarlo, su padre lo mutile; del “complejo de Edipo” nace el “complejo de castración”; se desarrollan entonces en el niño sentimientos de agresividad con respecto al padre, pero al mismo tiempo, interioriza su autoridad. (45)

En este sentido, dentro de las familias heterosexuales con figuras paternas y maternas el hijo tiene una relación de semejanza con el padre en el que al ser identificado como *hombre* se construye en primera instancia un acercamiento al *deber ser* a partir del sexo biológico, lo mismo que ocurre con la mujer al identificarse con la madre. Sin embargo, cuando el hijo no se identifica con el padre hay una resignificación del género y la orientación sexual en la que interviene el deseo de ser otro, con toda la represión o exclusión social que esto puede significar.

La identidad puede condicionar la interacción y la recombinación sucesiva de los significados de género (Butler “Conflicto...” 275) que están condicionados por la necesidad cultural de la exclusión por querer nombrar al otro cuando no se nombra a sí mismo, y de esta forma el cuerpo también se construye a partir del género y de la identidad. La postura de que el género es performativo intenta mostrar que lo que se considera una esencia interna del género se fabrica mediante un conjunto sostenido de actos postulados por medio de la estilización del cuerpo basado en el género (Butler *El género...* 15-16). La identificación

supuesta en el complejo es una figuración, en términos de Butler, la actuación de una fantasía de la cultura y el lenguaje.

A continuación una cita extensa de Butler, desde Foucault, que explica una tesis fundamental para la crítica de la relación cuerpo-género.

En otro contexto, Michel Foucault cuestiona el lenguaje de la interiorización cuando opera al servicio de hipótesis represivas. A través del lenguaje de la inscripción, en *Discipline and Punish*, rescribe la doctrina de la interiorización que está en *La genealogía de la moral*, de Nietzsche. En el contexto de los prisioneros, afirma Foucault, la estrategia no ha sido reforzar la represión de sus deseos sino forzar a sus cuerpos a dar sentido a la ley de la prohibición como su propia y principal esencia, categoría y necesidad. (“Conflicto...” 276)

El cuerpo también funciona como objeto modular que se relaciona con el sexo y la sexualidad; así, una estrategia que modifica al cuerpo es la *performatividad de los actos*, pues estas prácticas buscan desnaturalizar las categorías de género, identidad y cuerpo dentro de la teoría *queer*, pues “Butler llegó a entender los actos performativos como formas de habla que ejercen un poder vinculante, y como actos reiterados ‘cuyo poder estriba a la vez en su persistencia y en su inestabilidad’” (Linding “Introducción...” 16).

III. Pensar en categorías y límites de roles

Para esta tesis, es necesario definir algunos conceptos en relación al género, sexo y sexualidad. El primero de ellos, ¿cuál es la diferencia entre sexo y género? Según los discursos más convencionales de ello, en el ser humano el sexo se asigna al nacer y hace referencia al estado biológico de una persona dividiéndolo en dos categorías: hombre y mujer. “El *sexo* distingue a las personas como machos o hembras a partir de elementos

biológicos de la especie. Desde ese criterio se ha definido que básicamente hay dos sexos” (Lamas 164),³ mismos que son asociados a cuestiones biológicas como cromosomas, prevalencia humana, anatomía interna y externa, con la diferencia principal que divide a uno de otro: pene y vagina.

Por otro lado, Butler apunta que “el género no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural mediante el cual la ‘naturaleza sexuada’ o ‘un sexo natural’ se produce y establece como ‘prediscursivo’, previo a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura” (*El género...* 40). Según Teresa de Laurentis “la construcción de género es tanto el producto como el proceso de una representación, [...] la construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación” (15), por lo que el género es una construcción social, histórica, política y cultural que modifica identidades a partir de su época o determinados contextos.⁴ Así,

la diferencia sexual, biológica, fisiológica y relativa a la reproducción, traduce una diferencia en la relación de los sujetos con el contrato simbólico que es el contrato social. Se trata de especificar la diferencia entre los hombres y las mujeres, en su relación con el poder, con el lenguaje, con el sentido. (Kristeva 352)

³ Martha Lamas explica en *Cuerpo, sexo y política* que actualmente hay más de dos sexos, es decir, que “desde un punto de vista biológico habría que hablar de por lo menos cinco sexos: 1) hombres (personas que tienen dos testículos); 2) mujeres (que tienen dos ovarios); 3) personas hermafroditas (en las cuales aparece al mismo tiempo un testículo y un ovario); 4) hermafroditas masculinos o merms (personas que tienen testículos, pero presentan otros caracteres sexuales femeninos); 5) hermafroditas femeninos o fermes (personas con ovarios, pero con características sexuales masculinos)” (199), y que esto es sólo a partir de una lista de posibilidades entre los órganos sexuales internos y caracteres sexuales secundarios.

⁴ El género al ser una construcción social posibilita la creación de otros géneros que no dependen sólo de lo femenino o masculino, sino que pueden subvertir estas identidades binarias a partir de sus múltiples posibilidades, como el travesti, *drag*, *queer*, no binario, género fluido, etcétera.

Las identidades hacen referencia a las personas cuya identidad de género es diferente a su sexo asignado biológicamente al momento de nacer. Cuando el sujeto decide cambiar su sexo y cuerpo a través de hormonas, cirugías y otros medios, normalmente son denominados de otra forma: *trans*, que son aquellos sujetos que han cambiado de femenino a masculino o de masculino a femenino, aunque algunos prefieren ser denominados como hombre o mujer y no como personas *trans* (“Sobre las personas...” 1). Sin embargo, el sujeto no necesariamente se asocia a una categoría binaria o a la transexualidad.

Por otro lado, y a veces confundible, están los travestis y los *drags*. El travesti es definido por “la crítica como la sexualidad que resquebraja la construcción del sistema binario genérico de lo masculino y lo femenino, ya que su condición y configuración fundamental se basa en la desestabilización de las jerarquías genéricas” (Wigozki 1), pues el travesti no está ligado a prácticas sexuales o a un cambio de designación del género biológico, sino a cierta figuración o performatividad relacional en cuanto al género. Otros son los *drags* “donde un sujeto encarna a otro en términos imitativos para verse reflejado en este y para que lo vean los otros” (Bianchi 3). De este modo, la diferencia entre los *drags* y los travestis es que los *drags* se visten como el género contrario para cierto espectáculo puntual y concreto, mientras que los travestis forman una expresión del género contrario al suyo. Como señala Butler, esta categoría es especialmente subversiva porque

en realidad estamos ante la presencia de tres dimensiones separadas de la corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de su género y la actuación de género. Si la anatomía del actor es desde ya distinta de su género, y los dos son diferentes del género de la actuación, entonces ésta sugiere una disonancia, no sólo entre sexo y actuación, sino también entre sexo y género, y género y actuación [...]. Al imitar el género, el *drag* revela de manera

implícita la estructura imitativa del género mismo, así como su contingencia [...] entre sexo y género, frente a las configuraciones culturales de las unidades causales, que se asumen normalmente como naturales y necesarias. (Butler “Conflicto...” 280)

La figura del travesti o *drag* cuestiona ciertos supuestos en cuanto al cuerpo y el sexo. Limitar al género y al cuerpo “radica en rechazar o en desalojar algo de la dimensión consiente y mantenerlo separado de sus límites” (Villegas y Talavera 36), pensado desde la exclusión y opresión del sujeto. En este sentido, el sexo por ser biológico excluye por naturalidad a las categorías construidas por el género. Los roles de género concurren con una ideología tradicional que radica en el *debe ser* de los géneros, por lo que los roles de género establecen una serie de actividades de lo que el hombre y la mujer *deben de ser y hacer*. “El género circunscribe sus contenidos dentro de un marco discursivo que unifica algunos sujetos sexuales legítimos [biológicos], y excluye de la inteligibilidad las identidades sexuales y las discontinuidades que desafían los principios y los cierres del discurso (Butler “Conflicto...” 271). A partir de esto, el género y el sexo se pueden desnaturalizar desde un mecanismo cultural dado que el género se crea a sí mismo e imita su origen (280).

Las construcciones binarias ya establecidas como *hombre* y *mujer* no siempre confirman una identidad propia de cada sujeto como es en el caso del género *queer*, en el que el sujeto se identifica fuera de las construcciones binarias que establecen actividades que deberían realizar cada uno de ellos, restringido al orden y las jerarquías que construye el género. “La ‘unidad’ del género es el efecto de una práctica reguladora que procura hacer uniforme la identidad de género mediante una heterosexualidad obligatoria” (Butler *El género...* 65) que restringe a su mismo género, puesto que las identidades genéricas distintas, como la lesbiana o la bisexual se reproducen a su vez desde otras posiciones estructurales

que no dejan de reproducir las categorías binarias de hombre y mujer y sus relaciones con la oposición.

Las categorías que se refieren al “otro” que no es hombre han sido excluidas de la cultura y la literatura cuando se tiene en cuenta que todas las categorías ya mencionadas anteriormente son construcciones sociales que se han creado para depositar a cada sujeto bajo una etiqueta en la que se incluye la conciencia del yo y la identidad. Las categorías generan un fin político-social que articula las experiencias de un discurso que limita a todo aquel individuo que no encaja en la categoría de hombre y mujer. En este sentido, las categorías no binarias tratan de establecer la categoría de “otro” en relación al hombre y la mujer, por lo que habría que preguntarse, ¿qué son y cuáles son sus funciones?

El feminismo de Beauvoir plantea que cada individuo es *libre* de determinarse a sí mismo y ser quien quiera ser. La sociedad está acostumbrada a seguir patrones que consideran a gran medida dignos de continuar. “El deseo de ser madre, visto como alienante o reaccionario por la generación feminista anterior, no se ha convertido en una bandera para la generación actual” (Kristeva 359). En una época más tradicional se establecían las actividades de ambos sexos: el hombre debía trabajar, mientras que la mujer debía hacerse cargo de las tareas del hogar y los hijos.

Las faenas domésticas o las servidumbres mundanas que la madre no vacila en imponer a la estudiante, a la aprendiz, terminan por agotarla [...]. De la muchacha se exige que permanezca en casa, se vigilan sus salidas: no se la estimula en modo alguno para que tome en sus manos sus propias distracciones y placeres [...] las costumbres les hacen difícil la independencia. (Beauvoir 275)

Sin embargo, en los últimos años esto ha cambiado, aun cuando “las mujeres consideran la maternidad indispensable para la complejidad de la experiencia femenina” (Kristeva 359), en esta última ola del feminismo, las mismas mujeres han decidido que ser madre no es una obligación natural del *debe ser*, sino que *ser* madre debe ser una decisión tomada por cada mujer.

IV. Relación entre teoría *queer* y literatura: cultura y expresiones políticas

En este sentido, cierta literatura comienza a utilizar la figura del travesti (entre otras) desde la teoría *queer*. Dichos análisis parten desde la historia de una sexualidad no normativa entre hombres, o bien, desde la figura del travesti que se enamora, tiene relaciones sexuales y establece una relación de pareja, así como la prostitución y las relaciones sexuales con hombres que no asumen su propia homosexualidad, y que, en la mayoría de los casos, también van acompañados de violencia.

En la literatura, el género constituye una relación entre una y otras entidades en las que se crea o asigna una entidad a partir de la posición de una clase social, contexto, y el hacer y decir de los personajes, pues asumir una identidad es prescribirse a lo que es y no es, ya que “la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación” (De Laurentis 11), punto que se analizará más adelante en esta tesis.

Por otro lado, siguiendo a Jonathan Culler, el lector encuentra en los personajes una empatía de reflejo, es decir, el lector se siente identificado o familiarizado con algún personaje literario, ya sea de un cuento, una novela, obra de teatro, entre otros, sin importar que el personaje sea un niño, un adulto, un animal o incluso una taza, pues el lector se

identifica con la trama y los personajes para crear en sí mismo una identidad reconstruida a partir del discurso literario:

Los personajes que aparecen en las obras literarias son ejemplo a seguir, son figuras con las que la narración invita a implicarse en un pensamiento compartido, produciendo cierta empatía entre el lector y el leído. Debido a este principio no resulta difícil encontrar novelas que al ser leídas se generan cierta simpatía por personajes con los que nunca hubieras creído interesarte (un militar, un cura, un dictador, etcétera), llegando incluso a justificar cualquier acción que se realizara bajo su propia trama, su propia retórica y su propia narración [...]. Culler deja en claro una función de la literatura, la de trabajar como vehículo ideológico, es decir, como forma en que la condición de la realidad [...] es desplazada ofreciéndoles el acceso a una región imaginaria y superior como una forma de enajenamiento y pacificación. (Monroy 63)

Así, “la identidad fundamental de los personajes emerge como resultado de las acciones, del forcejeo con el mundo; pero posteriormente esta identidad se postula como la base, incluso la causa de tales acciones” (Culler 134); las obras literarias animan al lector a identificarse con los personajes, por lo que “la identificación colabora en crear la identidad: llegamos a ser quienes somos porque nos identificamos con figuras que encontramos en la lectura” (Culler 135).

De manera paralela, y como apunta Butler, “la construcción política del sujeto se lleva a cabo con ciertos objetivos legitimadores y excluyentes, y estas operaciones políticas se ocultan y naturalizan mediante un análisis político que las estructuras jurídicas toman como su fundamento” (*El género...* 34-35). Las prácticas políticas que producen y ocultan la construcción del género se reflejan en el discurso mediado que excluye y al mismo tiempo incluye a las categorías binarias. Un ejemplo de esto sigue siendo la literatura y el cine, que

con el discurso y la imagen muestran al lector y el espectador una naturalidad que con el pacto de la ficción se acepta, para esto Butler explica que

el sexo no es a la cultura lo que el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo/cultural mediante el cual la “naturaleza sexuada” o un “sexo natural” se producen y establece como “prediscursivo” previo a la cultura, una superficie políticamente neutral *sobre la cual* actúa la cultura. (40)

El sexo comienza a tener un significado a partir de su integridad al ser incluido en las prácticas que tratan de naturalizar lo que se ha preestablecido. Las prácticas socio-políticas producen relaciones de dominación que refuerzan el orden social y jerárquico de determinados ejercicios políticos, de los que se toma una postura desde el feminismo y la teoría *queer* a partir del discurso y la experiencia propia, ya que a través de ciertos discursos se intentan naturalizar las diferentes prácticas que han llevado al género a ser una construcción, reproducción y performatividad en determinados contextos.

