



Entre acción y actuación: La politización del  
kitsch  
en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig  
y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel <sup>1</sup>

Juan Pablo Neyret

The Pennsylvania State University  
[jpn147@psu.edu](mailto:jpn147@psu.edu)

---

**Resumen:** El propósito del presente ensayo es demostrar la politización del kitsch en dos novelas de autores sudamericanos contemporáneos: *El beso de la mujer araña* (1976) del argentino Manuel Puig (General Villegas, 1932 - Cuernavaca, 1990) y *Tengo miedo torero* (2002) del chileno Pedro Lemebel (Santiago, ¿195?-). Para ello, desarrollaré inicialmente una exposición teórica sobre los estilos artísticos conocidos como “kitsch” y “camp”. También pondré en cuestión el lugar de enunciación de ambas novelas y la toma de posición de su autor implícito en lo que hace a la problemática del género. Respecto de éste, mi hipótesis es que dicha enunciación es detentada en ambas obras por la que se conoce como “loca” sudamericana -ligada con el universo homosexual pero no asimilable al “gay” de los países centrales (en especial, hoy, los Estados Unidos)-, y que por ende la suya es la voz que prevalece en ambos textos, entendiendo por “voz” tanto la primacía del personaje que llamaré en principio -pero no sin reservas y sin poner asimismo en cuestión el término- “femenino”, si bien se trata, aunque sólo en cuanto a sexo biológico, de un hombre. Sostengo que son precisamente las locas quienes, a través de la doble dimensión de su acercamiento a la militancia y su rol de catalizadoras de los deseos de los guerrilleros varones que aparecen en ambas novelas, determinan que el habitualmente despolitizado kitsch se vuelva eminentemente político.

**Palabras clave:** *kitsch*, estudios de género, Lemebel, Puig

Soy ridículamente cursi y me encanta serlo, porque la mía es una sinceridad que otros rehuyen... ridículamente. Cualquiera que es romántico tiene un fino sentido de lo cursi y no desecharlo es una posición de inteligencia.  
-Agustín Lara

Escribir sobre género es en realidad escribir sobre *aquello a lo que llamamos género*. Lo mismo ocurre con la raza y la clase. Se trata de términos que no aceptan una estratificación, y por lo tanto están abiertos a múltiples perspectivas de abordaje, y más aún cuando se trata del borramiento de las fronteras de aquello a lo que llamamos género, como en este texto en el que la palabra “género” tiene una resonancia que abarca asimismo géneros artísticos como el kitsch y el camp. En el sentido inicial, pues, resultan adecuadas las palabras con que Elisa Calabrese concluye su artículo titulado, precisamente, “¿Algo más sobre género?”: “si leemos críticamente ‘como una mujer’ a quienes escriben ‘como una mujer’, hagámoslo sin enrarecimientos conceptuales, considerando a un sujeto que puede adoptar posiciones múltiples y que no es independiente de la ‘forma’ de su discurso, a fin de no banalizar una zona cultural tan compleja como la involucrada en la teoría del género” (127).

El propósito del presente ensayo es demostrar la politización del kitsch en dos novelas de autores sudamericanos contemporáneos: *El beso de la mujer araña* (1976)

del argentino Manuel Puig (General Villegas, 1932 - Cuernavaca, 1990) y *Tengo miedo torero* (2002) del chileno Pedro Lemebel (Santiago, ¿195?-). Para ello, desarrollaré inicialmente una exposición teórica sobre los estilos artísticos conocidos como “kitsch” y “camp”. También pondré en cuestión el lugar de enunciación de ambas novelas y la toma de posición de su autor implícito en lo que hace a la problemática del género. Respecto de éste, mi hipótesis es que dicha enunciación es detentada en ambas obras por la que se conoce como “loca” sudamericana -ligada con el universo homosexual pero no asimilable al “gay” de los países centrales (en especial, hoy, los Estados Unidos)-, y que por ende la suya es la voz que prevalece en ambos textos, entendiendo por “voz” tanto la primacía del personaje que llamaré en principio -pero no sin reservas y sin poner asimismo en cuestión el término- “femenino”, si bien se trata, aunque sólo en cuanto a sexo biológico, de un hombre. Sostengo que son precisamente las locas quienes, a través de la doble dimensión de su acercamiento a la militancia y su rol de catalizadoras de los deseos de los guerrilleros varones que aparecen en ambas novelas, determinan que el habitualmente despolitizado kitsch se vuelva eminentemente político. [2]

