

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

EL TEMA DEL PODER EN
EL BESO DE LA MUJER ARAÑA

HACIA EL DEVENIR MUJER Y LA UTOPIA
SEXUAL

Autora: Iratxe López Mato

Tutora: Dra. María Ángeles Pérez López

Salamanca. Curso 2020-2021

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

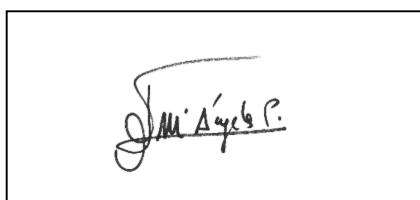
EL TEMA DEL PODER EN
EL BESO DE LA MUJER ARAÑA

HACIA EL DEVENIR MUJER Y LA UTOPIA
SEXUAL

Autora: Iratxe López Mato

Tutora: Dra. María Ángeles Pérez López

VºBº



Salamanca. Curso 2020-2021

*“Este sueño es corto
pero es feliz”*

(Valentín, *El beso de la
mujer araña*)

Resumen

El presente trabajo pretende analizar la deconstrucción de los poderes opresivos políticos y sociales que tiene lugar en la novela *El beso de la mujer araña* a través del artificio narrativo de los personajes de Molina y Valentín. Mediante la seducción y la apertura a realidades ficcionales como el cine o el sueño los personajes logran trascender la realidad inmediata en un cuestionamiento del régimen autoritario opresor y del sistema heteropatriarcal así como del binomio hombre/mujer. Se articula así la posibilidad de una utopía sexual y de devenir mujer introduciendo una nueva manera de entender las nociones de género y sexualidad.

Palabras claves: El beso de la mujer araña, género, sexualidad, devenir mujer, heteropatriarcado, poder, utopía sexual.

Abstract

The following paper aims to analyze the deconstruction of the oppressive political and social powers that takes place in the novel *The kiss of the spider woman* through the narrative artifice of the characters of Molina and Valentín. The seduction that takes place through the dialogues as well as the pop up of fictional realities such as cinema or dreams, allow the characters to transcend the immediate reality and question the oppressive

INDICE

1. Introducción	5
2. <i>El beso de la mujer araña.</i>	6
2.1. Manuel Puig: el escritor <i>corrupto</i>	6
2.2. Un discurso posmoderno: lo <i>kitsch</i> y el pliegue	7
2.3. <i>El beso de la mujer araña</i>	9
3. El tema del poder	9
3.1. El espacio: la cárcel. Del panóptico al ámbito de libertad.	9
3.2. Enfrentamiento entre política y amor	12
3.2.1. Molina: el discurso amoroso.	12
3.2.2. Valentín: el discurso político.	14
3.3. El beso: punto de unión entre revolución política y sexual.	15
3.3.1. Hacia la utopía sexual.	17
3.3.2. Hacia el devenir mujer. La performatividad del género.....	20
4. Conclusión	22
5. Bibliografía citada	25

1. Introducción

Aún recuerdo mi primer visionado de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y cómo quedé completamente cautivada por aquella estética de teléfonos rojos, pestañas postizas, extravagantes pendientes cafetera o asientos tapizados de leopardo de un taxista hortera madrileño. Me adentré en aquel mundillo pop, loco y hedonista que fue la movida madrileña de los años 80, un espíritu frívolo y “petardo” pero al mismo tiempo libertino y transgresor. Se abrió así para mí un espacio de confort, de celebración de la diversidad, y de la cultura del placer. Un espacio donde todo tenía cabida, del “todo vale” y donde un grupo de mujeres podían ser traídas al centro en un mundo dominado por hombres que las someten, ningunean y enloquecen. Fue muchos años después que entendí que el film del director manchego no era más que una pequeña pieza en el gran puzzle que conformó la posmodernidad. Desde el Nueva York sesentero de Warhol y Lichtenstein hasta el subcontinente americano con autoras como Valenzuela o Bracho. Aquella sensación de placer que sentí al ver el film de Almodóvar por primera vez resurgió al verme enredada en las telas de los personajes de Molina y Valentín en la novela *El beso de la mujer araña* que vio la luz por primera vez en 1976. “La presencia de Puig se niega a sí misma como un modelo —su escritura es inimitable, su saber intransferible— y en esa falta se ofrece como puro ímpetu impersonal, liberalizador y plural” escribiría Graciela Speranza (2000). Y es precisamente este ímpetu impersonal, liberalizador y plural de Puig el que consigue hacer trascender al lector las barreras de la realidad para dar paso a la deconstrucción y liberación.

Este trabajo pretende analizar a través del artificio narrativo tejido en los diálogos, el cuestionamiento de los poderes políticos y sociales dominantes que tiene lugar en la novela *El beso de la mujer araña* del argentino Manuel Puig. A partir del análisis del espacio carcelario en el que transcurre la novela y las identidades de los personajes de Molina y Valentín se establece una crítica a la dictadura militar argentina así como al sistema heteropatriarcal que impone los roles culturalmente admitidos de hombre/ dominante y mujer/sumisa. Se introduce, por lo tanto, una reflexión sobre las identidades de género y sexualidades disidentes que hoy día podemos estudiar bajo el paraguas del movimiento LGBTIQ+ y la teoría queer. Finalmente, estudiaré cómo los personajes logran trascender la realidad que oprime a los individuos y deconstruir los binomios hombre/mujer, homo/hetero alcanzando la comunión de las revoluciones política y sexual a través del beso.

2. *El beso de la mujer araña.*

2.1. Manuel Puig: el escritor *corrupto*.

Apareció cierto día con su uniforme de jardinero en una fiesta que se celebraba en un chalet repleto de gente pudiente, culta y elegante. Se presentó allí con un mensaje que juzgado por sus pintas y con miedo de que acabara con la celebración nadie aceptó a escuchar. Al día siguiente encontraron el sobre cerrado con el mensaje de Puig: el escritor les informaba de la gran extensión de los dominios donde se celebraba la fiesta y les invitaba a continuar la fiesta en el jardín (Guedán, 2018: 22). Esta pequeña anécdota representa la identidad de un hombre que siempre miró más allá, un hombre que miró hacia los márgenes y quiso ampliarlos, un hombre, en definitiva, que siempre abrió la puerta al jardinero.

