



Roces entre género y estilo: la tercera escritura de Manuel Puig

María Emilia García Pepellin

Corren ríos de tinta en torno a la cuestión del roce entre el género y el estilo. En este capítulo partimos de las propuestas de Virginia Woolf (1928), Hélène Cixous (1995), Angélica Gorodischer (1992) y Nelly Richard (1993), con la intención de encontrar puntos de contacto y diferencias entre y con ellas y de plantear algunas consideraciones novedosas al respecto.

En principio, concidimos con las autoras en que el lenguaje reproduce las formas del poder y en la existencia de una escritura otra que busca escapar del orden simbólico dominante, no obstante, consideramos que eso no depende exclusivamente del sexo-género de quien escribe, sino del lugar desde donde lo hace. En este sentido, proponemos la noción de *tercera escritura* —en vez de la de escritura femenina o de mujeres—, que busca deslizarse del esencialismo y abarcar un espectro de alteridades más amplio, en tanto intenta desbordar la dicotomía masculino/femenino y romper las reglas del lenguaje falogocéntrico y las barreras que separan las clases, las retóricas y los códigos. A su vez, pretendemos delinear la *tercera escritura* en torno al estilo de Manuel Puig, quien pone el foco en la forma, excediendo el tema y, en tanto artista precario, busca destacar su voz autoral por sobre la de sus personajes con la intención de construir un *show*.

Como ya adelantamos, en este capítulo trataremos de rastrear los cruces existentes entre género y estilo. Teniendo en cuenta que este libro se ocupa de definir al estilo en sus primeras páginas, en este apartado puntual nos ocuparemos de delinear una noción de género, para luego trabajar los vínculos y roces que existen entre ambas categorías.

En consonancia con la afirmación de Simone de Beauvoir (1999): “no se nace mujer: se llega a serlo” (p. 87), el género es una construcción sociocultural que habilita ciertos dispositivos o tecnologías a partir de un marco de inteligibilidad (Butler, 2006). Dicho marco permite leer a los

* Universidad Nacional de Córdoba / emilia.garciapepelin@mi.unc.edu.ar

individuos como sujetos generalizados; es decir, posibilita incardinar¹ las marcas del género, lo que produce efectos de sentido que se derraman sobre su cuerpo, su identidad, su agencia y sus deseos. Asimismo, existe una correlación entre la materialidad de los cuerpos y las expresiones del género, que se ajusta a la dicotomía masculino y femenino. Incardinar alguna de estas dos expresiones asigna a los individuos una subjetividad y una agencia: la subjetividad habilita una posición dentro del entramado de relaciones de saber/poder y la agencia posibilita un accionar como miembro legítimo de la sociedad (Luque *et al.*, 2024). En síntesis, asumir e incardinar alguna de estas manifestaciones permite a los individuos adquirir estatuto de verdad.

Siguiendo esta línea, el género es un dispositivo mediante el cual se produce lo femenino y lo masculino con el fin de regular el aparato de poder que naturaliza la hegemonía y de establecer un campo simbólico de inteligibilidad que condiciona los parámetros de verdad (Butler 2006, 2007). Es decir, en tanto conjunto de efectos semióticos que impacta sobre los cuerpos, las prácticas y las identidades, el género constituye una categoría mediante la cual se opera la división del cuerpo social en distintos grupos jerárquicos. En este sentido, la dominación masculina es el asunto mejor compartido por todo el mundo y a través de la historia humana. Según Bourdieu (2000), existe una imposición de la visión androcéntrica, que toma —e impone— al varón como referente de la especie humana y como variante neutra. Esto se justifica en la distancia biológica y anatómica que existe entre ambos sexos, basada en la naturaleza, que constituye la base de las diferencias sociales sexuales/genéricas. De este modo, la división binaria masculino/femenino se encuentra dentro del orden “natural” de las cosas, en tanto, el orden social funciona como una gran máquina simbólica en la que se reafirma la dominación masculina.

Desde la perspectiva de Cixous (1995), el pensamiento siempre ha funcionado por oposiciones duales jerarquizadas. En efecto, la subyugación del pensamiento por parte del falocentrismo da como resultado una jerarquización que somete toda la estructura conceptual del hombre,

1 Tomamos el término “incardinar” de la traducción que hace María Luisa Femenías (1999) del término de Braidotti: “*embodiment*”, en el sentido de “dar forma, ordenar u organizar un cuerpo” (p. 8); es decir, el acto mediante el cual un sujeto deviene en cuerpo, y vincula de manera inseparable su identidad con su materialidad somática (Meri Torras, 2007).

distinguiendo de la oposición varón/mujer —análoga a activo/pasivo—, al sujeto pasivo, la mujer: “o la mujer es pasiva; o no existe [...] evidentemente [...] la mujer no está pensada [...] no entra en las oposiciones” (Cixous, 1995, p. 15). Cixous, en diálogo con Kant, sostiene que hay un vínculo intrínseco entre lo filosófico/literario y lo falocéntrico, que se construye a partir de la subordinación de lo femenino al orden masculino, condición elemental para el funcionamiento de la máquina.

Justicia poética

Ahora bien, partiendo de estas ideas brevemente delineadas, ¿es posible hablar de una estética propiamente femenina? Existe una larga discusión al respecto y no todos son consensos. Como ya adelantamos, en lo que la mayoría de las críticas de todo el mundo y a lo largo del tiempo sí coinciden es en que el lenguaje —tanto escrito como oral— reproduce las formas del poder. En consecuencia, la existencia de una escritura *otra*, que busca escapar del orden simbólico dominante para narrar determinadas realidades inalcanzables desde esta perspectiva, es indiscutible.