Para entender la problemática que pretendo instalar en mi ensayo, es indispensable realizar una recorrida por los conceptos de kitsch y camp y sus resonancias en la literatura latinoamericana en general y sudamericana en particular. Según informa Matei Calinescu en el capítulo dedicado al kitsch de su libro *Five Faces of Modernity*, este término surge en el ámbito de las artes plásticas, entre los pintores y comerciantes de las décadas de 1860 y 1870 en Munich, para designar las obras baratas [3]. Con el correr de los años y un especial afianzamiento en el siglo XX, sin embargo se trataría de una rémora -lindante con el simulacro por su alto grado de afectación- del Romanticismo. Dice Calinescu: “Reemplazando la realidad histórica o contemporánea por clichés, el kitsch claramente medra con algunas necesidades emocionales que generalmente están asociadas con la cosmovisión romántica. Sustancialmente, podemos considerar el kitsch como una forma trillada de romanticismo” (239-240; mi traducción). Las palabras “medra” y “trillada” le confieren al kitsch una connotación claramente negativa, que se hace evidente en las características que el autor le asigna: pseudoarte, repetición, banalidad, trivialidad, indeterminación, fútil promesa de felicidad, imitación y falsificación, en una “estética de la decepción y la autodecepción” (229), de productos a la vez genuinos y hábilmente falsos (o falsificados), que se resumen en el concepto de “inadecuación estética” (236), o, en otras palabras, “el ‘estilo’ del mal gusto” (253), entendido como un hedonismo a mitad de camino guiado por el principio de mediocridad. En una sola palabra, lo que el idioma español define como “cursi”, que según Calinescu es el vocablo que mejor llega a expresarlo (233).

El camp es, para Calinescu, indistinguible del kitsch, y podría ser definido como la forma que adopta el kitsch en el universo homosexual. A ello se refiere Susan Sontag en su ensayo de 1964 “Notes on Camp”. En vez de definirlo, precisamente insinúa que es más una sensibilidad que una idea, caracterizada por el artificio, la exageración y el glamour, hecho para el entretenimiento y la apreciación más que para el juicio estético y cuya principal característica es, precisamente, su sensibilidad homosexual. La famosa frase casi al final del texto ha servido para definirlo por la negativa: “it’s good *because* it’s awful” (292). Nacido en los círculos homosexuales de New York en la década de 1960, el camp para Calinescu “cultiva el mal gusto -habitualmente el mal gusto de ayer- como una forma de refinamiento superior” (230). Para José Amícola, en su volumen *Camp y posvanguardia*, “[e]l término *kitsch* ... se vincularía con una particular cultura gay en su capacidad de usar de modo intuitivamente crítico la forma paródica, y por lo tanto, habría de actuar a la manera de engarce de los conceptos de *gender* y *camp*” (15) y “se origina ... en una percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad” (53). [4]

La recepción y percepción del camp en Latinoamérica está ligada, de acuerdo con Lidia Santos en *Kitsch tropical*, con un sentimiento de desvalorización social. Santos sostiene que “en las lenguas ibéricas, lo cursi es siempre visto en forma despectiva, no sólo estéticamente, sino también, y sobre todo socialmente. En conjunto, estas palabras atribuyen al fenómeno cursi la propiedad de metaforizar el sentimiento de marginalidad con respecto a la cultura occidental propio de la cultura latinoamericana” (110). Pero también, en su llegada a un subcontinente que a fines de los 60 y principios de los 70 se encuentra en plena ebullición revolucionaria, se añade otra característica de cuño altamente negativo que se hace extensiva al kitsch: su negación de lo político. Ya en 1970 y a sólo dos años de la masacre de Tlatelolco, en su crónica “El hastío es el pavo real que se aburre de luz en la tarde (Notas del Camp en México)”, el escritor Carlos Monsiváis es categórico en su rechazo del camp por apolítico: “La sensibilidad Camp carece de compromiso, es despolitizada o apolítica. ... ¿No es fraude o traición la sensibilidad apolítica en México? En sentido estricto, sí” (172).

Si hubiera que ligar el kitsch, y por extensión el camp, con una estética reconocida de las artes plásticas, el parámetro sería el rococó. Moles señala: “Le Kitsch se révèle avec force au cours de la promotion de la civilisation bourgeoise, au moment où elle adopte le caractère d’affluence, c’est-à-dire *d’excès de moyens* sur les besoins, donc d’une gratuité limitée, et dans un certain *moment* de celle-ci où cette bourgeoisie impose ses normes à une production artistique” (6). Ello remite al análisis de Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte*, cuando afirma que “[e]l arte burgués ... comienza después del rococó” (39). El teórico húngaro-británico sostiene que el rococó “gana ... en preciosismo y elegancia, en atractivo juguetero y caprichoso, pero al mismo tiempo en ternura e intimidad también; evoluciona, por un lado, hacia el arte mundano por excelencia, pero, por otro, se acerca al gusto burgués por las formas diminutas. Es un arte decorativo virtuosista, picante, delicado, nervioso” (38) y que “da la impresión de débil, nimio y frívolo” (39).

Puede decirse, al menos en las artes plásticas, que el kitsch es un rococó actualizado. Pero este vínculo no deja de ser conflictivo cuando se lo contrasta una vez más con su percepción latinoamericana. Ocurre que para Hauser el rococó “sustituye al Barroco macizo, estatuario y realísticamente espacioso” (38), mientras que para Santos “[s]i la retórica fue el punto de partida de la estética barroca, no sorprende que los autores latinoamericanos que usan la cultura de masas y lo *kitsch* en sus obras se hayan alineado en los últimos años en lo que ellos mismos denominan una estética neobarroca” (135).