Manuel Puig nació en 1932, en General Villegas, un pueblo de la provincia de Buenos Aires marcado por la pobreza, la represión y el machismo endémico. A los tres años su madre lo lleva al cine Teatro Español por primera vez y así se inicia un ritual cinematográfico madre e hijo que se prolongara toda su infancia. La biblioteca Municipal de General Villegas se encontraba en lo alto del cine lo que nos sirve de metáfora acerca de la formación cultural de Puig: para llegar a la biblioteca siempre tuvo que pasar por el cine. Así, “Puig se formó antes en las salas de cine que en las bibliotecas. [...] Interesado en el pop art y devoto del cine clásico de Hollywood, la música popular y la televisión” (Guedán, 2018: 34). Por lo tanto, la oralidad va a ocupar un lugar central en sus novelas, dando la falsa impresión de que son las voces de los personajes las que guían la narración (Guedán, 2018: 179). Además, Puig va a encontrar en el cine una vía de escape y placer ante el hastío e incompreensión de su pueblo a través del cual logra reivindicar el hedonismo, la sensualidad y la capacidad del sueño como veremos reflejado en su obra *El beso de la mujer araña*. Esto le lleva a estudiar cine en Roma, estudios que acabará concluyendo para finalmente dedicarse a la literatura dejando “un legado leve y etéreo como el recuerdo de una buena película” (Speranza, 2000: 6). Puig fue el eterno incomprendido y excluido; además de ser rechazado por el sistema heteropatriarcal que rehusaba su condición de homosexual y su afición por el *star system* hollywoodiense y verse obligado a exiliarse de la Argentina en 1976 tras una amenaza del grupo parapolicial afín al peronismo la Triple A, tuvo que lidiar también con el rechazo de sus contemporáneos del *establishment* literario. Según Cabrera Infante, Borges había

afirmado que *Boquitas pintadas* era “un libro de Max Factor” (2001), Cortázar lo calificó de “lector femenino” (Amiano, 2009) y Vargas Llosa afirmó que el argentino escribía “como Corín Tellado” (M. Sotelo, 2005: 399). Uno de los motivos de que Puig fuera excluido de determinados círculos, escribe Guedán (2018: 42) fue su supuesto carácter apolítico. Nada más lejos de la realidad ya que toda su literatura está marcada por un cariz de reivindicación política y social como veremos más adelante a través de su novela *El beso de la mujer araña*. Marcado por la exclusión se forja el carácter de este escritor *outsider* que logra mirar a los márgenes y transgredir los prejuicios de la sociedad en la que vivió. Un autor que “recurriendo a lo vulgar, a lo despreciado y menospreciado, a lo sentimental consigue ser transgresor. [...] Empleando una expresión popular es un autor que rompe y rasga. Atraganta. Duele” (Martín, 2018: 17). Y así, logra romper las barreras entre alta y baja cultura.

2.2. Un discurso posmoderno: lo *kitsch* y el pliegue.

La crisis del petróleo en los años 70 y los golpes militares en el Cono Sur, sumados al avance de las multinacionales cambiaron completamente el panorama literario latinoamericano (Volpi, 2009), abriendo las puertas a un nuevo discurso posmoderno.

En 1968 se produce un corte axiológico marcado por el desasosiego, el desencanto y la crisis de los metarrelatos, sobre todo del gran metarrelato socialista. Así, Lyotard define la posmodernidad como “una incredulidad hacia las metanarrativas” (1979: 4) que, a su juicio, son asumidas como discursos totalizantes en los que se pretende ofrecer respuestas y soluciones absolutas a toda contingencia (1979: 24-25). Y continúa Lyotard, “el saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable” (1979: 5). Por lo tanto, se deja de creer en “los grandes relatos” que habían legitimado la sociedad hasta finales del siglo XIX y se produce el fin de la idea de utopía, parricidio, teleología y progreso tras el fallido mayo francés. Y así, es como toda una generación comprueba como dice la canción de Ismael Serrano que “bajo los adoquines no había arena de playa”. Este nuevo contexto histórico exigía una nueva literatura y surge así, toda una nueva generación de escritores marcados por el escepticismo político (Volpi, 2009: 181). Se produce, por lo tanto, una deconstrucción y devastación de los valores anteriores y se comienza a mirar a los huecos, a los márgenes

para sacar a la luz el discurso excéntrico. Aquello que había sido silenciado resurge a través de la reivindicación de los márgenes sexuales, identitarios y étnicos. Asimismo, surge un discurso subversivo marcado por las estéticas *kitsch* y *camp*. Se promueve un arte menor, banal, frívolo, para el confort, un arte producido en serie y como defendía Walter Benjamin que pudiera llegar a los de abajo, un arte democrático. “La definición última de *camp*: es bueno porque es horrible” escribía Sontag (1964), es bueno porque molesta. *Camp* significa presumir, ostentar y subrayar lo que molesta a través de la ironía y el humor. *Camp* dice Puig es “ridiculizar, tratar de destruir algo que se ama, para demostrar que es indestructible” (Puig en Monegal, 1972).

Puig tiene mucho de pastiche, de kitsch y encontró en esta estética la vía para subvertir los roles de género hombre-dominante, mujer-sumisa impuestos por una sociedad heteropatriarcal. “Lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino; lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino” decía Sontag en sus *Notas sobre lo camp*. Por lo tanto, vamos a encontrar en Puig personajes de identidades y sexualidades disidentes como Molina, un homosexual corruptor de menores o Valentín, militante de una organización revolucionaria que encuentran en el lumpen un espacio de liberación en el que poder transgredir las nociones de género social o sexual.

La escritura de Puig, como es característico en la posmodernidad, está marcada por los blancos y por el pliegue. Sus diálogos parecen sucederse como una realidad sin límites, que logra trascender el papel y abrirse a nuevos mundos. Podemos reconocer, pues, en este tipo de escritura la influencia de la filosofía deleuziana. Deleuze en su obra *El pliegue. Leibniz y el barroco* postula, en contra de la lógica de la identidad y del sistema de oposiciones binarias, una pluralidad de mundos o planos temporales, pluralidad que está vinculada por el pliegue. Así, la diferencia de fuerzas constituye una producción de pliegues, despliegues y repliegues constantes que conforman el mundo (Deleuze, 1989). “No cesa de hacer pliegues. [...] Los lleva hasta el infinito. [...] Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras” (Deleuze, 1989: 11).

Se trata de una escritura no autoritaria, polifónica y fragmentaria que incorpora nuevos discursos como la canción o las películas de serie B. Bajo el emblema de la tolerancia posmoderna optaron por una escritura que cuestionara, una escritura rizomática:

En lugar de la unificación, o de la totalización, avanzaron bajo el emblema de la diseminación, la fractura y el corte insalvable. Se prefiere lo fragmentario y lo múltiple a lo definido y neto, la ramificación rizomática a la raíz; la esquizofrenia pulverizada y discontinua, como la imagen del sujeto en un espejo roto, a la paranoia autoritaria, única (Sarduy, 1987: 24).