La literatura, el cine y los medios de comunicación muestran personajes o figuras públicas que intentan presentar categorías no binarias de aquel “otro” que no es hombre ni mujer; no hay un desarrollo natural de los cuerpos, sino que existen actos repetitivos que se asignan a la construcción del género y el cuerpo, que, en palabras de Butler, son un “irse haciendo”. En este sentido, la regulación de los cuerpos está sujeta a la *performatividad de los actos*, es decir, cuando no hay prácticas binarias que naturalicen las actividades de hombre y mujer, las prácticas del cuerpo del hacer y ser quedan bajo un mecanismo que trata de regular y controlar a través de la verdad, la falsedad y la propia ficción que sólo hay una práctica social.

V. Producir el cuerpo

El género es construido y no una necesidad biológica como se explicó anteriormente, pues se trata de identificar a los sujetos sexuados que se han determinado a partir de un contexto social. Beauvoir dice que el “otro” son aquellos géneros que no son el hombre. Según Irigaray “la creación de un sujeto necesita precisamente las relaciones [...] de jerarquía, exclusión y dominación” (citado en Butler “Conflicto...” 268). El hombre sería así el sujeto y toda demás identidad será más bien alteridad.

Teresa de Lauretis retoma de Foucault (sobre la tecnología) y dice que “el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales” (8). Al respecto, la autora propone que el género se construye y representa, por lo que habrá que preguntarse en qué circunstancias o contextos esto es posible, pero si se emplea o se relaciona con la literatura o el cine, en ambas disciplinas se puede observar cómo es que se construyen los personajes a través de otros, y cómo se verá en esta tesis, cómo es que el género se construye mediante el discurso y la performatividad de los cuerpos.

“El cuerpo es reducido críticamente a algo viviente unitario que puede ser apropiado y gobernado con el fin de ‘producir’ algún tipo de finalidad calculable” (De Lauretis 64), es decir, el cuerpo es el vehículo que produce acciones y funciones propias de una naturalidad preexistente para la cultura y la política. Si bien el género es una construcción social, el cuerpo y la identidad por consecuente también lo son, dado que ambos son moldeados a través de las prácticas socio-políticas generadas para el control y la regulación de las

entidades y relaciones de sujetos excluidos que no entran en las categorías binarias y han sido denominados como “otros”.

Las practicas socio-políticas configuran al cuerpo a un modo jerárquico y un orden asimétrico (androcéntrico) (Martínez y Linding 68). El cuerpo se ejercita, fabrica y performatiza ante el cuerpo que “conforma lo que existe antes que él o se transforma desobedeciendo las normas y abriendo un más allá indeterminado” (72). Para Butler estas prácticas se producen con la performatividad de los actos, en donde una serie de actos repetidos (aquí entraría la literatura y el cine) producen, copian o reproducen (186) los cuerpos, pues la idea de la repetición o producción no es nueva, dado que no hay una naturalidad en el cuerpo en el que las acciones del discurso mismo establezcan cómo es un hombre y una mujer. Es por ello que el género performatiza los actos y funciones de las categorías binarias sobre lo qué es y lo que puede hacer el cuerpo.

El cuerpo es forzosamente un campo de lucha constante sobre lo que puede hacer y ser sobre sí mismo, como lo ha hecho ver el feminismo contemporáneo que está sujeto a los discursos que lo forman y/o contribuyen a su alteridad; o aquellos cuerpos que incluso no se identifican con un género, pues el cuerpo es en sí un medio de subversión y posibilidades para lo que puede o no un género.

Capítulo 2

En este capítulo se expondrá de forma descriptiva tres apartados importantes para el análisis de la novela *El beso de la mujer araña*. El primero de ellos corresponde a Manuel Puig y la historia de sus publicaciones; el segundo es sobre el proceso editorial por el que atravesó *El beso...* tras el contexto de la dictadura de Argentina hasta cómo fue recibida por la academia y los lectores, acentuando las relaciones de recepción de la obra, pero también de su represión; finalmente, en el tercer apartado realizare una descripción narratológica de la novela que parte desde el concepto de trama, personajes y estrategias narrativas. Las reflexiones en cuanto a lo anterior contribuirán a desarrollar la lectura crítica que se desea proponer en el último apartado desde una contextualización literaria pero también política.

Para comprender la obra que en esta investigación se está analizando, es necesario contextualizar a partir del autor y la historia de experiencia social; a continuación, se enumerará por un lado el largo trabajo editorial de Puig y un poco de datos biográficos, y por otro lado se tratará el tema de su militancia en el famosos frente de liberación sexual porque su propuesta estética/política en la novela fue de interés por la parte del movimiento social. Hay que remarcar en este recuento histórico los momentos en que su escritura padeció momentos de censura o represión por considerarse subversiva; aquí no se entiende la subversión como una suerte de contenido político en el texto, sino como una propuesta retórica que lo que hace es reconsiderar las lógicas y axiologías hegemónicas en la forma de entender la identidad como un recurso de análisis y como “herramienta o dispositivo teórico

para el análisis de textos culturales de toda índole, y en especial de textos literarios” (Linding “Estrategias...” 35).

I. Manuel Puig y la historia de su literatura⁵

Manuel Puig nació el 28 de diciembre de 1932 en Buenos Aires, Argentina. En un principio, Puig quería estudiar cine pero su familia lo instó a estudiar arquitectura, carrera que posteriormente dejaría para estudiar inglés, italiano y francés. En Europa de 1958 comienza a escribir su primer guion, una mezcla de *Cumbres borrascosas* con pinceladas modernas de *Té y simpatía*, según él explica. Posteriormente regresa a Argentina a trabajar como asistente de dirección en tres películas del país y escribe *La tajada*, su primer guion en español ambientado en la era peronista de Buenos Aires (Panesi *et al.* 437-438). En 1962 comienza a escribir su primera novela *La traición de Rita Hayworth*, la cual termina en 1965; en diciembre de ese año la novela es finalista en el concurso Biblioteca Breve de la editorial Seix-Barral, misma con la que firma un contrato de publicación, aunque la editorial terminó por censurar la novela por lo que representa en sí la obra en el contexto en el que se presentó, los temas y los personajes. A partir de ese momento Puig pasa por un proceso editorial difícil, sin embargo, en 1966 la editorial francesa Gallimard traduce la novela aún sin estar publicada.

⁵ Para este apartado se revisaron los textos de investigación: “Cronología” de Jorge Panesi *et al.*, “La novela argentina (1976-1983)” de José Luis De Diego, “Una literatura fuera de la literatura” de Alberto Giordano, “Una historia del Frente de Liberación Homosexual y la izquierda Argentina” de Joaquín Santiago Inausti, e “Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina” de Néstor Perlongher.

En 1967 Puig regresa a Argentina y firma un contrato con la editorial Sudamericana para publicar *La traición...* pero es censurada por el régimen militar del dictador Juan Carlos Onganía. Tras las complicaciones editoriales y la censura, Puig escribe *Boquitas pintadas* para ser publicada por entregas en una revista, pero deciden no publicarlo. Es hasta 1968 que la editorial Jorge Álvarez publica *La traición...* y un año después la editorial Gallimard decide publicar la traducción francesa de la novela. Después de esto, la novela es seleccionada como una de las mejores novelas de 1968-1969. En ese mismo año, la editorial Sudamericana publica *Boquitas pintadas*, novela que se convierte en un *best-seller* al igual que *La traición de Rita Hayworth*.

Para 1971 las dos novelas de Puig son un éxito. *La traición...* es traducida al inglés mientras que *Boquitas...* es traducida al portugués e italiano. Asimismo, *Boquitas...* aparece en la lista de los mejores libros del año y *La traición...* es seleccionada por *The New York Times* como una de las mejores novelas de 1971. Dos años después la editorial Sudamericana publica su tercera novela *The Buenos Aires affair*, pero la edición es censurada de nuevo. En ese mismo año comienza a entrevistar a presos políticos para escribir su cuarta novela, *El beso de la mujer araña*.

Posteriormente, *Boquitas...* es adaptada para llevarse al cine por el director argentino Leopoldo Torre Nilsson; en 1974 dicha película recibe un premio al mejor guion en el Festival de San Sebastián. Para ese mismo año, Puig se exilia en México, país en el que escribe una comedia musical, *Amor del bueno*, para la cantante Lucha Villa, así como la adaptación del capítulo IV de *La traición...* para *Muestras gratis de cosméticos*; en 1975

escribe otra comedia musical, *Muy señor mío*, bajo la dirección de Nancy Cárdenas y Carmen Salinas como protagonista, pero ninguna de estas comedias musicales fue presentada.

En 1976 la editorial Seix-Barral publica *El beso de la mujer araña*, pero es prohibida por la dictadura militar de Argentina. Puig también escribe el guion cinematográfico de *El lugar sin límites* de José Donoso para el director mexicano Arturo Ripstein, y en 1977 adapta *El impostor* de Silvana Ocampo para el productor Manuel Barbachano. En 1978 escribe el guion de *Recuerdo de Tijuana* para el mismo productor, pero este último guion no llega a filmarse. También escribe otra comedia musical, *Pilón*, basada en canciones folklóricas de Venezuela; y la publicación de artículos en *Bazaar*. Nuevamente una de sus adaptaciones, *El lugar...* gana en el Festival de San Sebastián, pero Puig retira su nombre de los créditos.

Para 1979 la editorial Seix-Barral vuelve a publicar una novela de Puig, *Pubis angelical*, mientras que el autor escribe una comedia de enredos, *Urge marido*. Ya en 1980 Seix-Barral publica *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. En este mismo año, Puig escribe el prólogo de dos guiones para la Editorial La Rosa de Turín. Asimismo, *El beso...* es adaptada en portugués para el teatro, misma que se estrenaría en la sala Escalante de la Diputación de Valencia, y representada en Alicante y el Teatro Martín de Madrid.

En 1982 Seix-Barral vuelve a publicar una novela de Puig, *Sangre de amor correspondido* mientras se estrena su obra de teatro, *Bajo un manto de estrellas* en Río de Janeiro y se filma *Pubis...* por el director Raúl de la Torre. En 1983 Seix-Barral publica *Bajo un manto de estrellas*. Dos años después llega la versión cinematográfica de *El beso...* dirigida por Héctor Babenco e interpretada por William Hurt, Raúl Juliá y Sonia Braga. Puig

escribe el guion cinematográfico de *Tango Musik*. Seix-Barral publica *La cara del villano-Recuerdo de Tijuana*, y en 1986 Puig escribe para el productor David Weisman. Un año después también crea la obra de teatro *El misterio del ramo de rosas*, misma que se estrena en Londres con la participación de Brenda Bruce y Gemma Jones; y la editorial Antonio Mondadori de Milán publica una traducción italiana de esta obra.

Seix-Barral publica *Cae la noche tropical* en 1988; después Puig escribe la comedia musical *Gardel uma lebranca* sobre un episodio imaginario de la vida de Carlos Gardel. También se publica la traducción de una obra de teatro *Triste golondrina macho* en Einudi, Turín. En 1989 se instala en México y concluye un guion cinematográfico sobre la vida de Vivaldi en Santa Marinella; registra un proyecto de guion sobre la vida de Claudia Muzio y una versión de comedia musical de *El beso...* con la dirección de Harold Price. También se estrena la película *El misterio del ramo de rosas* con Anne Bancroff como protagonista, y en 1990 Puig publica algunos relatos en *Chorus* y *El porteño*. Manuel Puig murió el 22 de julio de 1990 en la ciudad de Cuernavaca, Morelos.

Lo expuesto anteriormente es un recorrido ante la vida de Puig antes de continuar y detenerme en la novela de *El beso...*, pues bien, algunos datos bibliográficos son fundamentales para continuar con lo que se expondrá en este capítulo, principalmente cómo es la recepción y represión de la novela, el porqué de censurar a Puig y su obra, su participación en el Frente de Liberación Homosexual (FLH), su relevancia ante la vista de autores como Jorge Luis Borges, incursionar o no en el boom y canon literario, y la academia. Asimismo, dado a lo propuesto en esta tesis, es necesario entender el papel de Puig dentro del FLH para analizar lo que él mismo representa, el homosexual y el guerrillero.

II. Historia de recepción y represión de *El beso de la mujer araña*

a. El Frente de Liberación Homosexual

La vida de Puig está atravesada, en parte, por su militancia en el movimiento del FLH organización iniciada en 1967 y nacida oficialmente hasta agosto de 1971 en Argentina. Según Néstor Perlongher, miembro del FLH, algunos objetivos políticos eran “lograr que la izquierda incorporara las reivindicaciones homosexuales a sus programas [...] [y que] se privilegia[ra] el papel de la sexualidad” (“Historia del...” 78). A continuación se explicarán varias de las singularidades de este movimiento.

En 1967, durante la denominada “Revolución Argentina” y en el marco del que hasta en ese entonces era el mayor avance del Estado en la regulación de la sexualidad y de la expresión de género de la población, un grupo de obreros, migrantes del interior del país y sindicalistas del gremio de las telecomunicaciones fundan “Nuestro Mundo”. Éste fue el primer grupo de activismo político homosexual latinoamericano, que se nucleará en 1971 junto con otros grupos de intelectuales y activistas en el [FLH]. (Insausti 1)

Así, en 1969 los activistas de Nuestro Mundo entrarían en contacto con el escritor Juan José Hernández, pues él los comunicaría “con un grupo de intelectuales porteños entre los que se encontraban Manuel Puig, Blas Matamoros y Juan José Sebreli” (5) conjuntando así al grupo Profesionales, y el grupo Eros liderado por Néstor Perlongher. Años más tarde estos últimos dos grupos reformularían el FLH “como luchadores contra el régimen político autoritario y un sistema social opresivo” (5).