Las teóricas feministas francesas de la diferencia contribuyeron de forma novedosa al debate de los 80 respecto del roce entre género y estilo. De hecho, fueron sus reflexiones en torno a la importancia que tienen las estructuras teóricas y lingüísticas que median la desigualdad entre los distintos sistemas sexo-género, las que pusieron la atención en la cuestión de la artificialidad del lenguaje, el cual, a partir de dicho debate teórico, no puede seguir considerándose como algo natural. Para ellas, pensar en la posibilidad de que exista una escritura propiamente femenina, basada en un lenguaje no-patriarcal —si esto fuera posible—, abre una puerta de salida —o al menos una ventana— de las estructuras del orden simbólico dominante (García López, 2012).

Desde este posicionamiento teórico, en la construcción de la mujer como otredad subyacen relaciones de poder asimétricas. Luce Irigaray (1974) define a esta posición dominante como falogocentrismo, acudiendo al término acuñado por Derrida, con quien discute desde una postura en la que propone que pensar y ser coinciden a tal punto que la consciencia se extiende a la subjetividad. En efecto, tanto la subjetividad cuanto los atributos clave del sujeto son pensados y están propuestos desde una matriz masculina (Braidotti, 1998). Para las feministas francesas de la di-

ferencia, el lenguaje funciona como una institución simbólica donde se construye la subjetividad, por lo que no importa quién enuncie, no existe aún una sintaxis para las otredades que no esté contaminada, ya que la estructura profunda del falogocentrismo es “intrínsecamente masculina, universalmente blanca y compulsivamente heterosexual” (Braidotti, 1998, p. 11).

En concordancia con estas ideas, Hélène Cixous (1995) nos propone pensar en la existencia de una *escritura femenina*. Desde su perspectiva, tanto la experiencia como el deseo femeninos fueron históricamente dominados y reprimidos por el falogocentrismo, por lo que la mujer quedó excluida de las representaciones, salvo como lo *otro*: lo que nunca es teorizable ni pensable, aquello que escapa del entendimiento, que está en otra parte, afuera. En palabras de Cixous (1995): “eso que llamamos otro es una alteridad que se afirma, que entra en el círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye [a] «su» otro” (p. 25) y continúa, “es necesario que exista el «otro», no hay amo sin esclavo [...] El otro está así, sólo para ser reapropiado, retomado, destruido en cuanto otro” (p. 25). Se trata de una concepción de otredad que se desprende de una realidad construida vertical y jerárquicamente, donde el sujeto instrumentaliza dicha noción con el fin de auto-legitimarse como lo *no-otro*. Es decir, no hay lugar para lo otro: no existe más que como reafirmación de la superioridad de unos individuos sobre otros.

Son estas ideas las que motivaron a Cixous a pensar en una *escritura femenina* que habilite a decir aquello que ha sido históricamente silenciado. La posibilidad de crear un espacio distinto que permita a las mujeres contarse, escapando del dominio patriarcal del lenguaje: inventar un lenguaje nuevo que escriba al cuerpo y al deseo y que ponga luz sobre aquello que está oculto, velado por la figura masculina. Para Cixous constituirse sujeto discursivo a través de la escritura implica desentenderse de las relaciones de poder falogocéntricas:

La feminidad en la escritura creo que pasa por: un privilegio de la *voz*: *escritura y voz* se trenzan, se traman y se intercambian [...] la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral [...] En cierto modo inscribe lo que dice porque no niega a la pulsión su parte indisciplinable, ni a la palabra su par-

te apasionada. Su discurso [...] nunca es sencillo ni lineal, ni «objetivado» generalizado: la mujer arrastra *su* historia en la historia [énfasis añadido]. (Cixous, 1995, pp. 54-55)

En la misma línea, Nelly Richard (1993) sostiene que negar la referencia genérico-sexual del lenguaje y de la escritura refuerza e invisibiliza las técnicas que disfrazan la tendencia de la masculinidad dominante a personalizar lo universal en lo “neutro”. No obstante, esto no significa que el lenguaje y la escritura respondan estructuralmente en clave monosexuada. En diálogo con Julia Kristeva, Richard señala que en la escritura se produce un cruce interdiatéctico de distintas fuerzas de subjetivación, dos de las cuales se correlacionan directamente: la semiótico-pulsional —vinculada con lo femenino— que “desborda la finitud de la palabra con su energía transverbal” (Richard, 1993, p. 132) y la racionalizante-conceptualizante —asociada con lo masculino— que “simboliza la institución del signo y preserva el límite sociocomunicativo” (1993, p. 132). El desbalance de estas fuerzas produce una polarización en la escritura: si se impone la “norma estabilizante”, será hacia el polo masculino; si en cambio se impone el “vértigo desestructurador”, será hacia el femenino. En este sentido, Richard, en sintonía con las otras autoras, propone que convendría hablar, más que de una escritura de mujeres o femenina, de una *feminización de la escritura*. La escritura se feminiza cuando la poética o erótica del signo desbordan el marco de contención de la semántica masculina y se desregula la tesis del discurso mayoritario.