Esta última estética fue teorizada principalmente por el escritor cubano Severo Sarduy en su ensayo “El barroco y el neobarroco”, donde expresa que “[l]o barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica. ... construcción móvil y fangosa, de *barro*, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes, y también de esa diestra conducción del pensamiento” (167). Su relación con el kitsch -y con el camp- es innegable en el siguiente pasaje: “El festín barroco nos parece ... con su repetición de volutas, de arabescos y de máscaras, de confitados sombreros y espejantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousset ha reconocido en toda la literatura de una ‘edad’: la *artificialización*” (168). Y en cuanto al neobarroco, para Sarduy “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. ... Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está ‘apaciblemente’ cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (183). Veremos cómo estas cualidades, junto con sus procedimientos, se adecuan a la escritura tanto de Puig como de Lemebel.

Pero, nuevamente, en Sudamérica el concepto adquiere una inflexión particular. Su principal teórico fue el argentino, radicado en Brasil, Néstor Perlongher, quien en su ensayo “La barroquización” propuso un nuevo término para el Cono Sur: “[e]l neobarroco ... se vuelve festivamente ‘neobarroso’ en su descenso a las márgenes del Plata” (115; énfasis añadido). Y acotaba que José Lezama Lima, paradigma de sus reflexiones tanto como de las de Sarduy, “diría en Buenos Aires, a manera de ‘boutade’, que *barroco es el ‘kitsch’, el ‘camp’ y el ‘gay’*” (116). Pero éste no es el final de la serie, dado que el término es sometido a una torsión más (la última hasta ahora) cuando se lo refiere a la escritura de Lemebel, la cual “hace a la crítica Soledad Bianchi definirlo como ‘neo-barrocho, por un barroco que llegando a Chile pierde el fulgor isleño y la majestuosidad del estuario trasandino, al empaparse en las aguas mugrientas del río Mapocho que recorre buena parte de Santiago...” (Blanco 58).

Como es bien sabido, *El beso de la mujer araña* presenta la relación de dos personajes encerrados en una misma celda de una cárcel de Buenos Aires: Valentín, un guerrillero de extrema izquierda identificable como cuadro del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), y Molina, un homosexual -llamémoslo así siquiera por convención en este primer acercamiento-. Como es menos sabido, *Tengo miedo torero* expone el vínculo entre Carlos, un guerrillero del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), y la Loca del Frente, digamos provisoriamente un homosexual que alberga al otro protagonista en su casa y, como reza la contratapa de la novela, “sin-saber sabiéndolo”, colabora con el fallido atentado que el Frente lleva a cabo en 1986 contra la persona del dictador Augusto Pinochet. Ambas novelas están construidas en base a una estructura contrapuntística: la de Puig, en el mano a mano Valentín-Molina; la de Lemebel, en el ida y vuelta entre Carlos y la Loca del Frente y en su duplicación en los pasajes satíricos que exhiben la relación entre el monstruoso Dictador y su insoportable esposa.

He nombrado deliberadamente en primer término, en ambos casos, al personaje masculino, precisamente para poner en abismo este ensayo con las propias novelas y reproducir el mecanismo por el cual son los “homosexuales” los que provocan el giro de la historia. Y el primer giro es, precisamente, que no se trata de homosexuales sino de la mencionada loca sudamericana. Sandra Garabano la describe detalladamente en la escritura de Lemebel: “En la mayoría de su obra Lemebel usa la palabra *loca* en vez de *travesti* como una manera de inscribir una diferencia racial y de clase además de la diferencia sexual. Este término designaría una especie de identidad latinoamericana que se define en oposición al consenso [político] chileno que busca asociar a Chile con los países del norte”. De esa manera, “Lemebel busca reescribir la historia del movimiento homosexual, no sólo desde una reevaluación de lo marginal, sino también desde un reordenamiento de las políticas de género teniendo en cuenta los roces que las mismas generan en el nuevo mapa cultural creado por la globalización” (48). La loca, en la escritura de Lemebel, se opone al gay, considerado como un elemento trasplantado de la cultura del norte en un acto más de colonización dentro del marco de la proclamada “modernidad” chilena, en rigor un sistema neoliberal al que Lemebel asimismo combate, al decir de Fernando Blanco, “permitiendo socavar la percepción del espacio social como un ente cosificado y abstracto que la ciudadanía alienada se justifica como horizonte de expectativas desde el individualismo libremercaderista” (29).

La misma actitud adopta Puig, según Suzanne Jill Levine. En *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*, especifica que “Manuel preferred the label *loca* to ‘homosexual.’ Only half in jest, he insisted that the noun *homosexual* was irrelevant” (261) [5]. No me detendré, desde luego por convención crítica, en las personas de Puig y Lemebel como autorías empíricas, pero sí me interesa señalar la fuerte presencia que en *El beso de la mujer araña* y *Tengo miedo torero* posee el “autor implícito” teorizado por Wayne C. Booth. Según este teórico en *The Rhetoric*

of Fiction, “[t]he ‘implied author’ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices” (74-75)[6]. Booth deslinda explícitamente al autor implícito del autor empírico, pero antes de la citada definición ofrece otra, a mi juicio, más rica: “Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings *but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all the characters*. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole” (73-74; énfasis añadido). Este giro (previo) hacia lo moral y lo emocional, así como a la acción, resulta esencial para mi análisis. Y en este punto me atrevo a decir que en *El beso de la mujer araña* y en *Tengo miedo torero* el proceso se revierte y Molina y la Loca del Frente son quienes asumen especularmente a la vez el rol que les cabe como personajes pero también como virtuales autoras implícitas de las novelas, en tanto, como he dicho, su voz es la que prevalece.

