

Del teatro a la novela. Inflexiones de la voz homosexual en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig*

Fecha de recepción: 16 de marzo de 2022

Fecha de aprobación: 30 de mayo de 2022

Resumen


El presente artículo se propone estudiar el proceso escritural de la novela *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig en el contexto de su exilio mexicano. Se presenta una metodología interdisciplinar que combina aportes de los estudios de genética textual, trabajo con archivos de escritor y estudios de género, con el fin de reflexionar acerca de la construcción de la voz homosexual en la novela, a partir de las huellas materiales presentes en los papeles del escritor. Nos interesa analizar el modo en el que Puig —durante su trabajo con la activista lesbiana Nancy Cárdenas— se apropia, tanto de la obra teatral *The Boys in the Band* de Mart Crowley, como de algunas fuentes teóricas de los grupos de militancia homosexual de los años setenta. El trabajo permite develar el influjo de estas producciones en la técnica dialógica y en la construcción de la voz homosexual.

Palabras clave: Manuel Puig, Mart Crowley, Nancy Cárdenas, teatro, crítica genética, archivos, literatura argentina.

Citar: Canala, Juan Pablo. “Del teatro a la novela. Inflexiones de la voz homosexual en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”. *La Palabra*, núm. 42, 2022, e14145. <https://doi.org/10.19053/01218530.n42.2022.14145>

Juan Pablo Canala

Universidad de Buenos Aires/ IHAyA (UBA-CONICET), Argentina.

Doctorando en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesor de la cátedra de Literatura Argentina II de la UBA. Ha dirigido la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina). sanchocuarto@yahoo.com
 <http://orcid.org/0000-0001-6766-8388>

* Este artículo de reflexión surgió de las Jornadas de investigación del Instituto de Género de la Universidad de Buenos Aires (2021). Además, se inscribe en una investigación en curso financiada por una beca doctoral de la Universidad de Buenos Aires, en el marco del proyecto UBACyT (20020130200191BA) “Pasando revista”, dirigido por la Dra. Sylvia Saítta y radicado en el Programa de Historia Social y Económica (PEHESA) del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” (UBA-CONICET).

From Theater to Novel. Inflexions of the Homosexual Voice in Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman*

Abstract

This article aims to study the writing process of Manuel Puig's novel *Kiss of the Spider Woman* (1976) from his Mexican exile perspective. The archival turn and gender studies are implemented here in order to reflect on the construction of the homosexual voice in the novel from the traces in the author's papers. We are interested in analyzing the way in which Puig—during his joint work with lesbian activist Nancy Cárdenas—appropriates both the play *The Boys in the Band* by Mart Crowley, and some theoretical sources from the homosexual militancy groups of the 1970s. This work reveals the way in which these productions influenced both the dialogic technique and the construction of the homosexual voice.

Key words: Manuel Puig, Mart Crowley, Nancy Cárdenas, theatre, genetic criticism, archives, Argentine literature.

Do teatro ao romance. Inflexões da voz homossexual em *O beijo da Mulher Aranha* de Manuel Puig

Resumo

O presente artigo propõe-se estudar o processo escritural do romance *O beijo da Mulher Aranha* (1976) do Manuel Puig no contexto do seu exílio mexicano. Apresenta-se uma metodologia interdisciplinar que combina contribuições dos estudos de genética textual, o trabalho com arquivos de escritor e os estudos de gênero; este trabalho reflete sobre a construção da voz homossexual na novela, a partir das impressões materiais presentes nos papéis do escritor. Interessa-nos analisar o modo como Puig, durante o seu trabalho conjunto com a ativista lésbica Nancy Cárdenas, se apropria tanto da obra teatral *The Boys in the Band* de Mart Crowley, bem como de algumas fontes teóricas dos grupos de militância homossexual dos anos setenta. Este trabalho permite revelar o modo como estas produções influenciaram tanto a técnica dialógica, como a construção da voz homossexual.

Palavras-chave: Manuel Puig, Mart Crowley, Nancy Cárdenas, teatro, crítica genética, arquivos, literatura argentina.

Introducción

Durante los años setenta, en América Latina se percibe de forma creciente un conjunto de manifestaciones artísticas (piezas teatrales, ficciones y películas), que se dan la tarea de visibilizar diferentes inflexiones en torno a la representación del sujeto homosexual. Por medio de estas expresiones culturales el personaje gay adquiere voz propia contando o exponiendo, en primera persona, los dilemas de su existencia.

De esta forma, la producción artística entabla un diálogo fructífero con el convulsionado contexto social y político que actúa como trasfondo, caracterizado por la creciente emergencia de diversos espacios de organización que militaban por la liberación sexual y la igualdad de derechos. El presente artículo se propone indagar acerca de los modos en los que se construye la voz del homosexual en la novela *El beso de la mujer araña* (1976) del escritor argentino Manuel Puig.

La hipótesis que articula la lectura que aquí presentamos sostiene que en esta cuarta novela de Puig se advierte una búsqueda sobre cómo representar la subjetividad homosexual por medio de la construcción literaria de la voz y el consecuente desafío que produce su puesta en diálogo con la escucha heterosexual. De esta manera, la confrontación entre ambos universos subjetivos permitirá poner en evidencia y desmontar aquellas concepciones postuladas desde una perspectiva heterosexista, tal como lo formula Didier Eribon (2001), donde la mirada heteronormativa “tiene siempre un punto de vista sobre lo que deberían hacer o no hacer los homosexuales, ser o no ser, decir o no decir [...] y no tarda en barrer con desprecio o condescendencia todo lo que el homosexual puede decir de sí mismo.” (84).

La problematización que Puig introduce en el texto que nos proponemos analizar apunta a desarmar esa “dominación epistemológica” que tiende a representar al gay desde una mirada puramente heterosexista, obturando la posibilidad de percibir una subjetividad pensada desde la disidencia. A partir de estos presupuestos, este artículo se inscribe en una perspectiva teórica que incorpora al archivo como variable de lectura (Goldchuk, “El archivo” 53), desde la consideración del proceso de escritura de la novela, mediante el análisis de los manuscritos y de notas meta-escriturarias conservadas.

Es así como nos proponemos dar cuenta de qué modo se advierten las huellas de estas problemáticas en el proceso de escritura de esta novela de Puig, en la que es posible reconocer marcas, reapropiaciones y relecturas tanto de la obra teatral *The Boys in the Band* de Mart Crowley (1968), como del libro *Homosexual: Oppression and liberation* de Denis Altman (1971). Durante su exilio en México, Puig comienza a reflexionar acerca de cómo volver audible en su novela la voz del homosexual y qué desafíos políticos supone ese gesto. Esto se da a partir de ciertas lecturas teóricas introducidas por los movimientos de militancia homosexual en Latinoamérica y por la adaptación de la obra teatral de Crowley realizada por la activista lesbiana Nancy Cárdenas.