Trazas del género en el estilo

Ahora bien, ¿es posible encontrar marcas de género en el estilo? Ya a principios del siglo XX Virginia Woolf ya se preguntaba por este asunto en el ensayo *Un cuarto propio* ([1928] 2005). Después de despejar la idea de que las mujeres necesitan un espacio propio, tanto literal como simbólico, dentro de la tradición literaria que ha sido dominada históricamente por varones, nos propone un pensamiento y una escritura *andróginas* como una forma intelectual y estética superadora.

En primer lugar, Woolf atiende a la cuestión del silenciamiento femenino en la historia de la literatura y sostiene que la poesía no pudo salir de una incubadora, que así como tiene padres, indefectiblemente debe tener

también madres. Por otro lado, partiendo de una tesis que sostiene que la mente posee un lado asociado con el pensamiento masculino y otro con el femenino, Woolf plantea que pensar de manera dual representa una interferencia en la unidad mental y, como resultado, la imposibilidad de un desarrollo intelectual pleno. Desde su perspectiva, en la mente de las escritoras y escritores debe existir una colaboración de ambos sexos para que el acto de creación se consuma adecuadamente: “la mente en su totalidad debe abrirse si queremos tener la sensación de que el escritor está comunicando su experiencia con perfecta plenitud” (Woolf, 1928, p. 129). Estas ideas dialogan con el ensayo “Señoras” (1992) de la escritora argentina Angélica Gorodischer, donde señala algo similar. Gorodischer retoma la idea de que la historia siempre ha dejado en claro quiénes fueron los padres de la novela, sugiriendo, aunque sea por omisión, que esta parece haber sido huérfana de madres:

[De] manera sutil a veces, grosera otras veces [...] una sociedad patriarcal, una universidad patriarcal, editoriales patriarcales han conseguido hacer olvidar a una multitud de mujeres. No a una mujer. No a dos o a tres. No a una docena. A una enorme cantidad de mujeres que escribieron, que publicaron entre tres y veintisiete novelas, que ¡horror! Se ganaron la vida escribiendo, que merecieron excelentes críticas de sus contemporáneos, honores y el reconocimiento explícito de colegas masculinos, desde el siglo XVII hasta el XIX. (1992, p. 1)

En efecto, puede ser cierto que muchas de estas mujeres, tal vez, no hubieran tenido una pluma avezada, pero, en honor a la verdad, “¿cuántos señores, plumizos, regulares o francamente malos figuran en historias, antologías, libros de lectura? ¿Cuántos?” (1992, p. 2). En definitiva, si hubo mujeres que ante toda adversidad escribieron, publicaron y se dieron a conocer, ¿cuántas más, de las que no sabemos nada, se habrán dedicado a la escritura, incluso aunque no se les haya permitido creer que esto era posible, con todo un sistema de silenciamiento trabajando para instalar la idea de que las mujeres que escriben aceptablemente bien son una excepción, una anomalía o prácticamente no son mujeres? (Gorodischer, 1992).

Dicho esto, es indudable que existe una literatura escrita por mujeres, reconocida o no. Ahora bien, retomando la línea de nuestro análisis, no todas las mujeres que escriben, escriben *literatura de mujeres* o aquello

que Cixous llama *escritura femenina*. Eso no depende del sexo-género de quién escribe, sino de su mirada; Gorodischer define a la *literatura femenina* como:

Toda aquella que para escribirse necesitó un paso hacia el continente negro [...] para averiguar cómo se ve el mundo desde allá y no desde acá, siendo el desde allá, entendámonos, la mudez histórica, el miedo a lo velado, la soledad sin nombre, el oficio de Ariadna, el síndrome del segundo incompleto. Es literatura femenina toda aquella que niega, rechaza y abomina del culto del héroe, o del antihéroe (1992, p. 2)

En este sentido, volviendo a la propuesta de Woolf, si en la mente funciona la misma división binaria que opera en los cuerpos; es decir, si en cada individuo imperan dos poderes, uno masculino y otro femenino, el estado ideal sería aquel en el que ambos convivan en armonía y cooperación: “las grandes mentes son andróginas. Sólo cuando ocurre esta fusión, la mente es plenamente fertilizada y usa todas sus facultades” (Woolf, 2005, p. 122). Para Woolf, pensar en los sexos de manera dual representa un esfuerzo que interfiere en la unidad de la mente, por lo que, ambos sexos deberían trabajar de forma colaborativa para un pleno desarrollo intelectual y estético. Desde su mirada, la cooperación de los sexos es la forma más eficiente y natural de pensamiento.

Esto significa que ya en los albores del siglo XX Woolf vislumbraba algunas cuestiones clave sobre el asunto entre el género y el estilo: para lograr una experiencia estética plena es necesario tener puntos de vista amplios y diversos, y para alcanzar una forma de escritura superadora, que ella de algún modo denomina *andrógina*, es imprescindible una apertura del orden mental binario y heterosexual. En la misma línea, sumamos una tercera cuestión que creemos relevante en relación con este tema: existe una incapacidad para narrar ciertas situaciones cuando no se ha sido o es parte de ellas, que podemos vincular con el pedido de Cixous (1995) a las mujeres de escribir su propio cuerpo.