De la combinación de todos estos elementos resulta la novela *El beso de la mujer araña* que consigue crear un espacio liberador, reivindicador del margen y de la baja cultura donde pueden germinar las nuevas nociones de género y sexualidad.

2.3. *El beso de la mujer araña.*

El beso de la mujer araña fue publicada en 1976 justo en el año en el que Puig amenazado por la Triple A abandona la Argentina para siempre. Ese mismo año da comienzo el Proceso de Reorganización Nacional, dictadura cívico-militar que gobernaría la Argentina los próximos siete años.

La novela narra la historia de los personajes de Molina y Valentín, el primero homosexual afeminado y acusado de corrupción de menores y el segundo preso político militante izquierdista. Entre las telas de los diálogos, la incursión de las películas narradas por Molina y la seducción se va desarrollando el proceso de transformación de ambos personajes. Así, asistimos al desmantelamiento de los poderes opresores que reinan la realidad más allá del espacio carcelario. En los próximos capítulos analizaré el papel que juega la cárcel como espacio liberador así como aquellos poderes represivos que nos impiden devenir. De este modo, pretendo defender que Puig abre la puerta a un diálogo sobre nuevas nociones de género y sexualidad que hoy día podemos estudiar bajo el paraguas del movimiento LGBTIQ+.

3. El tema del poder

3.1. El espacio: la cárcel. Del panóptico al ámbito de libertad.

La acción, exceptuando los últimos pasos de Molina, se desarrolla en una cárcel, símbolo de una sociedad opresora dirigida por el poder militar de la Argentina de los años 70.

Según Patricia B. Jessen (1990), la violencia, la tensión, el miedo y el terror aparecen y reaparecen en la producción de Puig como reflejo de una situación social y política que somete a los ciudadanos y les priva de su libertad. Así pues, la cárcel se presenta como el perfecto paradigma de este clima represivo y coercitivo. En su obra *Vigilar y castigar* Foucault reflexiona sobre el funcionamiento del panóptico, eficiente diseño de prisión que garantiza la constante vigilancia de los presos. El panóptico está conformado por una torre central desde la que el vigilante tiene una visión panorámica y permanente de las celdas que se disponen de manera circular y permanecen iluminadas desde abajo. El preso no sabe cuándo está siendo vigilado lo que permite un uso automático y prolongado del poder sin necesidad de que este se esté ejerciendo de manera efectiva. Este poder disciplinario garantiza el sometimiento y, por lo tanto, la regulación de la conducta de los presos (Foucault, 1975). También se alude al ejercicio del poder a través del aislamiento:

En fin, y quizá sobre todo, el aislamiento de los condenados garantiza que se puede ejercer sobre ellos, con el máximo de intensidad, un poder que no será contrarrestado por ninguna otra influencia: la soledad es la condición primera de la sumisión total.(...) el aislamiento asegura el coloquio a solas entre el detenido, y el poder que se ejerce sobre él (Foucault, 1975: 242).

El panóptico no es más que la materialización del sistema de control y disciplina que se da en las sociedades modernas para ejercer el poder. Y añade Foucault (1975) que todas las estructuras jerárquicas han evolucionado de acuerdo con este modelo. De esta forma, en el mundo occidental, al igual que en el panóptico, el control y las conductas no se imponen de manera autoritaria y forzosa sino que se dan por convenciones y presión social, lo que Foucault llama poder “pastoral”. Cada uno de nosotros conformamos nuestra propia torre de control. Se trata de un poder omnipresente que se manifiesta en el conjunto de ideas, actitudes y creencias de una sociedad o lo que Foucault denomina “discurso” (Foucault, 1975). Un discurso que dicta lo que está bien y lo que está mal, lo que es “normal” y lo que no lo es. Las personas se someten a estos comportamientos regulados muchas veces sin ser conscientes de que se está ejerciendo un poder sobre ellos. Un poder silencioso que afecta incluso a los grupos marginales como el colectivo LGBTIQ+. Por ejemplo, Lemebel critica que en un clima de heteronormatividad incluso el homosexual depura su imagen de todos los trazos de lo femenino, convirtiéndose en una copia del macho heterosexual y borrando así su diferencia transgresiva (Palaversich, 2005). Foucault (1975) defiende, por lo tanto, que el poder no lo ejerce una clase social

sobre otra (como se creyó hasta la década de los 60) sino que está presente en todas las capas de la sociedad. Por lo tanto, la toma de conciencia del sometimiento de las sociedades a un poder heteropatriarcal constituye el primer paso para poder comenzar a deconstruir nuestras conductas desde nuevas perspectivas como el feminismo o la teoría queer.

En *Vigilar y castigar*, el sistema penitenciario se presenta como alegoría de una sociedad que sin darnos cuenta nos somete a un ideario de conductas y creencias y que como en la caverna de Platón no nos muestra más que las sombras de la realidad. Sin embargo, en *El beso de la mujer araña* la celda se presenta como espacio de liberación, una especie de escudo protector que salvaguarda a los personajes de los prejuicios e imposiciones del mundo exterior:

No sé si me entendés...pero aquí estamos los dos solos, y nuestra relación, ¿Cómo podría decirte?, la podemos moldear como queremos, nuestra relación no está presionada por nadie.

[...] En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro, ¿me explico? Es como si estuviéramos en una isla desierta. Una isla en la que tal vez estemos solos años. Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie. Lo único que hay, de perturbador, para mi mente... cansada, o condicionada o deformada... es que alguien me quiere tratar bien, sin pedir nada a cambio (Puig, 1976: 163).

La celda constituye un espacio libre de opresión, un espacio alejado del panóptico, aislado de los prejuicios y roles impuestos por la sociedad. Es gracias a esta isla que los personajes son capaces de transitar hacia una realización, aprendizaje o devenir: Molina hacia un devenir mujer; Valentín hacia un devenir sexual. Sin embargo fuera de la isla, en el panóptico siguen reinando el odio y la exclusión. Molina es asesinado por los propios compañeros izquierdistas de Valentín y Valentín es torturado en la cárcel. Pero siempre existe la posibilidad del ensueño, de regresar a la isla y nadar en las aguas cristalinas de la libertad, puesto que, como afirmaba Foucault, donde hay poder hay resistencia.