En *El beso de la mujer araña*, pues, es la de Molina, denominación que no es casual porque, por una parte, evita la del nombre de pila necesariamente masculino - “Luis Alberto” (151), como nos enteramos en el informe del Capítulo Ocho- y por otra, finaliza tanto con la “a” femenina como con la desinencia “-ina” que caracteriza a muchos nombres de mujer [7]. Y si precisamente de mujeres se trata, hay una evidente asunción de la femineidad en el personaje, tanto en el inicial “¡regio!, de acuerdo!, ya que las mujeres son lo mejor que hay... yo quiero ser mujer” (25) como en su declaración de que “[y]o 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” (207), pasando por el autorreferencial “esta mujer está jodida” (95). Sin embargo, la condición de Molina es más compleja que la de una mujer y se asimila a la de la loca. Primero, en la indeterminación de palabras masculinas y femeninas: “Yo estaba con otros amigos, dos loquitas jóvenes, insoportables. Pero preciosas, y muy vivas”. Cuando Valentín le pregunta si se refiere a “chicas”, aclara: “No, cuando yo digo loca es que quiero decir puto” (67). Y luego, en la negación del masculino y la asunción de la denominación femenina que nos atañe: “¿quieres que me vuelva loco? *Porque loca ya soy*” (85; énfasis añadido). En el caso de *Tengo miedo torero*, la definición ya se da por el mismo apelativo desde la primera vez que se nombra al personaje:

Entonces la casita flacuchenta, era la esquina de tres pisos con una sola escalera vertebral que conducía al altillo. Desde ahí se podía ver la ciudad penumbra coronada por el velo turbio de la pólvora. Era un palomar, apenas una barandilla para tender sábanas, manteles y calzoncillos que enarbolaban las manos marimbas de la Loca del Frente. (7-8)

Ambas locas, pues, conviven con guerrilleros. En la novela de Lemebel, el enamoramiento de la Loca del Frente es inmediatamente después de conocer a Carlos:

Esas cajas tan pesadas que mandó a guardar ese joven que conoció en el almacén, aquel muchacho tan buenmozo que le pidió el favor. Diciendo que eran solamente libros, pura literatura prohibida, le dijo con esa boca de azucena mojada. Con ese timbre tan macho que no pudo negarse y el eco de esa boca siguió sonando en su cabecita de pájara oxigenada. (10)

En la narración de Puig, el contacto afectivo y sexual entre los protagonistas se demorará hasta la segunda parte, cuando hacen el amor y finalmente se besan. Lo que cabe resaltar es que se trata de dos relaciones en las que los personajes se transforman a partir del otro, pero en que las locas ostentan la primacía: Molina, porque acapara el discurso con el extenso relato de sus películas; y la Loca del Frente, porque es la que ofrece su casa para albergar a su amado platónico, precisamente “llenándose toda con ese Carlos tan profundo, tan amplio ese nombre para quedarse toda suspiro, arropada

entre la C y la A de ese C-arlos que iluminaba con su presencia toda la c-asa” (11). La Loca del Frente es desde el mismo principio de la novela la mediadora para que Carlos y su célula guerrillera puedan llevar a cabo el atentado, en tanto habrá que esperar hasta el final para que Molina sea el mediador entre Valentín y los integrantes de su propia célula.

En este plano es donde se plantea el dilema entre acción y actuación. Mi teoría es que, sin descartar la *performance*, Molina y la Loca del Frente evolucionan hacia la acción política, de la mano de Valentín y Carlos. Éstos, no cabe duda, ofician de catalizadores para la concientización ideológica de las locas. Pero, inversa y paradójicamente, son las locas las que llevan a cabo, en el caso de Molina, o son igualmente partícipes, en el caso de la Loca del Frente, de la acción. Aunque la segunda no está presente en el atentado, la narración va alternando las peripecias de Carlos con las suyas en una manifestación antidictatorial, y tras la fuga del guerrillero quedará como símbolo de la resistencia a la dictadura.