Por su parte, Cixous en *La risa de la medusa* (1995) también sugiere que seguir hablando de varones y mujeres implica quedar atrapados en una compleja red milenaria de determinaciones culturales e ideológicas. Por eso, propone no solo crear una nueva “lengua inexpugnable que reviente los muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos [...] que [...]

perfore y franquee el discurso de última instancia” (1995, p. 58), sino un cambio general en la estructura de formación, educación y reproducción de los efectos ideológicos, para liberarnos de la sexualidad —de la relación de cada cual con su cuerpo— que devenga en transformaciones políticas radicales. De ese modo, la feminidad y la masculinidad inscribirían sus efectos de diferencia, su economía y sus relaciones con el gasto y la carencia de un modo que no concuerda con la oposición dominante en la actualidad. Para Cixous, admitir el componente de un sexo en el otro promueve una condición pensante y creadora: “no hay una invención posible, ya sea filosófica o poética, sin que el sujeto inventor no sea abundantemente rico de lo otro, lo diverso” (1995, p. 43). Su propuesta es reconsiderar y revalorizar la idea de bisexualidad tradicional que oculta la diferencia sexual, por una que libere del “falso teatro de la representación falocéntrica” (1995, p. 44) y que, en vez de anular las diferencias, las anime.

Cuando Cixous (1995) se refiere a la escritura de mujeres (o femenina), lo hace con la intención de demostrar que, de los dos sexos legitimados, la mujer es la única capaz de aceptar al *otro*, de dejarse atravesar por lo *otro*; por eso asocia directamente la feminidad con la bisexualidad. La *escritura femenina* para Cixous parte de un femenino plural, “quiere conocer desde adentro, donde ella, la excluida, no ha dejado de oír el eco del pre-lenguaje” (1995, p. 49). Ese pre-lenguaje que podría no haber sido falogocéntrico si la historia hubiera sido otra, pero al que podemos volver: un lenguaje primigenio sin la carga de autoridad, de poder, sin la plusvalía de la virilidad. La mujer debe escribir(se) porque su texto es subversivo; porque esa nueva escritura salvaje e insurrecta le permitirá regresar al cuerpo confiscado —que viene desde el otro lado de la cultura, desde el margen de la escena— y, llegado el momento, romper con su historia y transformarse (Cixous, 1995).

En el ensayo *La llegada a la escritura* (2006), Cixous se vuelve a preguntar si toda esta cuestión es exclusivamente femenina y reflexiona: “cuando semejante torrente se escribe desde un cuerpo masculino, significa que en él la feminidad no está prohibida” (2006, p. 88). Retoma la idea de bisexualidad en un sentido no restrictivo, que podemos vincular con la propuesta de escritura andrógina de Woolf, que invita a tomar un poco de cada género para lograr un pensamiento pleno. Para Cixous la escritura femenina es la lengua-cuerpo en la que “se traducen todas las lenguas de las cosas, de los actos y de los seres” (2006, p. 81), que surge de dos fuerzas que trabajan

juntas y que devienen en un tercer cuerpo: otra mirada que puede ver más allá. Este tercer cuerpo que requiere dar paso al exterior y abrirse al interior podría ser aquella forma andrógina superadora de Woolf, que no depende exclusivamente de quién narra, sino desde dónde lo hace, desde qué cuerpo, desde qué lugar y desde qué perspectiva, como propone también Gorodischer, según señalamos anteriormente.

De escritura femenina a tercera escritura

Considerando lo ya dicho, acordamos con las autoras en que existe una literatura escrita por mujeres que se diferencia de la canónica por motivos extraliterarios. Sin embargo, creemos importante señalar, también, que esta literatura de mujeres delimita un corpus basado en un recorte genérico-sexual y lo aísla a partir de una “valencia sexuada” (Richard, 1993). Las características que unifican dicho corpus pueden ser simbólico-expresivas —pueden estar vinculadas con un posible estilo femenino— o temáticas —pueden estar vinculadas con un argumento basado en las representaciones femeninas—.

No obstante, nos parece importante reflexionar sobre la posibilidad de que este tipo de crítica pueda velar un análisis estético sesgado y aquí es dónde radica, principalmente, nuestro problema de investigación. En principio, porque este análisis tiende a ser esencialista, ya que toma como referente pleno de una identidad-esencia a lo femenino, sin considerar algunos otros aspectos que creemos importantes y señalaremos a continuación. Por un lado, el hecho de que esta representación forma parte y deviene del mismo dispositivo lingüístico-simbólico, la escritura, que tiene como base un lenguaje y un pensamiento estructuralmente falocéntricos (Braidotti, 1998); es decir, que las representaciones femeninas en la literatura dependen de un lenguaje y una cosmovisión que fueron construidas por y para un mundo de varones, donde las mujeres siempre ocupan el lugar del *otro*. Por otro lado, porque dentro de ese espectro de otredades que producen escrituras marcadas por una existencia subalterna, la mujer comparte el espacio en los márgenes junto con otras formas de identidad. En otras palabras, si el estilo lleva una marca de género —y es plausible que así sea—, probablemente esta no sea exclusivamente femenina, sino del amplio espectro de individuos que no alcanzan el estatuto de sujeto o que hayan ingresado a este por la puerta trasera. Finalmente,

porque reduce la literatura a un mero instrumento comunicativo en detrimento de pensarla en su absoluta expresividad (Rancière, 2009); por ejemplo, si nos encontrásemos ante un texto que busque vulnerar la referencialidad mediante la desestructuración/reestructuración de los códigos narrativos, con el objeto de tergiversar el pacto de lectura establecido intencionalmente como un ejercicio estético, podríamos caer en una interpretación forzada y equívoca respecto de las intenciones del autor. Cabe señalar que cada uno de estos aspectos merece un análisis pormenorizado, sin embargo, en este capítulo presentaremos un esbozo de propuesta que, por supuesto, es solo la punta de un nudo que llevará mucho más tiempo y trabajo desenredar.