Exilios y proyectos teatrales

En 1974 cuando Manuel Puig llegó a la Ciudad de México no imaginaba que residiría allí los próximos años de su vida. Durante su estadía recibiría amenazas de muerte por parte del grupo parapolicial conocido como la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina). En tierras mexicanas, con las notas y primeros esbozos de *El beso de la mujer araña* a cuestas, Puig no era consciente de que a partir de ese momento ya no sería un nómada sino un exiliado. Como sostiene Graciela Goldchluk, la condición del exilio le imprime a Puig “un cambio en sus hábitos de escritura” (*El diálogo interrumpido* 20). En esos años, Puig tomará contacto con intelectuales, artistas y activistas de la vida cultural mexicana, entre ellos la dramaturga y feminista Nancy Cárdenas, quien, como veremos, jugará un rol fundamental en el intento del escritor para incorporarse al mundo del teatro.

En este sentido, resulta indispensable reconstruir los vínculos entre Puig y el campo cultural mexicano para entender la manera en que se produce una nueva inflexión en su literatura, que incorporará aspectos de la vida política argentina abordados desde la perspectiva del exilio y que redefinirá –en contacto con los activismos y movimientos de liberación sexual– los modos en los que su literatura se hará cargo de los debates del feminismo, de las problemáticas de la opresión sexual y de las sexualidades disidentes y, por último, la diversificación que va a adquirir su escritura al ingresar al mundo de la industria de los medios, donde proyectará una serie de comedias musicales y de guiones cinematográficos.

La llegada de Puig a México acontecía en el mismo momento en el que los diarios anunciaban el trabajo dramático desarrollado por Nancy Cárdenas en su versión local de la pieza teatral norteamericana *The Boys in the Band* (1968) de Mart Crowley. La obra de Crowley escenificaba a siete amigos homosexuales (Michael, Donald, Harold, Larry, Emory, Hank y Tex) congregados en un departamento en el Upper East Side para la celebración de un cumpleaños. Dentro de ese marco irrumpe Alan, amigo heterosexual del dueño de la casa. En su desarrollo, la acción dramática exhibe un repertorio de subjetividades en tensión que revelan las diferentes facetas de los personajes allí reunidos, de esta manera, se manifiestan las tribulaciones y los sufrimientos que subyacen a la vida homosexual. Allí se mezcla el humor mordaz con el dolor y la queja ante la escucha atenta del inesperado invitado heterosexual.

Con el título *Los chicos de la banda*, la pieza –traducida, adaptada y dirigida por Cárdenas– se proyectaba para su estreno en el Teatro de los Insurgentes de la Ciudad de México en el otoño de 1973. Al momento de su inauguración, Delfín Sánchez Juárez –delegado de la alcaldía de Cuauhtémoc– se pronunció en contra de la obra: “No voy a permitir que se presenten obras de jotos”, tal como evoca Carmen Salinas (2020), actriz y amiga de Cárdenas. La prohibición desató controversias públicas que llevaron a la presentación de cartas de lectores y una populosa manifestación en las calles que concluyó con una autorización del presidente de la nación, Luis Echeverría Álvarez, para que se estrenara la obra. Entre junio y julio de 1974, *Los chicos de la banda* alcanzó los 250.000 espectadores y, como sostiene Lucinda Grinnell, “advertisements for the play encouraged civil society to open their minds to the theme of the play” (62). En la reseña escrita por Rafael Solana y publicada por la revista

Siempre! se ponderaba la labor dramaturgica de Cárdenas, que había logrado una construcción de los personajes trascendiendo el lugar común y la caricatura del homosexual:

La empresa estaba llena de peligros, de escollos que Nancy ha sabido sortear, son algunos de ellos la vulgaridad, la obviedad, la monotonía, la caricatura, la insolencia, la leperada, la repetición, la pequeñez, la falsedad [...] ha dado con el justo tono de humorismo que no se parece a la chacota; ha sido fiel sin ser documental; ha sido graciosa sin ser chabacana; dramática sin ser patética (salvo en un personaje); comprensiva sin ser propagandística; crítica sin ser judicial (Solana 50).

El éxito de la propuesta se funda en el hecho de que Cárdenas no era solamente una dramaturga notable, sino también una de las piezas fundamentales del movimiento de liberación gay en México. Desde 1971 –junto a Carlos Monsiváis– había fundado el Frente de Liberación Homosexual Mexicano (FLHM) que tendrá momentos de fuerte intervención pública durante toda la década¹. No obstante, y como recuerda Monsiváis en el homenaje personal que le rinde a la autora, la decisión de Nancy Cárdenas también provocó recelos entre las filas de los militantes del FLHM: “Creíste necesario montar *The Boys in the Band*, la pieza de Mart Crowley. Te argumenté en contra: es una obra basada en el chantaje sentimental, es pre-Stonewall, hace de la autocompasión el alegato indispensable” (Monsiváis 261)². El punto central en la propuesta de Cárdenas se da en la manera en que ella supo enfocar el trabajo de adaptación, pensando en la reinscripción de una obra americana de 1968 en un contexto latinoamericano: “«México vive con mucho atraso su ingreso a la tolerancia, y en un medio tan machista la autocompasión es una forma de reconocimiento». Tenías razón, como lo probó el escándalo y la rabieta moralista que siguieron” (261-262).

La estrategia de Cárdenas para lograr esa inflexión se dio a partir del intenso trabajo de traducción y adaptación de la obra que implicó una apropiación total del texto, como lo analiza Gustavo Barrientos Lazcano: “Ubicando la acción dramática en la Ciudad de México, los personajes se mueven con nombres comunes y usuales. Sin embargo, la estructura es la misma, los diálogos corresponden íntegramente, salvo algunas cuestiones referenciales cercanas a la realidad del homosexual mexicano” (108). De este modo, la traducción dejará sus marcas no solo en el contexto de enunciación de la pieza, que desplaza la acción de Nueva York a la Ciudad de México, que reescribe la onomástica de los personajes (Michael/Miguel; Harold/Mauricio) y, centralmente, que reformula las alusiones al cine clásico, pasando de Bette Davis a María Félix, sino en la cualidad de construir una familiaridad (imposible si se hubiera optado por mantener la literalidad del texto original) con los potenciales espectadores, en el

¹ En 1975, Luis González del Alba, Elena Poniatowska, Nancy Cárdenas y Carlos Monsiváis publicaron el primer manifiesto en defensa de los homosexuales en la revista *Siempre!* que fue respaldado por numerosos intelectuales. En 1978 la conmemoración de las jornadas de Stonewall, con una movilización de los grupos homosexuales en el espacio público y en 1979 la Marcha por la dignidad. En este sentido, como ha señalado Patricio Simonetto a propósito de estos intercambios: “Las fotografías de la Marcha por la dignidad homosexual muestran mayor porosidad entre las clásicas figuras de la movilización pública que caracterizó a la izquierda y las consignas del Gay Pride, que ese mismo año tomaba las principales ciudades de Estados Unidos. En este sentido, la confección de pancartas en las que convivía el término local homosexual y con el anglicismo gay expresan mayor fluidez con los movimientos del norte, pero también incipiente extensión del modelo de identidad irradiado por las capitales occidentales” (15-16).