3.2. Enfrentamiento entre política y amor.

En *El beso de la mujer araña*, la relación entre los personajes se ve atravesada por una lucha entre el discurso político y racional de Valentín y el discurso sentimental de Molina. Cuando Molina le cuenta a Valentín la película de *La mujer pantera* este le pregunta cómo se imagina a la madre del protagonista: “La veo impecable” responde él, a lo que Valentín le reprocha altivamente: “sí, está siempre impecable. Perfecto. Tiene sirvientes, explota a gente que no tiene más remedio que servirla, por unas monedas” (Puig, 1976: 22). Mientras que Molina se deleita con los decorados, los vestidos y los uniformes de la película de Leni, Valentín la califica de “inmundicia nazi” (Puig, 1976: 63). Estos dos diálogos muestran el enfrentamiento que se produce entre Valentín, cuyo discurso está atravesado siempre por un cariz político e ideológico, y Molina, un hedonista que no busca más que el deleite a través de la identificación con sus heroínas de película. A continuación analizaré estos dos personajes en mayor profundidad.

3.2.1. Molina: el discurso amoroso.

“Si pudiera cambiaría todo lo que voy a escribir en la vida por la felicidad de esperar a mi hombre en el zaguán de la casa, con los rulos hechos, bien maquillada y con la comida lista. Mi sueño es un amor puro” le contaba Puig en una ocasión a Tomás Eloy Martínez (1997). Resulta que esta pequeña confesión del escritor argentino constituye el carácter que este quiso atribuirle al personaje de Molina en *El beso de la mujer araña*. Molina, la “a” final pronostica la femineidad del personaje, un personaje con una única obsesión y prioridad: el amor. Se adscribe así al rol de mujer sumisa impuesto por una sociedad patriarcal y cuya función es la búsqueda de la satisfacción y el confort del hombre. Así, Molina al hablar de su amor hacia el camarero dice que tenía ilusiones

de que viniera a vivir conmigo, con mi mamá y yo. Y ayudarlo, y hacerlo estudiar. Y no ocuparme más que de él, todo el santo día nada más que pendiente de que tenga todo listo, su ropa, comprarle los libros, inscribirlo en los cursos, y poco a poco convencerlo de que lo que tiene que hacer es una cosa: no trabajar más (Puig, 1976: 76).

Asimismo, cuando Valentín enferma es Molina quien cuida de él, quien lo protege de más comidas envenenadas y lo agasaja con los alimentos más exquisitos. Por lo tanto, los

valores de amor que anhela Molina son la devoción y entrega hacia el hombre (Guedán, 2018: 177).

Además, su personalidad está marcada por un gran sentimentalismo. Se corresponde, por lo tanto, con el grupo de artesanos y labradores de alma concupiscible de los que hablaba Platón y que entra en contraposición con el alma racional de los gobernantes y filósofos como Valentín (Guedán, 2018: 188). Molina afirma: “hay razones del corazón que la razón no entiende” (Puig, 1976: 263).

Como escribe Guedán (2018: 176) las películas hollywoodienses configuran el imaginario del amor de Molina. Molina, como Puig encuentra “en el star system hollywoodiense y en los woman’s films un espacio donde sentirse comprendido y ver sus sueños representados” (Guedán, 2018: 67).

Molina es la mujer pantera que no reprime su sexualidad, la francesa Leni que sacrifica su vida por amor, la mujer zombie que logra escapar del hechizo del brujo o la cantante mexicana que abandona al magnate por un humilde periodista.

Pero también es la mujer pantera que tiene miedo a la sexualidad, la francesa Leni que es chantajeada por los maquis para sacar información al oficial alemán, la zombie que durante muchos años permanece esclava del brujo o la cantante mexicana dominada y oprimida por el magnate. En definitiva, Molina es el reflejo de una idea de mujer sumisa, alienada y cómplice de estereotipos lamentables consecuencia y víctima de una sociedad machista y patriarcal que oprime y somete a las mujeres.

El personaje de Molina está marcado por la oralidad que se relaciona directamente con los conceptos de feminidad y sumisión (Guedán, 2018: 180). La educación de Molina se reduce a una serie de conocimientos de la cultura popular de masas adquiridos a través del chisme, las revistas, la radio o el cine. En un momento dado incluso acusa a Valentín de leer “demasiado” (Puig, 1976: 196). Es por ello, que su visión de la realidad está depurada de cuestiones políticas y no ve más allá del sentimentalismo, los amores frustrados y las imágenes conmovedoras. Este es el caso de la película de Leni cuya propaganda y trasfondo antisemita no parece importarles lo más mínimo.

Se crea así una relación de poder y desigualdad entre los dos personajes: Molina representa el papel de mujer sumisa, iletrada y sentimental y Valentín el de la estructura de poder de hombre fuerte, intelectual y atravesado por la conciencia política.

Por otra parte, hay que aludir a la identidad compleja del personaje de Molina que fluye y no cumple con todos los rasgos identitarios de ser hombre o del ser mujer. Son numerosas las ocasiones en las que Molina se identifica y autodenomina como mujer:

(...) Y yo enseguida me olí que ahí había algo, un hombre de veras. Y a la mañana siguiente fui sola al restaurant. - ¿Sola? - Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre (Puig, 1976: 69).

Hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mu-jer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres (Puig, 1976: 207).

(...) ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer. Así que ahorrame de escuchar consejos, porque yo sé lo que me pasa y lo tengo todo clarísimo en la cabeza (Puig, 1976: 25).

Así, se produce un cuestionamiento de las estructuras fijas y los roles de género y se ponen en evidencia los binomios homo/hetero y mujer/hombre como creación ficticia e imposición de un sistema heteropatriarcal que busca la exclusión de lo considerado no-normativo. Puig irrumpe con una nueva noción de identidad cambiante, en movimiento y continua que navega entre los constructos sociales de lo masculino y lo femenino y los trasciende.

3.2.2. Valentín: el discurso político.

Valentín conforma el prototipo de hombre letrado que acumula una vasta colección de lecturas marxistas y un gran conocimiento de la realidad política. Para Valentín, a diferencia de Molina, “el amor y especialmente los cuidados son una flaqueza burguesa que le pueden debilitar en su propósito de hacer la revolución” (Guedán, 2018: 178). Representa a aquel sector de izquierdas que a pesar de su progresismo político excluye a la comunidad homosexual y colabora de los prejuicios y estereotipos de género de un sistema heteropatriarcal. Valentín pide en numerosas ocasiones a Molina que reprima su llanto a la declaración de “me pone nervioso”. Idealista, cree en el poder de la lucha colectiva para cambiar el país. Antepone la política a los sentimientos, sacrificando incluso su vida personal e íntima (su relación con Marta).

—¿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? –No sé, pero al hombre ese exceso le puede estorbar. –¿Para qué?, ¿para torturar? –No, para acabar con los torturadores. – Pero si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores (Puig, 1976: 35).

Valentín es un preso político que ha sido maltratado por el sistema, por defender sus ideales socialistas y su pensamiento igualitario.

