

# ¿Amas o esclavas? Derivas del deseo lésbico entre Armando Bo y Manuel Puig\*

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2022

Fecha de aprobación: 17 de diciembre de 2022


Fecha de publicación: 24 de febrero de 2023

## Resumen

Las siguientes páginas presentan una lectura conjunta y signada por el deseo lésbico de un pasaje de la película *Fuego* (1969), dirigida por Armando Bo, y un fragmento de la novela *Pubis angelical* (1979), de Manuel Puig. Se propone abordar, mediante el montaje de imágenes, la construcción de las relaciones eróticas entre personajes femeninos a la luz de los aportes teóricos de los estudios sobre género, así como de las prácticas y reflexiones desde el archivo, para desentrañar así las inscripciones, sentidos y alcances en torno al deseo lésbico alojados en las representaciones de cada una de las ficciones. La finalidad es activar desde el presente la escucha crítica en el diálogo que se establece entre ambos autores, para desplegar en ese gesto un espacio donde se ponen en funcionamiento identificaciones e identidades no reguladas.

**Palabras clave:** Armando Bo, Manuel Puig, *Fuego*, *Pubis angelical*, representaciones lesbianas, cine argentino, literatura argentina.

---


**Citar:** Hafter, Lea. “¿Amas o esclavas? Derivas del deseo lésbico entre Armando Bo y Manuel Puig”. *La Palabra*, núm. 45, 2023, e15058  <https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.15058>

## Lea Hafter

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) de la Universidad Nacional de La Plata y del CONICET, Argentina

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora de la cátedra de Filología Hispánica (UNLP) y de la cátedra de Guion (Universidad Nacional de las Artes).

leahafter@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-6220-5875>

\*Artículo de Reflexión. Surgió de las Jornadas de investigación del Instituto de Género de la Universidad de Buenos Aires (2021).

# Mistress or Slaves? Drifts of Lesbian Desire between Armando Bo and Manuel Puig

## Abstract

The following pages present a joint reading marked by lesbian desire of a passage from the film *Fuego*, directed by Armando Bo and released in 1969, and a fragment of the novel by Manuel Puig, *Pubis angelical*, published in 1979. Through the montage of images, it is proposed an approach to the construction of erotic relationships between female characters in light of the theoretical contributions of gender studies as well as practices and reflections from the archive, in order to unravel the inscriptions, meanings and scope in around the lesbian desire housed in the representations of each of the fictions. The purpose is to activate a critical listening to the dialogue that is established between both authors, to deploy in that gesture a space where unregulated identifications and identities are put into operation.

**Keywords:** Armando Bo, Manuel Puig, *Fuego*, *Pubis Angelical*, lesbian representations, Argentine cinema, Argentine literature.

## Amas ou escravas? Derivas do desejo lésbico entre Armando Bo e Manuel Puig

## Resumo

As páginas seguintes apresentam uma leitura conjunta marcada pelo desejo lésbico de um trecho do filme *Fuego*, dirigido por Armando Bo e lançado em 1969, e um fragmento da novela de Manuel Puig, *Pubis angelical*, publicado em 1979. Propõe-se aqui abordar, por meio da montagem de imagens, a construção de relações eróticas entre personagens femininas à luz das contribuições teóricas dos estudos de gênero, bem como das práticas e reflexões do arquivo, a fim de desvendar as inscrições, significados e alcances em torno do desejo lésbico alojado nas representações de cada uma das ficções. O objetivo é ativar a partir da escuta crítica presente no diálogo que se estabelece entre os dois autores, para implantar nesse gesto um espaço onde se põem em operação identificações e identidades desreguladas.

**Palavras-chave:** Armando Bo, Manuel Puig, *Fuego*, *Pubis angelical*, representações lésbicas, cinema argentino, literatura argentina.