Digamos que, si bien sostenemos que ignorar la diferencia genérico-sexual del lenguaje y de la escritura es encubrir y reforzar la neutralidad y universalidad del masculino hegemónico, al mismo tiempo que también reconocemos que existen realidades que solo pueden ser ficcionalizadas por sujetos que hayan transitado ciertos bordes de la historia, creemos, como Josefina Ludmer, que es mejor no pensar en la escritura femenina como una categoría, ya que “toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual” (1994, p. 275). En todo caso, consideramos que una propuesta alternativa a la noción de escritura femenina o de escritura de mujeres, que contemple todo lo hasta ahora planteado, podría ser la de *tercera escritura*. Es decir, un término que se deslice del esencialismo y que abarque todo el espectro de sujetos subalternos, más allá del sistema sexo-género.

La tercera escritura que planteamos busca escapar de la dicotomía masculino/femenino y desbordarla. Proviene de aquel continente negro que menciona Gorodischer, de los márgenes, del reverso de las cosas. Intenta contemplar todos los lados y las fuerzas que imperan en un cuerpo, incorporando y excediendo las ideas de escritura andrógina de Woolf y de escritura femenina —asociada a lo bisexual— de Cixous. Quiere romper y traspasar las reglas falocéntricas del lenguaje y las barreras que separan las clases, las retóricas y los códigos. Trata de contener a aquella escritura *otra* que carga con las marcas de la alteridad y que narra desde una orilla del poder central, con la intención de encontrar algún pliegue, alguna solución de continuidad que le permita ingresar al entramado monolítico del quehacer literario y modificarlo desde adentro, es decir, construir nuevos sentidos en el universo simbólico creativo y estético. Pensamos en una tercera escritura que disienta con la identidad masculina hegemónica,

pero que vaya más allá del sistema sexo-género al que adscriban sus autores: que sea cómplice de lo pulsional —de lo que fluye despersonalizada y des apropiadamente—; que ponga a “circular otra manera de conocer, de producir, de comunicar, en la que cada uno es siempre más de uno, en la que su poder de identificación desconcierta” (Cixous, 1995, p. 60); que opere como paradigma de la desterritorialización de los regímenes de poder; y que amplíe las categorías genéricas, incluyendo “a todos aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantenga los signos de una crisis” (Richard, 1993, p. 133). En definitiva, que represente una tercera posición frente a lo ya conocido: el binarismo a través del cual se nos presenta el mundo en todos sus órdenes.

Manuel Puig y su tercera escritura

Creemos que Manuel Puig es un buen caso para analizar nuestra propuesta de tercera escritura. Notamos que su estilo se caracteriza por un cambio constante del tema, de la trama, de los personajes, de los lugares, del género literario y de la propia materialidad de su escritura. En este sentido, Bocchino (2001) propone considerar la escritura de Puig como travesti, es decir, un estilo que, en tanto se va transformando, va dejando las marcas del oficio del artista. Dicho de otro modo, un estilo que muta continuamente y que, en el proceso, va dejando en evidencia el artificio. Puig se vale de distintos procedimientos para esto: dar voz a los personajes marginales, socializar y democratizar el discurso, revalorizar los géneros “menores”, trabajar con el realismo fotográfico, eclosionar el minimalismo, dar lugar al populismo estético, transgredir las fronteras entre la cultura de élite y la cultura de masas, etc. Puig sintetiza el estilo clásico y el popular en su propio estilo: el travesti (Bocchino, p. 2001).

Este fenómeno puede identificarse en toda la obra de Puig como una característica estética singular. En *Pubis angelical* ([1979] 2019), por ejemplo, Puig narra una historia que se desdobra en dos planos paralelos, uno consciente y otro inconsciente. Su protagonista, Ana, una argentina exiliada en México, está internada en una clínica por una intervención reciente a causa de un cáncer avanzado. A lo largo de la obra y de manera fragmentaria, Ana sintetiza la coyuntura socio-política de su época a través de su vida amorosa, mientras paralelamente, en el plano de lo inconsciente, sus fantasías discurren entre Europa Central y Hollywood

durante los años 30 con Ama y finalmente en un futuro distópico en la ciudad de Urbis con W218. Se trata de un texto que explora la interioridad femenina: sus deseos, sus ilusiones, sus sueños, su sexualidad. Lo que nos resulta curioso de esta novela, en relación con nuestra hipótesis, es el éxito del escritor argentino al sumergirse en lo más oscuro de las profundidades femeninas, con la intención de indagar en aquellos lugares de difícil acceso para quienes nunca los han transitado. Por eso nos preguntamos si es correcto vincular este tránsito de manera esencialista con el sistema sexo-género de su autor o si, tal vez, dentro del espectro de alteridades que incluye a los sujetos, es posible que se abran caminos en distintas direcciones, pero con un fin común, para recorrer esos mismos márgenes, quizás no de la misma manera, pero sí en la misma dirección.