² Los pruritos de Monsiváis no difieren sustancialmente de los argumentos en contra de la obra presentados por algunos de los miembros del FLH argentino. Sobre esta cuestión véase Jorge Luis Peralta (2020).

contexto de la sociedad mexicana, mucho más conservadora y reticente a la hora de escuchar en primera persona la voz de los homosexuales en escena.

No se trataba entonces de hacer una palinodia de la imagen del homosexual presente en una obra de 1968, ni tampoco de caer en interpretaciones anacrónicas, de acuerdo con las transformaciones sociales que la militancia homosexual había logrado luego del estreno de la pieza de Crowley cuando conquistó las calles, sino de leer allí —en esa obra pionera— aquellas potencialidades ocultas. Leer a contrapelo qué había en la obra Crowley como posibilidad latente que, al actualizarse, permitiera interpelar a una sociedad que no se encontraba habituada ni que era particularmente sensible a escuchar las tribulaciones y las desgarradoras experiencias vividas por los homosexuales. En algún punto aquello que Cárdenas se proponía era trascender la lectura esperable y el consenso negativo en torno a la obra que imperaba en los espacios de militancia de los que ella participaba. Esto suponía ampliar el diálogo posible con aquellos interlocutores formados en las reflexiones en torno a los movimientos de liberación, abriendo —por medio de una nueva puesta de la obra— esta problemática a un conjunto social mayor. En alguna medida, esta actitud de Cárdenas entra en consonancia con algo que el propio Manuel Puig dirá a fines de la década, a propósito de las impugnaciones recibidas alrededor del homosexual representado en su novela *El beso de la mujer araña*, marcando la necesidad de rehuir de las polarizaciones que construyen “verdaderos guetos” (“Manuel Puig habla de casi todo”). Tanto Cárdenas como Puig, quienes a partir de 1975 tendrán proyectos teatrales conjuntos, proponen una matriz desde donde leer la cultura al margen de las lecturas hegemónicas, de los prejuicios heterosexistas y de la imposición de los protocolos teóricos signados por la obligatoriedad dogmática de ciertas militancias.

Si se consultan los manuscritos de *El beso de la mujer araña*, conservados en el archivo, resulta evidente la singularidad de su proceso de escritura respecto del resto de papeles, versiones y apuntes correspondientes a sus ficciones allí alojados. Bajo esta perspectiva, la cuarta novela no tiene profusas notas y diversas fases redaccionales, a diferencia de lo que puede advertirse en trabajos anteriores, sino más bien se conservan una exigua cantidad de manuscritos disponibles. No obstante, más allá de las dos fases redaccionales de la novela, aquello que se vuelve más interesante a efectos de la lectura que aquí proponemos es el conjunto de notas, apuntes y bosquejos que Puig tomó mientras estaba planeando, escribiendo y corrigiendo el libro. De este modo, vale recuperar aquí uno de los postulados de la crítica genética, tal como lo sostiene Jean Levaillant: “Le brouillon ne raconte pas, il donne à voir: la violence des conflits, le coût des choix [...] tout ce que l'être entier écrit —et tout ce qu'il n'écrit pas. Le brouillon n'est plus la préparation, mais *l'autre du texte*” (30). De este modo, tomando esta concepción como punto de partida, se debe mirar más enfáticamente en ese *otro* —esto es en esos borradores, bosquejos y apuntes— ya no para percibir el “claro y límpido” camino que lleva de esas notas y borradores al texto, sino el universo latente que se aloja en esa escritura, indistintamente de lo que se haya hecho efectivo al momento de la redacción de la novela respecto de aquellas decisiones preliminares allí esbozadas. Al comienzo de este trabajo propusimos como perspectiva teórica la lectura de los procesos de escritura desde el prisma que propone el archivo, en lo concreto se trata de no leer los apuntes y borradores de *El beso de la mujer araña* solamente tendiendo puentes con la versión editada, sino leer en los

manuscritos un conjunto de huellas que guíen una lectura no prevista, que pongan en diálogo los contactos culturales y las lecturas de las que Puig se valió en su exilio mexicano para construir la modulación del habla homosexual en su novela.

La voz de Molina y la técnica narrativa del diálogo no pueden pensarse por separado a la hora de reflexionar acerca de lo que implicó la apuesta literaria que Puig realiza cuando escribe *El beso de la mujer araña*. Si atendemos a los esbozos preparatorios de la novela, pueden advertirse al menos dos instancias claramente diferenciadas en torno a las estrategias narrativas que el autor se había propuesto llevar adelante. En un primer momento, Puig baraja la posibilidad de emplear distintos narradores y técnicas en la misma dirección respecto de lo ya realizado en su novela anterior. Sin embargo, en un segundo momento de la escritura se advierte una inflexión en torno al modo en que Puig fue descartando aquellas estrategias narrativas consideradas inicialmente: “no preveía ese predominio del diálogo e iba a ser contado, en parte, con diálogo y otros sectores de la trama con diferentes técnicas. [...] Tenía prevista una cantidad de recursos técnicos, pero, el primero, iba a ser el diálogo y deseché todo lo otro” (García 69). Con la adopción del diálogo como técnica hegemónica, Puig tendrá un nuevo desafío en la construcción de la voz narrativa del habla homosexual. ¿Qué modelos o referentes pudieron haber contribuido al desarrollo de esa elección?