De esta manera, en 1972 “la lucha estaba centrada en el reclamo por la eliminación de los edictos parciales. Estratégicamente los documentos conjuntos del FLH comienzan a ligar la represión sexual al capitalismo, denunciando que el modelo de familia heterosexual

era un modo de reproducir las jerarquías sociales” (7). Dos años después, “el FLH empezaba a enviar señales a las organizaciones de izquierda en la búsqueda de la empatía que imaginaban posible ante la realidad del enemigo común” (7). Es interesante, incluso para el análisis que se propone de la novela *El beso...* es ver cómo el trabajo político y la identidad sexual van acompañados en el ejercicio de una subversión en varios niveles: por un lado la subversión que implica repensar las identidades sexo-genéricas, no como mero efecto biológico, sino como político, y en este mismo sentido, la subversión se piensa como la oposición y deconstrucción entre política/sexualidad, de esto último se ahondará en el análisis.

Así, por ejemplo, en los documentos del FLH se escribían discursos en primera persona para apelar a la experiencia de “sufrimiento” de los homosexuales, o bien, reproducir directamente discursos estratégicos con el objetivo de generar “compasión” y “empatía” para los integrantes del Frente. Como parte de estas acciones, algunos miembros salían a la calle a rayar paredes, colocando FLH aun cuando esto sólo tenía un significado para ellos; también en 1973 comenzaron a distribuir la revista *Somos* (“Frente...” 19:34) y el periódico *Homosexuales*.

Si el boletín *Nuestro Mundo* era un compendio de notas recortadas de la prensa masiva que intentaba discutir la criminalización de la homosexualidad, y el periódico *Homosexuales* era una misiva dirigida al resto de las organizaciones del campo popular, *Somos* estaba dirigida a los propios homosexuales con un criterio autodefensivo. Así las notas enseñaban cómo reaccionar en caso de ser detenidos, informaban a los homosexuales sobre sus derechos e incluían una recopilación de las notas publicadas en la prensa sobre detenciones y razias. (Insausti 11)

En este caso, la revista *Somos* da apertura a la “cultura de las locas” (11) y por consecuente, en sus portadas comienzan a representar esta figura a partir de “una canasta de mimbre con rosas, una marica con el pelo colonizado por las flores y el follaje, un adolescente andrógino de pelo largo y torso desnudo” (11).

Tras una estrategia por politizar las masas de homosexuales y sensibilizar a la izquierda sobre la revolución industrial, el FLH es amenazado por el golpe de estado del 24 de marzo de 1976, este golpe de estado llevó al poder el Proceso de Reorganización Social (PRN). En Argentina se habían sentado las bases de un modelo de integración nacional-popular que se caracterizó por el desarrollo vinculado con la sustitución de importaciones y la expansión del mercado interno del país (Borrelli 26-27). “Una vez en el poder, el gobierno militar refrendó una política restrictiva y autoritaria para el ejercicio de la libertad de prensa [y editorial], profundizando el sesgo de los años 1974 y 1975” (31).

b. *El beso de la mujer araña*

Las condiciones de producción de literatura en los años del PRN están asignadas por la persecución ideológica de la censura, el exilio y el miedo, el desarraigo y la asfixia son parte de un hecho histórico no sólo de la dictadura militar, sino de la novela argentina (De Diego 21). En este sentido, y como una propuesta metodológica, es necesario “reflexionar a partir de lo que *no* se muestra en la superficie textual es también proceder a contrapelo, indagar en el inconsciente del texto, sacar a la luz otras insignificaciones, la posibilidad de leer la historia de la literatura posible” (Goldchluk 1).

Durante el período de 1970-1976, Manuel Puig es consolidado como escritor profesional, pero al mismo tiempo también se consolidan los procesos de censura y exilio político que comienzan en 1973 (Forastelli 475), y por consiguiente las editoriales más representativas del mercado.

Los golpes militares en países de tanta relevancia para el mercado editorial como Chile y Argentina [...] pusieron freno entre 1973 y 1976 a la exportación española a los mercados latinoamericanos, obligando a algunas editoriales españolas a replegarse temporalmente y a otras directamente a echar el cierre. El periodo conocido como el *postboom* empieza con dificultades para los nuevos autores. (Guedán 40)

Manuel Puig fue censurado durante varios años por la dictadura de Argentina, y por consiguiente las editoriales hicieron lo mismo. Es hasta 1976 que la editorial Seix-Barral publica *El beso de la mujer araña*, pero su publicación fue prohibida por la dictadura de Argentina. Tras varios años después y el rotundo éxito de las novelas de Puig, en 1981 la novela es adaptada a una obra de teatro dirigida por José Luis García Sánchez y en 1985 el director Héctor Babenco a la pantalla grande *El beso...*, aunque ésta película representa una película dentro de otra película, en donde Molina le cuenta a Valentín una película. La obra estuvo dominada al *Oscar* cuatro veces, misma con la que el actor William Hurt ganó el premio como mejor actor y en los Premios BAFTA en el Festival de Cannes de ese mismo año.

Puig atenta contra los acontecimientos históricos, los bloqueos ideológicos y los grandes relatos en *El beso...* por lo que es acusado de promover la recepción del FLH, ya que en la novela los personajes principales son un homosexual y un guerrillero que comparten una celda en prisión. En un principio esta novela es censurada porque visibiliza la

homosexualidad (y por consiguiente una alegoría al FLH) representada en el personaje de Molina, así como la represión de los guerrilleros que estaban en contra del Estado y la dictadura con el personaje de Valentín.

Dentro del FLH “la cultura de las *locas* es reivindicada y celebrada”, misma “cultura” que es tomada por Puig en *El beso...*, pues bien, el personaje de Molina se llama a sí mismo como loca y muchas veces también se considera mujer, por lo que pone en evidencia parte de los intereses del FLH, pues como ya se mencionó, el Frente buscaba la liberación sexual. Para los críticos literarios “la aparición de una obra o, lo que es casi lo mismo, a su reaparición en las sucesivas lecturas históricas [...] suele resolverse, contra la invención, a favor de lo conocido. Como si la presencia de lo nuevo resultase, en el límite, intolerable” (Giordano 463), incluso no sólo para los críticos, sino para los escritores. Pensar en una nueva narrativa es parte de un cambio transcendental tanto para antiguas formas de narrar como para lo nuevo. Según Pere Grimferrer de “todos los narradores recientes de esta área cultural, Puig es sin duda el que menos parece deber, no ya a la tradición literaria inmediata, sino pura y simplemente a cualquier clase de tradición literaria” (Giordano 463), puesto que la narrativa de Puig

desoyó desde un comienzo los imperativos morales de la representación, que la escritura puigiana se desarrolló siempre respondiendo a sus propias leyes, sin someterse a lo que escritores de *Literal* llamaron “pre-potencia del referente”, pero no menos cierto es que Puig rara vez eligió el camino de la ruptura, de la transgresión intencional, con el que se identifican las narrativas de vanguardia. (466)

Asimismo, Puig es adentrado al canon literario de Latinoamérica gracias al “cuestionamiento de la oposición jerárquica cultura letrada/cultura popular, la

problematización en torno al concepto de ‘gender’ y la reivindicación de las políticas minoritarias encontradas en las novelas de Puig” (471) como es en *El beso...* Una vez que se introduce a Puig en el canon literario de lo que debe ser leído, comentado y estudiado, la academia se centra en él, puesto que Puig comienza a dar conferencias en universidades de Berlín, Hamburgo, Gotinga, Francfort, Maguncia, Caracas, Estados Unidos, La Sorbonne, Orleans y Toulouse; así como talleres literarios en Washington College y la Universidad de Pittsburgh. También llega a ser postulado para el Premio Nobel de Literatura, gana el Premio Nelson Rodrigues en Brasil y un doctorado honorario en la Universidad de Aberdeen.

III. Trama, personajes y estrategias narrativas

El beso de la mujer araña es una de las novelas más importantes de Manuel Puig. Algo característico de esta novela es que aparentemente no hay una voz narrativa homo o heterodiegética, sino que la narración es completamente un diálogo entre los dos personajes principales. En este apartado se analizará y describirá cuál es la trama, los personajes principales y las estrategias narrativas en la novela. Por ello cabe recalcar que la novela también fue “sumamente peculiar para la época y para el lugar de su composición, cuando otros novelistas latinoamericanos asumían posturas omniscientes, con miras hacia el porvenir” (Sommer 229) de la literatura.

Helena Beristáin explica que se ha llamado estrategia narrativa a “la relación existente entre el narrador y los hechos narrados, misma que marca el procedimiento discursivo de presentación de la historia” (356). En este sentido, una estrategia narrativa también es una marca tipográfica que hace una diferencia entre el que narra y lo que se está

narrando en la novela, así como un tema empleado con un fin, los modos de narración o los formatos que se utilizan para crear una historia como las cartas o informes, incluso el uso de recursos estilísticos como la intertextualidad.

Por otro lado, está la trama, que “es una manera de dar forma a los sucesos para convertirlos en una narración genuina [...] [pues] la trama es lo que resulta conformado por las narraciones, pues pueden presentar la misma ‘historia’ de modos diferentes” (Culler 104). En *El beso...* la trama se ve reflejada en las conversaciones diarias entre dos compañeros de celda: Molina y Valentín; en donde, además, hay historias adicionales, historias que narra Molina a Valentín, películas que le cuenta para hacer menos difíciles sus días en prisión, así como historias más personales que se cuentan uno a otro.

Los personajes de *El beso...* reescriben la historia de la dictadura de Argentina desde abajo, es decir, desde dos presos que analizan la “cultura de masas” cuando Molina cuenta a Valentín las películas que ha visto. En esta novela se “otorga voz a la cultura de los grupos marginados, y por otra parte el estudio de la cultura de masas como formación ideológica opresiva” (Culler 60). En *El beso...* Molina es un *hombre* de 37 años. Este está en prisión por corrupción de menores, y Valentín es un *hombre* de 26, preso por subversión. Este último es un revolucionario de una organización de izquierda, de un grupo que intenta derrocar el gobierno de Argentina y que tiene esperanza en la lucha por el pueblo.

El espacio en el que se desarrolla la narración de *El beso...* es cerrado, pero sin limitar a los personajes, ya que dentro de la cárcel los personajes se sienten libres para pensar, manifestarse, experimentar y representarse. Por un lado, Molina se siente completo como

mujer, puto y heroína: “yo siempre con la heroína” (Puig 27), “—No, cuando yo digo loca es quiero decir puto” (61), “—Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre” (62); mientras que Valentín en un principio se mantiene firme y distante ante las formas expresivas de Molina.

“El narrador es, para Puig, algo más que una ausencia que responde a los mandatos de la experimentación narrativa, es una imposibilidad que constituye la condición de escritura, lo que no cesa de no ser, la literatura misma” (Goldchluk 4), es por ello que Puig trabaja el dialogismo como una de las estrategias narrativas que unifican un conjunto de voces desde el interior del diálogo, dado que mantiene al lector fuera de su zona de confort de la literatura, pues no hay un narrador en primera y tercera persona hasta el punto en que se introducen los diálogos.

Mijail Bajtin describe la novela como algo esencialmente polifónico (con diversidad de voces) o dialógico, pero no nomológico (con una sola voz): la esencia de la novela es la dramatización de diversas voces o discursos, y por tanto, de la lucha entre perspectivas y puntos de vista en una sociedad. (Culler 107)

En *El beso...* no hay un narrador al que el lector está acostumbrado. La novela comienza con una voz contando una historia. En un principio no se conoce quién es y qué cuenta, lo que sí se sabe es que describe a una mujer: “—A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años” (Puig 7). Posteriormente esta primera voz es interrumpida por otra voz: “—¿Y los ojos?” (7). A través del diálogo se da cuenta que lo que se está contando es una película:

—¿Cómo sabés?

—Nada, lo acerté no más.

—Vos viste la película.

—No, te lo aseguro, seguí. (11)

Hasta aquí se conocen dos voces narrativas (con la carencia de un narrador tradicional), que no se sabe en donde se encuentran, sus nombres ni edad. Sólo son dos voces narrativas que mantienen un diálogo unilateral en el que uno habla más que el otro, y en otras ocasiones uno de ellos interrumpe para realizar preguntas sobre la película u otras como: “—Perdona... ¿hay agua en la garrafa? / —Sí, la llené yo cuando me abrieron para ir al baño” (11). Cuando una de las voces dice “me abrieron para ir al baño” nos hace suponer que se encuentran en un lugar restringido en el que una autoridad tiene que abrirles la puerta, por lo que hasta este momento se conoce muy poco del espacio en el que se desarrolla la narración:

—Mira, tengo sueño, y me da rabia que te salgas con eso porque hasta que saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo contándote la película. (19-20)

Lo que predomina en esta novela son los diálogos que hay entre los dos personajes principales, Molina y Valentín, sin que haya una indicación sobre quien está hablando (a diferencia del teatro, en donde se marca tipográficamente la distinción entre personajes), sino que únicamente hay una continuación de diálogos a partir de un guion largo (“—”) para mostrar un cambio de voz. Asimismo, para mostrar otro cambio de voz en el diálogo (enunciado desde uno de los personajes y hacer más presente esta distinción), el texto aparece en letras cursivas en un diálogo, y dentro de este mismo diálogo, se introduce otra (o la misma voz) con otro guion largo y los diálogos de los personajes con comillas francesas “«»”:

—un bosque, casitas hermosas, de piedras, ¿y techos de paja? De tejas, neblina en invierno, si no hay nieve es otoño, sólo neblina [...]. La sala de estar iluminada con candelabros, no se haya prendida —dada la noche estival— la chimenea alrededor de la cual se despliega el mobiliario de estilo inglés [...] El relato anterior al concierto para permitir a los invitados una mayor compenetración en la música, «todo comenzó una mañana de otoño en que yo caminaba por el bosque», un bastón y el perro guía [...]. (96)

Para después regresar a la conversación de Valentín y Molina:

—¿No te cansás de leer?

