

La mirada *queer* en Puig: *El beso de la mujer araña*

GUILLERMO SOLER-QUÍLEZ | UNIVERSIDAD DE ALICANTE, ESPAÑA

Resumen

La teoría *queer* nace como una nueva manera de entender la noción de género y de identidad. Autoras como Judit Butler ponen en evidencia la dominación del sistema heteropatriarcal que impera en toda la sociedad. En relación con este cuestionamiento político y social, se puede realizar un acercamiento a la obra del argentino Manuel Puig, especialmente a su famosa novela *El beso de la mujer araña*. En esta obra se pone en evidencia el cuestionamiento de las identidades afectivo-sexuales y de género, con Molina un homosexual o transgénero y Valentín un heterosexual cuyo encuentro y relación apuntan hacia nuevas maneras de entender los discursos de género e identidad.

Abstract

The queer theory was born as a new way of understanding the notion of gender and identity. Authors such as Judit Butler highlight the dominance of the heteropatriarchal system that reigns throughout society. In relation to this political and social questioning, you can make an approach to the work of the Argentine Manuel Puig, especially his famous novel *El beso de la mujer araña*. In this work, the questioning of the affective-sexual and gender identities is revealed, with Molina a homosexual or transgender and Valentín a heterosexual whose encounter and relationship point to new ways of understanding the discourses of gender and identity.

Palabras clave: Manuel Puig, queer, identidad afectivo-sexual, identidad de género, gay.

Key words: queer, affective-sexual identity, gender identity, gay.

Para citar este artículo: Soler-Quílez, Guillermo, “La mirada *queer* en Puig: el beso de la mujer araña”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 73-80.

Manuel Puig, novelista ubicado en un lugar de la enunciación homosexual, es la marca evidente de un corte con una época de exclusividad masculinista en la tradición literaria argentina: de Borges a Cortázar o Arlt. Sin embargo, los textos de Puig no entran exclusivamente en la esfera del camp, según señala Amícola,¹ gracias a la cautela del autor por no entrar en el gueto; en su programa hay una declaración completa de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Puig tiende a reformular la pregunta por la identidad, esencial en estos tiempos. En *El beso de la mujer araña* la homosexualidad no es un problema sin resolver, sino que se presenta como una realidad presente y aun deseable.

*El género en disputa...*² de Judith Butler abre un nuevo camino en el discurso feminista, una nueva vía de pensamiento que cuestionará la noción de género, entendida bajo un prisma social que se replantea las mismas nociones de masculinidad y femineidad. La teoría *queer* queda cimentada en unas prácticas discursivas que permiten ejemplificar y justificar sus planteamientos; en este sentido, la obra de Manuel Puig *El beso de la mujer araña* se erige como un perfecto modelo, donde no sólo se transgrede la noción de género social o sexual, a través de sus personajes principales, Valentín y Molina, sino que también se desestabiliza la noción misma de género discursivo, práctica habitual y constante en la producción del argentino homosexual más internacional. La identidad fija e inamovible —el rol masculino— se erige como el único poseedor del discurso; define al hombre a través del lenguaje como superior, fuerte, viril, dominador, penetrador. Tal idea cultural del varón se opone a la de la mujer, construida a partir de la debilidad, la sumisión, la pasividad, el temor y su condición de penetrable. El discurso heterosexual se cimienta en la negación de la mujer, del otro sexo que es agujero, vacío, nada; discurso que rechaza también la homosexualidad por esta misma condición. El sociólogo Ricardo Llamas, en su *Teoría torcida...*³ nos describe esta sociedad heterosexista donde el sexo se impone como vestidura de los cuerpos, como su identidad; la posesión y uso

¹ José Amícola, *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*.

² Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*.

³ Ricardo Llamas, *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*.

del pene, la capacidad de penetración física o simbólica, constituyen la esencia del discurso masculino, médico y jurídico. Martínez Expósito⁴ justifica el vocablo *queer* en tanto que palabra de difícil traducción, frente a la traducción de Llamas.