Quien no actúa políticamente es porque tiene un falso concepto de la responsabilidad. Ante todo, mi responsabilidad es que no siga muriendo gente de hambre, y por eso voy a luchar (Puig, 1976: 97).

Por lo tanto, el discurso de Valentín constituye una reivindicación política y una denuncia del sistema autoritario de la Argentina de los años 70. Valentín es perseguido y oprimido por su pensamiento revolucionario y, por consiguiente, amenazante para los altos poderes opresores y su status quo.

De este modo, tanto Molina por su condición de mujer trans como Valentín por su ideología socialista se ven sometidos a las grandes estructuras de poder que dirigen las sociedades. Confluyen, en consecuencia, lo íntimo y lo político ya que

Para Puig, la dependencia femenina del macho, la proclividad de la mujer a valorarse en función del hombre que la posee refleja un microcosmos de lo que sucede a escala nacional en un país sojuzgado por los militares. En ambos casos, el error estriba en depender de una figura de autoridad por el miedo de ser social o individual a elegir su propio destino (Serna, 1997: 58).

3.3. El beso: punto de unión entre revolución política y sexual.

A través de la seducción de los diálogos y de las narraciones filmicas Molina va atrapando a Valentín en sus redes hasta que asistimos a la transformación de los personajes y la desconstrucción de las oposiciones absolutas de hombre/mujer y hetero/homo y sus correspondientes correlatos dominante/sumiso. Molina teje una tela protectora para Valentín que los transporta a una realidad más allá, lejos del terror y los barrotes del mundo real. La ficción se presenta, pues, como salvación y escape a la realidad opresora de los personajes ofreciendo un espacio liberador donde los deseos y aspiraciones personales pueden verse realizados.

Los envenenamientos y la tortura producen en Valentín un debilitamiento que lo reducen en su rol de hombre fuerte y dominante (Soler-Quílez, 2017: 79) y que dismantela las estructuras de poder configuradas por la sociedad heteropatriarcal. Asimismo, Valentín participa de un proceso de aceptación cada vez mayor hacia Molina, llegando incluso a adquirir su discurso (Valentín se pierde en las ficciones y en un discurso cada vez más fracturado). Esta aceptación llega a su máxima realización a través del encuentro sexual en el que se produce la comunión y fusión de los cuerpos y la liberación de la sexualidad reprimida de Valentín (Vera, 2008: 29). Como analiza Lucille Kerr (2002), al comienzo de la novela los dos personajes aparecen claramente diferenciados pero al final alcanzan posiciones que coinciden. Valentín y Molina aparecen ahora como iguales, como uno:

[...] Ahora sin querer me llevé la mano a mi ceja, buscándome el lunar. - ¿Qué lunar?... Yo tengo un lunar, no vos. - Sí, ya sé. Pero me llevé la mano a mi ceja, para tocarme el lunar, ... que no tengo (Puig, 1976: 222).

[...] Por un minuto sólo me pareció, que yo no estaba acá,... ni acá, ni afuera... Me pareció que yo no estaba, que estabas vos solo. O que yo no era yo. Que ahora yo... era vos (Puig, 1976: 222).

El último símbolo de esta comunión es el beso en el que se funden revolución sexual y política. Según Gama (2006: 43) la alianza amorosa entre Molina y Valentín se puede leer como una síntesis integradora de las luchas sexuales y políticas en contra de la opresión.

Finalmente Molina adquiere cierto compromiso político colaborando con los sectores revolucionarios al salir de la cárcel aunque lo haga al mismo tiempo por su amor hacia Valentín. Por su parte Valentín logra liberarse sexualmente y abrazar la dualidad. Acepta, por fin, el valor del sentimentalismo y las expresiones de amor que les habían sido negadas a los hombres bajo una concepción rígida y falaz de la masculinidad. Cuando, realmente el amor (en todas sus formas) es el motor del cambio, el respeto y la mejora social.

Según Kate Millet “lo político es personal” y es que Millet (1995) trae una nueva concepción de la política entendida como “conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo”, de manera que la política como poder atraviesa todos los

ámbitos de nuestra existencia e influye también en nuestras relaciones personales. Por lo tanto, no hay revolución política (en su sentido estricto) sin antes revolución de los cuerpos.

Política y sexualidad son también los temas principales tratados en las notas a pie de página que se suceden a lo largo de la novela. Estas se introducen por primera vez al final de la siguiente declaración de Valentín: “yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco” (Puig, 1976: 61), lo que parece explicar la razón de su aparición en el discurso y su función informativa. “Las notas le ofrecen al lector medio información sobre los debates de esa época acerca del feminismo, la homosexualidad y la política” (Peller, 2009: 5). Además, analiza Peller (2009: 6) que en la última nota se observa una posición diferente. En esta nota la doctora Taube habla de la homosexualidad como práctica revolucionaria que posee una clara dimensión política tal y como afirma en su libro *Sexualidad y revolución*. Por lo tanto, sostiene que la liberación sexual en general, y la liberación gay en particular, son partes fundamentales del cambio social. Además, cabe mencionar que es inmediatamente después de esta nota que Valentín y Molina mantienen relaciones sexuales.

Convergen, así, la lucha política y la lucha sexual a través de la conciliación de socialismo y homosexualidad en el personaje de Valentín dejando ver que la liberación sexual es parte imprescindible de la revolución social.

3.3.1. Hacia la utopía sexual.

En el apartado anterior veíamos como Valentín sufre una transformación y logra liberarse sexualmente a raíz de la seducción de Molina. Según Muñoz (1987: 364), “Valentín libera a la «mujer» que lleva dentro”, introduciéndose así la idea de utopía sexual que pone sobre la mesa la posibilidad de un nuevo ser sexual. En las anotaciones a pie de página, sigue Muñoz (1967: 371), se sugiere que la utopía será posible solo cuando el hombre haya liberado a su mujer interior:

Theodore Roszak [...] expresa que la mujer más necesitada, y desesperadamente, de liberación, es la “mujer” que cada hombre lleva encerrada en los calabozos de su propia psiquis [...] todo ello significaría la más cataclísmica reinterpretación de la vida sexual en la historia de la humanidad, ya que replantearía todo lo concerniente a los roles sexuales y

al concepto de normalidad sexual vigente en la actualidad (Puig, 1976: 200).

De esta dualidad nos habla Puig en las notas a pie de página, notas que constituyen un paradigma de las teorías en torno a la homosexualidad de los años 70. Puig en una de estas notas escribe que “las primeras manifestaciones de la libido infantil son de carácter bisexual” (Puig, 1976: 134) y luego agrega que el ser humano se ha inclinado por la heterosexualidad luego de haber asumido la superioridad del género masculino sobre el femenino. Sus ideas confluyen, por lo tanto, con el pensamiento de Foucault quien en su *Historia de la sexualidad* defiende que la sexualidad es una construcción histórica y cultural creada por el poder (por supuesto, masculino) que busca perpetuar la jerarquía hombre dominante/mujer sumisa.