El proceso de escritura de *El beso de la mujer araña* comenzó en Argentina en 1973, cuando Puig realizó algunas entrevistas a presos políticos y se extendió luego durante su exilio en México y Nueva York, y se dio por terminada a comienzos de 1976. Durante esos tres años, la escritura de la novela convive con diversas actividades y el ritmo ajetreado de los viajes, pero de todo ese conjunto, lo más relevante es el intento del autor de desarrollarse como escritor teatral. Puig comienza a producir, en colaboración con Nancy Cárdenas, una serie de comedias musicales en las que también participa activamente Agustín García Gil. Por medio de esas experiencias de escritura, Puig incursiona por primera vez en el mundo del teatro —algo que profundiza en la década siguiente durante su estadía en Brasil—. En 1975, un año después de la llegada de Puig a México, la revista *Siempre!* publica una entrevista a la dramaturga. El titular —que ya anunciaba el tono de las declaraciones— la presenta como una “Francotiradora de la política” (Paniagua 44). En esa entrevista, Cárdenas vuelve a defenderse, un año después del estreno, de la acusación de inmoralidad levantada en su contra a propósito de su puesta en escena de *The Boys in The Band*: “Acabo de ser atacada nacionalmente por mi ‘inmoralidad’ debido a que puse en escena *Los chicos de la banda* [...] Para mí una obra de teatro moral es la que nos hace reflexionar, cuestionar nuestra conducta, por eso *Los chicos...* es altamente moral” (Paniagua 44).

En la misma nota, y ya comentando otros proyectos en curso, Cárdenas anuncia el trabajo mancomunado que venía llevando adelante junto a Puig: “Nancy ya trabaja en nuevos proyectos: prepara dos comedias musicales de Manuel Puig” (45). Las obras que se referencian son *Amor del bueno* (1974) y *Muy señor mío* (1975), escritas y trabajadas por el escritor junto con Agustín García Gil. Ambos proyectos teatrales fueron pensados a partir del diálogo intenso que Puig mantuvo en esos años con la cultura mexicana y, en primera instancia, fueron escritos para algunas actrices locales como Lucha Villa, Carmen Salinas y Bertha Moss.

A pesar del entusiasmo con el que Puig pensaba su proyección como escritor de teatro, por diversas circunstancias, ninguna de estas iniciativas pudo concretarse. No obstante, y aunque se trató de empresas fallidas, resulta productivo reflexionar acerca de cómo las destrezas y saberes adquiridos durante el tiempo en el que esa escritura de ficción convivió con la de las comedias musicales dejó su marca a la hora de construir una novela organizada alrededor del diálogo como sustancia primordial. En este sentido, su vínculo con Nancy Cárdenas, con los proyectos teatrales que ella desarrolló –y que también estaba desarrollando– le permitieron a Puig pensar desde otra perspectiva hasta ese momento no explorada por él, concretamente el desafío de construir una narración que se sostuviera en la pura materialidad de las voces de sus personajes.

El poder de la conversación

El tratamiento de la voz del homosexual que Puig despliega en *El beso de la mujer araña* no está construido solamente sobre la base de una mera elucubración que persigue un efecto de verosimilitud respecto del sujeto que está hablando y que se reconoce a sí mismo como homosexual, sino que está sostenida en la relación indisociable que puede establecerse entre las voces en conversación del texto principal y el sistema de notas al pie. Las notas congregaron una serie de fuentes y de discursos provenientes de las teorías científicas y sociológicas, pensadas desde una lógica divulgativa y que tenían por objeto explicar algunos aspectos de la homosexualidad. La innovación de Puig se da en esa correlación de planos narrativos que se complementan y se resemantizan mutuamente. En 1979, en una entrevista hecha por la revista gay *Christopher Street*, acerca de la funcionalidad de las notas en la novela, Puig señaló: “A este respecto, me gusta mucho *Opresión y liberación* de Dennis Altman (Londres, 1971, Avon). [...] es fácil de leer y cubre mucho. Hace accesibles y comenta claramente libros pesados de leer como los de Marcuse (*El hombre unidimensional* o *Eros y civilización*)” (Romero 181-182).

La lectura del libro de Dennis Altman se constituyó como la fuente principal en la construcción de las notas al pie presentes en *El beso de la mujer araña*³. No obstante, se propone aquí una lectura que, como ya hemos enunciado, explore aquellas zonas marginales o poco atendidas del archivo, desarmando la causalidad evidente producto de las relaciones previsibles entre los apuntes de lectura o borradores y el desarrollo posterior de la novela. En uno de los reversos de los manuscritos pre-redaccionales, Puig anota (y luego tacha): “~~Altman– Pág-16/18/57/67~~” (ID puig.NEbma.N.D.2.0025V)⁴. Las referencias a las páginas del libro pueden ser leídas en función de aquellos pasajes utilizados en la redacción de las notas, sin embargo, si atendemos a la primera indicación –esto es la página 16 del libro de Altman–, lo que encontramos allí no es el desarrollo de algún concepto o pasaje teórico de los que Puig abreviará para la construcción de las exposiciones de la Dra. Taube,

³ Quien ha trabajado pormenorizadamente esta cuestión ha sido Daniel Balderston: “[...] un examen cuidadoso de las citas y pasajes resumidos de los veintiséis autores revela que –con tres excepciones– todos ya estaban citados en las dos fuentes más utilizadas, *Homosexuality* del psicólogo inglés D. J. West y *Homosexual Oppression and Liberation* del politólogo australiano Dennis Altman” (566).

⁴ Se toma como referencia la codificación del Archivo digital Manuel Puig (<http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/>)

sino que por el contrario el pasaje retoma la lectura crítica que Altman realiza de la obra de teatro de Mart Crowley:

This is the gay world that is pictured in Mart Crowley's *Boys in the Band*, and undoubtedly much of its brittleness and hostility is caught in that play. Yet there is more strength to that world than Crowley's portrait of unredeemed misery seems to suggest, just as a black ghetto has its supportive elements unsuspected by a sociology that moralizes in the name of value-free science. Not all gay parties or dances or, especially, relationships are corrupted by self-hate (Altman 16-17).

En el despliegue de esa referencia inscripta y descartada, Puig vuelve a aquello que en esos años de escritura se constituyó como una auténtica búsqueda: el desafío que supone la construcción de la voz homosexual, algo que factiblemente pudo advertir cuando a su llegada a México esta obra americana fue adaptada por Nancy Cárdenas. La afirmación de Altman no se encontraba muy lejos de las impugnaciones elaboradas con posterioridad a los acontecimientos de Stonewall, tampoco de los pruritos que la militancia gay en diversas latitudes había tenido acerca de cómo esta obra alimentaba una visión negativa de los homosexuales⁵. Lejos de la impugnación, esta evidencia que conecta al Puig lector, con el eventual espectador de *The Boys in the Band*, permite –al igual que lo había hecho Cárdenas contra el pronóstico de sus compañeros de militancia– encontrar en esa obra, no una impugnación, sino una posibilidad que se vuelve factible a partir de la apertura de una serie de diálogos entre ambas producciones. La obra de Crowley ya había resuelto aquello que, al momento en que Puig se encontraba tratando de escribir *El beso de la mujer araña*, se le planteaba como un verdadero desafío: cómo hacer hablar a un homosexual y, además, cómo entablar un posible diálogo con su exacto opuesto, un heterosexual en un ambiente cerrado (como un departamento en Crowley o una celda en esta novela de Puig) protegido de la mirada externa.