—No. ¿Cómo te sentís? (100)

La novela es dialógica no sólo por la función central de los diálogos como estrategia en la narración, sino porque, como Bajtin, “el dialogismo es un fenómeno más amplio que el diálogo” (Beristáin 145), ya que pone en relación y participación los diálogos de los personajes, por esto es que el dialogismo funciona como una estrategia literaria. Asimismo, visto formalmente en las marcas textuales de los diálogos, hay una oposición de identidades (el guerrillero y el homosexual) que dialogan en el fondo de la propuesta discursiva de la novela, por lo que el registro discursivo político de Valentín y la identidad “loca” de Molina irán “dialogando” a lo largo del texto.

Otra estrategia literaria en la novela de Puig es la inserción de una serie de puntos al finalizar los días que transcurren para Valentín y Molina, es decir, cada día que ambos personajes mantienen una conversación o que Molina cuenta una película a Valentín, para cerrar el día aparece esta sucesión de puntos que cierran y pasan a ser “la noche”, el tiempo en el que los personajes duermen, de la misma manera en que a veces se despiden con un

“Chau”. La sucesión de puntos representa un tiempo/transcurso entre los personajes sin necesidad de finalizar el capítulo, y estas líneas de puntos pueden variar entre tres o dos:

—Yo ya lo sabía. Chau.

—Hasta mañana.

.....

.....

..... (Puig 12)

O bien el tiempo que transcurre es más corto entre los personajes:

—Yo no tengo nada de sueño.

—Hasta mañana.

—Hasta mañana.

.....

—¿Te dormiste?

—No, te dije que no tenía sueño. (46-47)

Así como para finalizar la conversación y cerrar el capítulo:

—¿Y?

—Mañana seguimos. Chau, que duermas bien.

—Ya me las vas a pagar.

—Hasta mañana.

—Chau. (28)

También en el capítulo cuatro hay una tercera voz narrativa, la del guardia de la cárcel, así como el uso de puntos suspensivos para marcar un silencio en el diálogo:

—No...

—...

—...

—Tome.

—Polenta...

—Sí.

—Gracias.

—Eh, cuánta...

—Así no se quejan.

—Bueno, pero este plato... ¿por qué menos?

—Ahí está bien así. Qué gana con quejarse, hombre...

—...

—...

—No le contesté nada por vos, Molina, si no, creo que se lo tiraba a la cara, este yeso de mierda. (83-84)

Por otro lado, Manuel Puig introduce otros diálogos con letras mayúsculas o versalitas en un formato diferente del ya visto hasta el capítulo siete. En el capítulo ocho hay una representación directa de un informe en el que se describe el caso de Molina y Valentín:

MINISTERIO DEL INTERIOR DE LA REPÚBLICA ARGENTINA

Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires

Informe para el señor Director del Sector III, preparado por Secretaría Privada. (143)

En este mismo capítulo hay más diálogos, pero aquí se cambia el guion largo por el cargo de una tarea específica, es decir, se mencionan como suboficial, procesado o director sin mencionar el nombre de quien está hablando:

SUBOFICIAL: Descúbrase ante el Señor Director.

PROCESADO: Está bien.

DIRECTOR: No tiemble así, hombre, no le va a pasar nada. (144)

Nuevamente en el capítulo once y catorce hay una parte de los diálogos del informe y a su vez, más adelante, continúa el diálogo normal entre Molina y Valentín. En el capítulo quince se repite el formato de informe, pero se redacta desde el día 9 hasta el 25, sin embargo, no se redacta en todas las fechas y hay una secuencia de puntos nuevamente para representar los días que pasaron:

Día 14. Lunes. A las 10.05 el procesado llamó al número ya señalado de la boutique [...]. En ese kiosko por otra parte no se venden revistas políticas.

.
.

(258-259)

Por otro lado, a lo largo de la novela se presentan notas al pie sin un narrador que anteceda su procedencia o relevancia dentro de la obra. Sin embargo, aunque no hay un

narrador presente se logra poner en evidencia el debate que hay entre la ciencia y la psicología por discutir el tema de la sexualidad: “el investigador inglés D. J. West considera que son tres las teorías principales sobre el origen físico de la homosexualidad y refuta a las tres [...]” (59). Así, las notas al pie dan énfasis a un tipo de texto ensayístico que abren un debate sobre el tema de la sexualidad; y con estas notas el lector adquiere una mirada acerca de la sexualidad, de un “polimorfismo sexual” sin censura.

Asimismo, hay notas al pie que aparecen en cursivas: “*Servicio publicitario de los estudios Tobis-Berlín, destinado a los exhibidores internacionales de sus películas, referente a la superproducción «Destino» (páginas centrales)*” (79); y continúan con la historia de la película que está contando Molina a Valentín. Esta continuación es más detallada y sin ninguna voz narrativa de los personajes, pero sí una voz a manera de comentario que interviene en la nota:

La llegada de la vedette extranjera no fue anunciada con la fanfarria acostumbrada, por el contrario, se prefirió que Leni Lamaison arribase de incógnito a la capital del Reich. Sólo después de pruebas de maquillaje y vestuario se convocó a la prensa internacional, finalmente, esa tarde. [...]. Al día siguiente su nueva imagen enaltece la primera plana de los diarios del mundo libre, pero Leni no pierde tiempo en leer los himnos que se entonan a su belleza, toma el teléfono y —sobreponiéndose a un fuerte recelo— llama a Werner. (79-81)

Asimismo, dentro de esta nota se introducen diálogos de personajes de la narración, pero dentro de estos también se introducen puntos suspensivos que bien podrían dar continuación al diálogo del personaje:

Son jóvenes atletas de ambos sexos, vestidos de negro y de blanco en sus exhibiciones gimnásticas, y entonces Werner dice, como comentario a la

visión olímpica de la que Leni no puede quitar los ojos: «Sí, el heroísmo se yergue como futuro modelador de los destinos políticos, y cumple al arte ser la expresión de este espíritu de nuestra época [...]». Y a continuación los jóvenes, verdaderamente antorcha humana del nacional-socialismo, entonan coros marciales vibrantes de patrimonismo, «... y flotan nuevamente nuestros pabellones de otrora, el joven revolucionario debe atizar las pasiones volcánicas [...]». (82)

En el capítulo cuatro hay dos historias, la primera de ellas es a partir del diálogo de Molina con Valentín, y la segunda es la que está en las notas al pie de página. Aquí, Puig hace una distinción entre ambas formas de contar la misma película, que como ya se mencionó, una es a partir de un diálogo y otra con notas al pie. En este caso, las notas al pie no tienen una función discursiva a modo de ensayo, sino de narración, dado que al final de esta nota, aparece un “(Sigue.)”. En este caso, en las notas al pie también se introducen cursivas, guiones (para comentarios), comillas francesas y puntos suspensivos (al abrir y cerrar las comillas francesas) como parte de una estrategia discursiva que abriría camino no sólo a una novela experimental, sino a un guion de cine.

En el capítulo cinco las notas al pie ya no son parte de la segunda historia contrapuesta al diálogo de los personajes, sino que Puig vuelve a introducir información acerca de la sexualidad. Aquí nuevamente se usan cursivas para títulos de obras completas, comillas francesas para obras menores (capítulos, artículos, etcétera) o destacar algún concepto y “—” para comentarios:

Después de haber clasificado en tres grupos a las teorías sobre el origen físico de la homosexualidad, y de haberlas refutado una a una, el ya citado investigador inglés D. J. West, en su obra *Psicología y psicoanálisis de la homosexualidad* [...]. La segunda teoría conocida entre el vulgo es la de la seducción. En su trabajo «Comportamiento sexual de jóvenes criminales», T Gibbons indaga en la materia, y concuerda con West y otros investigadores en

que si bien un individuo puede haber sentido deseos homoeróticos — conscientes por primera vez— estimulado por una persona de su mismo sexo que se propuso seducirlo [...]. (94-95)

Las notas al pie que aparecen en la novela adquieren en su mayoría un carácter de texto ensayístico y yuxtapuesto a la narración. Estas notas no se pueden atribuir de forma directa a alguno de los personajes puesto que están yuxtapuestas a los mismos, sino que habría que atribuir las a una estrategia literaria en la que no hay un narrador como tal, sino sólo diálogos y discursos presentes en *El beso...*, ya que esta estrategia deja entre dicho quién puede narrar o si es necesario contar con un narrador para que se cuente una historia. De esta forma, el lector también puede pasar por alto las notas al pie, ya que no tienen relación con la trama, pero sí exponen teorías en torno a la personalidad de Molina.

La intertextualidad es la “relación de copresencia entre dos o más textos, presencia de un texto en otro: cita, plagio, estereotipo, catacresis, pastiche, imitación literal” (Beristáin 271), pues la intertextualidad “presupone que todo texto está relacionado con otros textos” (Zavala 44), ya que

la intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en término de esas redes. (43)

En este tenor, la intertextualidad es un estudio interdisciplinario, que bien, en *El beso...* se analiza desde el bolero y las películas que Molina le cuenta a Valentín. En un principio sólo aparecen dos voces narrativas en la que una cuenta y otra escucha, comenta o pregunta a la primera voz (como se expuso al principio de este capítulo):

—A ella se le ve que algo raro tiene [...].

—¿Y los ojos? (Puig 7)

Posteriormente los personajes mencionan que hablan de una película:

—Para la colega arquitecta.

—¿Cómo sabés?

—Nada, lo acerté no más.

—Vos viste la película.

—No, te lo aseguro. Seguí. (11)

En el capítulo tres las voces narrativas de Molina y Valentín aparecen de nuevo en diálogo y con Molina contando otra película:

—Estamos en París, hace ya unos meses que los alemanes la tienen ocupada. Las tropas nazis pasan bien por el medio del Arco del Triunfo. En todas partes, como en las Tullerías y esas cosas, está flameando la bandera con la cruz esvástica. Desfilan los soldados, todos rubios, bien lindos, y las chicas francesas los aplauden al pasar. Hay una tropa de pocos soldados que va por una callesita típica, y entra en una carnicería, el carnicero es un viejo de nariz ganchuda, con la cabeza en punta, y un gorrito ahí en el casco puntiagudo. (49)

En el capítulo nueve Molina cuenta su tercera película:

—No. Y mejor te cuento la película... ¿Cómo era?... Ah sí. Ya me acuerdo. Empieza que una chica de Nueva York toma el barco a una isla del Caribe donde la espera el novio para casarse. Parece una chica muy buena, y llena de ilusiones, que le cuenta todo el capitán del barco, que es buen mocísimo, y él mira al agua negra del mar, porque es de noche, y después la mira a ella como diciendo, «ésta no sabe lo que le espera», pero no le dice nada, hasta que ya están por atracar en la isla, y se oyen los tambores de los nativos, y ella está como transportada, y el capitán entonces le dice que no se deje engañar por

esos tambores, que a veces lo que transmiten son sentencias de muerte. *paro cardiaco, una anciana enferma, un corazón se llena del agua negra del mar y se ahoga* (155-156)

En toda la novela Molina cuenta seis películas: La mujer pantera; *Destino*, una película nazi; la historia de una pareja separada por la guerra; la película del hijo de una familia de latifundistas latinoamericanos que se hace guerrillero revolucionario; una película de zombies; y la historia de una periodista y cantante. Todas estas películas narradas por Molina cuentan historias de amor o aspectos fantásticos, por lo que incluyen estereotipos y roles de género que bien se analizarán en el tercer capítulo de esta tesis.

Por otro lado, otra intertextualidad en *El beso...* es un bolero:

—«Querido, vuelvo otra vez a conversar contigo... La noche trae un silencio que me invita a hablarte... Y pienso, si tú también estarás recordando, cariño... los sueños tristes de este amor extraño...»

—¿Qué es eso, Molina?

—Un bolero, *Mi carta*. (129)

El bolero del que habla Molina es de Mario Clavel, aunque Valentín piensa que es de Agustín Lara, a lo que Molina dice que conoce varias canciones de este cantante pero que esta canción no es de él.

Hasta aquí el trabajo ha consistido en servirse de la teoría literaria tradicional para describir la novela de *El beso...* acentuando sus estrategias literarias más singulares y señalando las marcas formales y tipográficas que de cierta manera constituyen la particularidad del texto. A partir de esta descripción, en el siguiente apartado se tratará de

ligar dichas estrategias a una propuesta de lectura relacionada con la teoría *queer* y la deconstrucción de las identidades sexo-genéricas.

Capítulo 3

Hasta ahora en esta tesis se han expuesto dos capítulos que bien recapitulan la teoría feminista y la teoría *queer*, la vida y obra de Manuel Puig, así como algunas estrategias literarias y ortotipográficas utilizadas en *El beso de la mujer araña*.

La presente investigación busca dar cuenta de cómo el travestismo funciona como una estrategia literaria desde una lectura subversiva para el cuerpo/texto. En este sentido, el presente capítulo se divide en tres apartados. En el primer apartado se expone una propuesta de lectura que subvierte y pone en cuestión el género, la identidad y el cuerpo. En el segundo se analiza cómo es que a través de la literatura se deconstruyen las identidades de los personajes de la novela. Y en el último apartado se busca deshacer el género a partir del travestismo, el dialogismo y la intertextualidad como estrategias literarias.