En este caso, Ana, durante su estadía en la clínica, comienza una suerte de revisionismo introspectivo de su propia vida a través de la escritura de un diario íntimo, con la intención de conocerse y entenderse mejor a sí misma, aunque ella no tiene muy claro esto:

Nunca se me había ocurrido escribir un diario íntimo. Quién sabe por qué [...] Debo estar empezando este diario por alguna razón especial, pero no se me ocurre cuál [...] Volvamos a las razones [...] Un momento, ¿por qué digo volvamos?, ¿no estoy sola acaso?, ¿o este diario es una excusa para contarle cosas a alguien?, ¿a quién puede ser?, ¿o es conmigo misma que hablo?, ¿me estoy desdoblado?, ¿Qué parte de mí le habla a qué otra parte? (Puig, 2019, pp. 23-24)

Más adelante continúa con su viaje interior, reflexionando sobre su modo de querer y de vincularse con las personas y sobre sus inseguridades y miedos:

A lo mejor lo que quiero es ser chica otra vez [...] ¿será eso? No creo, no, con toda seguridad. No me divertiría ser chica otra vez [...] Pero qué ganas de querer intensamente, así como entonces.

Ni siquiera a mí misma me puedo querer de esa forma. A mí misma menos que nadie, porque ante todo es de mí que estoy harta, de mis reacciones ya archiconocidas, ¿pero entonces, por qué las estoy anotando? Sí, lo tengo

que admitir, una razón posible es el miedo, escribo para no pensar que me puedo morir. (Puig, 2019, pp. 25-26)

Con este ejemplo, buscamos demostrar algo que rastreamos a lo largo de toda la obra del autor argentino: el estilo de Puig se concentra principalmente en su construcción y no en la recepción. Creemos que la utilización del sondeo y de la reflexión en torno a la interioridad femenina de Ana funcionan en la novela como un recurso estético que busca generar un efecto, más que hablar de la femineidad en sí. Es decir que, en vez de poner el foco en el tema, Puig se concentra en la forma y en cómo contar la historia. Desde esta perspectiva, el escritor argentino no construye sus personajes ni sus historias con la intención fundamental de interpelar a sus lectores socialmente, sino que su principal apuesta está en el ejercicio estético. Puig se sumerge en el pensamiento y en la intimidad femenina de Ana —y de otros personajes— como un artificio para crear un *show*. En este sentido vinculamos la estética de Puig con nuestra propuesta de tercera escritura: un estilo despojado todo cuanto sea posible de la carga extraformal, sin desconocer la primacía de un falogocentrismo que contamina las formas de pensar y de organizar las ideas.

Como ya adelantamos, este procedimiento no es exclusivo de *Pubis angelical*, sino que funciona a lo largo de toda su obra como una marca de estilo del autor. En su estética observamos cierta inquietud por sondear y ficcionalizar algunas formas de vida precarias² y algunos discursos y personajes excéntricos —homosexuales, prostitutas, asesinas, presos, personas capaces de matar y morir por amor, mujeres que leen los pensamientos o que se transforman en animales y se comen a los hombres—; incluso, a partir de esta idea, podemos pensar también en una precariedad asociada con el artista, como en *The Buenos Aires affaire* ([1973] 2020b), cuando Gladys recoge basura del mar con la que se siente identificada para construir su obra propia de arte. Esto tal vez pueda vincularse con la precariedad del autor, tanto personal como artística. Manuel Puig nació en 1932 en General Villegas —un lugar al que recurre frecuentemente en sus obras—,

2 Tomamos la definición de precariedad de Judith Butler (2009), es decir, las circunstancias que condicionan los modos de concebir a los seres vivos. Son precarios aquellos individuos que caracterizan una condición política de máxima vulneración sujeta a la exposición arbitraria de diversas formas de violencia; la carencia de redes sociales, económicas y estatales de soporte otorgan un grado de exposición que expulsa a dichos sujetos por fuera de los márgenes de la sociedad.

vivió su infancia y adolescencia en esa pequeña ciudad del interior de Buenos Aires, donde la existencia para una persona como él no fue nada fácil: su estrecho vínculo con su madre, el gusto infinito y casi compulsivo por el cine desde su más tierna infancia, su sensibilidad tan contrastante con las masculinidades típicas de la época, haberse asumido homosexual desde muy joven, sus diferencias ideológicas con el peronismo que por esos años llegaba al poder y su consecuente exilio marcaron su personalidad y su escritura, pero también su vida profesional y artística.

La marginalidad por la que transitó el autor, que le impidió ganar premios o ingresar rápidamente al canon nacional, se expresa también nítidamente en su escritura, marcada por la mezcla, lo innovador y el uso irreverente de las formas. Incluso, el carácter híbrido y artificial de su estilo hunde sus raíces en sus primeras producciones. Con un formato de folletín en 16 entregas, *Boquitas pintadas* ([1968] 2020a) transcurre entre 1930 y 1940, principalmente en Coronel Vallejos, un lugar ficticio que remite al pueblo de la infancia de Puig, General Villegas. La novela cuenta la historia de Juan Carlos Etchepare, el donjuán del lugar, vinculado con tres mujeres: Nene, Mabel y la viuda de Di Carlo. A través de diálogos, cartas, de un diario íntimo y de expedientes, Puig narra lo más sórdido de las relaciones humanas, atravesadas por el deber ser y por los mandatos sociales. En este sentido, la obra no es más que una anécdota de pueblo, donde la trama se vuelve irrelevante, dando protagonismo al *collage* de técnicas, vinculadas a géneros “menores” —el fluir de la consciencia, el género epistolar, el folletín, el registro de los programas radiales, las descripciones fotográficas los diálogos y monólogos mezclados de forma fragmentaria— que sientan las bases de una estética ocupada, ante todo, en ofrecer un *show* desde sus inicios.