Dabove (1994) opina que el planteamiento utópico de la novela a través de Valentín consiste en que:

Dado que habitar una de las opciones (hombre-mujer) equivale a una forma de alienación, pluralizar los comportamientos, pasar de uno a otro indistintamente, es o puede ser sinónimo de libertad. La bisexualidad sería la solución y la moralidad hacia la que inevitablemente se nos conduciría (Dabove, 1994: 35).

Valentín será el nuevo hombre que habita un mundo libre de roles y barreras sexuales y que logra concebir la sexualidad como un amplio espectro sujeto al cambio y al movimiento. De este modo, se “subvierte el discurso patriarcal judeo-cristiano dándole al “macho revolucionario” una toma de conciencia que termina siendo una toma de la homosexualidad” (Muñoz, 1967: 373). “Un día de estos se va a descubrir que sos más loca que yo”, le dice Molina a Valentín, a lo que este responde: “Puede ser...” (Puig, 1976: 83).

La toma de conciencia del artificio de la heteronormatividad, construcción histórico-cultural creada por el poder, puede conducir a la normalización y aceptación de las sexualidades e identidades periféricas y así asistir a la liberación de los individuos y el fin de las agresiones contra los colectivos marginales. Para ello, es necesaria la desestructuración del poder patriarcal que “ha alcanzado una ingeniosísima forma de «colonización interior», más resistente que cualquier tipo de segregación” (Millet, 1995) y que constituye la explicación a muchas de las discriminaciones y opresiones sociales.

Por ejemplo, “la mujer no acuñó los símbolos con los que se le describe en el

patriarcado... la idea cultural de la mujer es obra exclusiva del varón”, dice Millet (1995: 62), la mujer no eligió el papel de sumisa, débil y sentimental sino que estos valores fueron relegados a ella por polaridad y exclusión. Lo mismo ocurre con el homosexual escribe Muñoz (1987: 375), “el discurso homosexual ha tenido que definirse dentro de las categorías de un discurso heterosexual”. En Occidente, explica Harold Beaver (1981: 106), la homosexualidad representa una amenaza para el *establishment* y la estabilidad cultural porque pone en cuestión el ciclo genético y toda la codificación elaborada de la sexualidad binaria. Es por este motivo que “se la ha desarmado, transformándola en sueños infantiles y en chistes neuróticos para que deje de ser seria. A las «locas» se les ha negado un código distintivo” (Muñoz, 1987: 375).

Además, a lo largo de la historia ha sido camuflada de fenómeno biológico entre otras por la teoría freudiana del psicoanálisis que al dotar de respaldo científico a las normas históricas y culturales impuestas por el poder masculino ha contribuido a perpetuar el *establishment* heteropatriarcal y binario.

Es de suma importancia, afirma Katz (1976: 2), que el homosexual entienda su sexualidad como parte de un proceso cultural e histórico, una realidad que ha sido definida por el discurso heterosexual, quien les ha atribuido las etiquetas de inferior y afeminado convergiendo con la figura de la mujer.

Al final de la novela Valentín sueña bajo los efectos de la morfina: “Tenés miedo de despertar y estar en la celda” le dice Marta, pero la celda ahora es libertad, ya ha dejado de ser desierto para convertirse en oasis: “...es un desierto lo que estoy viendo, ...¿en vez de desierto, no será mar?, sí, es mar y hay un trecho de playa muy caliente” (Puig, 1976: 283). La cárcel es su particular isla desierta alejada del panóptico y donde la fractura del discurso heteropatriarcal es posible:

La imagen de la isla evoca casi siempre la del paraíso. Al estar “cortada” del resto del mundo por el mar que la rodea, ese aislamiento parece protegerla y permite imaginar con más facilidad en una isla lo que es “otro”, lo que puede ser otro mundo donde la felicidad sea posible (Aínsa, 1983: 263).

Valentín se encuentra en una isla utópica donde consigue finalmente transformarse y liberar la homosexualidad y feminidad que la sociedad con su constante vigilancia se encargó de reprimir. Fuera del panóptico, pues, se produce la descentralización del poder y se abre un nuevo camino hacia la libertad sexual e identitaria acabando con la

imposición moderna del binarismo de género. Valentín, gracias a Molina (la mujer “encerrada en los calabozos de su propia psiquis”) abraza la energía masculina y femenina de su ser y navega hacia la realización y el aprendizaje: “Aprendí mucho con vos, Molinita...” (Puig, 1976: 265). Se abre para él un nuevo mundo de infinitas posibilidades y disfrute. “La mujer-araña me señaló con el dedo un camino en la selva, y ahora no sé por donde empezar a comer tantas cosas que me encontré...” (Puig, 1976: 286). Los personajes logran trascender el espacio carcelario, el panóptico y regresar a la isla, al génesis y a “la indistinción sexual, uno de los mitos personales de Puig” (Guedán, 2018: 81). Se abren camino a un mundo nuevo, un mundo feliz donde las pulsiones y anhelos se ven satisfechas, donde no existen barreras ni discriminación por cuestiones de género o sexualidad y donde los poderes opresores han quedado ya inoperantes.

Puig aboga por una concepción polimorfa y total de la sexualidad: “Para mí la única sexualidad natural es la sexualidad total...” escribe, una sexualidad ajena a los roles culturales estereotípicos y al concepto de procreación. El impulso a disfrutar del cuerpo en su totalidad, sin barreras.

El beso de la mujer araña presenta un mundo utópico en el que cada individuo crea su propio género y lo moldea a su voluntad, un mundo sin opresores y oprimidos, débiles o fuertes, un mundo en el que no existe el miedo a ser.

—Es que cuando estás acá, ya te dije, ya no soy yo, y ése es un alivio. Y después, hasta que me duermo, y aunque vos estés en tu camita, tampoco soy yo. Es una cosa rara... ¿cómo te explico?

—Decímelo, vamos.

—No me apures, déjame que me concentre... Y es que cuando me quedo solo en la cama ya tampoco soy vos, soy otra persona, que no es ni hombre ni mujer, pero que se siente...

—...fuera de peligro.

—Sí, ahí está, ¿cómo lo sabés?

—Porque es lo que siento yo. (Puig, 1976: 212).

