

MARXISMO Y REVOLUCIÓN SEXUAL:
EL PASO DE *THE BUENOS AIRES AFFAIR*
A *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* DE
MANUEL PUIG

1

MARXISMO Y REVOLUCIÓN SEXUAL: EL PASO DE *THE BUENOS AIRES AFFAIR* A *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* DE MANUEL PUIG

MARXISM AND SEXUAL REVOLUTION: FROM MANUEL PUIG'S *THE
BUENOS AIRES AFFAIR* TO *KISS OF THE SPIDER WOMAN*

Martín Villagarcía*

Resumen

La publicación de *The Buenos Aires Affair* (1973) significó un quiebre en la carrera literaria de Manuel Puig. Si bien las reflexiones sobre género y el autoritarismo del machismo ya habían sido explorados en *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969), su tercera novela ajustó los términos al debate más grande que se estaba teniendo a comienzos de los años 70, que es el sexismo y la necesidad de incorporar la sexualidad a la tan anhelada revolución. En sus páginas Puig narra la antesala del Cordobazo a través de la historia de sus dos protagonistas: una artista plástica y un crítico de arte reprimidos sexual y políticamente. A partir del contacto con el Frente de Liberación Homosexual (FLH), Puig incorporó un marco teórico que le permitió plantear una salida a las presiones sexuales que pesaban sobre sus personajes y se terminó de cristalizar en *El beso de la mujer araña* (1976), su cuarta novela, donde planteó una resolución utópica al conflicto entre marxismo y liberación sexual dentro de los sectores de izquierda, que seguían considerando la homosexualidad como una perversión burguesa y decadente sin poder ver su potencial revolucionario.

Palabras clave: Puig - género - sexo - revolución

Abstract

The publishing of *The Buenos Aires Affair* (1973) meant a turning point in Manuel Puig's literary career. Even though the reflection about gender and the authoritarianism of machism had already been explored in *La traición de Rita Hayworth* (1968) and *Boquitas pintadas* (1969), his third novel adjusted the terms to a larger debate that was taking place at the beginning of the 1970s, which is sexism and the need to incorporate sexuality into the longed revolution. In its pages, Puig narrates the days before the Cordobazo through the story of two protagonists: an artist and an art critic, repressed both sexually and politically. After the contact with the Frente de Liberación Homosexual (FLH), Puig

* Filiación institucional: Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Institución financiadora: Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación, Argentina.

incorporated the theoretical framework which allowed him to propose an exit to the sexual pressures that weighed over his characters and crystallized in *El beso de la mujer araña* (1976), his fourth novel, where he set out an utopian resolution to the conflict between Marxism and sexual revolution within the left wing sectors, which continued to consider homosexuality a bourgeois and decadent perversion and could not see its revolutionary potential.

Keywords: Puig - Gender - Sex - Revolution

Umbral

Si bien Alan Pauls afirma que *La traición de Rita Hayworth* apenas puede calificar como novela de formación, en tanto no hay “ninguna iniciación, ningún crecimiento” (Pauls, 1986, p. 17-18), la experiencia de Toto, su protagonista, es claramente la de una educación sentimental. Desde muy temprano el niño nota que su entorno está escindido en dos: varones por un lado y mujeres por el otro, y la frontera está conformada por el mundo de los afectos, del que los hombres no deben ni pueden participar, al menos públicamente. Así se distribuyen los personajes de la novela y los soportes textuales que elige cada uno para narrarse a sí mismos: las mujeres eligen la intimidad y la introspección del chisme, el diario íntimo o el cuaderno de pensamientos, mientras que los hombres optan por volcar hacia afuera su masculinidad, cargada de fuerza y agresión. Sin embargo, esa violencia enmascara y oculta otra sentimentalidad por detrás, como el deseo de irse de Cobito o la aspiración de clase y el anhelo de amor de Héctor, por ejemplo. Al final de la novela, Puig rompe la progresión cronológica que siguen los capítulos del 1 al 15 y coloca una carta escrita (pero nunca enviada) por Berto a su hermano en 1933, año en el que inicia la narración. Protegido por la privacidad del soporte, a medida que avanzan los párrafos Berto pierde el control sobre sus afectos y todo el dolor ocasionado históricamente por su hermano que tan cuidadosamente dejó afuera de la puerta, vuelve a entrar por la ventana. Aunque la carta nunca se envía, su mera existencia sirve para probar que el género es pura performance,¹ un acto que los personajes sostienen cada vez que entran a escena; pero aquello que recortan y dejan afuera eventualmente encuentra su camino de regreso. Lo mismo ocurre con Leo, el protagonista de *The Buenos Aires Affair*.

La educación sentimental de Leopoldo Druscovich

Tensionada entre la vocación lacaniana del grupo de la revista *Literal* (de quienes Puig fue amigo mientras estuvo en Argentina hasta su exilio en 1973)² y las fantasías psicoanalíticas propuestas por el cine clásico de Hollywood (especialmente *Spellbound* –

¹ En *El género en disputa* Judith Butler propone que el género no es una verdad incuestionable, interna y dada, sino un fenómeno que se produce y reproduce durante una constante puesta en acto. Allí afirma: “género no es un sustantivo, ni tampoco es un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género. Así, dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción” (Butler, 2007, p. 84).

² Fruto de este intercambio es el artículo “*Boquitas pintadas: siete recorridos*” de Josefina Ludmer.

o *Cuéntame tu vida*- de Alfred Hitchcock), *The Buenos Aires Affair* presenta a sus dos protagonistas en calidad de *casos*. Si bien marca un quiebre con sus dos primeros libros, compuestos por un relato coral sobre el pueblo de provincia Coronel Vallejos (doble literario de su General Villegas natal), hay una línea que se profundiza, que es la de “las relaciones entre autoritarios y sometidos” (Romero, 2006, p. 112), que Puig afirma es el tema fundamental de sus obras en una entrevista con Elena Poniatowska de 1974. De esta manera, el carácter crítico que venían teniendo los estereotipos de género desplegados en los monólogos de los personajes de *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, es llevado al extremo en los capítulos tres y seis de *The Buenos Aires Affair*, donde condensa los “acontecimientos principales de la vida” de Gladys Hebe D’Onofrio y Leopoldo Druscovich respectivamente. En ambos Puig elige una tercera persona omnisciente para narrar las historias, en uno de los escasos momentos de su carrera literaria en los que ejerce explícitamente el papel de narrador. Sin embargo, el tono elegido es más bien neutro, cercano al “grado cero” de la escritura: una forma no marcada de lenguaje que encuentra su “pureza en la ausencia de todo signo” (Barthes, 2006, p. 15) y se limita a contar hechos sin emitir juicios de valor.³ En un reportaje de 1973, Puig se refiere explícitamente a este procedimiento:

Tengo mucha desconfianza de la descripción directa, o si no ir al extremo opuesto que son los capítulos biográficos (las biografías de Gladys y Leo) que son como las fichas de psicoanalistas ¿verdad? En estos dos capítulos me interesaba llevar la omnisciencia del narrador a sus últimas consecuencias. Porque a mí me molesta un poco cuando el autor describe y maneja a su personaje, cuando la tercera persona se muestra muy señora y lo sabe todo. En esos capítulos decidí llevar ese planteo hasta sus últimas consecuencias: el autor sabe hasta el menor detalle lo que le ha pasado a estos personajes. Me pareció un experimento posible. (Puig, cit. en Romero, 2006, p. 88)