## Por casualidad

Cruzar los nombres de Armando Bo<sup>1</sup> y Manuel Puig<sup>2</sup> implica situarse aún en los márgenes. Por un lado, un reconocido director de cine que a su vez se enmarca entre lo pintoresco y lo bizarro; por otro, un escritor canónico que escribe sobre chismes y banalidades. Hablar de lesbianas en medio de estos nombres lleva las cosas más lejos todavía. En ese marco, a lo largo de las siguientes páginas, propongo una lectura conjunta y suspendida –un montaje, en términos de Didi-Huberman (“El archivo” 17)– de dos escenas sin aparente vínculo alguno, una cinematográfica y la otra literaria, que en su puesta en diálogo activan y alojan representaciones similares de identidades y deseos no reguladxs.

Al ser devota tanto del cine de uno como de la literatura del otro, debo confesar sin embargo que la idea aquí planteada surge de manera bastante casual. Me gustaría empezar por ahí. En abril del año 2021 fallece la actriz argentina Ana María Casó. Enterada de la noticia, por curiosidad y costumbre comienzo a repasar su carrera hasta dar con un dato que de inmediato llama mi atención: Ana María había actuado en cine bajo la dirección de Emilio Vieyra (1920-2010), referente de las denominadas producciones clase B argentinas, asimismo, realizador de películas que van desde selectos filmes de terror local hasta un puñado de exitosas comedias protagonizadas por el cantante e ídolo popular Roberto Sánchez, Sandro. Dentro del primer grupo debuta Ana María. Su papel en *Placer sangriento* (Emilio Vieyra, 1967), esto es, su primera aparición en cine, figura en Wikipedia<sup>3</sup> bajo la etiqueta “lesbiana”. Lesbiana... algo extraña la propuesta. Se puede sumar a esto otro llamativo dato, y es que además de este personaje, dentro del listado de sus actuaciones en cine solamente aparece especificado otro papel, “Jefa de celadoras”, esta vez en *Correccional de mujeres*, dirigida por el mismo Vieyra en 1986<sup>4</sup>. Por otra parte, al buscar la ficha de la película *Placer sangriento*, los otros “papeles” o etiquetas que aparecen se reparten entre profesiones: “Policía”, “Inspector”, “Dr. Bermúdez” o nombres propios, “Ricci”, “Luisa”, “Silvio Valverde”, pero Ana María Casó *hace de* “lesbiana”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Armando Bo (Buenos Aires, 1914-1981) director, actor y productor de cine argentino. Si bien presenta una prestigiosa carrera personal en el ámbito cinematográfico, es a partir de su unión personal y profesional con la actriz Isabel Sarli (Concordia, 1935 - Buenos Aires, 2019), al dirigir *El trueno entre las hojas* (1958), que su obra alcanza proyección internacional. Juntos construyen una destacada filmografía de marcada impronta erótica con una identidad peculiar, cuyo impacto a nivel social sigue siendo materia de análisis.

<sup>2</sup> Manuel Puig (General Villegas, 1932 - Cuernavaca, 1990) publicó su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, en 1968 y cosechó el entusiasmo tanto del público como de la crítica especializada. A partir de entonces, su obra se caracterizó por una búsqueda constante en donde los materiales de la cultura popular, las representaciones de prejuicios y tabúes sociales, junto a la experimentación formal se transformaron en marcas distintivas de su escritura.

<sup>3</sup> Suspendo momentáneamente juicios de valor y pensar solo en su alcance: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ana\\_Mar%C3%ADa\\_Cas%C3%B3](https://es.wikipedia.org/wiki/Ana_Mar%C3%ADa_Cas%C3%B3)

<sup>4</sup> La película se inserta en un extraño conjunto de representaciones fílmicas de lesbianas en contextos de encierro (España citado en Ciancio) estrenadas durante los años ochenta, cuando “la pantalla argentina de películas clase B se colmó de escenas lésbicas en las cárceles de mujeres: *Atrapadas* (1984, Aníbal Di Salvo) y *Correccional de mujeres* (1986, Emilio Vieyra)” (Rodríguez Pereyra 137).