3.3.2. Hacia el devenir mujer. La performatividad del género.

En 1949 Simone de Beauvoir escribe *El segundo sexo*, obra fundacional del feminismo y con la que se inaugura una nueva forma de entender el concepto de mujer. Bajo el

conocidísimo emblema de “No se nace mujer: llega una a serlo” (Beauvoir, 1998: 63) Beauvoir defiende que la mujer o lo que entendemos por mujer es un constructo cultural, el resultado de una historia de poderes masculinos que han definido a la mujer como “lo Otro” frente a “lo Uno” (lo masculino). Así, les ha sido despojada su condición de sujeto y se las ha relegado a la categoría de inferior (Beauvoir, 1998). Por lo tanto, para Beauvoir el ser mujer o lo femenino nada tiene que ver con la biología. Judith Butler recoge los postulados de Beauvoir sobre la naturaleza cultural del género y aporta una revisión sobre la concepción binaria del género.

Bajo el prisma teórico de Foucault, Lacan, Kristeva o Lévi-Strauss Judith Butler elabora en su obra *El género en disputa* (1990) una crítica a la idea de la naturaleza inmutable de las identidades de género, dando pie al nacimiento de la teoría queer y la ruptura de la oposición dicotómica de lo masculino y lo femenino.

Herederas de la concepción silenciosa y omnipresente del poder iniciada por Foucault Butler alude a la naturaleza opresora pero al mismo tiempo productiva del poder, que opera activamente en la construcción de nuestra identidad de género. La norteamericana analiza estos aspectos en su teoría de la performatividad del género, en el marco de la política de la deconstrucción esencialista (Duque, 2010: 87). Según esta teoría la orientación sexual y la identidad y expresión de género no son más que el resultado imitativo de unos arquetipos históricos y socioculturales impuestos por la sociedad y, que por lo tanto, no forman parte de nuestra naturaleza biológica. De esta forma, el género y el sexo son actuaciones, actos performativos que son modalidades del discurso autoritario creado por los poderes hegemónicos (Duque, 2010: 87).

El género no tiene estatuto ontológico fuera de los actos que lo constituyen. En esta lectura, el género sería el efecto retroactivo de la repetición ritualizada de performances (Preciado, 2001: 3).

De tal suerte, si asumimos con Butler el hecho de que la sexualidad y el género son culturalmente e históricamente contruidos, las categorías dicotómicas de “femenino”, “masculino”, “heterosexual” y “homosexual” se pueden entender como repetición de actos performativos en lugar de valores naturales, innatos (Duque, 2010: 92) y podemos deconstruir las categorías binarias de hombre/mujer dando lugar a nuevas expresiones de género cambiantes y móviles como la hoy conocida “gender fluid” o género fluido.

La teoría de la performatividad del género nos ayuda a comprender la “performance” de los personajes de Molina y Valentín en *El beso de la mujer araña*. A partir del personaje de Molina, modelo estereotipado de mujer sumisa y sentimental construido en base a las heroínas hollywoodienses y Valentín, personaje que se corresponde con el prototipo de hombre cis, hetero, masculino, se pone en evidencia la naturaleza cultural de los roles de género y la existencia de una norma impuesta por el poder (falocéntrico y heteronormativo). Sin embargo, según Geraldine Harries “la performance puede servir para revelar y contestar la operación normativa de la performatividad en el terreno de lo social” hecho que ocurre en nuestros personajes a través del beso. Molina transgrede el género asignado a su sexo y transita hacia el devenir mujer, siendo percibida por Valentín como tal: “Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela” (Puig, 1976: 265). Alcanza la categoría estereotipada y total de mujer heteronormativa, la de la heroína de sus películas que se presenta como la cúspide de su realización personal como mujer. Molina, al igual que Leni, entrega su vida por amor y “recorre el arco que va del débil al valiente, del pasivo al activo y de Eros a Tánatos” (Guedán, 2018: 186). A pesar de asumir un discurso social femenino estereotipado y alienado, el personaje de Molina sigue teniendo una gran carga subversiva por su condición de mujer en un cuerpo con características masculinas. Este desplazamiento permite la ruptura de la estructura binaria del género. Valentín, por su parte, transita hacia el polimorfismo sexual. Esto nos conduce también a la destrucción de la binariedad y da paso a la diversidad y mutabilidad donde cada ser es libre de crear su propio género y sexualidad. Por ende, tiene lugar un proceso de subversión de la norma y desintegración de los poderes opresores mostrando la capacidad de los individuos de transgredir y desidentificar la norma a través de pequeñas prácticas de resistencia o en términos de Butler “performances”. Consiguen, por lo tanto, trascender a una nueva realidad, una que puedan construir ellos mismos, el regreso al jardín del Edén, más allá de los roles, las convenciones y los constructos culturales, una posibilidad de comenzar de nuevo y esta vez hacerlo bien.

4. Conclusión

A lo largo del trabajo hemos podido reflexionar sobre los poderes patriarcales y heterosexistas que dominan nuestra sociedad. Poderes silenciosos que han alcanzado la

colonización interior de las sociedades y que se manifiestan en el conjunto de ideas, actitudes y creencias de la colectividad o en lo que Foucault prefiere denominar “discurso”. Un discurso que dicta lo que está bien y lo que está mal, lo que es “normal” y lo que no lo es y que nos impone una serie de conductas y roles de género. La toma de conciencia de los artificios de la heteronormatividad y del patriarcado, construcciones histórico-culturales creadas por el poder (por supuesto, masculino) puede conducir a la normalización y aceptación de las sexualidades e identidades periféricas así como a la deconstrucción de los roles de género y del binomio hombre/dominante, mujer/sumisa. Solo así podremos asistir a la liberación de los individuos y el fin de las agresiones contra los colectivos marginales. A través del análisis de la novela *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig asistimos al dismantelamiento de estos poderes opresores y a la posterior liberación, realización o devenir de ambos personajes: Molina hacia un devenir mujer; Valentín hacia un devenir sexual. El propio Puig describe la novela como “una reflexión sobre los roles” y añade “los dos personajes están oprimidos, prisioneros de los roles, y lo interesante es que en un cierto momento logran huir de los personajes que se han impuesto”. Se introduce, de este modo, una reflexión sobre las identidades de género y sexualidades disidentes. Molina transgrede el género asignado a su sexo y transita hacia el devenir mujer, logrando ser percibida y amada por Valentín como tal. Tiene lugar, por lo tanto, la deconstrucción de las categorías binarias de hombre/ mujer abriendo las puertas a un nuevo horizonte de expresiones de género móviles y cambiantes. Valentín, por su parte, consigue liberar la homosexualidad y feminidad que había sido reprimida por una concepción rígida de la virilidad impuesta por el sistema heteropatriarcal.