I. Una propuesta de lectura para el texto/cuerpo

Esta tesis parte de una lectura subversiva de *El beso de la mujer araña*. Para poder hablar de subversión es necesario explicarlo desde el ámbito literario. Beatriz Alcubierre expone que la subversión es la ruptura de la realidad a partir de “sus propios límites, y da lugar a una narrativa donde la ruptura del orden original se torna irreversible, y la realidad alterada no puede ya restaurarse” (27). En este sentido, se plantea la subversión como un orden distinto al que el lector/el Otro está acostumbrado, por ello, para esta investigación es necesario pensar en cómo se subvierten las prácticas discursivas y no discursivas hegemónicas del

género y el cuerpo dentro de la literatura y el cine. Según Erika Linding la subversión en términos retóricos se pueden entender como la desestabilización que

afecta a todo sistema de creencias en el que se funda la descripción moderna de la experiencia sensible, es decir, entre la relación de un sujeto de conocimiento y sus objetos. Dicho juego de intercambios es concebido por Nietzsche, y también por De Man, como un acontecimiento retórico [...]. Los tropos tienen, entonces, la capacidad de desestabilizar, y esto quiere decir desautorizar o poner en cuestión la verdad, necesidad o naturaleza de los sistemas de creencias que dan sentido a nuestras relaciones con el mundo y con los otros. (“Estrategias” 39)

En este sentido, más adelante se profundizará en la subversión y su relación con la retórica y la textualidad, pero ante todo hay que notar cómo se ha pensado este carácter retórico del lenguaje como una manera de deconstruir dichas relaciones “naturales”, incluyendo la del cuerpo.

Para esta tesis, “la sexualidad [de los personajes] es instrumental al establecer los fundamentos para la lectura del cuerpo y del lenguaje” (Masiello 585), misma que está mediada por un discurso que será analizado desde una lectura subversiva del cuerpo/texto. Los personajes principales de *El beso...* están limitados dentro de su propio espacio discursivo, hay que recordar que Molina es un homosexual que no duda de su sexualidad y Valentín un guerrillero de izquierda que figura con su propia masculinidad sin poner en cuestión su sexualidad, pero en los últimos capítulos parece que es a través de la identificación y ser el otro que Molina se “transforma” en revolucionario, con la figura del héroe o la heroína que está constantemente presente, mientras que Valentín se “convierte” en homosexual, por lo que aquí los personajes presentan no sólo un performance de su actuar social, sino de sí mismos.

Es a raíz del acto sexual al final de la novela que el que el personaje de Valentín *debe* confirmar su sexualidad, pero es la misma acción la que hace que Valentín dude sobre su sexualidad, por lo que dice: “soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer”. ¿Entonces qué pasa con Valentín si al principio de la novela Valentín está convencido de su interés por las mujeres? Como ya se dijo, Valentín es un personaje que no duda de su sexualidad y género hasta que decide experimentar. Su respuesta es no definirse, tanto a él como a su sexualidad y género, pero al mismo tiempo pone en cuestión una de las preguntas de esta tesis, ¿qué puede un cuerpo/texto?

Al contrario de Valentín, Molina siempre habla de su atracción por los hombres. En ningún momento duda de la identidad sexual que ha construido, incluso en varias ocasiones se siente a sí mismo como Otro, como un género femenino desde su sexo masculino. A partir de estrategias subversivas como la intertextualidad, Molina retoma el cine para resignificar su propia identidad con personajes asociados con el deseo, el amor, la heroína y la loca. En este sentido subvertir al texto es reproducir las oposiciones a las identidades sexuales de los personajes para pensar nuevas formas discursivas, por lo que en esta tesis se analizarán algunas de estas desde el dialogismo y la intertextualidad.

En esta tesis es necesario analizar cómo se lee y se escribe la novela, (desde los personajes y el orden de los diálogos), cómo es que se cuenta la historia y se construyen los personajes, y cómo se travisten y desenmascaran los personajes a partir del cuerpo y el lenguaje. Iván Ruiz expone que el cuerpo es

uno y múltiple, figurativo y abstracto, [que] se forma y se deforma con el imaginario de cada época, manifestando así un universo de posibilidades

perceptuales, semejante a un juego de posiciones que obliga al observador a focalizar las partes por el todo o, al revés, del todo por la parte (107).

El cuerpo también “siente (percibe), identifica frustraciones y placeres, los cuales exterioriza con su gesto, con su forma de estar en el mundo, con su hacer discursivo” (108). Asimismo, Butler expone que el cuerpo ha sido considerado un signo cultural por lo que hay límites entre los significados imaginarios y las construcciones imaginarias (105). En este sentido, Molina fantasea-desea *ser mujer*, condición que incluye eliminar su masculinidad y unificar ese cuerpo en un cuerpo femenino o un cuerpo/género travestido, puesto que “el cuerpo fantaseado nunca se puede entender en relación con el cuerpo como real; sólo puede entenderse en relación con otra fantasía culturalmente instituida” (105), a través de un medio de producción que lo posibilite, como la literatura o el cine.

Si, como se ha apuntado arriba, el cuerpo es una construcción discursiva, el cuerpo es lenguaje, y la producción de su sentido depende de una condición retórica. Y en ese mismo sentido, los cambios en las oposiciones construidas por el discurso pueden subvertirse como la retórica subvierte el discurso. Como varios autores lo revisaron (Nietzsche, Paul de Man, Butler o Linding), la retoricidad es tanto una condición del lenguaje como una forma de subversión (metáforas, sinécdoques, metonimias, intertextualidades) que produce sentidos otros. El cuerpo, así, puede ser modificado a partir de las modificaciones del sentido hechas en él a partir de la retórica.

II. Deconstruir las identidades a través de la literatura

La literatura fue, es y seguirá siendo un medio atravesado por el orden y la construcción social, cultural y política. Estos aspectos han perpetuado a los medios artísticos (si pueden

llamarse así), tanto literarios como cinematográficos. Los estudios de género, la teoría feminista y la teoría *queer* han permitido y contribuido dentro del análisis literario desde lo que se ha tratado de exponer por diferentes autores desde el siglo XX. A partir de los textos literarios se ha analizado la construcción de diferentes personajes que han sido relevantes en los últimos años, pero ¿será que dichas identidades conservan su coherencia discursiva o estarán abiertas a su propia deconstrucción también?

Hay que señalar que diferentes literaturas han tratado de exponer, representar y criticar el orden social y lo “normal”. Todo este tipo de discurso, tanto en la literatura como en el cine, ha tratado de reivindicar “las formas de expresión popular y recupera el poder fónico y rítmico de las palabras puede considerarse subversivo porque se resiste a la exclusión y al mismo tiempo enaltece y renueva el lenguaje del excluido” (Alcubierre 32). Por medio de la literatura se ha expuesto cómo es que el personaje femenino ha evolucionado con el paso de los años: la mujer que busca su propia libertad o que se libera del patriarcado/matriarcado, que ve por sí misma o culmina un amor o deseo propio. Algunos ejemplos de esto en la década de los ochenta son *Arrancame la vida* de Ángeles Mastretta o *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, o personajes que ven por sí mismos y experimentan su erotismo sin prejuicios como *Inmaculada o los placeres de la inocencia* de Juan García Ponce, aunque estas novelas son publicadas en la década posterior a *El beso...*

Para deconstruir las identidades de los personajes hay que considerar que “la problemática es esencialmente ‘minoritaria’: bajo las figuras de Molina y Valentín se efectúa la conexión entre dos formas diferentes de contestación del orden social, la política y la sexual: la vehemencia de los discursos y la elocuencia de los cuerpos” (Perlongher, “Molina

y Valentín...” 639). A través de la identificación del personaje de Molina con los personajes femeninos de las películas narradas por este mismo, Puig hace posible el uso de la intertextualidad como un recurso estratégico en el que Molina se identifica sólo con identidades femeninas, así como su deseo de *ser mujer*.

Otro punto crucial para el análisis de la novela es como

el terror homofóbico a los actos homosexuales es, en realidad, un terror a perder el propio género y a no volver a ser una “mujer de verdad” o un “hombre de verdad”. De ahí que sea fundamental señalar la forma en que la sexualidad regula mediante el control y la humillación del género. (Fonseca y Quintero 54).

Y así,

Molina experimenta, permanentemente, la alteridad: Irena, Leni, la zombi, la cantante mexicano, no son solamente representaciones del deseo de Molina de “ser mujer” (“ya que las mujeres son lo mejor que hay [...] yo quiero ser mujer” reconoce el personaje), sino demuestra la potencialidad del lenguaje de construir analogías de la manera en que el mundo ofrece a la mirada. (Comsa 11)

El travestismo literario permite analizar las identidades de los personajes y eliminar las fronteras discursivas, sociales, políticas, y religiosas que juegan con estas identidades y el género de los mismos en *El beso...*

Para Butler el género es una actuación, por lo que Molina es un actuante de la idea de femineidad, de una serie de actos con los que se identifica a partir de las relaciones intertextuales con las películas. Ese “yo quiero ser mujer” de Molina “es una muestra de la norma heterosexual, que rechaza la homosexualidad y expresiones de identidad de género no estereotípicas” (Eriksson 10). Asimismo, parece que *ser mujer* también depende del hombre,

si la mujer no tiene un hombre, entonces su *ser mujer* (heterosexual) se reduce de un “total mujer” a otro género (la lesbiana). En cambio, si esta mujer tuviera un hombre entonces estaría cumpliendo con su *ser mujer*.

Simone de Beauvoir en su contexto y bajo la categoría de “mujer” como un sexo biológico dado dice que “no se nace mujer, se llega a serlo”, por lo que pone en cuestión qué es *ser mujer*, y además subvierte lo que otros han tratado de definir como *mujer* fuera del término biológico. Este *ser mujer* no es una condición natural del *deber ser y hacer*, sino social en la que se necesita de una serie de acciones de roles y estereotipos del ser y hacer de una mujer, pues se considera que tener una pareja del sexo contrario, contraer matrimonio, estar a cargo del hogar y la maternidad son sólo parte de ese *deber ser mujer* tradicional a partir de su sexo y género y no de lo que decida ser.

La identidad de los personajes parte desde el Otro, de juegos entre la identificación y el performance, *de ser el otro* que el personaje quiere y es así, como el mismo que quiere y es visto por los otros. En la novela Molina es el personaje que traspasa-trasviste los límites del género. Molina no elige identificarse con los personajes masculinos, sólo con los femeninos porque él tiene su propia idea de identidad femenina por medio de elementos que considera importantes. Si bien la novela refleja el poder y deseo de los personajes, Molina es el personaje que tiene mayor relevancia dentro de estos parámetros, un ejemplo de esto es en los diálogos. Molina es quien controla la dirección y los temas de conversación con Valentín, así como es él quien elige que película contar a la par con su identificación con los personajes femeninos cinematográficos, al mismo tiempo que las películas son una estrategia para Molina, pues al principio busca información de los guerrilleros al mismo tiempo que

coquetea con Valentín. Finalmente, Molina se ve “logrado” cuando Valentín dice que es “la mujer araña” en relación a “la mujer pantera”.

En *El beso*... el cuerpo de los dos protagonistas no se describe, sin embargo, se habla del cuerpo femenino a través de una fascinación/deseo ejercida por Molina, y este último recalca acciones, movimientos, emociones y descripciones del cuerpo femenino. En la novela constantemente se presenta una ausencia de rasgos descriptivos masculinos, estrategia que además recae en la figura femenina en cuanto a cuerpo, de un *hacer y ser* mujer.

A través de la narración, del discurso propio de los personajes, se construye una lectura del cuerpo de estos, al mismo tiempo que una identidad a partir de identidades preexistentes, es decir, con personajes de las películas que cuenta Molina. Un ejemplo de esto es cuando Valentín pregunta a Molina con que personaje de *La mujer pantera* se identifica:

—¿Con quién te identificás?, ¿con Irena o la arquitecta?

—Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína. (Puig 27)

Por lo que al referirse a sí mismo, Molina resignifica su propia identificación con personajes ficticios que además están descritos desde la perspectiva del propio Molina. Por un lado, hay una aproximación y distancia entre los diálogos, los personajes, y el grupo minoritario que estos representan. Esta aproximación recae en Molina al principio de la novela cuando quiere conocer a su compañero de celda y minimizar el tiempo que pasan en prisión. Por el contrario, la distancia se ve reflejada con Valentín, dado que este no se relaciona tanto con Molina hasta que llega a confiar en él.

De igual manera hay un performance de las identidades sexuales de estos personajes, y por consiguiente con el grupo minoritario-excluido, es decir, Molina un homosexual y Valentín un guerrillero. Todas estas oposiciones aproximan y distancian a los personajes desde su identidad individual y colectiva desde el discurso y el diálogo de los personajes. Al mismo tiempo los personajes construyen su identidad por medio de un *ser* y *hacer*, así como de representaciones de roles de género en el que Molina dentro de su travestismo es quien se performatiza con el cuidado de Valentín dentro de la celda, mientras Valentín representa el rol masculino tradicional del guerrillero, situación que se seguirá analizando más adelante.

El cuerpo ya no es el soporte de una serie de connotaciones eróticas, sociales o económicas, sino que se convierte en la afirmación desnuda de la presencia del personaje que desplaza, goza, sufre sin que estas acciones se conviertan inmediatamente en significantes fijos (Fabry 506).

El nombre y el cuerpo constituyen en conjunto dos elementos dentro de la narrativa. Los discursos de los personajes se vinculan al cuerpo, principalmente el de Molina, que por medio de las películas se identifica-recrea con el cuerpo femenino, así como con las acciones, los cuidados corporales que ejerce sobre sí y otros hasta llegar al terreno erótico del deseo. Por un lado, la

[teoría] *queer* refleja la naturaleza subversiva y transgresora de una mujer que se desprende de la costumbre de la femineidad subordinada; de una mujer masculina; de un hombre afeminado o con una sensibilidad centrada a la tipología dominante; de una persona vestida con ropa del género opuesto, etcétera. Las prácticas *queer* reflejan la transgresión a la heterosexualidad institucionalizada que constriñe los deseos que intentan escapar de su norma. (Merida, 2002, citado en Fonseca y Quintero 46)

Dentro de la novela las películas cumplen con distraer, aliviar y consolar (Logie 529) a Valentín y Molina, pero al mismo tiempo cumplen una intertextualidad y mimesis con

la que se recrea una identidad femenina de Molina, aunque bien, contar películas surge como una idea de Molina por identificación y por mera estrategia política. “Al interrumpir su narración y retener la información deseada, Molina se convierte en un sujeto subversivo que viola la continuidad de la historia precisamente cuando esa historia conduce a la violencia” (Kerr 655). Las estrategias de Molina “son suficientemente poderosas y placenteras para poder subvertir y aun seducir en un oyente que depende del hablante a quien escucha y cuyo deseo de oír las historias de las películas lo coloca al narrador en una posición privilegiada, y al mismo tiempo, precaria” (655).