<sup>5</sup> En este punto resulta necesario reconocer los alcances de los distintos debates que la definición del término lesbiana ha suscitado, desde las propuestas centradas en el orden político hasta aquellas que colocan el eje en la sexualidad. Al respecto se recomienda ver: Burgos y Hernández Piñero, 2010; Martínez, 2015. Por otra parte, y en función del contexto en el que emergen las escenas que se abordaron en este artículo, resulta pertinente el texto de Carlos Figari y Florencia Gemetro (2009), quienes desarrollan un recorrido por las distintas maneras en que se construyen identitariamente las mujeres que desean a otras mujeres “antes de su tentativa inscripción en una subjetivación lésbica a partir de los años ‘70” (34).

## Encuentros

El tema parecía haber quedado detenido en lo cotidiano, aunque siguió resonando dentro de mí y así volvieron a sorprenderme en distintas ocasiones recuerdos aparentemente inconexos de aquellas escenas en las que algunas pocas *lesbianas* me habían marcado, de distintas maneras, más o menos felices. Representaciones de lo irrepresentable, que debían ante todo superar, justamente, la premisa de la ausencia para su representación, en tanto la lesbiana “se invisibiliza, se borra, se oculta, de manera que se puede llegar a afirmar que el principal problema del lesbianismo es que parece no existir” (Gimeno 73). De esa manera, en una sucesión de fragmentos, de imágenes recortadas de su propio tiempo<sup>6</sup>, se desplegaba ahora un nuevo orden que los conectaba en un montaje entramado de fascinación, deseo e identificación, para activar otros afectos.

Y es así que en el devenir de estos recuerdos apareció una escena de *Fuego*. La película completa es memorable por diversas razones. Filmada con muy bajo presupuesto, fue estrenada en EE.UU. en octubre de 1969 y, a causa de la censura, casi dos años más tarde, en septiembre de 1971 en las salas argentinas<sup>7</sup>. Es considerada por críticos y espectadores una de las películas emblemáticas del binomio Sarli-Bo, donde aparece cabalmente representado el estilo que caracteriza al director y se ha sustanciado también la ya icónica imagen de Isabel, la *Coca*. Para conocer su argumento, la breve reseña de *Cinear Play*, plataforma de streaming creada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA), informa sucintamente: “Laura (Isabel Sarli) es ninfómana y Carlos (Armando Bo), su desesperado amor que intentará salvarla de ese ‘fuego interno’ que la consume”. A esta breve reseña debo ahora agregar: antes y durante este romance, Laura mantiene una relación amorosa –o sexo afectiva–, con Andrea (Alba Mujica), su dama de compañía.

Pasados los años, y ante el reconocimiento por parte del público que ha obtenido la película, Armando Bo se referirá a *Fuego* como “el misterio más grande de toda la historia del cine argentino. ¡Me costó quince mil dólares y la hice en catorce días! [...] Yo no digo que sea extraordinaria. Yo nunca he hecho un cine extraordinario, pero son películas que marcaron una época” (Fernández y Nagy 229). En este caso particularmente me atrevo a afirmar que “marcaron” algo más, al mirar con los ojos de antes y desde ahora las formas de representar el placer, el deseo y el goce entre mujeres allí alojadas.

El inicio de *Fuego* nos sitúa en medio de una abrumadora naturaleza (un cielo abierto cruzado por frondosa vegetación, a lo lejos las montañas, el agua calma) junto a una constante e insistente melodía. Allí aparece Laura (Isabel, *Coca*, Sarli), ninguna descripción es necesaria

<sup>6</sup> La imagen es pensada aquí en el alcance que postula Didi-Huberman (2006) cuando lee a Benjamin, la imagen dialéctica, entendida no como “la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas” (149), la imagen “sería pues la malicia en la historia: *la malicia visual del tiempo* en la historia. Ella aparece, se hace visible. Al mismo tiempo, disgrega, se dispersa a los cuatro vientos. Al mismo tiempo, reconstruye, se cristaliza en obras y en efectos de conocimiento. Extraño ritmo, por cierto: es un régimen siempre desdoblado. Nada lo expresa mejor que el verbo *desmontar*. Se podía decir que *la imagen desmonta la historia...*” (155).