A lo largo de los siglos, el sistema patriarcal se va desmoronando. Nietzsche proclama a finales del siglo XIX la muerte de Dios y el discurso médico se erige como poseedor de la verdad. Freud renueva el pensamiento occidental: el sexo o la parte inconsciente de cada individuo (es algo oculto, tapado) adquiere valor y significado en la identidad de cada uno: un intento de salvar al hombre de la profunda crisis en la que está inmerso. Pero las grietas continúan, como la homosexualidad o el continente negro que es la mujer. Al surgir el psicoanálisis, el confesionario religioso se cambia por el diván en la consulta. Confesiones que —como apunta Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad*— son ejercicios de poder para obtener discursos que den nombre a diferentes tipos de sexualidad, a diferentes especies sexuales. Para el filósofo francés, la sexualidad es una construcción histórica y cultural inventada por el poder (que es masculino, hombre).

El beso de la mujer araña es una grieta de este sistema marcado. Se plantea como un juego que intenta romper con las estructuras fijas y trazadas por el discurso patriarcal; un juego de roles, de identidades, de discursos, de leyes. Manuel Puig cuestiona, a través de su novela, el poder del lenguaje

como principio estructurador del mundo. Lo hace desde la estructura de la novela, en la que el predominio del diálogo es absoluto, lo que la sitúa en los límites del género dramático. Sus notas al pie de página, los monólogos interiores en cursiva, el seguimiento de Molina tras la salida de la cárcel, o las descripciones fílmicas, disminuyen el acercamiento al discurso teatral. No obstante, si entendemos el género literario como la identidad de los textos, la obra de Puig desestabiliza la identidad fija de novela.

El espacio donde se desarrolla la acción es una prisión, en una sociedad opresora, gobernada por el poder militar de la Argentina de los años setenta. Para Patricia D. Beckford⁵, la violencia, la tensión, el miedo y el terror aparecen y reaparecen en la producción de Puig como secuencias narrativas del estado de conciencia sobre una situación social y política que implica una reflexión en torno a la libertad y a la privación de la misma. De este modo, los participantes son dos hombres encarcelados que —en un proceso de conocimiento personal, íntimo y mutuo— terminan manteniendo relaciones (homo)sexuales.

Una nueva vía de lectura se abre a través de las notas al pie de página, breves ensayos que resumen los diferentes discursos oficiales en torno a la homosexualidad; material compilado desde el psicoanálisis, la historia, la sociología... Roberto Echavarrén⁶ señala que las notas introducen el debate que mantenían los movimientos de liberación sexual

⁴ Alfredo Martínez Expósito, "Desplazamiento semántico y escenificación: dos aspectos semióticos de la identidad sexual".

⁵ Patricia D. Beckford, *La realidad novelística de Manuel Puig*.

⁶ Roberto Echavarrén, *El arte andrógino*.

en torno al homoerotismo, a finales de los 60 y principios de los 70. Un debate cuya finalidad radica en delimitar y definir qué es y qué no es la homosexualidad. Irónicamente, el desjugar de Manuel Puig consiste en difuminar, y en cuestionar una identidad o entidad gay, partiendo de las definiciones clínicas, médicas y psicológicas.

Al inicio de la lectura se presenta a dos personajes aparentemente antagonicos: por un lado, al preso político, el guerrillero Valentín, masculino, y por otro, al corruptor de menores, la loca Molina, femenino. El discurso de Valentín se sitúa al margen de la sociedad, el hijo que se vuelve contra las leyes del padre y del sistema, y que, por eso, es encarcelado. Se trata de un hombre que vive para la revolución, la transformación y mejora de la sociedad, sacrificando, incluso, su vida personal e íntima. A pesar de su resistencia al sistema, su discurso sigue siendo el masculino. Apoyándose en la ciencia, en el poder, intenta entender a su compañero de celda del mismo modo que analiza las películas que éste le narra, desde el discurso médico. Cuando Molina le narra el primer filme, en el que una muchacha llamada Irena se transforma en pantera, Valentín afirma: "Bueno, yo creo que ella es frígida, que tiene miedo al hombre, o tiene una idea del sexo muy violenta, y por eso se inventa cosas."⁷

La comprensión y la solidaridad por vivir en la misma condición de presos, así como el debilitamiento físico y psíquico causado por el veneno de la comida, conducen a Valentín hasta las redes de la araña, en el

discurso robado de su compañero de celda. Tal discurso sitúa a Molina en la periferia de la sociedad, como marginado.