Es a través del discurso que ambos personajes ejercen su poder, Valentín por un lado lo hace de forma violenta al dirigirse a Molina; mientras que Molina ejerce su poder a través de las películas que cuenta a Valentín, pues es él quien decide que contar, ya que “es el arte de la ficción el que le permite subvertir el plan que también le concede el poder” (657). Ambas prácticas son ejercidas desde sus discursos y su actuar constante dentro de la celda, en donde además hay un performance de roles de género entre uno y otro dentro de sus espacios de enunciación.

III. Dialogismo e intertextualidad para deshacer el género

Como se expuso en el capítulo anterior, el diálogo es una estrategia discursiva, de un discurso que surge de las condiciones sociales y culturales de los personajes en *El beso...* y a partir de las películas que narra Molina, ya que estas son el principal vehículo de desarrollo de la novela en la que se entrelazan los juegos de poder y deseo, así como un acercamiento y desvío de la realidad de los personajes y la represión de los mismos en la celda. Estos personajes se

subvierten de principio a fin de la narración, es decir, todo el tiempo (en su mayoría Molina) está subvirtiendo lo que socialmente se ha dicho del género. Los personajes subvierten la “política social correcta” de Argentina por ser guerrilleros y homosexuales, ya que, de inicio a fin, los personajes se reconfiguran uno al otro dentro de los grupos minoritarios.

Si bien la novela presenta las estrategias literarias ya mencionadas, el título de la novela no pasa desapercibido. Esta “mujer araña” que atrapa a su presa funciona también como metáfora de Molina al seducir a Valentín. El beso es entonces un comienzo y un final de las identidades de los personajes. La protagonista de *La mujer pantera* es Molina como “mujer araña”, aunque bien la primera no puede ser besada por ningún hombre (dando por hecho que su identidad sexual es heterosexual), mientras que para Molina hay un paralelismo entre la heterosexualidad y la homosexualidad, para este sí es posible concebir un beso sin convertirse/transformarse en una araña.

Así pues, deconstruir la identidad de Molina (tal como lo hace Molina con algunas películas) y qué lo “convierte” en la mujer pantera/araña parte desde el beso. La idea del “último beso” o “el beso del verdadero amor” ha sido retomada en diferentes historias como parte de una idea romantizada y recreada en su mayoría para mujeres, como es el caso de los cuentos de hadas o en cada una de las adaptaciones cinematográficas que recrean estas historias, ya que se considera que “el beso” es el primer contacto-acercamiento que culmina una relación amorosa, incluso de confianza. Más bien, *El beso...* retoma la idea del amor romántico a partir del personaje de Molina a través de la identificación con los personajes femeninos de las películas que cuenta.

Para Molina parece que hay una lista de características particulares de *ser mujer*.

Perlongher expone que

la verdad deseante de Molina no es tan disparatada como parece. Hace referencia a cierta distribución de los cuerpos en la escena del homosexualismo clásico [...] que divide los amantes homofóbicos entre “invertido subjetivo” (el “pasivo”, que sería el verdadero homosexual recuperable). Ser mujer reclama como objeto del deseo un hombre verdadero, o sea, un hombre no homosexual. (“Molina y Valentín...” 638)

En este sentido, pareciera que Molina *debe ser* una mujer completa si se muestra como el sujeto pasivo (puesto que biológicamente una mujer carece de un pene activo-penetrante) y al establecerse este mismo como pasivo cumple con ser a quien penetran sin importar los órganos genitales del penetrado. “La imagen de ambos luego de su encuentro físico es la de un sujeto que dialoga consigo mismo, un sujeto que se ve a sí mismo como si fuera otro cuya identidad se entremezcla con la suya” (Kerr 663).

Como ya se ha mencionado en este capítulo, Molina siempre se identifica con los personajes femeninos, pero también con figuras específicas, como el de la heroína. Los personajes femeninos propuestos en la novela son a partir de una mera selección de películas por Molina, ya que no son cualquier personaje femenino que cumple con ciertos roles asignados de forma social, sino que estos personajes cuentan con una identidad particular, son *heroicos*.

Molina deconstruye su imagen e identidad a partir de una empatía o rechazo de la identificación. Molina no elige un personaje masculino con el cual identificarse ni mucho menos a un personaje femenino secundario, sino a la protagonista. Molina representa la

subversión contra el orden hegemónico de la norma. Este es el personaje que desde el principio se identifica con el Otro, con el que no es hombre, pues a partir de las conversaciones con Valentín se puede leer que hay una apropiación a sí mismo de palabras como “puto”, “marica”, “loca”, o como una *ella* haciendo notar su interés por ser el sexo contrario porque así se siente y se identifica.

Molina también es el personaje que subvierte al género, ya que, al ser una denominación social adjudicada por el otro, este no encaja o se nombra dentro de una de estas categorías, dado a que “si él asume el rol de la mujer, ‘maquillándose’ simbólicamente como cuerpo femenino, es posible que sea aceptado como tal por el Otro ‘masculino’” (Campos 545). De esta forma Molina se apropia y encarna el papel de “la loca”:

—No, cuando yo digo loca es que quiero decir puto. Y una de estas dos estaba de lo más pesada con el mozo, que era él. [...]. Y yo enseguida me olí que ahí había algo, un hombre de veras. Y a la semana siguiente fui sola al restaurante.

—¿Sola?

—Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre. (Puig 61-62)

Molina explica que cuando habla de un hombre no puede hablar ni sentirse hombre, entonces Molina en primera instancia niega su sexo, pero sin mencionar quién o qué se siente. Continuando con la misma conversación, ambos personajes deciden preguntarse *qué es ser hombre*:

—¿Qué es ser hombre, para vos?

—Es muchas cosas, pero para mí... bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro,

como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adonde va, sin miedo de nada.

[...]

—A ver... Decime vos, qué es ser hombre, para vos.

—Me embromaste.

—A ver... contéstame, ¿qué es la hombría para vos?

—Uhn... no dejarme basurear... por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es sólo lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal. (62-63)

Dentro de esta conversación Valentín dice que su idea de hombre es una idealización, que un hombre así no existe, y, al contrario, Molina cree que la idea de Valentín más bien es la de un santo. Posteriormente, siguiendo con la conversación de los personajes, Molina dice tener un nombre “de mujer”:

—[...] Claro, él se dio cuenta enseguida de mí, porque a mí se me nota.

—¿Se te nota qué?

—Que mi verdadero nombre es Carmen, la de Bizet. (64)

En este diálogo también se expone cómo es que Molina se adjudica como mujer, incluso dice que es su verdadero nombre. Aquí nuevamente se presenta la intertextualidad como estrategia literaria en la novela al mencionar a “Carmen, la de Bizet”. Tanto Puig como el personaje no elijen este nombre al azar, pues Carmen es la protagonista de la ópera “Carmen”, una obra de teatro en la que la protagonista, Carmen, es una joven gitana que seduce a un militante, don José.

Por otro lado, en la novela el espacio también es importante para el análisis, pues “la celda es, siguiendo a Foucault, un espacio donde desaparecen los lindes entre lo público y privado. No hay privacidad porque ni siquiera hay tiempo individual sino solo tiempo compartido. Los presos son presos también del tiempo” (Lema 184). “La celda es símbolo del poder opresor sobre los cuerpos en su dimensión pública (masculina), de vigilar y castigar, del control político de los discursos” (Escobar 3). La celda encierra a dos personajes de grupos minoritarios, al mismo tiempo que engloba el encierro de las sexualidades y géneros de ambos, aunque bien el personaje de Molina siempre se muestra abierto a diferencia de Valentín que trata de mantener su sexualidad “en orden”.

—Sí, ciencias políticas. Pero seguí con la película, otro día te cuento. Y el arte no es cosa de mujer.

—Un día de éstos se va a descubrir que sos más loca que yo.

—Puede ser, pero ahora seguí con la película. (Puig 75)

Asimismo, este *ser la loca*, también es una forma en la que Molina escapa de su realidad y a su vez subvierte su sexualidad: “—Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco? Porque loca ya soy” (76). Como ya se mencionó, Molina se apropia de la loca, el puto, el maricón o el homosexual, en donde los personajes encarnan acciones, palabras, emociones y sentimientos, así como roles de género, por lo que en diferentes ocasiones pareciera que Molina realiza acciones “de mujer”, además de llegar a considerarse como *una*.

Es hasta el final de la novela que Molina es aceptado como *mujer* para Valentín. Molina sigue siendo *la heroína* de la historia y de Valentín, pues si éste llega a afirmarse

como hombre entonces negaría “su capacidad fáctica de subvertir el discurso hegemónico patriarcal heterosexista” (Escobar 33), ya que “si es mujer y le gustan los hombres, no es homosexual. Molina no puede ser un homosexual porque no es un hombre. Su conflicto es que es una mujer heterosexual, percibida como un hombre homosexual” (33).

Con el “yo siempre con la heroína” se afirma con qué clase de personajes se identifica Molina dentro de las películas que cuenta a Valentín. Sin embargo, esta respuesta no sólo se refiere a los personajes cinematográficos, sino a él mismo, pues al final Molina es el héroe/la heroína que se sacrifica por Valentín. La muerte de Valentín es ese devenir mujer heroína tal como en las películas: “Y la besa, y cuando le retira los labios de la boca ella ya está muerta. Y la última escena es en un panteón de héroes en Berlín” (91). Molina es esta figura de la heroína para Valentín y esa “mujer araña” cuando lo atrapa por medio de sus narraciones.

—Mirá, yo soy así, me hieren las cosas. Y te hice esa comida con mis provisiones, y lo peor de todo: con lo que me gusta la palta te di la mitad, que podría haberme quedado la mitad para mañana. Y para qué... para que me echés en cara que te acostumbro mal.

—Pero no seas así, sos demasiado sensible...

[...]

—Decilo, que soy como una mujer ibas a decir.

—Sí.

—¿Y qué tiene de malo ser blando como una mujer?, ¿por qué un hombre o lo que sea, un perro, o un puto, no puede ser sensible si se le antoja? (31)

Asimismo, Molina se apropia ser mujer o puto a partir de los comentarios o inferencias de otros personajes, Molina es en primera instancia el primer personaje que traviste su propio género, ya que en ningún momento decide ser alguien en particular:

—¿Qué te pasa?

—Nada, esta mujer está jodida.

—¿Qué mujer?

—Yo, pavo. (87)

Valentín al contrario recalca que no es mujer cuando Molina lo llama “Valentina” y Molina admite que para él no cree que sea así:

—Pero si le enreda la madeja, niña Valentina, le pongo cero en labores.

—Vos no te preocupes por mí.

—Está bien, no me meto más.

—Y no me llames Valentina, que no soy mujer.

—A mí no me consta. (39)

Por otro lado, dentro de la literatura se ha usado como recurso el uso de animales como personajes principales en diferentes narraciones. La animalidad es este recurso subversivo, que es en sí “la inversión de la realidad, a través de la humanización de los animales y la animalización de los humanos, que adquiere un sentido carnavalesco” (Alcubierre 32), pues “tal como lo explica Bajtín, en la tradición carnavalesca los roles sociales se ponen boca abajo y un aparente caos hace mofa del orden convencional” (32).

—A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos. (Puig 7)

Esta es la primera escena en donde aparece la animalidad, se trata de una mujer-pantera que muestra el límite entre lo humano y lo animal al mismo tiempo que explica una afinidad entre la mujer y la fiera. Esta afinidad está relacionada con su sexualidad: “la leyenda es que la raza de las mujeres pantera no se acabó y están escondidas en algún lugar del mundo, y parecen mujeres normales, pero si un hombre las besa se pueden transformar en una bestia salvaje” (16).

Aquí el personaje de Irena también es parte de una subversión del cuerpo, pues bien la inflexión identitaria es una forma en la que se representa el travestismo en el sentido en que cambia de *ser uno* para *ser otro* sin desearlo, es decir, Irena no pide ser una mujer pantera ya que es una mujer “normal” pero entiende que por la leyenda está condicionada a serlo, aunque bien, en su animalidad no se conoce su género, así que ha precedido de él. Molina dice que “ella se transformó ya en pantera” (40), y que “no era solamente imaginación de Irena, es una mujer pantera” (40), por lo que tampoco ha perdido por completo su feminidad en su animalidad.

Deshacer el género está ligado con la lectura del mismo género, es decir, ¿cómo deshacemos el género cuando leemos un cuerpo? pues bien, como se ha tratado de exponer en esta tesis, no hay un cuerpo normalizado o que indique de forma precisa qué y cómo debe ser el género cuando este sólo es una performatividad de los actos, por ejemplo, la animalidad, ¿por qué una pantera? ¿por qué una araña? Como ya se mencionó en párrafos anteriores, se

liga a la pantera con “la fiera” y a su vez con actitudes sociales y culturales caracterizadas para las mujeres, así como la araña que atrapa en su telaraña, que “engatusa” (regresando a la pantera, a la gata). Según Gabriel Giorgi, la animalidad

ilumina justamente esta puesta en experimentación y en variación del cuerpo, de un cuerpo siempre marcado por la norma sexual y genérica, y marca un itinerario central en cierta imaginación de la cultura latinoamericana: hace de los cuerpos un campo de ejercicios o de experimentos en los que se juega la norma de lo humano y el estatuto político de lo viviente. (146)

Y que va más allá de lo común, de aquello que parece que ha normalizado un cuerpo, y por consiguiente, el género. Esta animalidad termina por desafiar “los modos en que el cuerpo se hace visible, perceptible, en que se lo entiende como una parte de un universo social” (147). Los animales que aparecen en la novela son animales encerrados, como las panteras en el zoológico y la araña en su telaraña. Están cerrados de espacio y ser, por ello es que esta afinidad hace posible el uso de la animalidad en la literatura.