Esa neutralidad le permite a Puig exponer sin escrúpulos datos biográficos sobre las vidas de sus personajes que solo emergen de manera oblicua en sus discursos⁴ y llevar a cabo el objetivo del libro. Entrevistado por Elena Poniatowska en 1974, desarrolla:

En esta novela nueva trato de analizar la masculinidad, tal como se la entiende, o se la ha entendido hasta ahora. La masculinidad, con lo que implica de fuerza y regodeo en el poder, me parece la escuela perfecta del

³ La elección no es arbitraria y se puede vincular al mismo tiempo con la influencia de Roland Barthes (a quien Puig menciona explícitamente en uno de los pre-textos pre redaccionales de la novela, conservados en su archivo) y la propuesta de la *nouveau roman* representada por escritores como Marguerite Duras y Allan Robbe-Grillet (a quienes Puig lee durante su estadía en Nueva York, tal como puede leerse en las cartas que a mediados de los años 60 envía a su familia, compiladas por Graciela Goldchluk en los dos tomos de *Querida familia*).

⁴ Esto es clave en el caso de Leo y la su construcción de masculinidad, en tanto hará todo lo posible a lo largo de la novela para ocultar un episodio de su pasado que esa voz neutral expone.

fascismo. La masculinidad está a la derecha. Y lo peor de todo es que el hombre que se gradúa en esa escuela no es como se pretende, un producto de la naturaleza, facultado por esta última para someter a cualquier ser más débil que se le ponga a tiro. Es un enfermizo producto histórico-cultural. (Puig, cit. Romero, 2006, p. 112-113)

En clara sintonía con lo que años más tarde propondría Judith Butler, para Puig el género no es una esencia que se expresa en actos, sino que es la repetición de esas convenciones la que produce la ilusión de que existe una naturaleza que antecede al sujeto. En palabras de la filósofa estadounidense:

la performatividad del género gira en torno a esta metalepsis, la forma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma (...) la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente. (Butler, 2007, p. 17)

Los acontecimientos narrados en el capítulo seis ponen en escena el funcionamiento de esa “escuela” de masculinidad que gobierna y normaliza a los sujetos. La vida de Leopoldo Druscovich se presenta con una marca de género en el anhelo del padre que “deseaba fuertemente el advenimiento de un hijo varón” (Puig, 2007, p. 91) para completar la familia compuesta por él –Leopoldo Druscovich padre-, su esposa Agustina Latiuh y sus dos hijas mujeres Amalia y Olga, de 14 y 7 años respectivamente. A pesar de estar recién repuesta de un cuadro anémico, la señora Druscovich cede ante la insistencia de su marido y juntos conciben a Leo en un acto fundacional de poder masculino sobre la debilidad femenina. Apenas 12 meses después de su nacimiento, la madre muere y el padre se ausenta por trabajo. A partir de este punto, la crianza de Leo pasa a manos de sus dos hermanas y la empleada doméstica. Pese a quedar sumergido en ese universo femenino y de orfandad, la influencia del padre y la madre (que todo lo observan y saben desde un lugar físico y metafísico) se proyecta sobre el hogar y distribuye tempranamente los roles de género. El deseo de Leo se concentra en Olga, con quien sueña casarse y explora infantilmente su sexualidad, y la identificación masculina se produce con sus compañeros de la escuela, de quienes aprende el papel hegemónico de agresor sexual del hombre y el lugar de sumisión de la mujer. Dicho aprendizaje se cristaliza en gestos obscenos que emulan la penetración acompañados de frases como “me caso con tu hermana, que es más baquiana” (Puig, 2007, p. 93). Si bien a su retorno la impresión del padre ante el desarrollo de su hijo primero le produce espanto, sobre todo por la inclinación incestuosa, no deja de reforzar sus privilegios masculinos antes de irse de nuevo al decirle que “los hombres podían decir malas palabras, pero nunca delante de las mujeres” (Puig, 2007, p.95). Sin embargo, el intento de complicidad no produce efecto y, a medida que crece el deseo sexual por Olga, aumenta la violencia correctiva de sus

hermanas, que ven cómo Leo se desvía cada vez más de la norma. Por su parte, él resiste y opone una violencia crecientemente agresiva hasta que Olga alcanza la adolescencia y pone fin a sus juegos infantiles.

El límite coincide con la muerte del padre y marca la transición hacia una pubertad hiperdesarrollada que tiene su correlato en el descomunal tamaño de su pene. A sabiendas de que porta un signo socialmente venerado de masculinidad, Leo lo exhibe con orgullo ganando la admiración de sus compañeros escolares. A pesar de sus atributos, enfrentado al debut sexual con una prostituta, Leo no consigue tener una erección. Lejos de poder cumplir pacíficamente con su rol de hombre fuerte sobre una mujer débil, es precisamente esa pasividad femenina la que lo deserotiza, en tanto no hay resistencia que superar con un despliegue de fuerza. Conforme aumenta su necesidad de experimentar una sexualidad más y más violenta, Leo va agotando las posibilidades de alcanzar el goce. En el cenit de su excitación sexual, mientras deambula por la ciudad se topa con un “sujeto rubio de caminar delicado” (Puig, 2007, p. 103). Luego de una situación de levante, que lo lleva de la calle a un colectivo y a la calle de regreso, lo invita a tener relaciones en un baldío. Cuando descubre su enorme pene, el muchacho se quiere echar atrás, pero Leo no se lo permite y lo penetra con todas sus fuerzas. Tras un violento forcejeo, termina por inmovilizarlo de un ladrillazo en la cabeza. El placer que no había hecho más que ir en aumento, “se empañó muy pronto falto de un ulterior rechazo por parte del otro” (Puig, 2007, p.104), a quien Leo abandona echando espuma por la boca.

Puig entreteje el desarrollo sexual de su protagonista masculino con su acercamiento a la política a través de diferentes contactos: primero con el socialismo y, más adelante, con el Partido Comunista. Atrapado en una situación comprometedor, es fuertemente reprimido por medidas de tortura de la policía durante el primer gobierno peronista. Golpeado y bajo amenaza de ser sometido a la picana eléctrica en sus genitales, Leo piensa “si el sujeto en el baldío antes de morir habría sufrido tanto como él” (Puig, 2007, p. 106). La culpa vuelve acompañada por una cuota de vergüenza y, ante la cercanía de un secretario visiblemente homosexual en su trabajo y el terror que le provoca el recuerdo del baldío, solicita su traslado para alejarlo de él. Mientras tanto continúa manteniendo relaciones con prostitutas a las que no vuelve a ver, en tanto siente repugnancia ante “la aceptación lasciva que expresaban en un reencuentro” (Puig, 2007, p. 110). Con la esperanza de “poner fin a sus trastornos sexuales” (Puig, 2007, p. 115), Leo contrae matrimonio, pero las dificultades para mantener una vida erótica saludable vuelven a presentarse. Ante el peligro de sentirse humillado, violenta a su esposa que en el enfrentamiento pone en palabras su peor terror al llamarlo “impotente”. Tras la separación, el capítulo 6 llega al punto en que Leo se aboca a su trabajo como crítico de arte, funda su propia revista e inicia un tratamiento psicoterapéutico.