Al mismo tiempo, la complejidad del personaje aumenta al encontrarse también en el entre (¿homosexual, transgénero?). Llega a afirmar que: "Hay otros [hombres] que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mu-jer. Esos jueguitos no nos gustan, ésas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres."⁸ Homosexual o transgénero, sin discurso propio, se proclama o autodenomina mu-jer. Un nuevo juego nos plantea Puig, una palabra con las sílabas separadas por un guión, el significante cambia su forma, para ampliar su significado, en este lenguaje masculino; una nueva forma de expresión gráfica que recuerda de nuevo a Butler en su cuestionamiento del género. El referente de mujer ¿es el mismo? Aparecen nuevas voces, carentes de discurso personal, que se identifican con las ideas preconcebidas por el hombre acerca del ser mujer: débil, sumisa, pasiva... Molina, que se siente mujer, en un momento llega a afirmar refiriéndose a sí mismo, "Nada, esta mujer está jodida."⁹ Molina, se construye a través de su cuerpo sometido y abnegado, él es mujer porque —como afirma: "...No gozo más que así"¹⁰, es decir, siendo penetrado; por tanto, un hombre con una realización sexual pasiva se convierte en mujer, por eso habla en femenino o se enamora de varones heterosexuales.

⁸ *Ibid.*, pp. 184-185.

⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰ *Ibid.*, p. 219.

⁷ Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, p. 23.

Para Pierre Bourdieu, la dominación del varón heterosexual construye una violencia simbólica en la que el homosexual queda en un lugar de inferioridad. Dentro de sus isotopías binarias, se opone lo masculino y lo femenino, lo impenetrable frente a aquello penetrable, sólo entendido bajo el prisma de la sexualidad de Foucault; la penetración entra en la esfera de la dominación.

Se pone en evidencia, de nuevo, el cuestionamiento de la identidad, porque la mu-*jer* –que es Molina– es un cúmulo de estereotipos femeninos hilvanados bajo la mirada masculina del hombre. Construye una hipérbole de la mujer partiendo de los personajes femeninos, sumisos, débiles, pasivos que pasan por el filtro de las pantallas hollywoodiense y mexicana, o sea, de las protagonistas de las películas que narra para amenizar las noches a su compañero de celda; discurso que –finalmente– atraerá al guerrillero. Molina es Irena, la mujer pantera, así como la sirvienta que aspira a convertirse en compañera del señor, o la recién casada en la película de zombies. Al principio de la novela se presenta a sí mismo como una gran señora burguesa y, al mismo tiempo, como la Carmen de Bizet; también se autocalifica como una *loca* (adjetivo que igualmente tiene su origen en el discurso médico, en el poder). En uno de sus últimos escritos, Roberto Echavarren le dedica unas palabras:

La figura de la “loca”, en el contexto rioplatense, está representada por Molina, [...] Molina corresponde a una estructura más antigua, in-crustada en otras décadas, la del gay que habla en femenino, que se refiere a sí mismo como si

fuera una mujer, el gay “clásico” y trágico, destinado a enamorarse de un hombre “verdadero”, un heterosexual quien, dado que prefiere “de verdad” a las mujeres, no podrá amar a la loca, sino que la utiliza.¹¹

El hombre verdadero realmente utiliza a Molina para sus fines políticos cuando éste sale de la prisión. Parece que el tópico se consolida, se perpetúa; sin embargo, Valentin, al final de la novela, en sus delirios, sueña y fantasea con un ser al que ama, la mujer-araña, que lo cuida y lo alimenta, la mujer que es Molina.

Para Kosofsky,¹² otra de las voces fundadoras de la teoría *queer*, los binomios homo/hetero u hombre/mujer se basan en parámetros ficticios, en una imposición del heteropatriarcado que oprime al otro, que existe y se construye en torno al otro; la existencia, el ser, la evolución, el movimiento, el reposo, la persona propia y la otra, funciones vitales para constituirse como sujeto. Se entiende la noción de ser, la identidad, como un estado continuo, en movimiento o reposo, cambiante; un ser –como apunta el psicoanálisis– que necesita del otro para construirse, para huir del narcisismo primigenio y adquirir el lenguaje, la ley, la cultura. En *El beso...* aparecen sujetos que, estrictamente, no cumplen todos los rasgos identitarios del ser hombre o del ser mujer, poniendo en evidencia –por tanto– que se trata de conceptos sociales, ambiguos, y no cerrados o excluyentes.