Si, como ha propuesto Georges Didi-Huberman, la lectura desde el archivo reclama una empresa arqueológica que “debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes [...] que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros” (17), el montaje de esos fragmentos (la adaptación de la obra de Crowley hecha por Cárdenas, la nota que Puig rescata de Altman leyendo la obra mientras está escribiendo su novela) traza una línea que permite evidenciar un diálogo posible, que redefine e ilumina de forma diferente la construcción de la voz homosexual que Puig está ensayando en su texto. En ese sentido, leer el proceso de escritura de la novela de Puig, desde el diálogo establecido con la obra de Crowley, permite no solo evidenciar algunas continuidades entre ambos textos, sino comprender cómo el gesto de traer a esa obra al primer plano muestra las búsquedas solapadas o no previstas en la construcción que Puig hace de la figura de Molina. En *El beso de la mujer araña*, al postularse el diálogo como el procedimiento narrativo dominante, el personaje homosexual puede expresar sus vivencias y concepciones, prescindiendo del juicio evaluativo del narrador. La autoridad narrativa entonces se ve desplazada hacia la inscripción de una voz particular, volviendo a aquello que esa voz predica, el emergente de la expresión emocional del personaje que enuncia y no el tono apodíctico previsible de un narrador que amonesta.

⁵ Tal como señala William Scroggie: “The Stonewall period is important because it is a moment of rupture in the discourse of homosexuality that allowed for ‘new’ representations of homosexuality within the culture.” (237).

El segundo aspecto a considerar se vincula con la construcción subjetiva del personaje de Molina. A este propósito, Puig señaló que quería trabajar con “el tipo de homosexual que rechaza toda experimentación, todas las nuevas tendencias. Ellos han aceptado los modelos de conducta de los años cuarenta –tú sabes, la mujer sometida y el hombre fuerte– y se han identificado con la mujer sometida, a través de la mujer heroica” (Romero 180). Del mismo modo, a la luz de las militancias que habían surgido a partir de finales de la década de 1960⁶, los críticos contemporáneos habían impugnado las características y los modos de representación de la subjetividad gay a la obra de Crowley. Valoraciones similares sufrió la obra de Puig en lo que respecta a la decisión de presentar a un tipo particular del personaje homosexual que iba en contra del imaginario abierto por las militancias⁷. En una entrevista de 1980 concedida a la revista gay *Lampião da Esquina*, Puig comentaba algunas reacciones que su libro había suscitado entre las filas militantes: “un grupo de liberación homosexual norteamericano me pidió que hiciera un personaje fuerte...” (“Manuel Puig habla de casi todo”). ¿A qué se referían cuando reclamaban a un personaje fuerte? Es posible que, en tanto modelo de homosexual, el sentimentalismo y cierto aire de aparente banalidad que rodea las declaraciones de Molina le resultara a la militancia un tanto regresivo. Pero esa percepción que fue vista por algunos como un demérito es exactamente el efecto deliberado que Puig aspiraba a presentar.

Molina, lejos de constituirse como una suerte de homosexual modélico que responda a las necesidades de la agenda de reivindicaciones presentes en los activismos, se encontraba construido a partir de una subjetividad contrapuesta a esos preceptos. Sin embargo, más allá de la superficie de la escritura, si se atiende a la lectura del archivo, se conservan allí dos notas que revelan más en detalle la concepción con la que el autor reflexionó acerca de la construcción de la subjetividad de este personaje. En la primera de ellas se puede leer: “F[olle] debe quedar como WRONG en su concepto de Man, evitar que quede como profeta.” (ID puig.NEbma.N.D.2.0012R). Aunque en su texto Puig haga aparecer un modelo que puede ser tomado por anacrónico o regresivo desde la perspectiva abierta por los movimientos de liberación, en la voz de Molina subyace aquello que la nota hace explícita en el archivo: no volver a este personaje un profeta, esto es que no se constituya como un modelo a imitar, ya sea por su autopercepción feminizada, como por los imaginarios masculinos idealizados que enuncia. En sus diálogos con Valentín, Molina irá desplegando estas concepciones subjetivas:

–¿Qué es ser hombre, para vos?

–Es muchas cosas, pero para mí... bueno, lo más lindo del hombre es eso, ser lindo, fuerte, pero sin hacer alharaca de fuerza, y que va avanzando seguro. Que camine seguro, como mi mozo, que hable sin miedo, que sepa lo que quiere, adónde va, sin miedo de nada.

⁶ Como señaló Terry Helbing: “Audiences—including gay people—were able to see gay characters portrayed openly onstage, although soon after its premiere and as a result of the Stonewall riots, many gay people would feel that they were being portrayed in too much of a stereotypical, ‘politically incorrect’ manner. However, the commercial success of the play meant that plays with gay characters or themes began to appear much more frequent.” (37).

⁷ Sobre esto señaló Roberto Echavarrén: “Me llamó la atención que el tipo de homosexual que describe la novela correspondiera a una generación anterior (a la mía). Evocaba la atmósfera tradicional más que el contexto de activismo político que experimentábamos. El énfasis en las identidades femeninas se me ocurría ligeramente anacrónico frente a la mayor alternancia de roles que por entonces se promovía y ensayaba” (462).

–Es una idealización, un tipo así no existe.

–Sí existe, él es así... (Puig 55).

Por medio del contrapunto del diálogo con Valentín, Puig deja planteado el desarrollo evidenciable sobre sus propias reflexiones acerca del marco conceptual y que le sirvió para pensar la escritura de su novela y el “mito del hombre fuerte” con el que la subjetividad de Molina se identifica. Del mismo modo, en otro apunte de escritura Puig anota: “Todos los roles a contraluz” (ID puig.NEbma.N.D.2.0009R). En la misma dirección que la nota anterior, estos apuntes meta-escriturarios exhiben una concepción de los “roles” no circunscripta estrictamente a los roles sexuales, sino también en lo que respecta al sistema de vínculos que ambos personajes establecen entre sí.