Si bien la impotencia acusada por su mujer en el enfrentamiento se refiere estrictamente a su dificultad para tener una erección, la injuria se puede extender a la incapacidad de Leo de cumplir normalmente con el rol de varón que el discurso hegemónico intenta hacer pasar por natural. Forzado a simular la adaptación de su deseo a un modelo que no lo interpela, Leo encuentra en la violencia una válvula de escape para su masculinidad frustrada. Desde temprano la preocupación por su desempeño como

hombre se encuentra reforzada por el desproporcionado tamaño de sus genitales. Durante la exploración sexual llevada a cabo en la infancia, su hermana Olga juega con él mientras le tironea del “diminuto miembro viril, haciendo reír convulsivamente al niño” (Puig, 2007, p. 95). La mención del tamaño y la acción de tironear no son casuales y subrayan su descomunal crecimiento posterior. La atención recibida gracias a su pene por parte de sus compañeros de la escuela refuerza no solo el deseo de que su miembro siga creciendo, sino la responsabilidad que trae aparejada en cuanto a desempeño sexual y social. En el capítulo 8, compuesto en parte por un monólogo interior de Leo durante una visita al médico, Puig introduce esta preocupación en su discurso:

... es una tontería... pero qué pasaría si en la oficina estuviésemos desnudos, si el director viese que yo tengo un falo que él no tiene. A Ud. ya le he explicado, que tengo un falo superior a lo normal... ¿qué pasaría entonces? ¿yo me quedaría más tranquilo mostrándole mi superioridad? no sé qué pasaría... porque yo soy superior a él en físico y capacidad de trabajo, pero las dos superioridades están cubiertas, una por la ropa, y otra porque él es el dueño de la revista y yo nada más que el director de una sección de la revista. Y la revista viene a ser un microcosmos, ¿no? en la que se supone que el patrón es superior a los demás... (Puig, 2007, p. 140)

En su divagación, Leo hace hincapié en una de las prácticas hegemónicas para medir la masculinidad, que es la competencia, la necesidad de que haya alguien dominando a otro sometido. Su discurso está cargado de una preocupación obsesiva por sostener esa apariencia masculina y hacerla visible, que se sepa. Esa necesidad de reforzar su superioridad parece enmascarar una inseguridad que se puede relacionar con un deseo sexual fuera de lo normal, ya sea en sus prácticas sádicas o también en un deseo homosexual que debe ser fuertemente reprimido. Presionado por su entorno, Leo debe adaptarse a una norma que le es ajena hasta el punto de convencerse de que esa es su verdadera naturaleza y coercionarse a sí mismo para no desviarse. En todo caso, lo que Puig pone en escena es el modo en que la sociedad reprime el deseo del sujeto hasta conseguir que sea su propio represor. Sin embargo, el resultado no hace sino revelar el carácter artificial de esa pretensión de normalidad, que al no poder ser conseguida, debe trazar sus propias líneas de fuga.

Matan a una marica

Aunque el episodio con el homosexual se presenta como un hecho aislado, Leo revive ese recuerdo ominoso continuamente a lo largo de la novela, marcando el retorno de lo reprimido, por ejemplo cuando lee una noticia que le llama la atención en el diario:

en un terreno baldío de las afueras de Buenos Aires se había encontrado el cadáver de un hombre. Desaparecido dos semanas atrás, se había temido el trágico desenlace dadas sus actividades políticas subversivas. Estaba

vinculado a un grupo activista que propugnaba el regreso al país del ex presidente Perón como único medio de devolver el gobierno a la mayoritaria clase trabajadora. El cuerpo había sido abandonado entre altas matas y presentaba huellas de torturas. (Puig, 2007, p. 149)

La imagen une los dos órdenes sobre los que opera *The Buenos Aires Affair*: sexualidad y política. El homosexual violado y golpeado por el propio Leo se transfigura en el militante torturado y asesinado por el Estado, dejando en un pie de igualdad masculinidad y fascismo, entendido por Puig como la más alta expresión del autoritarismo y la violencia. Al mismo tiempo, Leo vacila entre el papel de torturador y torturado en base a sus dos experiencias. A pesar del carácter delictivo del hecho, el temor no es que se descubra que es un asesino (aunque nunca se comprueba si efectivamente el homosexual muere o no en el baldío), sino otro. Conversando con María Esther Vila, candidata a participar de la Muestra Interamericana como Gladys, la protagonista femenina de la novela, Leo expresa el miedo de “que se descubra una cosa” (Puig, 2007, p. 168), en referencia al episodio del baldío con el homosexual. Consumido por la paranoia y mezclando realidad e imaginación, Leo le termina confesando parte de la verdad de lo ocurrido⁵ y María Esther enseguida lo denuncia a la policía, afirmando que mató a su exmujer de un ladrillazo en un baldío. Sin embargo, la policía descubre que ella sigue viva en Uruguay y decide alertarlo a él sobre la denuncia. Ante el terror de que María Esther se entere de la verdad, Leo elabora un complicado plan que consiste en una tentativa de homicidio de Gladys:

Si María Esther Vila llegaba al lugar en que el crimen estaba por cometerse –era él quien iba a matar a una mujer- y lo desbarataba –aparentemente- con su presencia imprevista, ella no dudaría más de la intención que él tenía de matar a una mujer; impidiendo de ese modo el asesinato de una mujer a manos de él, María Esther Vila terminaría por convencerse de que el crimen del baldío había sido de la misma índole. (Puig, 2007, p. 199).

El verdadero temor de Leo no es que se revele que mató a alguien, sino que se sepa que tuvo relaciones con otro hombre, el último clavo en el ataúd de su masculinidad. La paranoia llega a su punto máximo cuando, creyendo que la policía lo persigue porque descubrió la verdad sobre el crimen del baldío en complicidad con María Esther y su analista, pierde el control de su vehículo y se termina matando. ¿A qué se debe esta homofobia internalizada? En un artículo titulado “Matan a una marica”, Néstor Perlongher escribe acerca de esta relación entre homosexualidad y violencia machista, de esos “cuerpos que del deseo pasan, después, al rigor mortis” (Perlongher, 2008, p. 35):

⁵ Ese deseo de confesar revela otra contradicción interna del personaje, en tanto va en desmedro del enorme esfuerzo que emplea en ocultar ese episodio.

¿De qué fuerzas, en el caso de la violencia antihomosexual, se trata? Dicho de otra manera: ¿cuáles son las fuerzas en choque, cuál es el campo de fuerzas que afecta su entrechoque? (...) Si una sociedad masculina es –como quería el Freud de *Psicología de las masas*- libidinalmente homosexual, la contención del flujo (limo azul) que amenaza estallar las máscaras sociales dependerá, en buena parte, del vigor de las cachas (...) Controlar el esfínter marca, entonces, algo así como un “puente de subjetivación”: centralidad del ano en la constitución del sujetado continente. (Perlongher, 2008, p. 37)

Lo que revelaría este entramado es una necesidad de disciplinar el cuerpo social para alejarlo de una posible inclinación homosexual que lo desorganice y devolverlo al orden de la normalidad. El control debe ser ejercido por cada sujeto para sí, pero también para con los demás. En este sentido, la violencia homofóbica representa tanto un acto de represión (que compensa alguna clase de desborde, sea imaginario o real) como un castigo ejemplar, tanto para el *partenaire* que se convierte en su blanco, como para la sociedad que observa.