¹¹ Roberto Echavarren, *El arte andrógino*, p. 53.

¹² Eve Kosofsky, *Epistemología del armario*.

Molina y Valentín son sujetos marginales que deben escapar a un lugar apartado y excluido de esas leyes que los reprimen y condenan. Puig, igual que Jean Genet, prefiere situar la acción en un espacio contradictorio: sus personajes encuentran la belleza, el amor (lugar de realización, de enunciación) en una cárcel, privados de libertad. Los presos argentinos encuentran una libertad que se gesta a partir del lenguaje, y que llega a sus cotas más altas a través del silencio y del contacto con los cuerpos, al igual que en la poesía de Walt Whitman.

Los prisioneros viven enjaulados en una celda, privados de libertad por el poder, discurso jurídico con el que ambos entroncan. Los personajes se reconstruyen en referencia al otro, a través de un original estadio del espejo. Se forma una nueva sociedad –de dos–, que pasa por un nuevo desjuogo: por la construcción de un Edipo diferente. En su celda se transgrede la noción de libertad, se construye un mundo alternativo, diferente, que las leyes del lenguaje no alcanzan a describir, ni siquiera para Molina que confiesa: “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 se siente [...] fuera de peligro.”¹³

El silencio es el soporte del lenguaje; cuando éste se vuelve inútil, el silencio es expresión, comunicación; por eso, Valentín pide silencio a Molina cuando mantienen relaciones sexuales; las cuales quedan selladas en el momento del beso, unión oral y corporal.

Molina se constituye, desde el principio, como transmisor del lenguaje, narrando cada una de las películas, noche tras noche. Pero cuando la corrupción del exterior (el veneno en la comida) entra dentro de esta nueva pseudo-sociedad, Molina cuida, protege y limpia a un debilitado Valentín. Finalmente, Molina comparte la comida que le traen (supuestamente a cambio de extraer información a Valentín) y se convierte en el portador del alimento. El personaje que, en principio, parecía más débil, se fortalece: se transforma en una madre que cuidada de su hijo en los primeros años, al que enseña el lenguaje, al que limpia, al que alimenta; una madre protectora como la que él tiene; una madre de la que nunca se llegó a separar, que antepone la vida de ella a la suya propia, actuando contra natura. Su madre es –además– el único referente femenino real de Molina, porque la maternidad no es una invención del hombre, mientras sí lo son los constructos femeninos creados por Hollywood.

Por su parte, Valentín se convierte en el hijo que desea poseer a la madre. Molina es madre y, por tanto, objeto de deseo, ya no se construye partiendo de la mirada ficticia, fílmica, sino a través de una mirada real, la del hijo que es Valentín. Es un proceso diferente, alternativo; por eso, tras el encuentro sexual y amoroso (unión perfecta, la madre-fálica), de la separación sólo puede surgir en la madre-Molina el deseo de morir:

Cada vez que has venido a mi cama... después... quisiera no despertarme más una vez que me duermo. Claro que me da pena por mamá, que se quedaría sola... pero si fuera por mí, no me que-

¹³ Manuel Puig, *op. cit.*, p. 212.

ría despertar nunca más. Pero no es una cosa que se me pasa por la cabeza no más, de veras lo único que pido es morirme.¹⁴

Como un juego, como si de un deseo se tratase, Molina muere al final de la novela, cual heroína de su propia película: por la causa de su hombre, o motivado por la fusión con su otro.

Mientras Molina se alza como la madre simbólica de la nueva sociedad, rol femenino claramente constituido, Valentín es el encargado de desestabilizar ese mundo externo a su celda, a partir del cual su compañero había construido una identidad falsa, una farsa, un juego.

Valentín es un hombre, un preso político que está en contra del sistema, está por fuera de las leyes, excluido por defender un pensamiento igualitario y socialista:

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.¹⁵

Para él, no existen diferencias entre hombres y mujeres, su definición de hombre pasa por: "No permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal."¹⁶ Además, Valentín es un hombre ateo (aunque no convencido, pues en los momentos más críticos se encomienda a Dios) y culto: ha estudiado arquitectura y tiene conocimientos de arte; no responde

al prototipo de hombre. Conforme pasan los días y el preso político se debilita por el veneno, confiesa atormentado que es igual que el resto de los hombres, que en el fondo le gusta el tipo de mujer burguesa, lo que consolida su rol masculino.