Pero esto no ocurriría si a la vez las locas, personajes kitsch de novelas kitsch, precisamente no introdujeran el kitsch en la política. Ello es lo que sucede en los capítulos Siete y Nueve de *El beso de la mujer araña* con los episodios de las cartas de Valentín. Al principio del Capítulo Siete, luego de que Valentín ha recibido una carta en la que se le informa en clave la muerte de un compañero, Molina comienza a cantar el bolero *Mi carta*. Valentín lo interpela con palabras dignas de Calinescu: “[e]s romanticismo ñoño” (137). Así como Molina le canta su “carta” a Valentín, éste le permite leer la suya a Molina. La escritura necesariamente encriptada para que las autoridades de la cárcel no descifren el verdadero contenido del texto apela a una retórica kitsch que recuerda las de las cartas de *Boquitas pintadas*: “Querido mío: Hace mucho que no te escribía porque no tenía coraje para decirte todo esto que pasó y vos seguramente lo comprenderás porque sos más inteligente que yo, eso seguro. También no te escribí antes para darte la noticia del pobre tío Pedro...” (138). Valentín le explica a Molina que la carta está escrita en clave y Molina le confirma que “está muy arvesado”, lo que remite al kitsch. Y, de hecho, Valentín termina diciéndole a Molina “yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero ... no tengo derecho a reírme del bolero” (140). Se ha producido, pues, una fusión entre el discurso del bolero y el discurso de la guerrilla, entre el kitsch bolerístico y el que podría denominarse “kitsch guerrillero”. La situación se repite en el Capítulo Nueve cuando Valentín le dicta a Molina una carta para su ex pareja Marta, con fragmentos como “[q]uerida... Marta: te extrañaré... recibir esta carta. Me siento... solo, te necesito, quiero hablar con vos, quiero... estar cerca tuyo, quiero... que me digas una palabra de aliento” (181) o “...y que nada deja huella, y que la suerte de haber sido tan feliz junto a vos, de haber pasado esas noches, y tardes, y mañanas de puro goce, ahora no me sirve para nada, al contrario, todo eso se vuelve contra mí...” (183). El discurso político se ha “kitschizado” y ello, lejos de ir en demérito del mismo, lo entrega a la dimensión de la voz de la loca y del autor implícito, esto es, los *autoriza* para que sean sus portavoces.

La narrativa de Lemebel responde igualmente que la de Puig a lo que Sarduy en su ensayo sobre el neobarroco describía como uno de los recursos propios del estilo: la carnavalización. Dice el escritor cubano: “En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro -carta en un relato, diálogo en esas cartas, etc.-, es decir, como apuntaba Backtine, que la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que ésta es el material de la literatura” (175). Aparecen como correlatos obvios las cartas de Valentín y la misma inclusión que Puig hace de cartas, canciones, informes, charlas telefónicas, notas al pie, en su novela, del mismo modo que Lemebel transcribe boletines radiales, asimismo boleros, consignas políticas. Los autores implícitos carnavalizan como lo hacen las locas: de allí que éstas no sólo detentan la voz como personajes sino que comparten la voz autoral. El autor implícito

(autora implícita) de *Tengo miedo torero* apela al mismo pastiche entre las cajas de Carlos que contienen armas, municiones y explosivos y la propia decoración kitsch del altílo: “Por eso el afán de decorar sus muros como torta nupcial. Embetunando las cornisas con pájaros, abanicos, enredaderas de nomeolvides, y esas mantillas de Manila que colgaban del piano invisible” (10). Del mismo modo, su enamoramiento de Carlos, como se ha visto en su discurso, remite a las pautas del romanticismo “trillado” -deliberadamente trillado en este caso- que define Calinescu.

Las locas son, tal vez como una ironía de las voces autorales hacia la supuesta falta de compromiso del kitsch y del camp, en principio apolíticas. Molina se refiere en sus pensamientos a Valentín como “*este hijo de puta y su puta mierda de revolución*” (116), en tanto la Loca del Frente, al escuchar las noticias de la izquierdista Radio Cooperativa, muestra la misma resistencia: “Pero ella no estaba ni ahí con la contingencia política. Más bien le daba susto escuchar esa radio que daba puras malas noticias” (9). Sin embargo, Molina no termina de mostrar su escepticismo hacia el activismo sindical de su enamorado, el mozo del restaurante sobre el que le cuenta a Valentín, e incluso llega a apoyar su decisión de comprometerse cuando “se puso de parte de dos obreros viejos” (74) aunque sostenga que “me contaba pestes del sindicato, y a lo mejor tenía razón” (76) [8]. La Loca del Frente, mientras tanto, es consciente de que está colaborando con los guerrilleros, como cuando le dice a una joven que envió Carlos a buscar las cajas supuestamente llenas de libros: “podría haberlo hecho él personalmente, ya que fue él quien me pidió que las guardara. Y tenga cuidado señorita con el cigarrillo, mire que estos libros pueden estallar como un polvorín” (121). La estrategia maestra de Puig y Lemebel es exhibir inicialmente lo que el discurso político tiene de kitsch para entonces, como paso siguiente, politizar el kitsch.

Como lo he dicho, Molina y la Loca del Frente hacen esto a través de la acción, ya no de la actuación entendida como *performance*. Es cierto que ambas locas empiezan en el plano de la *performance*: Molina con la narración de las películas y, en otro plano, primero con la traición a Valentín con el director de la cárcel pero luego con el engaño al director a favor de Valentín, de quien se ha enamorado; la Loca del Frente, además de su condición de travesti, con el ocultamiento de su amor por Carlos y a la vez el fingimiento de desconocer que éste ha introducido material bélico en su casa. Pero al momento de ser las depositarias de la acción directa, una decide cumplir con el pedido de Valentín de transmitirle información a su célula guerrillera, lo que le cuesta la muerte, y la otra, además de la ayuda dada previamente al guerrillero, convirtiéndose en su otro yo durante los disturbios paralelos al atentado. Ambas han salido del closet del género, y ahora saldrán del closet político.