Tanto Puig como Perlongher participaron del Frente de Liberación Homosexual (FLH),⁶ cuya principal lucha era precisamente contra la violencia antihomosexual del machismo, como sinécdoque del capitalismo y el fascismo. Tal como lo expresa la introducción al manifiesto *Sexo y revolución*,⁷ el objetivo del FLH es “integrar las reivindicaciones específicas del sector homosexual al proceso revolucionario global” (Frente de Liberación Homosexual, 1974, p. 12). A tal fin lo que propone es subvertir la superestructura ideológica del capitalismo—“que cristaliza en el ‘estilo de vida’ particular de una sociedad dada” (Frente de Liberación Homosexual, 1974, p. 1)- antes que la infraestructura económica, para así lograr la verdadera revolución, una que incluya la sexualidad. Esa superestructura ideológica capitalista es la de la dominación machista, internalizada por los miembros de la sociedad a través de instituciones como la familia, que instaura un modelo que se extiende a las relaciones sociales: un padre fuerte y dominador y una madre sumisa y sometida. En este esquema el objeto de dominación por excelencia es la sexualidad, especialmente durante la infancia, ya que “muestra la

⁶ El Frente de Liberación Homosexual (FLH) fue fundado en agosto de 1971, fruto de la convergencia del Grupo Nuestro Mundo, cofundado en 1967 por Héctor Anabitarte y orientado a la derogación de los edictos antihomosexuales, y el grupo Profesionales, en el cual escritores e intelectuales como Juan José Sebreli y Blas Matamoros se reunían para compartir lecturas sobre homosexualidad. El FLH se planteó inicialmente como un espacio de discusión, pero rápidamente la coyuntura política de la Argentina obligó al Frente a expandir sus actividades y convertirse también en un organismo de difusión y reclamo, al mismo tiempo que su número de miembros aumentaba y nuevos grupos ingresaban, como es el caso de Eros, compuesto por estudiantes universitarios con experiencia en militancia de izquierda y anarquista y liderado por Néstor Perlongher. Tras una dura persecución política por parte del gobierno de Isabel Perón a partir de 1974, durante el cual incluso se llamó a “exterminar a los homosexuales”, la disolución del FLH se produjo definitivamente tras el golpe de Estado de 1976.

⁷ *Sexo y revolución* fue discutido y producido colectivamente en reuniones del Grupo Eros y Nuestro Mundo, y escrito principalmente por Néstor Perlongher y Alejandro Jockl. Néstor Latrónico, encargado de mecanografiar las producciones de Eros, se ocupó de hacerlo en las dos ediciones que tuvo el manifiesto. El grupo Eros era el ala más radicalizada del Frente y estaba compuesto por estudiantes universitarios con experiencia en la militancia de izquierda y anarquista.

variedad de impulsos de todo tipo y objeto que conforman la libido humana, y en este sentido, es el rostro más auténtico de la vida” (Frente de Liberación Homosexual, 1974, p. 5). El resultado final de esta educación sexual represiva lleva a la reducción de la libido a la genitalidad y el castigo de toda forma de actividad sexual “que no sean la introducción del pene en la vagina, llamándolas ‘perversiones’, desviaciones patológicas, etc. Para encadenar el ser humano al trabajo alienado es necesario mutilarlo reduciendo su sexualidad a los genitales” (Frente de Liberación Homosexual, 1974, p. 6). Ante este panorama, los homosexuales se presentan como rebeldes, en tanto no cumplen con el rol sexual establecido. En este sentido, “son vividos como un máximo peligro por este sistema, en tanto que no sólo lo desafían, sino que desmienten sus pretensiones de identificarse con el orden de la Naturaleza” (Frente de Liberación Homosexual, 1974, p. 7). Sin embargo, los homosexuales en realidad portan la libertad sexual inicial antes de ser reprimida por el sistema. Al mismo tiempo, esto los convierte en chivos expiatorios y destinatarios por excelencia de la violencia para reprimir cualquier disidencia sexual y perpetuar el dominio del machismo en la sociedad.

Si bien el paso de Puig por el FLH es fugaz y dura apenas los primeros encuentros, la influencia de esa experiencia puede leerse en el modo en que plantea el problema de Leo en *The Buenos Aires Affair* (Villagarcía, 2021). Huérfano de madre (y no mucho más tarde, también de padre), recibe por otros medios e instituciones (sus hermanas, la empleada doméstica, el colegio, etc.) el discurso hegemónico machista para gobernar sus afectos. La temprana libertad experimentada durante su exploración sexual infantil recibe fuertes reprimendas en forma de prohibiciones a fin de moldearlo como un sujeto normalizado. Sin embargo, citando la célebre obra del artista español Francisco de Goya, “el sueño de la razón produce monstruos” y ese empeño correctivo y estigmatizante sobre su sexualidad no hace más que acentuar el aspecto más conflictivo de su masculinidad en dos direcciones. Hacia afuera, en una escalada de violencia que va en paralelo a la situación política argentina que se describe en la novela;⁸ y hacia adentro, en una homofobia internalizada que lo lleva a tomar medidas cada vez más drásticas con tal que nadie ponga en duda su integridad masculina. En este sentido, el lugar “menor” (en cuanto a la brevedad de su participación y anonimato) que otorga Puig al homosexual del baldío se ramifica rizomáticamente a lo largo de la novela en la psiquis traumada de Leo, víctima y victimario, pieza esencial de un sistema que lo educa para la violencia y lo acaba matando. En este sentido es iluminadora la observación de Roberto Echavarren, que vuelve a conectar el orden sexual y político:

En *The Buenos Aires Affair* el tema del homosexual es reintroducido: Leo, el coprotagonista, es bisexual, un invertido “tapado” que disfraza su poca atracción por las mujeres mediante una hiperagesividad de macho. De ahí su “locura” que lo acerca a, aunque no identifica con, un torturador de

⁸ En este sentido *The Buenos Aires Affair* puede ser leída como sinécdoque de la violencia política que se vivía en el país durante la llamada Revolución Libertadora. Cuando Puig regresó a Buenos Aires en 1967 para publicar su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, se encontró con una “atmósfera de horror” (Romero, 2006, p. 49) que él podía expresar a través de una novela policial.

aparato de terror de Estado. Al intentar mantenerse dentro de la moralidad de un hombre, se desahoga en violencia hacia los otros. (Echavarren, 2002, p. 457)

A pesar de la contundencia de la denuncia del problema machista, ni la empresa del FLH ni la de Puig fueron exitosas. Por un lado, a pesar de agotar 15 mil ejemplares en sus primeras tres semanas a la venta, *The Buenos Aires Affair* recibió mayormente reseñas negativas. Entrevistado por Elena Poniatowska en 1974 Puig recuerda:

En la Argentina [*The Buenos Aires Affair*] se vendió mucho, pero no gustó, molestó profundamente. Además fue publicada en un momento de euforia nacional, mayo del 73, o sea el mes del retorno del peronismo, y mi visión conflictiva de Buenos Aires fue juzgada inoportuna por el público en general. Yo sentí ese rechazo antes que el de las autoridades. (Puig, cit. en Romero, 2006, p. 114)

En marzo del mismo año el candidato peronista Héctor Cámpora había ganado las elecciones, pero las esperanzas del peronismo de izquierda de una revolución popular empezaron a venirse abajo tras el enfrentamiento con el ala de centro-derecha del partido en la Masacre de Ezeiza, ocurrida en junio con el regreso de Perón al país. La inestabilidad política, sumada a la renuncia de Cámpora para que Perón volviera a ser electo presidente en septiembre y una amenaza telefónica de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), hicieron que Puig, temeroso, saliera del país rumbo a Nueva York primero y luego a México. En enero de 1974 la División Moralidad de la Policía Federal secuestró de las librerías de Buenos Aires todas las copias de *The Buenos Aires Affair*. Meses más tarde los libros fueron devueltos con todos los pasajes que incluían referencias a la represión durante el primer peronismo y detalles “obscenos” censurados con corrector blanco. A continuación, el libro fue prohibido como pornografía, pasando a formar parte de una lista negra. En diciembre del mismo año, mientras Puig permanecía en México, su familia recibió otra amenaza telefónica de la Triple A que selló su destino de exilio definitivo.

Por el otro lado, los destinatarios del manifiesto *Sexo y revolución*, además de los homosexuales, eran los militantes de izquierda, cuyas ideas conservadoras acerca de la sexualidad el FLH deseaba cambiar. La estrategia tenía una pretensión tautológicamente convincente: la revolución será sexual o no será. Al final de un reportaje realizado en 1973, Puig afirma:

Ahora, una vez que se establece un régimen socialista, no veo por qué insistir en la represión. Personalmente, yo creo más que nada en la bisexualidad. La liberación sexual es la posibilidad de goce con una persona, con una mesa, con cualquier cosa, porque el sexo es el elemento de juego que se tiene para alegrar la vida. No veo conflicto entre marxismo y liberación sexual. (Puig, cit. en Romero, 2006, p. 93)

El conflicto, por más que Puig no lo viera, era real y constituía uno de los grandes obstáculos que enfrentaba el FLH a la hora de consolidarse como una fuerza política. A comienzos de los años 70 el peronismo, como indica Julia Romero, había “invadido el imaginario popular con la significación de un proceso de liberación como forma de luchar contra la represión y el capitalismo” (Romero, 1999, pp. 313-314) y el FLH, o una parte del mismo, no pudo evitar sucumbir ante ese discurso. Los intentos de acercarse fueron múltiples: llamó a votar contra Lanusse, se sumó a la demanda de libertad de los presos políticos y participó e intentó intervenir en eventos organizados por la Juventud Peronista. Sin embargo, los dos hechos que resultaron definitivos fueron la asunción del gobierno peronista en mayo de 1973 y la Masacre de Ezeiza en junio del mismo año. El FLH logró movilizar al primero de estos eventos unas 100 personas. El rechazo por parte del ala de derecha fue unánime y rápidamente inició una campaña en contra del sector de izquierda del partido, acusándolos de “homosexuales y drogadictos”. A pesar de haberse mostrado inicialmente más inclusivo, durante la movilización a Ezeiza para recibir a Perón, el peronismo de izquierda se abrió del FLH, dejándolo aislado al ritmo de: “No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros”. Esta consigna se repitió como un eco en sucesivas marchas en las que participó esta agrupación revolucionaria. La liberación sexual no tenía lugar en la revolución popular que el peronismo y la izquierda esperaban que estallara en cualquier momento, y esto derivó en una abrupta ruptura. Puig propondría una resolución utópica a este conflicto entre el Frente de Liberación Homosexual y la izquierda en *El beso de la mujer araña*.

Bésame de nuevo, forastero

En medio del derrotero de *The Buenos Aires Affair*, a un mes de su lanzamiento en mayo de 1973, Manuel Puig se entrevistó con presos políticos liberados por la amnistía de Cámpora como parte de su proceso de investigación para su nueva novela: *El beso de la mujer araña*. A comienzos de 1974, la idea de Puig era continuar explorando la fascinación de una mujer débil por un hombre fuerte. Sin embargo, los debates feministas que estaban teniendo lugar en ese momento lo hicieron darse cuenta de que esa atracción ya era poco creíble y decidió cambiar a la mujer por Molina, un homosexual anticuado todavía enamorado de los viejos estereotipos de género de mujer sometida, que los movimientos de liberación sexual estaban derrumbando. En contraposición a Molina, Puig eligió a Valentín, un militante de izquierda, y ubicó a ambos personajes en una celda argentina en 1974, durante el gobierno de Isabel Perón.⁹ Privados de su libertad (Molina

⁹ Tal como puede comprobarse en los manuscritos de la novela, conservados en el Archivo Puig, en las primeras campañas de escritura la temporalidad de *El beso de la mujer araña* era los años 1971 y 1972, durante la autodenominada “Revolución Argentina”. A último momento, antes de que el libro entrara en imprenta, Puig cambia las fechas por 1974 y 1975. Como indica Graciela Goldchluk: “La decisión de ubicar la novela en una contemporaneidad simultánea con el momento de su escritura implica, por un lado, una toma de posición con respecto al avance de la represión dentro de un gobierno que había comenzado su ciclo liberando a todos los presos políticos. Por otra parte, tiene consecuencias en la situación de los personajes: con las nuevas fechas, el futuro de Valentín se vuelve incierto” (Goldchluk, 2002: LXXI).

por “corrupción de menores” y Valentín, por promover disturbios en una huelga) y sin más compañía que el uno para el otro, ambos conversan y sostienen un diálogo que se extiende por casi la totalidad de la novela. En principio el contacto se da a través de las películas que Molina narra a Valentín para entretenerse y así matar el tiempo. Sin embargo, esas conversaciones rápidamente dan lugar a un debate en torno al género tomando como punto de partida el choque entre la ideología desplegada en los films narrados y la lectura que hace Valentín desde su formación en la militancia de izquierda. Si bien Molina ignora de buena gana el sistema de explotación que sostiene la trama de sus películas favoritas, y parece que es Valentín quien tiene más para enseñar, los tantos terminan por invertirse y la transformación se da en ambos sentidos.