<sup>7</sup> Las imágenes del estreno han sido rescatadas para el programa *La filmoteca*, a propósito de la semana dedicada al cine de la dupla Sarli-Bo, y permanecen accesibles en [https://www.youtube.com/watch?v=ch\\_AUjWrV\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=ch_AUjWrV_s)

acerca de su imagen, bañándose desnuda en un lago. Dos miradas están allí también: la de Andrea, con su cabello corto, escaso maquillaje, ropas oscuras, luciendo cierto aire andrógino para los estereotipos del cine de Bo<sup>8</sup>, y también, por otro lado, se encuentra la mirada de Carlos, formando un triángulo que, por otra parte, se sostendrá durante casi la totalidad del filme. El ama, Laura, sale del agua y se dirige desnuda, en una marcha segura y lenta, hacia esa otra mujer que está allí para atenderla y servirla. Andrea la espera para secarla y vestirla, y cuando esta llega a su encuentro recorre el cuerpo de su ama con placer, agachándose ante ella. Placer *en y entre* una y otra. Hasta que abruptamente Laura declara “Vamos, Andrea, nos están mirando”, entonces las dos juntas se alejan, lanzando a ese hombre que las espía, Carlos, una mirada con marcado desdén.

La escena me recordó inmediatamente a otra, con la que presenta algunas llamativas coincidencias. Se trata de un pasaje de la novela *Pubis angelical*, del escritor Manuel Puig, publicada diez años más tarde del estreno de la película de Armando e Isabel. Para 1979, Manuel es ya un reconocido escritor y sus obras son esperadas por el público lector. Esta compleja novela (nada es simple en el mundo de Puig) narra una historia desdoblada en tres tiempos, la historia de Ama, una actriz de la Europa de los años 30 que continúa en Hollywood, notoriamente inspirada en la biografía de Hedy Lamarr; la de Ana, una mujer argentina que padece una grave enfermedad y se encuentra internada en México, y la de W218, que cumple servicio sexual obligatorio en un futuro distópico. Estas historias se entrelazan y parecen tocarse en el final cuando Ana pide reunirse para conversar con su madre y su hija, con quienes había perdido comunicación.

En el cuarto capítulo de esta novela la narración de Puig coincide con el mundo de Bo. En ese pasaje Ama se encuentra en un paradisíaco lugar, aunque bajo el yugo de su celoso y controlador esposo. “Eran las tres de la tarde y no había dejado todavía su dormitorio, se asomó una vez más al balcón, la luz parecía acariciar el parque” (*Pubis* 66). Más tarde, por sugerencia de Thea —que es su “servidora”, y ha sido rigurosamente seleccionada por su estricto marido para vigilarla— decide, tras la sugerencia de su dedicada cuidadora, salir a dar un paseo por el parque. Allí, la melodía “sonaba oriental, efecto de coros femeninos ondulantes” aunque “el ritmo marcado por címbalos y demás parafernalia de la percusión operística resultaba occidental”; era entonces “apropiado para acompañamiento de una lujosa caravana en el desierto” (68). Se pone así en marcha la escena:

El Ama no pudo menos que seguir con sus pasos la cadencia, avanzaba majestuosa al compás del tambor, mientras su respiración seguía las volutas quejosas del violín. Pronto su vestimenta le resultó excesiva, no le importó la presencia de Thea y se empezó a desnudar. Thea iba recogiendo las prendas a medida que caían en la arena y refirió que a pocos pasos, a la derecha, encontrarían una tienda de beduinos, auténtica pero escrupulosamente limpia, donde descansar un momento. El Ama no dijo palabra pero tomó hacia la derecha cuando el sendero se bifurcó. Adentro de la tienda, al reparo del sol enceguedor, el aire estaba casi fresco. Profusión de almohadones, sobre una suerte de puf una bandeja y una copa llena. Se precipitó a beberla, antes la olió para anticipar

<sup>8</sup> Los rasgos de Andrea responden en gran medida a la caracterización de la lesbiana perversa, lesbiana monstruo que propone Gimeno (2008), volveré sobre este punto.

el deleite, era el líquido de siempre, pero Thea con tesa mano karateca tuvo la insolencia de golpear la copa, la hizo rodar por el suelo.