En *El beso de la mujer araña* Molina logra salir de la cárcel y se dispone a llevar adelante el plan de lucha que había adelantado Valentín desde el principio: “vivo en función de una lucha política ... actividad política ... porque hay una planificación. Está lo importante, que es la revolución social ... Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi vida” (33). “Lucha”, “acción” y “plan” son los tres términos clave de Valentín. Por ello, se produce un trasvasamiento cuando Molina va a salir en libertad y le dice: “-Tenés que darme todos los datos... para tus compañeros... -Tenés que decirme todo lo que tengo que *hacer* (267; énfasis añadido).

La crítica se divide entre entender la muerte de Molina como una actuación, una *performance*, o el resultado de una acción política. Ben. Sifuentes Jáuregui, en su libro *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature*, se refiere inicialmente al cuerpo político de Molina: “Molina’s body politic is certain because he has secretly contacted Valentín’s allies [9]. The police ignore until the very last minute that Molina is getting in touch with the revolutionaries behind their back”. También la razón para este cuerpo político: “*by his love for Valentín. That is how Molina’s body becomes politic*” (188). Pero luego compara a Molina con Leni y da



por tierra con el argumento anterior: “When he is shot, Leni dies again. Molina performs Leni’s death again. ... Molina dies performing as he performs dying” (190). Del mismo parecer son otros críticos respecto de Molina: “actuando (*performing*) en el clivaje [sic] de la pulsión libidinal para el Otro (el oficial, el izquierdista), a quien se ofrece esta dualidad” (Campos 542); “La guerrilla urbana y la homosexualidad no han aparecido, que yo sepa, conjugados en otra novela hispanoamericana.[10] ... Pero sería un error ver aquí simplemente un alegato a favor de una u otra cuestión” (Echavarren 594); “El final de Molina no es más que otra versión y verificación de los finales protagonizados por los personajes de cine que lo preceden y lo prefiguran en la novela” (Kerr 650); “Later, when Molina agrees to act as courier for Valentín, although he realizes that he may be killed in the process, he recreates the role of the heroine of his favorite movie, the Nazi film” (Pellón 195); “El tiro que ha alcanzado a Leni al final del film será, por ello, el mismo que lo alcanzará a él” (Amícola, *Manuel Puig* 127). Una posición más cercana a la mía afirma: “[l]a prueba de que Valentín recibe algo a cambio nos la ofrece la muerte *voluntaria* de su compañero” (Logie 526; énfasis añadido). Pero es nuevamente Néstor Perlongher, esta vez en “Molina y Valentín: El sexo de la araña”, quien comprende explícitamente la acción (y no la actuación) de Molina: “al devenir mujer, Molina deviene también heroína, que se recorta sobre un fondo épico. Jugando su vida por amor, Molina también la juega a la guerrilla izquierdista. ... en pro de la revolución”. En este mismo texto, Perlongher interpreta la muerte de Molina como “sacrificio” y “martirologio” (640). Si unimos esta noción a la teoría de Sarduy, en la que el neobarroco se consolida, entre otros procedimientos, en “lectura de grammas fonéticos cuya práctica ideal es el anagrama” (178), entenderemos por qué *Molina* es un anagrama de *inmola*.

Mientras tanto, en *Tengo miedo torero*, junto al atentado fallido y tras la huida de Carlos, la Loca del Frente se muestra igualmente en plena acción política: tras recoger un panfleto del suelo y ser golpeada por un policía, piensa: “Sin motivo, sin ninguna razón, estos desgraciados apalean, torturan y hasta matan gente con el consentimiento del tirano. Malditos asesinos, pensó, pero ya van a ver cuando Carlos y sus amigos del Frente les vuelen la raja de un bombazo” (164). Y, enseguida: “Al acercarse, una mujer todavía joven le hizo una seña para que se uniera a la manifestación, y casi sin pensarlo, la loca tomó un cartel con la foto de un desaparecido y dejó que su garganta colisa se acoplara al griterío de las mujeres. Era extraño, pero allí, en medio de las señoras, no sentía vergüenza de alzar su voz mariflauta y sumarse al descontento” (165). Y luego, dispersada la manifestación, rumbo a su casa:

nunca dirían que en aquella casa marica, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez había encontrado un hueco cálido de protección. Al sentir un metralleo cercano, intentó correr, pero se contuvo, ese panfleto con la cara de ese desaparecido le quemaba en el bolsillo, como si el rostro de ese hombre muerto pudiera respirar, y su vaho sepulto, quién sabe dónde, le entibiara el costado previniendo su acelerado caminar. (180)

En el delirio final de Valentín flota la pregunta de si Molina murió por “*una causa buena*”, y la respuesta del mismo Valentín es que “*eso lo sabrá él solo, y hasta es posible que ni él lo sepa*” (285). En el reencuentro final de Carlos y la Loca del Frente, él la invita a irse a Cuba y ella, al ver que él no está enamorado, se niega diciendo: “¿Te fijas cariño que a mí también me falló el atentado?” (216). Dos destinos paralelos de dos locas sudamericanas que se supone nacieron para la actuación pero se entregaron a la acción. La utopía sigue latiendo en las novelas de Puig y Lemebel y -permitiéndome tomar un juego de palabras ¿neobarroco? de Djelal Kadir- se sigue moviendo lenta pero perpetuamente de “no-where” a “now-here” (11).