Un hombre de verdad

Un vistazo a los manuscritos de la fase pre redaccional de *El beso de la mujer araña* permite comprobar la importancia que tenía el estudio de los roles de género para Puig a la hora de encarar este proyecto. En esos papeles los personajes, aún sin nombres asignados, aparecen identificados como “He” (Valentín), “Folle” (“loca”, término en francés que refiere a los homosexuales, para Molina)¹⁰ y “She” para las distintas iteraciones de lo femenino que aparecen en los diálogos y, sobre todo, en los argumentos de las películas narradas. Esta distribución básica de identidades de género se traslada rápidamente al diálogo de los dos protagonistas una vez que empiezan a desplegar sus ideas sobre los roles, especialmente el masculino. El capítulo dos comienza con Valentín gozando de la generosidad de Molina, que decide compartir con él la comida que le trae la madre durante sus visitas. Si bien Valentín en principio está agradecido, enseguida muestra reservas con respecto a la posibilidad de mal acostumbrarse a ese tipo de lujos. Molina se ofende y Valentín le echa en cara que es demasiado sensible, como una mujer:

- ¿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. (Puig, 2010, p. 33)

De esta manera, inaugura una dialéctica que recorre todo el libro acerca de los roles de género. El estorbo del que habla Valentín se refiere, además de al exceso de emoción, al carácter decadente, burgués y contrarrevolucionario que la izquierda asignaba a la homosexualidad. Ese mismo diálogo continúa una línea que establece un puente directo con *The Buenos Aires Affair*:

- ¿Para qué [estorba]?, ¿para torturar?
-No, para acabar con los torturadores.
-Pero si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores.

¹⁰ Si bien originalmente se trató de un término peyorativo, los movimientos de revolución homosexual se reapropiaron de esa palabra, cambiando su signo de insulto a un estandarte de orgullo, como ocurrió también con la voz “queer” en inglés.

-¿Y vos qué harías sin hombres?
-Tenés razón. Son unos brutos pero me gustan. (Puig, 2010, p. 33)

La masculinidad aparece nuevamente asociada al fascismo y a la tortura, como la que ejerce Leo sobre el homosexual en el baldío y como la que ejecuta la policía sobre él más tarde cuando es secuestrado. Tras el cuestionamiento, que Valentín reconoce luego como un “planteo” (en términos de ideología política), Molina regresa a su lugar tradicional de mujer sumisa enamorada de un hombre fuerte, producto de su propia educación afectiva. Lejos de los movimientos de liberación sexual que estaban convirtiendo la disidencia en una identidad política, Molina encarna el antiguo modelo de “loca” (contrapuesto al “chongo”),¹¹ que absorbía las características hegemónicamente aceptadas de mujer sumisa.

Una de las preguntas que más se repite a lo largo de la novela es ¿qué es ser hombre? La respuesta de Molina aparece en tercera persona: “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. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adónde va, sin miedo de nada” (Puig, 2010, p. 65). Por otro lado, Valentín contesta, refiriéndose a su propia experiencia:

no dejarme basurear... por nadie, ni por el poder... Y no, es más todavía. Eso de no dejarme basurear es otra cosa, no es eso lo más importante. Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal. (Puig, 2010, p. 66)

Si bien Valentín escapa del discurso hegemónico sobre una masculinidad fuerte y autoritaria basada en el dominio de los unos sobre los otros, e incluso contrapone un modelo opuesto e igualitario, no deja de estar preso del discurso y la educación afectiva de la izquierda, y continuamente da la impresión de estar siendo hablado por su ideología, en lugar del sentido contrario. Por ejemplo cuando establece al comienzo de la novela su orden de prioridades:

Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos. Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi vida, no me conviene cultivar los placeres de los sentidos, ¿te das cuenta?, porque son, de verdad, secundarios para mí. El gran placer

¹¹ Al respecto de la subjetividad homosexual antes de los movimientos de liberación, Javier Fernández Galeano explica se articulaba cómo ésta se articulaba en torno a dos modelos contrapuestos sobre la base de clase social y expresión de género: “el del ‘entendido’ u ‘homosexual’, individuo de clase media o alta que a través de las políticas culturales del decoro, inspiradas en parte en la literatura homófila francesa, buscaba explorar la posibilidad de una homosexualidad respetable, y el del ‘puto’, ‘loca’ o ‘marica’, asociado con las clases trabajadoras y una performance sexualizada de la feminidad como forma de atraer a hombres masculinos, llamados ‘machos’ o ‘chongos’” (Fernández Galeano, 2019, p. 609).

es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble, que es...bueno... todas mis ideas... (Puig, 2010, pp. 31-32)¹²

Si bien lo mismo podría decirse de Molina, que es hablado por su ideología y no parece no darse cuenta de su “craso error” al seguir venerando ideas viejas sobre los roles de género, al punto que llega a afirmar con resignación que “la gracia está en que cuando un hombre te abraza... le tengas un poco de miedo” (Puig, 2010, p. 233), ese desfasaje lo coloca en un lugar precisamente “excéntrico” y esto se extiende a su idea de sexualidad.

Devenir mujer

Sin ningún tipo de ingenuidad, Puig coloca en el discurso de Molina todos los lugares comunes que la izquierda despreciaba de los homosexuales. Frente al progresismo “normalizado” de Valentín, que no cree en el matrimonio ni la monogamia, Molina afirma los valores más conservadores:

- Pero qué lindo cuando una pareja se quiere toda la vida.
- ¿A vos te gustaría eso?
- Es mi sueño.
- ¿Y por qué te gustan los hombres entonces?
- Qué tiene que ver... yo quisiera casarme con un hombre para toda la vida.
- ¿Sos un señor burgués en el fondo, entonces?
- Una señora burguesa. (Puig, 2010, p. 47)

Molina es un sujeto problemático por donde se lo mire. Además de portar todos los signos para irritar a la izquierda revolucionaria, también propone un modelo anticuado de identidad y sexualidad para gran parte de los homosexuales que llamaban a la liberación. Una de las luchas internas más fuertes del FLH era la disputa por el lugar de la “loca”, que muchos consideraban perjudicial e incluso humillante para el movimiento. Sin embargo, otro sector, como el representado por el grupo Eros, entendía que en su falta de adecuación radica su carácter más revolucionario. Frente al modelo gay norteamericano, integrado y adaptado a la sociedad, la loca ofrecía una libertad sexual e identitaria y esto se relaciona con el concepto de masculinidad y homosexualidad que manejan los dos personajes. Desde muy temprano Molina anuncia: “Yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre” (Puig, 2010: 64). Lejos de representar un signo de identidad femenina, lo que Molina desarma en este tipo de afirmaciones es la noción de una identidad estable, algo que Valentín tiene serias dificultades para comprender. Cuando Molina afirma que es una señora burguesa, Valentín le retruca:

¹² Más adelante el mismo Valentín se encargará de desmentir ese orden de prioridades cuando reconoce cuánto anhela el reencuentro con su antigua novia burguesa y no su actual compañera de militancia: “yo ha...hablo mucho pero... pero en el fondo lo que me me.. me... sigue gustando es... otro tipo de mujer, adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que mataron a mi compañero... Soy como ellos, soy igualito” (Puig, 2010, p. 141).