Como venimos viendo, el interés de Puig parece estar focalizado principalmente en el ejercicio de la escritura, en el trabajo formal de su obra y no en lo moral o ético. Lejos de perseguir un cambio en sus lectores, su escritura está puesta al servicio del entretenimiento: “podríamos definir [a] la escritura travesti por el vestido, es decir, la superficie, donde no importa qué hay debajo sino sólo los brillos y los efectos” (Bocchino, 2001, p. 133). Esto es evidente en personajes como Molina de *El beso de la mujer araña* (1976), un homosexual de 37 años que suele hablar de sí mismo en femenino y que está preso por haber tenido relaciones sexuales con un menor de edad. O en *Pubis angelical*, cuando Ana escribe en su diario

íntimo que, ante las dificultades para excitarse y llegar al orgasmo, su ex marido le proponía pensar en situaciones que la sensibilizaran a través de la imaginación, incluso aunque se tratase de fantasías un tanto cuestionables desde una perspectiva moral y ética:

Cuando yo me empecé a dar cuenta de que sentía poco y nada, él me dijo que pensara cosas mientras sucedía eso, por ejemplo, que estábamos en un parque y yo era una nena y él un hombre grande que me compraba caramelos para ganarse mi confianza, y después me llevaba a un descampado, en las afueras. O que yo era una colegiala de doce años en excursión por Arabia y un sultán me encerraba en su palacio, y cosas así. (Puig, 2019, p. 56)

Otro ejemplo ocurre en el policial *The Buenos Aires affaire* ([1973] 2020b) —un *thriller* sentimental que juega con la parodia del género negro y que le costó a Puig el exilio—, cuando reconstruye narrativamente el momento íntimo en el que Gladys D'Onofrio recurre a sus recuerdos sexuales con el fin de alcanzar un estado de éxtasis que culmina en un orgasmo mientras ella se masturba, entre los que incluye un intento de violación que sufrió años atrás y que la llevó a perder un ojo:

Fue un rayo lo que en plena noche negra le encandiló la retina y no es posible ver más que colores de sangre y colores de oro manar del cráter de un gran volcán y esa no es lava que destruya la piel de la boca, y aunque cause vergüenza admitirlo como a toda mujer a ella se le ha abierto otra boca, hambrienta también entre sus piernas hay una boca escondida, que al fin está colmada de los mismos colores que brotan de todos los cráteres de todos los volcanes aún vivientes, en la era del fuego, la luz, el calor, aunque el fuego lastime, que me, hiera, y él también lastima y quema esa boca y la desgarrar, y sollozando de goce y dolor es posible advertir que las llamas que devoran la carne ya llegan al hueso y al centro del pecho donde está enroscada el alma de las mujeres tuertas y se sube el alma a la garganta y se escapa. (Puig, 2020b, pp. 42-43)

En este sentido, lo que nos interesa destacar es que el arte de Puig radica en cómo cuenta y no en lo que cuenta; el procedimiento mediante el cual construye sus narraciones excede al tema en sí y lo desplaza del

centro de atención; además, su trabajo con la palabra busca sustraer una voz autoral que atenúe la de sus personajes.

En efecto, el travestismo en la escritura de Puig es definido no como una cuestión temática, sino como un principio constructivo, una puesta en práctica que construye una materialidad en la que nada es lo que parece —ni el autor ni los personajes ni el narrador, incluso siquiera los propios lectores— y en la que ese procedimiento queda en evidencia como un artificio estético: “no se trata de las historias o los personajes y sus inclinaciones sexuales, sino del movimiento de la escritura cuyo fondo constructivo es el travestismo” (Bocchino, 2001, p. 135). Esta idea se vincula estrechamente con nuestra propuesta de tercera escritura: una escritura *otra* que transgreda lo femenino y lo masculino; que no sea ni primera ni segunda; que no se enfoque en el tema o en quién lo cuenta, sino en la forma y en cómo y desde dónde se cuenta. El propio Puig decía al respecto: “la única sexualidad natural es la sexualidad total [...] si la gente fuera realmente libre no se definiría dentro de los límites de un (solo) sexo” (Muñoz, p. 80). Como vemos, su idea de libertad asociada a una sexualidad total toma contacto directo con la idea de una escritura híbrida que rebalse cualquier posición dogmática y estereotipada y que tenga la potencia de impostar otras voces, otros mundos y otras realidades.

Consideraciones finales

Cuando pensamos en una estética propiamente femenina o en la posibilidad de que puedan quedar trazas del sistema sexo-género en la escritura o estilo de un autor/ra, el primer impulso nos lleva a reflexionar en el lenguaje que, como ya hemos mencionado, reproduce en su estructura las formas del poder. En este sentido, al igual que las feministas francesas de la diferencia, pensamos que una escritura basada en un pre-lenguaje no patriarcal, que escape del orden simbólico dominante, es decir el masculino, para narrar ciertas realidades sería clave. Sin embargo, es lógico pensar que, si el lenguaje construye las subjetividades, no importa quién enuncia ni desde dónde lo haga, no existe todavía una sintaxis no contaminada. Como alternativa a esta cuestión, Cixous nos invita a pensar en la posibilidad de una *escritura femenina* que cuente con las herramientas para decir aquello que ha sido silenciado históricamente. Es decir, inventar un lenguaje nuevo que descubra aquello que se encuentra oculto bajo la som-

bra masculina. En el mismo sentido, Richard nos propone visibilizar la tendencia masculina dominante a personalizar lo universal en lo “neutro”, no para hablar de una escritura femenina, sino de una *feminización de la escritura*, es decir, de la desregulación del discurso mayoritario a expensas del desborde de la semántica masculina.