Así, se produce un cuestionamiento de las estructuras fijas y los roles de género y se ponen en evidencia los binomios homo/hetero y mujer/hombre como creación ficticia e imposición de un sistema heteropatriarcal que busca la exclusión de lo considerado no-normativo. Puig irrumpe con una nueva noción de identidad cambiante, en movimiento y continua que navega entre los constructos sociales de lo masculino y lo femenino y los trasciende.

Si bien Puig es claramente un hijo de su época, de los rebeldes años sesenta y setenta en los que se llevaron a cabo críticas y trastrocamientos en todos los espacios de lo social (sexual, cultural, político, artístico), también es en cierto modo un adelantado ya que comenzaría un debate sobre cuestiones como el género no binario, la noción transgénero o la bisexualidad que hoy día gozan de mayor visibilidad gracias al amparo de la teoría

queer o del movimiento LGBTIQ+, pero que en los años 70 permanecían totalmente invisibilizados.

Sin embargo, todavía queda un largo camino por recorrer, mientras se sigan cometiendo agresiones contra el colectivo LGBTIQ+ la lucha no estará ganada. Mientras se sigan escuchando los ecos de versos como “no me hable del proletariado porque ser pobre y maricón es peor”, “es un padre que te odia”, “es tener una madre de manos tajeadas por el cloro”, “nos meterán en algún tren de ninguna parte, como en el barco del general Ibañez”, “¿Tiene miedo que se homosexualice la vida?” o “tengo cicatrices de risas en la espalda” (Lemebel, 1986) la necesidad de una revolución interseccional será inminente. Porque estos versos resultan aterradoramente familiares.

Es necesaria una nueva noción de ciudadanía que celebre las diferencias y la diversidad como un aporte esencial a la riqueza humana. Y puede que se trate de un pensamiento un tanto utópico pero, sin duda soñarlo es ya un gran paso. ¿Acaso no es el sueño el cambio a un mundo mejor, el camino a la revolución?

*Que la revolución no se pudra del todo
A usted le doy este mensaje
Y no es por mí
Yo estoy viejo
Y su utopía es para las generaciones futuras
Hay tantos niños que van a nacer
Con una alita rota
Y yo quiero que vuelen compañero
Que su revolución les dé un pedazo de cielo rojo
Para que puedan volar.*

Pedro Lemebel ¹

¹ Este texto, íntegro en su gramática y ortografía, es parte del manifiesto “Hablo por mi diferencia” que fue leído por Pedro Lemebel como intervención en un acto político de la izquierda en septiembre de 1986, en Santiago de Chile, durante la dictadura militar. Véase: Lemebel, Pedro, *Loco Afán, Crónicas de sidario*, Santiago: Lom Ediciones, 1997, págs. 83-90.

5. Bibliografía citada

- AÍNSA, Fernando (1983). “Imagen y la posibilidad de utopía en *Paradiso*, de Lezama Lima”. *Revista Iberoamericana*, núms. 123-124, p. 263.
- AMIANO, Daniel (2009). “Manuel Puig, un escritor de quien se habla en presente”. *La nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/manuel-puig-un-escriptor-de-quien-se-habla-en-presente-nid1122131/>.
- BEAVER, Harold (1981). “Homosexual signs, In memory of Roland Barthes”. *Critical Inquiry*, 8, núm. 1, p. 102.
- BUTLER, Judith (2001). *El género en disputa*. México, ediciones Paidós.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (2001). “Sueños de cine, historias de novela”. *Clarín*, Cultura (07/01/2001).
- DAVOVE, Juan Pablo (1994). *La forma del destino. Sobre El beso de la mujer araña de Manuel Puig*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- DE BEAUVOIR, Simone (1998). *El segundo sexo*. Madrid, Cátedra.
- DELEUZE, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Paidós.
- DUQUE, Carlos Andres (2010). “Judith Butler y la teoría de la performatividad del género”. *Revista de educación y pensamiento*, nº 17, págs. 85-95.
- FOUCAULT, Michel (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- GUEDÁN, Manuel (2018). *Literatura Max factor. Manuel Puig y los escritores corruptos latinoamericanos*. Punto de Vista Editores.
- JESSEN, Patricia B (1990). *La realidad en la novelística de Manuel Puig*. Madrid, Pliegos.
- KATZ, Jonathan (1976). *Gay American History*. Nueva York, Thomas Y. Crowell Co.

- KERR, Lucille (2002). “La política de la seducción: El beso de la mujer araña”. En Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, edición crítica, José Amícola y Jorge Panesi (coord.), Barcelona, Sudamericana.
- LEMEBEL, Pedro (1997). *Loco Afán: crónicas de sidario*. Santiago, Lom Ediciones.
- LYOTARD, Jean-Francois (1979). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. París, Minuit.
- M. SOTELO, Abigaíl (2005). “Boquitas pintadas. La indiferencia ante el entorno”. En VVAA: *Memoria: XIX Coloquio de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*, Sonora, Universidad de Sonora, pp. 399-408.
- MARTÍN, Luisgé (2018). Prólogo a *Literatura Max factor. Manuel Puig y los escritores corruptos latinoamericanos*. Punto de Vista Editores, pp. 13-17.
- MILLET, Kate (1995). *Política sexual*. Madrid, Cátedra.
- MUÑOZ, Elias Miguel (1987). *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*. Pliegos.
- PALAVERSICH, Diana (2002). “Entre las Américas Latinas y el planeta USA. Dos antologías de Alberto Fuguet”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, nº 7.
- PELLER, Mariela (2009). “Los cuerpos mártires. Subjetividad, sexualidad y revolución en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 22, núm. 2, págs. 5-6. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18111430020>.
- PRECIADO, Beatriz (2001). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, ediciones Ópera Prima.
- PUIG, Manuel (1976). *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral.
- SARDUY, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SERNA, Enrique (1997). La conquista de una realidad paralela, en *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. UNAM Centro Coordinador y difusor de Estudios Latinoamericanos, p. 58.

SOLER-QUÍLEZ, Guillermo (2017). “La mirada queer en Puig: El beso de la mujer araña”. En *Tema y variaciones de Literatura*, núm. 49, UAM-Azcapotzalco, pp. 73-80.

SONTAG, Susan (1964). *Notes on camp*. Penguin Modern.

SPERANZA, Graciela (2000). “La sonrisa de un enigma”. *Clarín* (02/07/2000).

SPERANZA, Graciela (2000). Prólogo a *Boquitas pintadas*. Barcelona, La Biblioteca Argentina, pp. 4-6.

VERA, Hernando Escobar (2008). “La isla-mujer: lo femenino como liberación en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *Acta literaria*, n. 36, p. 27-45.

VOLPI, Jorge (2009). *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona, Debate.