- ¿Pero no te das cuenta que todo eso es un engaño? Si fueras mujer no querrías eso.
- Yo estoy enamorado de un hombre maravilloso, y lo único que quisiera es vivir al lado de él toda la vida.
- Y como eso es imposible, porque si él es hombre querrá a una mujer, bueno, nunca te podrás desengañar. (Puig, 2010, p. 47)

El desengaño en realidad se lo termina llevando Valentín, pero antes falla en cada intento por clasificar a Molina y conseguir que coincida con su idea hegemónica de masculinidad y sexualidad, reforzada por su formación en la militancia de izquierda. Más allá de sus ideas progresivas y mentalidad abierta con respecto a la pareja, como cuando dice “yo no creo en el matrimonio, en la monogamia más precisamente” (Puig, 2010, p. 47) su noción de identidad sigue siendo rígida, como cuando le dice a Molina: “No hables como una señora de antes, porque no sos ni señora... ni de antes” (Puig, 2010, p. 79). Se podría decir que se trata de un problema de literalidad, en la medida en que Valentín interpreta literalmente cada una de las afirmaciones de Molina con respecto a su identidad. En ese sentido, considera que él se autopercibe mujer y juzga eso como un engaño que no puede sino producir más engaño, ya que no es una “mujer de verdad” y entonces un “hombre de verdad” jamás lo deseará precisamente por eso, pecando así del esencialismo contra el cual Puig escribe. Algo similar ocurre cuando Valentín le pregunta “¿y todos los homosexuales son así?” (Puig, 2010, p. 196), a lo que Molina contesta: “No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mujer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres” (Puig, 2010, p. 196).

En su artículo “Molina y Valentín: el sexo de la araña”, Perlongher lee este gesto de Molina como un “devenir mujer” que “pone en duda la propia noción de homosexualidad. Si se entiende por homosexualidad la relación entre dos hombres, ¿qué pasa cuando uno de esos sujetos ‘masculinos’ se reclama mujer?” (Perlongher, 2004, pp. 193-194). La identificación femenina de Molina no se cristaliza, sino que más bien relampaguea para poner en cuestión cualquier idea de una identidad estable, como también lo hace con respecto a su orientación sexual. Molina se desmarca de la categoría homosexual y en esa resistencia puede leerse una disidencia en dos sentidos. Por un lado, con respecto al modelo gay/gay, que se opone al antiguo esquema de loca/chongo y trae aparejada la posibilidad de formar un vínculo entre dos varones homosexuales en un pie de igualdad sin necesidad de que uno cumpla el rol masculino y otro, el femenino. Si bien ese modelo podía resultar atractivo, también fue percibido como una manera conformista de adaptación al medio, en lugar de cambiar el medio para adaptarse a uno. Por el otro, la negación de Molina también puede pensarse con respecto a la idea misma de la existencia de la homosexualidad como categoría ontológica y orientación sexual que preexiste al sujeto de manera esencial y lo distingue. Tal como la heterosexualidad (y la masculinidad), se trataría de otro “producto histórico-cultural”, incapaz de definir una

identidad y que no hace más que limitar el libre flujo del deseo.¹³ Por el contrario, lo que Puig propugnaba era la defensa de una “sexualidad total” que desarmara cualquier tipo de paradigma y la encarna en la relación sexual que se produce entre Molina y Valentín.

La revolución sexual

A la literalidad con la que Valentín lee el discurso de su compañero de celda, Molina opone una inestabilidad revolucionaria. Si la revolución es el cambio, Molina entonces es quien mejor la encarna en su permanente mutación, que se traduce en su ambivalencia como confidente de Valentín y, al mismo tiempo, soplón de las autoridades carcelarias a fin de ser liberado para regresar a cuidar de su madre. Una vez que acuerda su salida de la celda con la policía, le comunica esta noticia a Valentín con el argumento de que eso lo hará acercarse a él y, con suerte, confesarle alguna información relevante. Si bien para ese entonces Molina ya claramente rompió el pacto con la policía y simplemente los está manipulando para poder lograr su cometido, sí acierta al predecir el impacto que puede tener su pronta libertad en la relación con Valentín. Con sus propias habilidades para lograr que el otro actúe a su voluntad y la excusa de que no puede quedarse solo, Valentín enseguida intenta convencer a Molina de agruparse con la intención de conseguir enlazarlo con su propio grupo. Molina resiste cuanto puede: “Estás loco, no me van a tener confianza por puto” (Puig, 2010, p. 206), frase en la que se vuelve a leer el rechazo que sentía la izquierda por los homosexuales. Pero de la palabra enseguida se pasa al cuerpo y tras quejarse del dolor que le provoca la angustia en el pecho, Valentín enseguida se acerca para tratar de remediar su malestar con sus propias manos. El contacto enseguida produce placer en ambas partes y Valentín enseguida intenta encontrar su causa: “Debe ser porque pienso en que me necesitás, y puedo hacer algo por vos” (Puig, 2010, p. 208), a lo que Molina contesta: “Valentín... a todo le buscás explicación... qué loco sos...” (Puig, 2010, p. 209). La relación sexual se produce y durante el acto Molina enuncia: “Por un minuto solo, 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... eras vos” (Puig, 2010, pp. 210-211). En ese gesto de unión, tanto Molina como Valentín se disuelven y, aunque sea por ese breve lapso de tiempo, alcanzan un estado de “desidentidad” en el que ambos salen de sí. Caen los sistemas clasificatorios y con ellos caen también el sentido único de sus respectivas orientaciones sexuales.

Al otro día, lejos de arrepentirse o avergonzarse de lo que ocurrió durante la noche, Valentín llega a una conclusión: “Cada vez me convenzo más de que el sexo es la inocencia misma” (Puig, 2010, p. 213), un gesto que lo acerca a la que utópicamente debería haber sido la actitud de la izquierda con respecto a las minorías. Si bien esa afirmación no se desarrolla en el cuerpo de la novela, funciona como enlace para la teoría sobre la sexualidad que Puig manejaba y siguió desarrollando durante los años siguientes a la publicación de *El beso de la mujer araña* y hasta su muerte en 1990. La expresión

¹³ Puig desarrolla esta hipótesis en varias de sus intervenciones de los años 80, especialmente en la conferencia titulada “La pérdida de un lectorado” (1984) y, de manera póstuma, en el artículo “El error gay” (1990), publicado también en italiano con el título “L'omosessualità non esiste”.

“la inocencia misma” es una referencia a la tesis de Freud acerca del niño como “perverso polimorfo” (comentada en la sexta nota al pie de la novela), cuyo objeto de deseo puede ser de cualquier naturaleza sin importar categorías. Esa sexualidad sin marcas es la que Puig y el FLH señalan como una utopía a recuperar con el derrumbe del machismo y su normativa hegemónica y heterosexual. La revolución sexual sería esa: la caída del sistema clasificatorio en pos de liberar el deseo de cualquier orientación, a fin de dejarlo fluir, fiel a su infinita capacidad de goce. El “triunfo” de Molina sería entonces haber liberado la sexualidad de Valentín, haber conseguido aquello que pregona Néstor Perlongher al final de su artículo “El sexo de las locas”: “no queremos que nos persigan, ni que nos prendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen” (Perlongher, 2008, p. 34).