Al nivel de los roles sexuales, la torsión viene dada por la propia gramática con la que Molina transgrede la autoridad heterosexista de la lengua: “–Yo estaba con otros amigos, dos loquitas jóvenes insoportables. Pero preciosas, y muy vivas. –¿Dos chicas? –No, cuando yo digo loca es que quiero decir puto” (Puig 53-54). O más adelante: “–¿Sola? –Sí, perdóname, pero cuando hablo de él yo no puedo hablar como hombre, porque no me siento hombre” (54) “–Yo estaba con otros amigos, dos loquitas jóvenes insoportables. Pero preciosas, y muy vivas. –¿Dos chicas? –No, cuando yo digo loca es que quiero decir puto.” (Puig, 52). Asimismo, esa subversión gramatical de los roles en el habla de Molina no se restringe solamente a la posibilidad de identificar a un grupo (a su grupo), sino que se amplifica al designar a otros, como Valentín, a partir de similares estrategias y tonos. Al igual que lo hace Emory con Alan en *The Boys in the Band*⁸, Molina feminiza lingüísticamente a su compañero de celda, también como un modo de intervención, como estrategia para marcar la individualidad de una subjetividad disidente: “Pero si se le enreda la madeja, niña Valentina, le pongo cero en labores” (35), y la consecuente respuesta de Valentín: “No me llames Valentina, que no soy mujer”. (35). Más allá de la actitud con la que Valentín responde, la operación lingüística ejercida por Molina no puede ser entendida meramente como un código o un argot que solamente define a un grupo (en este caso a la subjetividad homosexual), sino que se encuentra tramada sobre una reflexión precisa acerca de los roles sexo-genéricos, donde, como afirma Judith Butler (2007) las prácticas sexuales no normativas cuestionan al género como categoría estable (12).

Asimismo, en “Las tretas del débil”, Josefina Ludmer señala: “Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros” (197). La torsión de la lengua, la migración de la desinencia y el intercambio de géneros gramaticales resulta un ardid astuto a la hora de lograr la mayor eficacia dentro de una economía restringida de posibilidades. Molina desestabiliza, por medio de una trasgresión lingüística, los discursos hegemónicos que sostienen a los géneros establecidos. La incomodidad que expresa Valentín, también es una marca del desafío que impone a la escucha heterosexual ese gesto de Molina que tensiona

⁸ En el Acto 1 de *The Boys in the Band*, Alan, en su primer intento por retirarse de la fiesta, le dice a Hank: “If... if your're ever in Washington –I'd like for you to meet my wife” y Emory contesta con ironía: “Yeah, they'd love to meet him-her. I have such a problem with pronouns” (Crowley 81).

las identidades sexo-genéricas establecidas. De este modo, a la luz de las notas meta-escriturarias antes referidas, y en contraposición con el habla concreta de la voz de Molina, Puig explicita un modo particular de construir la subjetividad homosexual. Si bien, en esa escritura de la voz se atenúa todo énfasis militante, su arquitectura conceptual se encuentra pensada y construida desde una clara toma de posición que pretende cuestionar las identidades sexuales, al mismo tiempo que se discuten las oposiciones binarias.

La subjetividad homosexual que expresa la voz de Molina, atravesada por el imaginario de sus películas y de sus sueños melodramáticos, no funciona dentro de la estructura narrativa de forma independiente, sino que se encuentra amparada por el protocolo de lectura que proponen las notas. En este sentido, las notas al pie permiten advertir –hacia el interior de la novela– una distancia entre “el homosexual” (en este caso Molina) y “los homosexuales” (entendidos como categoría social, como grupo identificado). La relación complementaria entre texto y notas, esto es entre la subjetividad concreta de la experiencia en primera persona (con sus vivencias, valores culturales y sus posiciones cristalizadas) y aquello que, en abstracto, se despliega en los paratextos, entendido como un dispositivo de pretensión teórica, permite confrontar lo que Molina expresa con un saber libresco que enfoca la cuestión desde otra perspectiva.

De esta manera, la articulación conjunta de ambas zonas narrativas construye un dispositivo de lectura que permite complejizar las tensiones en torno a aquello que la novela postula como la subjetividad homosexual. En este punto, Puig no se propone demoler o ridiculizar a Molina (como tampoco Crowley pretendía hacerlo con los gays representados en su obra), sino volver audible el relato sufriente y desgarrado de una humanidad sensible. No obstante, el procedimiento de intercalar las notas al pie que van entretejiendo el texto, plantean el pasaje de una voz subjetiva a la polifonía propia de un sistema argumentativo-conceptual (construido a base de citas y referencias). Esta relación entre el “arriba” y el “abajo” del texto evidencia la distancia existente (y evidente para el lector) entre ese sujeto concreto, cuya voz puede leerse en el cuerpo principal y los discursos teóricos fundados en apropiaciones de citas librescas que ofrecen una caracterización alternativa de aquello que se enuncia en primera persona.

En *El beso de la mujer araña* la voz no es solamente la condición privilegiada de la emergencia de la subjetividad homosexual, sino también comporta la posibilidad de poner en serie ese relato con la escucha heterosexual. A lo largo de la narración, Valentín irá creando proximidad con Molina, irá conociéndolo (aunque de forma parcial) y esa progresión –fundada inicialmente en la curiosidad– irá de la afirmación del comienzo del libro: “yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco” (53) a aquella que marca una mayor proximidad en la despedida final: “Aprendí mucho con vos, Molinita...” (237). El trayecto narrativo que conecta estas afirmaciones de Valentín permite mostrar de qué manera se produce el diálogo

entre ambos⁹, mostrando aquello que se vuelve posible a partir de la interacción de los dos personajes.

En ese sentido, tanto Molina –gran prestidigitador de la narración, que trafica ficciones ante la escucha del director de la cárcel y de su compañero de celda–, como Valentín experimentan transformaciones y modifican sus prejuicios iniciales. Entre ese distante y desconfiado “gente de tus inclinaciones”, dicho al inicio por Valentín, hacia el afectuoso “Molinita” del final se cumple un ciclo de intercambios, de confianzas, de temores y deseos como una posibilidad efectiva de ir en contra de prejuicios preexistentes. Del mismo modo ocurre con Molina, que si al inicio se mostraba sumiso ante la figura del “hombre fuerte”¹⁰, en el final de la novela le hará una promesa a su compañero: “Molina, prométeme que no te vas a dejar basurear por nadie. –Te lo prometo” (237). Si bien, Valentín no escatima en impugnar las narraciones de Molina y en demostrar siempre una superioridad intelectual por sobre aquello que su compañero lleva a la conversación, a medida que los acontecimientos se van desarrollando, esa distancia fundada en una disimetría se va estrechando. A modo de ejemplo, la reacción de Valentín al bolero cantado por Molina sirve para escenificar de forma contundente el modo en que opera esta progresión:

– ¿Qué es eso, Molina?