—Ya sé, me imagino que no va a quedar ahí. ¿Pero sabés qué me gusta?, que es como una alegoría, muy clara además, del miedo de la mujer a entregarse al hombre, porque al entregarse al sexo se vuelve un poco animal, ¿te das cuenta?

—A ver...

—Hay este tipo de mujer, que es muy sensible, demasiado espiritual, y que ha sido creada con la idea de que el sexo es sucio, que es pecado, y ese tipo de mina está jodida, recontrajodida, es lo más probable que resulte frígida cuando se case, porque tiene adentro una barrera, o una muralla, y por ahí no pasan ni las balas. (Puig 32-33)

Decir “la mujer pantera” o “la mujer araña”, tanto para Valentín como para Puig, no es sólo elegir un animal al azar, sino que tiene un objetivo y estrategia particular. Esta “fiera”

o la “que atrapa a sus hombres en su telaraña” están relacionadas con el *ser* y la identificación de Molina. Aquí el travestismo funciona como aquella máscara que cubre, ya sea con el cuerpo, la vestimenta, el maquillaje, o la animalidad; el travestismo también es “la interrelación entre posturas, gestualidad, actuación, manipulaciones, ejercicios de poder y revelaciones que se entrecruzan en la relación de los personajes del texto novelesco con los personajes de los textos fílmicos” (Campos 537).

—Que de chico me mimaron demasiado, y por eso soy así, que me quedé pegado a las polleras de mi mamá y soy así, pero que siempre se puede uno enderezar, y que lo que me conviene es una mujer, porque la mujer es lo mejor que hay.

—¿Te dicen eso?

—Sí, y eso les contesto... ¡regio!, ¡de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser una mujer. Así que ahorrarme de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza. (Puig 21-22)

“Cuando Molina se ve/quiere verse/quiere ser visto en una imagen femenina, está rompiendo el contrato edíptico de identificación con la figura masculina según el análisis tradicional” (Campos 536). A través de la intertextualidad Molina se adjudica este devenir mujer por ser la heroína, la protagonista, por este travestimo que subvierte el género y el cuerpo, tal como se ha mostrado con la animalidad de los personajes, con Irena y el mismo Molina.

Por otro lado, “que el cuerpo (como el género) es performativo, no tiene una existencia ontológica distinta y anterior a los diversos actos que conforman su realidad” (Peller 10). Por ello Butler habla de esta performatividad del género como una repetición de

reglas o acciones que se conectan. En la novela, ambos personajes dan por hecho algunos roles de género que condicionan a la mujer en su *ser mujer*, tanto en sí mismas como en identidades y corporalidades.

Finalmente, de acuerdo a lo expuesto en este apartado se retomó el dialogismo e intertextualidad (expuestos en el capítulo anterior) como estrategias fundamentales para proponer una lectura subversiva de la novela en cuestión. Asimismo, en esta tesis también se analiza cómo es que

los tropos, en tanto conjunto de formas u operaciones retóricas, pueden actuar siempre para mostrar que las oposiciones jerarquizadas [...] [no] naturales ni necesarias, de la misma manera que los límites que determinan el ordenamiento del mundo y de las distintas regiones de lo social. (Linding “Estrategias...” 42)

Es necesario señalar que el género no debe entenderse como una elección de intercambio, ya que no es posible percibir al género como una construcción fija con la que el sujeto/el personaje decide quedarse. El género al ser performativo puede construirse y deconstruirse sin establecer un límite. El travestismo funciona como esa estrategia que subvierte las identidades y deshace al propio género. Por ello, Carlos Fonseca y María Quintero exponen que

el travestismo no es una imitación de un género auténtico, sino que es la misma estructura imitativa que asume cualquier género. No hay género “masculino” propio del varón, ni como un “femenino” que pertenece a las mujeres; el género es consecuencia de un sistema coercitivo que se apropia de los valores culturales de los sexos. Es un modo de representación y aproximación, razón por la cual el travestismo es la forma más corriente en que los géneros se teatralizan, se apropian, se usan y se fabrican. La heterosexualidad debe asumirse como repetición coercitiva y obligada de los

fantasmas ontológicos “hombre” y “mujer”, que exigen ser los fundamentos normativos de lo real. Sin embargo, el sujeto no elige la actuación del género libremente, sino que tal representación de la heterosexualidad es obligatoria, bajo amenaza de sufrir castigo y violencia por cruzar las fronteras del género; aunque la transgresión también provoca encanto y placer. (49)

El travestismo es entonces una manifestación posible del género, es la estrategia en la que no es necesario que el Otro se travista con cosas materiales como “la ropa, [el] maquillaje y todo lo necesario para tomar la apariencia del otro sexo” (Espinoza 1). Los personajes de *El beso...* no se travisten con cosas materiales que “resaltan” la feminidad de los personajes femeninos. En este sentido, en la novela “tomar la apariencia del otro sexo” se deconstruye por medio de las películas o las conversaciones.

En cuanto a Valentín, al contrario de Molina, en un principio no personifica o pone en cuestión su identidad sexual, más bien es un personaje comprometido como un militante de izquierda. En un principio Molina es un homosexual y Valentín un revolucionario, pero ambos cambian al final de la novela, en la que esa individualización es más difícil identificar en cada diálogo hasta considerar que hay un cambio entre qué personaje es el que habla. Al final Molina es un revolucionario y Valentín un homosexual, aunque bien este decir *que es* un homosexual es regresar a condicionar las prácticas de los personajes, condicionar que hay un cambio del sujeto activo al sujeto pasivo, lo que haría parecer a Molina el sujeto pasivo que necesitaba ser el penetrado por un pene, y de Valentín como este sujeto activo, de hombre completo/heterosexual que penetra lo que puede ser penetrado. Según Carlos Fonseca y María Quintero,

si la frase “homosexual” se tomara como lo que realmente es, se consideraría como la pública del significado cultural y político del deseo entre personas del

mismo sexo. La práctica de la homosexualidad no es la experiencia sexual en sí mismo, sino el ejercicio discursivo que le confiere significado. (50)

Deshacer el género es deshacer, subvertir y deconstruir los actos que han condicionado a los sujetos/los personajes en una serie de reglas y actos repetitivos y estéticos, pues bien, se ha adjudicado que todo lo que no se establece de acuerdo a la norma queda completamente excluido, como si la sexualidad y el cuerpo estuvieran normalizados y categorizados a partir de una serie de similitudes. El travestismo es esta primera estrategia que a partir de la subversión crea una forma de lectura para el cuerpo y el texto a través de los discursos literarios y cinematográficos, en los que el arte se ha envuelto como el medio de expresión no normalizado, mismo en el que interviene el teatro y la música, en el que la escritura y la lectura construye y deconstruye el cuerpo y el género. Hay que apuntar que esta es sólo una forma de lectura, una estrategia en tanto la deconstrucción que hemos encontrado en la literatura; gestos y estrategias como estas abundan en las relaciones sociales, estéticas y políticas.

El devenir mujer que se menciona en este capítulo es el propio devenir de Molina, de un juego de identidades subversivas para el propio género y cuerpo, pues bien, como se ha expuesto, Molina está en constante cambio, no se detiene a decir qué y quién es en toda la novela, y por consecuente Molina es quién elimina los límites de las identidades sexuales que se han presupuesto a partir de una serie de roles o reafirmaciones estéticas entre lo que se cree que es y lo que no es. Como bien se mostró, la animalidad también es parte de este devenir del género que además rompe con los límites de lo que es ante la mirada del otro, un límite entre el cuerpo humano y el cuerpo animal.

Con base en lo anterior se puede concluir que *El beso...* es la novela que a través de una lectura subvertida intensifica el deseo de los personajes y el orden social-cultural y político-militar en el que se unen los sujetos marginados, los excluidos. Finalmente, esta novela pone en cuestión la oposición jerárquica de la cultura popular por medio de la intertextualidad con las películas, el teatro y la música, así como el problema que rodea al concepto de género y cada una de las categorías que socialmente se han tratado de nombrar, tal como el uso de figuras como la loca, la heroína, la fiera, la araña; asimismo la reivindicación de las figuras políticas minoritarias como el homosexual y el guerrillero.

Finalmente, *El beso...* visibiliza las identidades que han sido excluidas en determinados contextos, con lo que no se dice o lo que se cree que se dice de aquel que se sigue considerando *el otro*. Por ello, partir de la literatura, del cine, del arte, es el medio en el que el autor y la obra en sí llegan a una masa de lectores, al canon, y la academia. La novela de *El beso...* es subversiva como resultado de un orden social mediado por el discurso y las prácticas de las identidades y los cuerpos sexuados. La relación entre el dialogismo y la intertextualidad funcionan como eje central de la relación entre una disciplina y otra dentro de los textos artísticos, así como de sus representaciones en cuanto a los recursos retóricos y narratológicos.

Conclusión

Las obras literarias de Manuel Puig hoy en día ocupan un lugar dentro del canon y la academia, pues sus novelas han dado inicio a diferentes investigaciones con distintos temas, perspectivas, teorías, etcétera. *El beso de la mujer araña* es una de las novelas más leídas y estudiadas gracias a la experimentación estética de la obra.

A partir de diferentes disciplinas y por medio del lenguaje, del discurso, en tanto para la literatura como para el cine es posible deconstruir el género y subvertir los límites del cuerpo por medio de los personajes, las historias, la trama, los espacios de narración, así elementos ortotipográficos en el caso de la literatura, que como se expuso en el segundo capítulo, posibilitan los diferentes discursos narrativos, diferenciando los formatos de la tipografía como es el uso de versalitas que bien se diferencian de las mayúsculas el caso de los informes; el uso excesivo de puntos para el tiempo que transcurre entre los personajes y el tiempo de un día a otro, para marcar un silencio entre las conversaciones, o bien, para dar continuación a un diálogo; el guion largo para los diálogos; las comillas francesas para introducir la misma voz del personaje u otra voz; las cursivas en las notas al pie o para los días que aparecen en el informe; las notas al pie con el “(Sigue.)” para continuar el texto, los guiones para comentarios, los puntos suspensivos, y las cursivas. Pues de este modo las notas al pie son de gran relevancia en la novela, tienen la función de informar sobre la sexualidad a través de ensayos e investigaciones, teorías en torno a la personalidad de Molina, o para contar parte de otra historia sin tener que agregarla a los diálogos.

El beso... es un claro ejemplo de lo que puede la literatura y el propio discurso en sí. Con esta novela Puig unifica un conjunto de voces a partir de la experiencia de los personajes con los diálogos, además de una historia ligada a la crisis de la cultura hegemónica, los modelos tradicionales reproducidos por las categorías o roles de género, y los grupos minoritarios representados por figuras como el guerrillero y el homosexual. En esta novela los personajes de Molina y Valentín exponen su identidad social y sexual, reivindican el *hacer* y *debe ser* a partir de una performatividad el género.

Recorrer la obra y vida de Puig sirvió para producir una nueva narrativa y una forma de evidenciar, visibilizar y poner en cuestión los grupos minoritarios, por ello y por cómo se mostró, fue necesario exponer algunas de las singularidades del Frente de Liberación Homosexual (FLH) en Argentina, todo esto como parte de la investigación y análisis de la obra, ya que permitió aspectos importantes para el análisis en los ámbitos literarios como editoriales.

Así, en un principio, el sexo, la sexualidad y el género han sido pensados bajo el contexto del feminismo y la teoría *queer* como una forma de subvertir las identidades sexo-genéricas y el orden de aquello que es y no es nombrado.

El travestismo, en este sentido, conforma un escenario sobre el cual se sustentan múltiples posibilidades, mismas que subvierten las identidades, posibilita cada una de las formas de innovación y performance de los actos de los sujetos, en este caso, de los personajes. Con el travestismo se atienden el ser y las condiciones de los personajes, pues cada uno deciden su *ser* y *hacer*.

De esta forma se intentó analizar y deconstruir las identidades binarias tradicionales que se desarrollan bajo una marca contextual, por lo que se buscó exponer una reflexión acerca del feminismo y la teoría *queer*, así como cada movimiento feminista y del FLH. Todas estas cuestiones que tratan de mantener el orden y de normalizar las tradiciones binarias del *ser* y *hacer* que limitan las identidades sexo-genéricas, con las que en un principio, el género llegó a subvertir otras identidades, sin embargo, el travestismo más bien subvierte el propio género y por consecuente un supuesto límite de lo que puede un cuerpo.

Por ello, pensar en el travestismo como estrategia literaria es una forma de deconstruir las identidades sexuales en las que confluye el *ser* y *hacer* de los sujetos/los personajes. Con el debate de lo que puede o no un cuerpo, la performatividad de los actos se incorpora al desarrollo de la deconstrucción del género y el cuerpo que afectan a las estructuras binarias y el *ser* y *hacer* tradicional desde un contexto social, histórico, cultural y político.

Cabe recalcar que en el primer capítulo de esta tesis se buscó una reflexión sobre el feminismo y la teoría *queer*, los movimientos que surgieron tras una lucha de derechos, la equidad e igualdad de cada persona, así como su relación con el ámbito literario, pues bien, con esta tesis también se busca visibilizar a otras identidades, la deconstrucción del género, los grupos minoritarios, y todo aquello que el Otro ha tratado de nombrar, de modo que se busca reivindicar el *ser* y *hacer*, y cuestionar todas las normas políticas y sociales.

Así pues, esta tesis es una propuesta con la que el travestismo funciona como estrategia literaria dentro del ámbito literario, ya que *El beso...* es un ejemplo de las posibilidades de la teoría y que el propio análisis ha permitido abordar desde el discurso y la

ficción, así como la constante lucha local, social, cultural y política dentro y fuera de la ficción.