Para el FLH no hay liberación social sin liberación sexual, en la medida en que la sexualidad (heterosexual y machista) reproduce el esquema de dominación capitalista que se quiere derrumbar. En una entrevista otorgada en 1973 Puig recalca: “La represión sexual es una de las armas principales del capitalismo” (cit. en Romero, 2006, p. 91). Luego, ante la pregunta “¿Por qué te parece que los movimientos de liberación social se ponen tan reaccionarios cada vez que se trata el punto sexual, inclusive que lleguen a defender una posición de puritanismo similar al de la Iglesia católica y al del partido comunista?” (Romero, 2006, p. 91), Puig responde:

Al endurecimiento, creo. La gente que lucha (esto es muy feo, no sé si tendría que decírtelo) y que está decidida a morir, en cierto modo niega la posibilidad del goce. El goce viene a ser una cosa que estorba porque lo que importa en este momento es dar la vida por cambiar el régimen, tal vez sea el único modo; una actitud así casi suicida (Puig, cit. en Romero, 2006, p. 91).

Ante ese desdén por la dimensión sexual de la experiencia, *Sexo y revolución* proponía darle un lugar central en la agenda política, en tanto “lo real es que en la sexualidad, en la multiplicidad y riqueza de sus potencialidades está inscripto el primer atisbo de libertad que encontramos en la naturaleza, y es este enorme caudal de energía potencial de la libido lo que debe ser desviado hacia la meta social del trabajo enajenado” (Frente de Liberación Homosexual, 1974, p. 5). Y advertía: “en la medida en que estas necesidades de libertad no son integradas a un planteo revolucionario explícito, es el mismo sistema el único que les da respuesta, manteniendo las mismas bases de la opresión sexual pero brindando satisfacciones ilusorias o sustitutivas” (Frente de Liberación Homosexual, 1974, p. 6). En este sentido, el encuentro sexual entre Molina y Valentín puede ser leído como un ajuste de cuentas con la izquierda, una forma de mostrar el modo en que revolución social y sexual pueden integrarse.

Secuelas

Luego de *The Buenos Aires Affair* y *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig siguió explorando el gobierno de los afectos en la novela *Pubis angelical* (1979). Escrita íntegramente en el exilio luego de su traslado de México a Nueva York en 1976, este libro narra el devenir feminista de Ana, su protagonista, y retoma la idea inicial de *El beso...*, que era estudiar la fascinación femenina por la figura del hombre fuerte y agresivo. Si bien la homosexualidad no volvió a ocupar un lugar central en ninguno de sus libros, la revolución sexual continuó emergiendo en las historias de Larry en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), Josemar en *Sangre de amor correspondido* (1982) y Silvia en *Cae la noche tropical* (1988). En todo caso se trata de personajes que, de una u otra manera, ofrecen resistencia al discurso hegemónico sobre los afectos y presentan alguna forma de disidencia sexual.

Esto se condice con la idea de Puig sobre una “sexualidad total”, que siguió desarrollando en reportajes, artículos y, fundamentalmente, en 1984 durante una conferencia titulada “La pérdida de un público”, pronunciada en un encuentro de escritores censurados, organizado por la revista *Index of Censorship*. Allí, establece que el sexo no tiene peso moral y que una actividad así de insignificante no debería definir nada, mucho menos una identidad:

No debería existir ni la heterosexualidad ni la homosexualidad. Los homosexuales no existen, hay personas que tienen prácticas homosexuales, pero el aspecto banal de sus vidas no debería definir su personalidad o establecer su identidad. La homosexualidad no existe, es el producto de la mente reaccionaria (Puig, cit. en Romero, 2006. p. 401).

Esta misma afirmación aparece al comienzo del artículo “El error gay”, que publicó en Argentina la revista *El Porteño* en septiembre de 1990, dos meses después de la muerte de Puig en julio de ese año. Allí expresa su admiración por los grupos de liberación homosexual, pero advierte:

veo en ellos el peligro de adoptar, de reivindicar la identidad homosexual como un hecho natural, cuando en cambio no es otra cosa que un producto histórico-cultural, tan represivo como la condición heterosexual. La formación de un ghetto más no creo que sea la solución, cuando lo que se busca es la integración (Puig, 1990, p. 33).

Se trata del mismo peligro que implicaba, al referirse a *The Buenos Aires Affair*, la masculinidad y su pretensión esencialista y natural. En este punto Puig vuelve a tocarse con el pensamiento de Judith Butler y su teoría acerca de la performatividad. Según la filósofa estadounidense, aquello que consideramos identidad sexual es (como el género) también producto de la repetición de una puesta en acto. La finalidad de dicha *performance* sería que el sujeto internalice un sentido de pertenencia que, si bien considera esencial, no es más que una representación: “una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto; como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 2007, p. 17). Re-presenta (o ejecuta) aquello que los demás designan que es o lo que fantasean sobre lo que es, en un esfuerzo por adecuarse a un patrón. Ya sea por este carácter artificial

(en términos de Butler) o banal (en términos de Puig), la identidad sexual está lejos de ser lo natural que se pretende. Finalmente, en “El error gay” Puig propone “una posición más radical, si bien utópica: abolir inclusive las dos categorías, hetero y homo, para poder finalmente entrar en el ámbito de la sexualidad libre” (Puig, 1990, p. 33). En este sentido, la disidencia se plantea como una resistencia ante cualquier forma de gobernar los afectos a fin de dejar que el deseo fluya de manera libre, emancipada y anárquica.

Recibido: 9 de mayo de 2022.

Aceptado: 19 de agosto de 2022.

Referencias Bibliográficas

- Barthes, Roland (2006). *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa*. Paidós.
- Echavarren, Roberto (2002). Género y géneros. En Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, (José Amícola y Jorge Panesi, edición crítica y coordinación). ALLCA XX, Université Paris X.
- Fernández Galeano, Javier (2019). Cartas desde Buenos Aires: El movimiento homosexual argentino desde una perspectiva transnacional. *Latin American Research Review* 54(3), pp. 608–622. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.109>
- Frente de Liberación Homosexual (1974). *Manifiesto Sexo y Revolución*. . <https://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/06/SEXO-Y-REVOLUCION.pdf>
- Goldchluk, Graciela (2002). Distancia y contaminación. Estudio crítico genético de la fase redaccional. En Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, (José Amícola y Jorge Panesi, edición crítica y coordinación). ALLCA XX, Université Paris X.
- Pauls, Alan (1986). *Manuel Puig, La traición de Rita Hayworth*. Hachette.
- Perlongher, Néstor (2004). *Papeles insumisos*. Santiago Arcos.
- Perlongher, Néstor (2008). *Prosa plebeya*. Colihue.
- Puig, Manuel (1990). El error gay. *El Porteño*, 11 (105), pp. 32-33.
- Puig, Manuel (2007). *The Buenos Aires Affair*. Seix Barral.
- Puig, Manuel (2010). *El beso de la mujer araña*. Seix Barral.
- Romero, Julia (1999). Manuel Puig: del delito de la escritura al error gay. *Revista Iberoamericana*, LXV (187), pp. 305-3025.
- Romero, Julia (2006). *Puig por Puig*. Iberoamericana.
- Villagarcía, Martín (2021, 1 de noviembre). Manuel Puig y el Frente de Liberación Homosexual: un diálogo nunca abandonado. *Moléculas Malucas*. *Archivos queer y memorias fuera del margen*. <https://www.moleculasmalucas.com/post/manuel-puig-y-el-flh>