## Bibliografía

Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector: Estudio sobre El beso de la mujer araña en su relación con los procesos receptivos y con una continuidad literaria contestataria*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

\_\_\_\_\_. *Camp y posvanguardia: Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Blanco, Fernando. "Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel". *Reinas de otro cielo: Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Fernando A. Blanco, ed. Santiago de Chile: LOM, 2004. 27-71.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago: U of Chicago P, 1983.

Calabrese, Elisa. "¿Algo más sobre género?". *Boletín / del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria* 11 (2005): 120-127.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.

Campos, René. "'I'm ready for My Close Up': Los ensayos de una heroína". *El beso de la mujer araña*. 1976. Por Manuel Puig. José Amícola y Jorge Panesi, eds. Madrid: ALLCA XX, 2002. 535-549.

Echavarren, Roberto. "El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto". *El beso de la mujer araña*. 1976. Por Manuel Puig. José Amícola y Jorge Panesi, eds. Madrid: ALLCA XX, 2002. 593-601.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. 1976. Ulises Guinazú, trad. Vol. 1. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.

Garabano, Sandra. "Lemebel: Políticas de consenso, masculinidad y travestismo". *Chasqui* 32:1 (2003): 47-55.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte: Desde el Rococó hasta la época del cine*. 1962. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, trads. Vol. 2. Buenos Aires: Debate, 2002.

Kadir, Djelal. *Questing Fictions: Latin America's Family Romance*. Minneapolis, U of Minnesota P, 1986.

Kerr, Lucille. "La política de la seducción, *El beso de la mujer araña*". *El beso de la mujer araña*. 1976. Por Manuel Puig. José Amícola y Jorge Panesi, eds. Madrid: ALLCA XX, 2002. 641-675.

Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

Levine, Suzanne Jill. *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*. Madison: U of Wisconsin P, 2000.

\_\_\_\_\_. *Manuel Puig y la mujer araña: Su vida y ficciones*. 2000. Elvio E. Gandolfo, trad. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

Logie, Ilse. "El beso de la mujer araña o la metamorfosis del mediador". *El beso de la mujer araña*. 1976. Por Manuel Puig. José Amícola y Jorge Panesi, eds. Madrid: ALLCA XX, 2002. 518-534.

Moles, Abraham. *Le Kitsch: L'Art du Bonheur*. Paris: Mame, 1971.

Monsiváis, Carlos. "El hastío es el pavo real que se aburre de luz en la tarde (Notas del Camp en México)". *Días de guardar*. 1970. México, D.F.: Era, 1976. 171-197.

Palaversich, Diana. "The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel's *Loco afán*." Paul Allatson, trad. *Latin American Perspectives* 29:2 "Gender, Sexuality, and Same-Sex Desire in Latin America" (2002): 263-282.

Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. 1991. México, D.F.: Era, 1995.

Pellón, Gustavo. "Manuel Puig's Contradictory Strategy: Kitsch Paradigms versus Paradigmatic Structure in *El beso de la mujer araña* and *Pubis angelical*." *Symposium* XXXVII:3 (1983): 186-201.

Perlongher, Néstor. "Molina y Valentín: El sexo de la araña". 1986. *El beso de la mujer araña*. 1976. Por Manuel Puig. José Amícola y Jorge Panesi, eds. Madrid: ALLCA XX, 2002. 637-640.

\_\_\_\_\_. "La barroquización". 1988. *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997. 113-117.

Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. 1969. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

\_\_\_\_\_. *El beso de la mujer araña*. 1976. Barcelona: Seix Barral, 1979.

\_\_\_\_\_. *El beso de la mujer araña*. 1976. José Amícola y Jorge Panesi, eds. Madrid: ALLCA XX, 2002.

Santos, Lidia. *Kitsch tropical: Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. 2001. Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, 2004.

Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. 1972. César Fernández Moreno, coord. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1977. 167-184.

Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity, and Latin American Literature: Genders Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002.

Sontag, Susan. "Notes on Camp." 1964. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Octagon, 1978. 275-292.