La tortura produce un debilitamiento que reduce a Valentín, que lo vuelve indefenso, como un recién nacido. El dolor que siente se intensifica en la lectura (a través del monólogo interior, marcado por la cursiva) de su pensamiento torturado. El dolor del soma inscrito en la psique nos llega disgregado, disuelto, por partes... un pensamiento esquizoide, incluso irracional:

El cráneo de vidrio, también todo el cuerpo de vidrio, fácil de romper un muñeco de vidrio, pedazos de vidrio filosos y fríos en la noche fría, la noche húmeda, gangrena en las manos tajeadas por el puñetazo.¹⁷

El discurso interior de Molina, al contrario que el de su compañero, siempre resulta más coherente. Este personaje es el poseedor del lenguaje, y tiene un gran dominio del mismo. Lo utiliza cuando, herido por los comentarios de Valentín, se cuenta una película a sí mismo; también durante el proceso de curación del enfermo. Molina, en su fantasía, se dibuja como una enfermera paciente y temerosa: "La pobre enfermera, no tiene suerte, le dan el enfermo más grave y no sabe qué hacer para que esa noche no muera o la mate, más fuerte que nunca el peligro al contagio."¹⁸

¹⁴ *Ibid.*, p. 213.

¹⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹⁸ *Ibid.*, p. 158.

Una vez Molina ha salido de esa nueva y pequeña sociedad, de la cárcel, ha sido asesinado. Valentín no tiene esa suerte, lo espera la peor de las torturas: sin comer, sin poder hablar, con quemaduras por todo el cuerpo, las más intensas en los genitales. Valentín ya no controla su cuerpo, pero, desde el inconsciente, nos llega su último sueño. Un nuevo juego dialéctico: aparece una nativa y su amada Marta, como interlocutora, como oyente. De las olas del mar, a la orilla de la playa y en la selva amazónica, encuentra a la mujer-araña que es Molina, que lo alimenta, que lo cobija y al que, finalmente, confiesa llevar dentro de sí: "Que vivo adentro de tu pensamiento y así te voy a acompañar siempre, nunca vas a estar solo."¹⁹ Valentín, al final, reconoce querer a Molina: el círculo, el juego, se cierra con amor.

La identidad de ambos personajes no se dibuja como prototipo de hombre establecido por la sociedad, se construyen desde la periferia del sistema, motivo por el cual han sido encarcelados. El juego parte de la periferia y la prisión para formar un nuevo concepto de libertad y de sujeto. Antes de salir del presidio, Molina llega a afirmar: "Yo quiero quedarme con vos. Ahora lo único que quiero es quedarme con vos."²⁰

La genealogía de Foucault vendría a exponer las opciones binarias como construcciones posibles de variación. Se lanza al centro de interés el papel del cuerpo en el que se inscriben con dolor las marcas de género. El género es, en efecto, una marca que asume el cuerpo diferencialmente sexuado pe-

ro siempre es marca relacional: asegura la identidad y solidifica todo lo que hay de discontinuo e incoherente en el individuo. Con Puig, surgen nuevas subjetividades femeninas, es decir, mu-je-res que médicamente son hombres, o nuevas subjetividades masculinas, hombres rudos y guerrilleros que mantienen relaciones con otros hombres. Se trata de un cuestionamiento de los géneros que supone una ejemplificación literaria de los planteamientos de la teoría *queer*.

Bibliografía

- Amicola, José, *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Beckford, Patricia Debor, *La realidad novelística de Manuel Puig*, Madrid, Vervuert, 1997.
- Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Butler, Judith, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Echevarren, Roberto, *El arte andrógino*, Buenos Aires, Colihue, 1997.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad*, vol 1, México, Siglo XXI, 2001.
- KosofskySedwick, Eve, *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998.
- Llamas, Ricardo, *Teoría torcida: prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Madrid, Siglo XXI, 1998.
- Martínez Expósito, Alfredo, "Desplazamiento semántico y escenificación: dos aspectos semióticos de la identidad sexual", en *Reverso*, 2 (2000), pp. 19-34.
- Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Madrid, Planeta, 2001.

¹⁹ *Ibid.*, p. 254.

²⁰ *Ibid.*, p. 229.