El Ama la miró azorada. Thea retrocedió unos pasos hacia la salida de la carpa. No se le podía estudiar la expresión del rostro porque la servidora se hallaba a contraluz, de espaldas al resplandor que entraba por entre los flecos de la salida. Y entonces fue el Ama quien retrocedió, de horror, al ver que Thea comenzaba a quitarse la ropa también, al tiempo que le decía, con voz más y más ronca, “Yo preparé esa copa en un momento de extravío, de insensata lujuria”. La silueta de Thea se iba revelando más y más enjuta, las piernas se recortaban musculosas y cubiertas de vello, “Pero no imitaré la cobardía de su esposo, no me valdré del narcótico. Quiero colocarme frente a usted, tal como soy, y que usted decida”. Cuando ya se había quitado hasta la última prenda, de un manotón se arrancó la peluca de pelo tirante y rodete bajo, recogió del suelo uno de los tantos trapos y empezó a refregarse la cara para quitarse los afeites. Uno de esos gestos la llevó a colocarse de perfil, el Ama *con enorme e inesperado alivio* notó que Thea era hombre (68-69, el subrayado es mío).

Una vez más, el deseo entre ambas, ama y esclava, aparece inscripto en la imagen, que ahora es literaria.

### La mirada de y sobre ellas

En cada una de las escenas, la de la pantalla y la de la novela, los encuentros han sido coincidentemente interrumpidos. En el caso de *Fuego* es el reconocimiento y hallazgo de la mirada de un hombre espiándolas lo que determina el fin de la escena entre Laura y Andrea. En este sentido, Ailin Basilio Fabris<sup>9</sup> propone leer en este hecho –en una suerte de puesta en abismo y en consonancia con la perspectiva planteada por Laura Mulvey<sup>10</sup>– una correspondencia entre el encuadre y la captación de la imagen con la mirada de Carlos, “la cámara son sus ojos”, lo que permitiría pensar que la escena solamente ha sido creada por y desde la mirada masculina, heterosexual, patriarcal. Sin embargo, es justamente el aviso de la existencia de un otro lo que marca el final del encuentro entre ellas, un encuentro que no sucede *para* él sino *hasta* que él es descubierto, y entonces sí “la excitación de una sobre la otra se clausura en el instante en que Carlos se convierte en el testigo voyeur” (*Argentina* 38).

En tanto, la escena entre Ama y Thea también se clausura por el reconocimiento del encuentro de un hombre, *ante* el mismo Theo, cuando “el Ama *con enorme e inesperado*

<sup>9</sup> En su trabajo *Argentina voyeur* (2021), la autora busca “conocer cómo las representaciones sobre el cuerpo femenino, la sexualidad y el erotismo incidieron en la difusión de un imaginario heterosexual atravesado por la censura moral y cultural” (28), el resultado de este aporte será punto de partida para pensar aquí otros significados y potencias alojados en esas mismas imágenes.

<sup>10</sup> La referencia es al ya canónico texto de la autora, publicado por primera vez en 1975, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (“Placer Visual y Cine Narrativo”, 2007), en el que analiza la mirada como construcción social, para encontrar una correspondencia entre la cámara y la mirada masculina que cosifica a la mujer, imagen, en tanto objeto de placer; desde esa perspectiva, en el encuentro de Laura y Andrea no sería posible encontrar vestigios de un deseo lésbico genuino, ya que su representación no solo estaría en función de los alcances de las fantasías masculinas sino que sería concebida desde ese lugar. Así, la obturación, no solo de la representación sino sobre todo de posibles identificaciones, resultaría en esa misma línea una consecuencia lógica. Por otra parte, para profundizar las implicancias de esta lectura, una revisión de los alcances de la propuesta de Mulvey se encuentra en el artículo “Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo” (Parrondo Coppel y Gonzalez-Hortigüela).