–Un bolero, *Mi carta*.

–Sólo a vos se te ocurre una cosa así.

–¿Por qué?, ¿qué tiene de malo?

–Es romanticismo ñoño, vos estás loco. A mí me gustan los boleros, y éste es precioso [...] (118).

La mirada peyorativa que Valentín esboza, inicialmente alternará con otras secuencias en las que el guerrillero “depondrá sus armas” argumentativas y luego de los cuidados que Molina le prodigará, la valoración de Valentín irá cambiando paulatinamente. Le dirá luego: “–Disculpame que me reí hoy, de lo que decías, de tu bolero” (124) y luego, más adelante “–Y te prometo no reírme más de tus boleros. La letra ésa que me dijiste... es muy linda” (125). Los cuidados de Molina, la cadencia de sus relatos, van desmontando la mirada negativa de Valentín, pero a la vez va comprometiendo al homosexual al revelar aspectos de su lucha revolucionaria¹¹. De esta manera, en los momentos en los que Valentín puede acallar sus terrores acerca del destino de sus compañeros y de su organización política, es cuando puede finalmente cambiar su posición frente a Molina y asumir conscientemente una mirada crítica

⁹ Debemos entender ese diálogo entre los personajes no solo fundado en la narración de las películas que ofrece Molina, aspecto en el que la crítica ha reparado con mayor insistencia. En esta dirección, y dentro de una larga serie de indagaciones sobre esta cuestión, nos interesa rescatar el trabajo de René Campos (2001).

¹⁰ Dirá Molina sobre la naturaleza del hombre: “Pero si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores. –¿Y vos qué harías sin hombres? –Tenés razón. Son unos brutos pero me gustan” (55).

¹¹ Durante esas conversaciones Valentín le revela a Molina las claves para descifrar la carta que le han enviado, y llega a confesarle algunos aspectos acerca del funcionamiento de la organización política en la que participa. No obstante, Molina no revelará ninguno de estos datos a las autoridades del penal.

respecto de sus propias acciones. En ese momento, sobreviene la necesidad de una disculpa reparatoria por sus actos: “Te pido perdón, porque yo a veces soy muy brusco, [...] y hiero a la gente sin ninguna razón” (112).

Molina no es solo un interlocutor que escucha, sino que, más allá del universo ficcional desplegado por las películas que narra, Puig construye por medio de la voz del personaje la posibilidad de que pueda hablar de sus propias experiencias vitales, pero centralmente del dolor que le causa la soledad, la ausencia de sus afectos y la falta de aceptación de su condición: “el cariño de mi mamá es lo único bueno que he sentido en mi vida, porque ella me acepta como soy, me quiere así no más, como soy” (185). En sentido análogo, cuando Molina habla de la amistad y el amor: “siempre lo que estamos esperando... es la amistad, o lo que sea, de alguien más serio, de un hombre, claro. Y eso nunca puede ser, porque un hombre... lo que quiere es una mujer” (185). Al igual que le ocurría a Alan con Emory en *The Boys in the Band*¹², Valentín logra finalmente empatizar con Molina, como afirma Francine Masiello: “a través de un espacio donde chocan experiencias y sentimientos las subjetividades irregulares” (576). El militante de izquierda logra superar sus propios prejuicios, llegando a comprender al otro en su densidad subjetiva, más allá de los saberes coyunturales y de las respectivas trayectorias vitales. La potencia del encuentro de esas subjetividades disímiles son las que al final –cuando Molina abandone la celda– se constituyen como el mayor grado de reconocimiento entre ambos: el beso. Esa muestra de afecto, incluso más potente que los encuentros sexuales, condensa aquello que Valentín puede reconocerle a su compañero, algo que no está en las jornadas estrictas de estudio que se impone diariamente al comienzo de la novela, sino el aprendizaje como experiencia vital del encuentro con el otro:

–Y quiero que te vayas contento, y tengas buen recuerdo de mí, como yo lo tengo de vos.

–¿Y qué es lo que aprendiste de mí?

–Es muy difícil de explicar. Pero me has hecho pensar mucho, esto te lo aseguro... (237).

Ese saber diferente (acaso no buscado) que enuncia Valentín no pudo haberlo obtenido por medio de la aplicada rigurosidad de los libros, sino en la escucha atenta de la experiencia compartida con una subjetividad desconocida. Pero Molina, que también ha aprendido de su compañero, se entrega abnegadamente –emulando a la protagonista de la película nazi– a un final trágico, que redimensiona su figura, y lo acerca a la militancia política, tal como queda

¹² Cuando Michael incita a Alan a que juegue, será Emory –golpeado física y emocionalmente– quien lo prevenga: “You don’t have to, Alan. You don’t have to”. A partir de ese momento, Alan advierte que Emory quiere protegerlo de la perversión a la que Michael pretende empujarlo y sobreviene su disculpa por golpearlo e insultarlo: “Emory... I’m sorry for what I did before” (Crowley 163). El contrapunto de esas subjetividades divergentes logra empatizar y se expresa en el sarcástico comentario de Michael: “Forgive us our trespasses. Christ, now you’re both joined at the goddamn hip! You can decorate his home, Emory - and he can get you out of jail the next time you’re arrested on a morals charge.” (Crowley 163).

asentado en el informe de inteligencia presente en el penúltimo capítulo¹³. De esta forma, el hecho fortuito de un atroz encuentro forzado entre ambos personajes, producto de la violencia estatal, se redime en la novela por medio de la potencia del afecto.

Conclusiones

El análisis aquí desplegado ha permitido examinar el proceso de construcción de la voz homosexual en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, a la luz de las marcas presentes en sus manuscritos. Para ello, y –como se ha demostrado– resulta ineludible el contacto del escritor con Nancy Cárdenas, quien no solo le posibilitará a Puig su incursión como dramaturgo, sino que también –dado el carácter de militante de la activista– le permitirá explorar, por medio de fuentes teóricas (como el libro de Altman) o de obras literarias (como la pieza de Crowley), diversas aproximaciones acerca de la subjetividad homosexual que caracterizaron las reflexiones del activismo de los movimientos de liberación durante los años setenta.