Esto nos llevó a pensar que, ya en los inicios del siglo XX, Woolf nos hablaba sobre la necesidad de un cuarto propio para que las mujeres puedan escribir, en sentido literal, pero también como metáfora de aquel lugar que históricamente les fue negado a las mujeres en la literatura. En tanto Gorodischer reflexiona al respecto casi un siglo después y del otro lado del charco. La existencia de mujeres que escribieron y escriben de toda la vida es indudable, reconocidas por el canon o no, sin embargo, también es necesario discernir que no todo lo que escriben las mujeres es *literatura femenina*. Eso, como ya vimos, no depende del sexo-género de quién escribe, sino de la mirada y del lugar desde donde se narra, sin contar la carga ineludible del peso del lenguaje falocéntrico del que es casi imposible escapar. Por eso, para Woolf, pensar en una unidad de la mente —del lado femenino y masculino que todos tenemos— podría ser un principio de solución para este problema al que nos empuja el binarismo que gobierna al mundo. Desde su postura, una mente andrógina es plenamente fertilizada y usa al máximo sus facultades; un trabajo armónico y colaborativo, que supere las dicotomías, nos acerca más a un desarrollo intelectual y estético pleno. En un sentido similar, Cixous propone que el componente de un sexo en el otro promueve la reflexión y la creación, y nos invita a reconsiderar la idea de bisexualidad como algo que oculta la diferencia sexual, para reemplazarla por una bisexualidad en un sentido más amplio, que anime las diferencias y que potencie la capacidad intelectual y creativa.

Ahora bien, en este punto de nuestra investigación es donde nos preguntamos si, siguiendo esta línea, no corremos el riesgo de caer en un análisis esencialista y sesgado que obture una lectura estética. Por eso la propuesta de rastrear una *tercera escritura* que abarque a todo el espectro de sujetos subalternos, desbordando la dicotomía hegemónica masculino/femenino, para representar una tercera posición, una posición *otra*, frente al orden binario a través del cual se nos presenta el mundo.

Para aclarar un poco esta idea, pensamos en analizar la estética de Manuel Puig en clave de tercera escritura. Creemos que su estilo se caracteri-

za por el cambio constante que va dejando las marcas del oficio del artista en su estilo, estas mismas marcas que podrían ser trazas de su alteridad. A lo largo de toda su obra notamos que su estilo se concentra principalmente en su construcción, en la forma, en cómo contar la historia y no en su recepción. Creemos que Puig mediante sus personajes y novelas —en las que la mezcla de géneros y recursos literarios se destacan—, lejos de buscar interpelar socialmente a sus lectores, está ocupado en crear un *show*. A partir de esta idea es que vinculamos la estética de Puig con nuestra propuesta de *tercera escritura*, una estética que se aleja todo lo posible de lo extraformal, sin desconocer la primacía del falogocentrismo. Tal vez aquello que se cuele en su estética, y que no nos pasa desapercibido, no sea otra cosa que la huella de la precariedad desde donde nace su estilo, fundada en la idea de una sexualidad total que se traduce en una escritura híbrida, tercera, con la capacidad de impostar, como ya dijimos, otras voces, otros mundos y otras realidades.

Referencias

- Bocchino, Adriana (2001). Esa (loca escritura) travesti de Manuel Puig. *CELEHIS Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 10 (13), Mar del Plata.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Braidotti, Rosi (1998). Diferencia sexual, incardinamiento y devenir. En *Mora* n° 5, Universidad de Buenos Aires.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Butler, Judith (2009). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa*. Trad. de Myriam Díaz-Diocaretz. Anthropos.

Cixous, Hélène (2006). *La llegada a la escritura*. Trad. de Irene Agoff. Amorrortu.

de Beauvoir, Simone (1999). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.

García López, Celia (2012). Hélène Cixous y la cuestión de la escritura femenina. En *del prudente saber...* n° 7, año XIII, (pp. 103-114).

Gorodischer, Angélica (1992). Señoras. En *Escritoras y escritura* de Angélica Gorodischer y Úrsula de le Guin. Buenos Aires: Feminaria.

Irigaray, Luce (1974). *Espéculo de la otra mujer*. Trad. de Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal.

Ludmer, Josefina (1994). El espejo universal y la pervisión de la fórmula. En *Escribir en los bordes*. Santiago: Cuarto propio ediciones.

Luque, Cecilia; Der-Ohannesian, Nadia; Vilara, René; Molina Barrios, Elisa y Palacios, Rocío (2024). *Afectos y discursos como arenas del luchado del género. Glosario ilustrado*. Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, en prensa.

Muñoz, Elías (1987). *El discurso de la sexualidad en Manuel Puig*. Madrid: Pliegos.

Puig, Manuel (2020a). *Boquitas pintadas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Booket.

Puig, Manuel (2020b). *Buenos Aires Affaire*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Booket.

Puig, Manuel (2020c). *El beso de la mujer araña*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Booket.

Puig, Manuel (2019). *Pubis angelical*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Booket.

Ranciere, Jacques (2009). La palabra muda. Trad. de Cecilia González. Eterna cadencia editora.

Richard, Nelly (1993). ¿Tiene sexo la escritura? En *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor.

Woolf, Virginia ([1928] 2022). *Un cuarto propio*. Trad. de Teresa Arijón. El cuenco de plata.