## Notas:

- [1] Agradezco muy especialmente a la doctora Guadalupe Martí-Peña por su lectura de este ensayo y sus atinados comentarios y sugerencias.
- [2] Dejo constancia de que en la constelación de la literatura latinoamericana existe un tercer relato que aborda la misma problemática. Se trata de *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, del cubano Senel Paz, editado en 1991, y que diera lugar a la adaptación cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, con guión del mismo Paz, *Fresa y chocolate* (1993). Deseo poner en claro que pese a que esta obra antecede a la de Lemebel y se liga asimismo con *El beso de la mujer araña*, he elegido *Tengo miedo torero* porque el personaje masculino del relato de Paz no es un guerrillero.
- [3] Abraham Moles, en *Le Kitsch: L'Art du Bonheur*, indica que el kitsch se nutre de la pintura ultrafigurativa desarrollada entre 1840 y 1880, lo que adelantaría su cronología, si bien no la aparición del vocablo.
- [4] El adjetivo “masculina” que utiliza Amícola me parece inadecuado en cuanto a sus implicancias de género. Como veremos más adelante, por ejemplo choca abiertamente con la percepción que de sí misma (utilizo deliberadamente el femenino) tiene el personaje de Molina en *El beso de la mujer araña*, así como el de la Loca del Frente en *Tengo miedo torero*. La “percepción gay masculina”, y no debemos obviar el uso del término sajón “gay”, entra justamente en colisión con la concepción de la loca sudamericana, según también se explicará.
- [5] Lo cual, en el caso de la biógrafa, crea un problema análogo al señalado en la nota 4 respecto de Amícola, aunque éste parece tener una definición, y una diferenciación, más tajante de la “homosexualidad” masculina, y en consecuencia de la “homosexualidad” femenina. Puig -cuyo principal estudioso es, justamente, Amícola- es quien, como Lemebel, pone en total cuestión tal terminología al adoptar el apelativo “loca”. Si es una redundancia decir que se trata de un sustantivo femenino (aunque por el carácter machista del idioma español “femenino” sea a su vez un adjetivo masculino), no lo es puntualizar y preguntarse por qué, al referirse a Puig, Levine utiliza en el título el posesivo “His” y en el texto citado, el pronombre “he”, ambos masculinos. Y si bien “loca” se expresa en la forma femenina, tampoco es suficiente para calificar la palabra dentro del universo de las mujeres. A lo que Puig y Lemebel apuntan, y es tan difícil de asumir, es a borrar las barreras de género. Curiosamente, en la edición española del libro de Levine, traducida por Elvio Gandolfo, las citadas incongruencias se diluyen. El posesivo indefinido en el subtítulo quiebra la hegemonía genérica: *Manuel Puig y la mujer araña: Su vida y ficciones*. Y en el pasaje citado, el traductor evita el pronombre masculino: “Manuel prefería la etiqueta *loca* a ‘homosexual’. Sólo a medias en broma, insistía en que el sustantivo *homosexual* era irrelevante” (242).

Diana Palaversich, en “The Wounded Body of Proletarian Homosexuality in Pedro Lemebel’s *Loco afán*” transcribe palabras de Lemebel que sirven perfectamente para ilustrar lo que postulo, aunque debo lamentar que el artículo, inicialmente escrito en español, haya sido traducido al inglés y perdamos los términos lemebólicos originales. Dice, pese a todo, Lemebel: “[She] possesses a brilliant means of perceiving, and of perceiving herself, of

constantly reaffirming her imaginary as a strategy for survival. The *loca* is continually zigzagging in her political-becoming, she is always thinking about how to endure, how to pass, with a bit of luck without being obvious, or too obvious. And she is a type of nomadic thinking; she is not the fixed, solid form of macho reasoning. The *loca* is a hypothesis, a question about herself. Women and children also practice such zigzaggings” (275). Nótese, desde luego, el uso que Lemebel hace de las formas femeninas del lenguaje.

Lo dicho hasta el momento remite inevitablemente a la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault. De acuerdo con el filósofo francés, en el siglo XIX, fecha de “nacimiento” de la homosexualidad (masculina) como la conocemos hoy, la misma “apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma” (57). La hipótesis nómada que Lemebel plantea acerca de la *loca* cuestiona incluso esta fusión hombre/mujer precisamente por fija, por lo que el mismo Foucault había denunciado en el discurso médico del XIX como “*especificación de los individuos*” (56). La *loca*, por el contrario, escapa a ser una “especie”.

[6] Resulta obvio resaltarlo, cuando Booth generaliza el autor implícito es siempre un hombre, aunque luego analice en su libro a una autora mujer como Jane Austen y se refiera a “the author herself” (256).

[7] Cito siempre por la edición de Seix Barral de 1979.

[8] La referencia no es contradictoria, ya que los obreros a los que se refiere Molina inicialmente, según sus propias palabras, se hallaban “fuera de sindicato” (74). Lo que aquí se evidencia es la condena de Puig al sindicalismo argentino, cooptado por el peronismo de derecha.

[9] La novela no lo confirma, sin embargo, aunque personalmente tiendo a pensar, por los llamados telefónicos que hace en el penúltimo capítulo, que sí lo ha conseguido.

[10] Si se lee con atención la novela, queda claro que Valentín es un guerrillero rural y no urbano. Si bien realizó incursiones en la guerrilla urbana, el ERP era un grupo ante todo de guerrilla rural. En cuanto a la inexistencia de otra novela que trate sobre el tema, cabe señalar que la edición crítica de *El beso de la mujer araña* en la cual escribe Echavarrén se elaboró antes de la aparición de *Tengo miedo torero*.

© Juan Pablo Neyret 2007

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