Con el análisis de los personajes de *El beso...* se puede entender el travestismo como una forma de subvertir el género, cuestión que se ve con el personaje de Molina, que como ya se ha expuesto, este personaje performatiza lo femenino y lo masculino, las figuras de la heroína, la loca; y la animalidad. En *El beso...* todo se revela a partir del dialogismo, ya que los diálogos ponen en evidencia la intimidad de los personajes, los intereses personales y colectivos (en relación a los grupos minoritarios que representan, el homosexual y el guerrillero), la exclusión del poder superior y la lucha por sus ideales. Mientras que, por otro lado, la intertextualidad es la dimensión que circunscribe una realidad y ficción de lo que pueden los personajes, el género y el cuerpo, pues bien, con la literatura y el cine se enuncia y encuentra una forma de subvertir “lo normal” y eludir una realidad que ante los personajes pareciera ser determinada. Por ende, el cine es una forma de evadir la realidad de lo que pasa fuera de la celda, de minimizar el tiempo, y bien, de entablar una conversación que en un principio tiene fines políticos.

Al inicio Molina es el homosexual cinéfilo que decide que películas e historias contar a Valentín, y como se ha expuesto en el tercer capítulo, Molina no decide una película al azar, pues habrá que recordar que él siempre se identifica con la heroína. Esta identificación de Molina es la que lleva a travestir las identidades de los personajes que los encarnan en una heterosexualidad conservadora y tradicional, al mismo tiempo que crea una sensibilidad empática de Valentín a Molina.

El travestismo como estrategia literaria da cuenta a una realidad y ficción social, política, cultural e histórica. El travestismo contribuye a plantear la subversión en el discurso, las estructuras tradicionales, las identidades binarias y sexo-généricas, y presupone en el texto literario las subjetividades de los cuerpos sexuados. Es entonces que el cuerpo es un almacén de significaciones, de posibilidades y de encarnación, el cuerpo es el espacio de la reivindicación y apropiación de lo que puede un cuerpo.

En el contexto de esta tesis, Molina es quien experimenta y expresa su cuerpo sexuado a través de un discurso que responde a sus condiciones sociales, culturales y políticas dentro de lo culto y lo popular como de lo histórico. De lo anterior, tanto los personajes como la obra literaria en sí, posibilitan una verdad por medio de la ficción, y en consecuencia, de la realidad. El género también es una representación y construcción de las prácticas sociales y culturales, de ahí que la literatura sea un medio de deconstrucción del propio género y el cuerpo.

De este modo, la narrativa de Puig también es una narrativa subversiva para el ámbito literario ya que no fue muy bien recibida en sus inicios por ser una narrativa experimental, por servirse de otros medios o recursos como el cine, la música, las cartas y los informes para contar una historia y sin necesidad de contar con un narrador tradicional, pues bien, *El beso...* no es “pura” literatura ni guion de cine, sino que es una novela que se basa en lo experimental, que amplía y subvierte la propia literatura en sí y los cánones de lo que es o no una novela.

Con la teoría revisada se busca crear una reflexión sobre las identidades sexo-généricas, así como de los conceptos que se han tratado de explicar. El problema con la teoría

es analizar tal cual las identidades, ya que el género y el cuerpo rebasan los límites de representación a través de la deconstrucción del texto/cuerpo, pues varios autores han tratado de exponer y defender lo que es el género, así como sus diferentes categorías, mientras que otros han tratado de subvertirlo, como lo hace Butler a través de la *performatividad de los actos*; o como en esta tesis, desde una serie de estrategias literarias.

Finalmente, la teoría y la literatura permiten un acercamiento a lo social a partir de su lectura y análisis, en un principio a partir de los conceptos ya mencionados para el objeto de estudio de esta tesis. El travestismo, el dialogismo y la intertextualidad son algunas estrategias discursivas/literarias que en primera instancia parten de las condiciones sociales y culturales de los personajes. Por ello es que el primer personaje en deconstruir su imagen e identidad es Molina, esto a partir de su identificación con el personaje femenino protagonista de las historias que le contaba a Valentín; al mismo tiempo que Molina se apropia de palabras como “puto”, “marica” o “loca”, o este no sentirse hombre por el que no puede hablar como hombre.

Aunque se ha expuesto que Molina se identifica principalmente con el personaje femenino de las películas, no significa que no pueda hacerlo con otros personajes, y un ejemplo y recurso de ello es la animalidad. Asimismo, hay que entender que el travestismo no es necesariamente utilizar ropa, maquillaje o materiales para formar la apariencia del otro o con actividades asociadas a los roles de género tradicionales. El travestismo es posible debido a la intertextualidad e identificación entre la realidad y la ficción, por lo que en esta tesis no se busca definir los límites del travestismo, sino subvertir los límites de lo que se cree que *es, debe y puede* el texto/cuerpo.

Bibliografía

- Alcubierre Moya, Beatriz. “Elefantes subversivos, o una literatura en clave”. *Perspectivas de análisis del discurso en un cuento infantil*. Lucille Herrasti e Irene Fenoglio Limón (coords.). México: Bonilla Artigas Editores; Cuernavaca, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), 2016. pp. 25-39. Impreso.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Trad. Juan García Puente. México: Debolsillo, 2017. Impreso.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 2013. Impreso.
- Bianchi, Paula Daniela. “Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos”. *Orbis Tertius. Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*, 14.15 (2009): 1-8. PDF.
- Borelli, Marcelo. “Voces y silencios: la prensa argentina durante la dictadura militar (1976-1983)”. *Perspectivas de la comunicación*. 4.1 (2011): 24-41. PDF.
- Butler, Judith. “Conflicto de género, teoría feminista y discurso psicoanalítico”. *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas categorías del cuerpo*. Eds. Carmen Millán de Benavides y Ángela María Estrada. Bogotá: Editorial Pontificia; Universidad Javeriana, 2004. pp. 264-283. PDF.

_____. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez. México: Editorial Paidós; Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2001. Impreso.

Campos, René. “‘I’m ready for my close up’: los ensayos de la heroína”. *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi (coords. edición crítica). Barcelona: ALLCA XX, 2002. pp. 535-549. Impreso.

Comsa, Mihaela. “Texto, intertextualidad y personaje: *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *La Colmena*. 51-52 (2006): 5-12. PDF.

Corbatta, Jorgelina. “Puig y sus precursores o hacia un nuevo canon (Borges/Puig)”. *Revista Iberoamericana*. 78.241 (2012): 965-981. PDF.

Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2004. Impreso.

De Diego, José Luis. “La novela argentina (1976-1983)”. *Verba Hispánica*. 4.1 (1994): 21-36. PDF.

De Lauretis, Teresa. “La tecnología del género”. *Technologies of Gender, Essays on Theory, Film and Fiction*. Trad. Ana María Bach y Margarita Roulet. London: Macmillan Press, 1989. pp. 1-30. PDF.

De Miguel, Ana. *Los feminismos a través de la historia*. Biblioteca Virtual OMEGALFA, 2011.

PDF.

Echevarren, Roberto. “*El beso de la mujer araña* y las metáforas del sujeto”. *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi (coords. edición crítica). Barcelona: ALLCA XX, 2002. pp. 593-600. Impreso.

Eriksson, Lisa. “‘Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela’. La construcción de la identidad femenina en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig”. Tesis de licenciatura. Falun: Universidad de Dalarna, 2013. PDF.

Escobar Vera, Hernando. “La isla-mujer. Lo femenino como liberación en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *Acta Literaria*. 36 (2008): 27-45. PDF.

Espinar Ruiz, Eva. “Violencia de género y procesos de empobrecimiento”. Tesis doctoral. España: Universidad de Alicante, 2003. PDF.

Espinoza Carramiñana, Claudia. “Forjarse mariposa... o la construcción de lo travesti”. *Última Década*. 10 (1999): 1-8. PDF.

Fabry, Geneviève. “Cuerpo, nombre y enunciación: acerca del efecto-personaje en *El beso de la mujer araña*”. *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi (coords. edición crítica). Barcelona: ALLCA XX, 2002. pp. 503-517. Impreso.

Forastelli, Fabricio. “‘Manuel Puig, ese villano’. Una teoría sobre la inestabilidad del valor”.

El beso de la mujer araña. José Amícola y Jorge Panesi (coords. edición crítica).

Barcelona: ALLCA XX, 2002. pp. 472-483. Impreso.

Fonseca Hernández, Carlos, y María Luisa Quintero Soto. “La teoría *queer*: la deconstrucción de las sexualidades periféricas”. *Sociología*. 24.69 (2009): 43-60. PDF.

Frente de Liberación Homosexual. Buenos Aires: Espacio Memoria y Derechos Humanos, 2016. Web.

Gargallo, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2014. Impreso.

Giordano, Alberto. “Una literatura fuera de la literatura”. *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi (coords. edición crítica). Barcelona: ALLCA XX, 2002. pp. 465-471. Impreso.

Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014. pp. 144-156. PDF.

Goldchluk, Graciela Beatriz y Julia Graciela Romero. “El contorno del fantasma: la huella de la histeria en *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig”. *Orbis Tertius*. 2.4 (1996): 1-10. PDF.

- Goldner, María José y Juan Andrés Ron. “Análisis histórico sobre ‘El beso de la mujer araña’ de Manuel Puig”. *VII Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2007. pp. 1-9. PDF.
- Guedán Vidal, Manuel. “La narrativa de Manuel Puig y su presencia en los escritores latinoamericanos de entresiglos: ecos y reescrituras”. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013. PDF.
- Inausti, Joaquín Santiago. “Una historia del Frente de Liberación Homosexual y la izquierda de Argentina”. *Revista Estudios Feministas*. 27.2 (2019): 1-17. PDF.
- Kristeva, Julia. “El tiempo de las mujeres”. *Revista 34/44*. 7.5 (1979): 5-19. PDF.
- Kerr, Lucille. “La política de la seducción, *El beso de la mujer araña*”. *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi (coords. edición crítica). Barcelona: ALLCA XX, 2002. pp. 641-674. Impreso.
- Lamas, Martha. *Cuerpo, sexo y política*. México: Océano, 2018. Impreso.
- Larrigan Fernández, Iker. “Política y género en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*. 3 (2011): 229-236. PDF.
- Lema Mosca, Álvaro. “Fronteras de sal: el cine en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *Revista Lumen Et Virtus*. 4.9 (2013): 178-188. PDF.
- Linding Cisneros, Erika. “Estrategias discursivas carnalescas: algunas posibilidades críticas”. *Análisis del discurso: estrategias y propuestas de lectura*. Irene Fenoglio

- Limón, Lucille Herrasti Cordero y Agustín Rivero Franyutti (coords.). México: Bonilla Artigas Editores; Cuernavaca: UAEM, 2012. pp. 33-43. Impreso.
- _____. “Introducción. Herramientas teóricas para su crítica”. *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política*. Armando Villegas Contreras, Natalia Talavera Baby, Roberto Monroy Álvarez (coords.). México: Bonilla Artigas Editores; Cuernavaca: UAEM, 2016. pp. 15-28. Impreso.
- Logie, Ilse. “El beso de la mujer araña o las metamorfosis del mediador”. *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi (coords. edición crítica). Barcelona: ALLCA XX, 2002. pp. 518-534. Impreso.
- Martínez de la Escalera Lorenzo, Ana María, y Erika Linding Cisneros (coords). *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; Juan Pablo Editor. Impreso.
- Masiello, Francine. “Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*”. *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi (coords. edición crítica). Barcelona: ALLCA XX, 2002. pp. 574-588. Impreso.
- Monroy Álvarez, Roberto. “Las funciones de la literatura. Una lectura atenta de la ideología y la política en los cuentos de Ernest Hemingway y de Elsa Bornemann”. *Perspectivas de análisis del discurso en un cuento infantil*. Lucille Herrasti e Irene Fenoglio Limón (coords.). México: Bonilla Artigas Editores; Cuernavaca: UAEM, 2016. pp. 57-72. Impreso.

Panesi Jorge, Julia Romero y Graciela Goldchluk. “Cronología”. *El beso de la mujer araña*.

José Amícola y Jorge Panesi (coords. edición crítica). Barcelona: ALLCA XX, 2002. pp. 433-445. Impreso.

Peller, Mariela. “Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *Nómadas*. 22.2 (2009): 1-6. PDF.

Perlongher, Néstor. “Historia del Frente de Liberación Homosexual de la Argentina”. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 2008. pp. 77-84. Web.

_____. “Molina y Valentín: el sexo de la araña”. *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi (coords. edición crítica). Barcelona: ALLCA XX, 2002. pp. 637-640. Impreso.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. México: Debolsillo, 2017. Impreso.

Ruiz, Iván. “Poética del cuerpo: la plasticidad cinematográfica (a propósito de *El amor es el diablo*)”. *Escritos. Revista del Control de Ciencias del Leguaje*. 29 (2004): 105-119. PDF.

“Sobre las personas trans, la identidad de género y la expresión de género”. American Psychological Association; Asociación Estadounidense de Psicología; APA Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Concerns Office. PDF.

- Sommer, Doris. "El mal de María: (con)función en un romance nacional". *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Trads. José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004. pp. 225-262. Impreso.
- Simunovic, Díaz, Horacio y Daniela Oróstegui Iribarren. "El proceso de canonización de Manuel Puig en el contexto de la narrativa latinoamericana finisecular: sistema y cambios literarios". *Alpha*. 2 (2016): 125-143. PDF.
- Tornero, Angélica. *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teoricometodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México: Miguel Ángel Porrúa; Cuernavaca: UAEM, 2011. Impreso.
- Villegas, Armando y Natalia Talavera. "De la represión analítica a la represión de Estado. Apuntes para su discusión". *Revista Electrónica de Psicología Política*. 34 (2015): 34-45. PDF.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. "Género y teoría literaria feminista: herramientas de análisis para la aproximación social desde la literatura". *Sincronía* 70 (2016): 114-134. PDF.
- Wigozki, Karina. "El discurso travesti o el travestimos discursivo en *La esquina es mi corazón: crónica urbana* de Pedro Lemebel". *Transexualia.org*. España: Transexualia. Asociación Española de Transexuales, 2016. PDF.
- Zavala, Lauro. "El universo como diálogo intertextual". *Semiótica preliminar. Ensayos y conjeturas*. México: Fondo Editorial Estado de México, 2014. pp. 43-47. Impreso.