Sin prejuicios, la apropiación que Puig realiza de estos materiales se trasluce en la construcción de sus personajes. Al igual que en *The Boys in the Band*, en la novela de Puig la posibilidad de la escucha y del entendimiento entre aquello que el homosexual cuenta de sí mismo y la consecuente escucha heterosexual, no puede prescindir de conflictos y de momentos de ininteligibilidad. Sin embargo, cuando dos subjetividades logran entablar un diálogo y cuando llega a comprenderse la experiencia del otro se instituye la posibilidad de un encuentro. Al final de la novela de Puig, como de la obra de Crowley, la transformación acontece en un espacio cerrado, sin las motivaciones y prejuicios del afuera. Sin el ruido exterior y sin la presión de las convenciones sociales de la heteronormatividad patriarcal, se produce aquello no previsto que se revela como la verdadera potencia transformadora escondida bajo la aparente banalidad de la conversación.

Referencias

Altman, Dennis. *Homosexual. Oppression and Liberation*. Nueva York, Avon, 1971. Impreso.

Balderston, Daniel. “Sexualidad y revolución: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña*”. Manuel Puig. *El beso de la mujer araña. Edición crítica*. Coordinado por José Amícola y Jorge Panesi. Madrid, ALLCA XX, 2001, pp. 564-574. Impreso.

¹³ En el informe se cuenta la muerte de Molina: “La impresión de Vásquez y de los integrantes de la patrulla, por el desarrollo de los acontecimientos, es que los extremistas prefirieron eliminar a Molina para que no pudiese confesar. Además, la acción previa del procesado concerniente a su cuenta bancaria, indica que él mismo temía que algo le podía suceder. Más aún, si estaba a sabiendas de que era vigilado, su plan, en caso de ser sorprendido en actitud comprometida por las fuerzas del CISEL, pudo haber sido uno de los dos siguientes: o pensaba escapar con los extremistas, o estaba dispuesto a que éstos lo eliminaran” (251).

- Barrientos Lezcano, Gustavo. *Más que una fiesta de cumpleaños: análisis y representación de la homosexualidad en The Boys in the Band de Mart Crowley*. [Trabajo de grado, Universidad de las Américas], 2012. Web. 10 de enero de 2022. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/barrientos_1_gd/portada.html
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz. Buenos Aires, Paidós, 2007. Impreso.
- Campos, René. “‘I’m ready for my close-up’: los ensayos de la heroína”. Manuel Puig. *El beso de la mujer araña. Edición crítica*. Coordinado por José Amícola y Jorge Panesi. Madrid, ALLCA XX, 2001, pp. 535-549. Impreso.
- Crowley, Mart. *The Boys in the Band*. Londres, Secker & Warburg, 1968. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. “El archivo arde”. *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. Coordinado por Graciela Goldchluk y Juan Antonio Ennis. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2021, pp. 15-38. Impreso.
- Echavarren, Roberto. “Género y géneros”. Manuel Puig. *El beso de la mujer araña. Edición crítica*. Coordinado por José Amícola y Jorge Panesi. Madrid, ALLCA XX, 2001, pp. 456-462. Impreso.
- Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Traducido por Jaime Zulaika. Barcelona, Anagrama, 2001. Impreso.
- García Ramos, Juan Manuel. *Manuel Puig. La Semana de Autor sobre Manuel Puig se celebró en Madrid del 24 al 27 de abril de 1990, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991. Impreso.
- Goldchluk, Graciela. “El archivo como política de lectura: aportes de la crítica genética”. *Actas de las Primeras Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*. Coordinado por Karina Janello y Marcela Frías. Buenos Aires, CEDINCI-UNSAM, 2016, pp. 52-64. Web. 15 de enero de 2022 http://cedinci.unsam.edu.ar/pdf/Jornadas/Actas-JORNADAS-ARCHIVOS-I_CEDINCI-UNSAM.pdf
- Goldchluk, Graciela. *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral, 2011. Impreso.
- Grinnell, Lucinda. “*Lesbianas Presente*”: *Lesbian Activism, Transnational Alliances, and the State in Mexico City, 1968-1991*. [Tesis Doctoral, The University of New Mexico], 2014. Web. 6 de enero de 2022. https://digitalrepository.unm.edu/hist_etds/35/

- Helbing, Terry. "Gay Plays, Gay Theatre, Gay Performance". *The Drama Review*, vol. 25, núm. 1 (1981): 35-46. Impreso. <https://doi.org/10.2307/1145342>
- Levaillant, Jean. "Écriture et génétique textuelle". *Ecriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*. Editado por Jean Levaillant. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, pp.11-24. Impreso.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil". *Lo que vendrá: Una antología (1963-2013)*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2021, pp. 189-199. Impreso.
- Masiello, Francine. "Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*". Manuel Puig. *El beso de la mujer araña. Edición crítica*. Coordinado por José Amícola y Jorge Panesi. Madrid, ALLCA XX, 2001, pp. 574-588. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. "Envío a Nancy Cárdenas, activista ejemplar". *Debate Feminista*, vol. 10 (1994): 257-263. Impreso. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.10.1810>
- Paniagua, Lita. "Nancy Cárdenas: Francotiradora de la Política". *Siempre!*, núm. 1154 (1975): 44-45. Impreso.
- Peralta, Jorge Luis. "El Frente de Liberación Homosexual argentino versus 'Los chicos de la banda'". *Moléculas Malucas*, 2 de octubre de 2020. Web. 14 de marzo de 2022. <https://www.moleculasmalucas.com/post/el-frente-de-liberaci%C3%B3n-homosexual-argentino-versus-los-chicos-de-la-banda>
- Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Edición crítica de José Amícola. Madrid, ALLCA XX, 2001. Impreso.
- Puig, Manuel. Entrevista en Lampião da Esquina. "Manuel Puig habla de casi todo". Traducido al español por J. Reides. En "Puig en Río: la sexualidad 'casi' escondida". *Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*, 13 de agosto de 2020. Web. 14 de marzo de 2022. www.revistatransas.com/2020/08/13/puig-en-rio
- Romero, Julia. *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006. Impreso. <https://doi.org/10.31819/9783964565693>
- Salinas, Carmen. "Prohíben Obra gay. Los Chicos de la Banda de Nancy Cárdenas". *YouTube*, 3 de julio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=P6DaRF3Q2tA>
- Scroggie, William. "Producing identity. From *The Boys in the Band* to Gay Liberation". *The Queer Sixties*. Editado por Patricia Juliana Smith. Nueva York-Londres, Routledge, 1999, pp. 237-254. Impreso.

Simonetto, Patricio. “La otra internacional. Prácticas globales y anclajes nacionales de la liberación homosexual en Argentina y México (1967-1984)”. *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, núm. 107, (2020): 1-37. Web. 3 de enero de 2022. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i107.1697>

Solana, Rafael. “Teatro”. *Siempre!*, 2490 (1974): 50. Impreso.