*alivio* notó que Thea era hombre”. La pregunta acerca de para quién resulta *necesario* ese alivio formula una incógnita cuya respuesta no se clausura en absoluto en el personaje de Ama. En este gesto se desdibuja además la distancia entre ambxs (que son uno) para pensar una fluidez sexogenérica que será clave en la literatura del autor, puesto que de un tiempo a esta parte, el trabajo en y desde el Archivo Manuel Puig, a la luz de nuevas perspectivas teóricas, ha permitido reconocer y apuntar en su proceso escritural diversas variables en torno a la temática señalada (Canala, 2022; Goldchluk y Hafter, en prensa)<sup>11</sup>. Por último, al recordar que el personaje de Ama es una reescritura de la biografía de la actriz Hedy Lamarr (Goldchluk, 132, 137), raptada por su esposo, algo de aquella correspondencia entre la cámara y la mirada masculina sugerida en *Fuego* podría aparecer otra vez... pero no. Las escenas entre ellas son los encuentros que se recortan y suspenden, los que propician la cita entre Bo y Puig, los que confluyen en un tiempo que desmonta la historia (Didi-Huberman 155).

### Deseos visibles

Es cierto que durante la segunda mitad del pasado siglo, en Argentina, la posibilidad de visibilizar el “afecto erótico entre mujeres” así como “sus experiencias de deseo, estuvieron signadas por un conjunto de regulaciones provenientes del campo de la medicina y el control policial que condujeron a opacar y velar los modos de poder habitarlas” (Basilio Fabris 39). Tanto es así que las representaciones de Andrea y de Thea parecen estar en consonancia y responder a una serie de rasgos característicos de la construcción de personajes lesbianos que van desde la monstruosidad hasta la condición fantasmagórica que las hace circular en las sombras y los márgenes (Gimeno 2008; Arnés 2016). Sin embargo, me interesa destacar aquí dos cuestiones que van precisamente en una dirección contraria: mientras que en la película de Armando, Andrea se posiciona con firmeza junto a Carlos, la relación de Ama y Thea constituye en la ficción de Manuel el único pasaje erótico de las mujeres de su novela.

Al momento de caracterizar a Andrea, la lesbiana de *Fuego*, quizás sea posible asegurar, como sostiene en su lectura Basilio Fabris, que su personaje “es una representación de la homosexualidad femenina, sostenida en una figura de mujer dominante y egoísta” (38), pero sucede que junto a una serie de pasajes que permitirían sustentar esta afirmación aparece una escena clave que resulta sumamente llamativa cuando se sitúa la película en su contexto histórico. Hacia el final del relato cinematográfico, afianzada por completo la relación entre Laura y Carlos, tras la consumación de su matrimonio, y declarada la “patología” de la

<sup>11</sup> En este sentido, pueden leerse las que en su momento fueron declaraciones polémicas que el mismo Puig realizó, y a las que hoy es necesario retornar para comprender su alcance: “Para mí, la homosexualidad no existe, es una proyección de la mente reaccionaria. Quiero decir: hay personas que realizan actos homosexuales, pero sería necesario entender que el sexo no tiene trascendencia, no tiene peso moral. El sexo es como comer, beber, dormir, forma parte de la vida vegetativa y por esto es que no me parece que la identidad deba pasar a través de la sexualidad. La idea de dar un peso moral al sexo es un crimen cometido hace muchos siglos, se dice que fue un patriarca el que concibió esta monstruosidad para controlar a las mujeres” (Pajetta 86).

protagonista<sup>12</sup>, este último exige a Andrea que se vaya y deje a su esposa; al desgarrador pedido, la fiel y amante servidora se resiste y le responde sin evasiones que lo que siente por Laura es amor, “sí señor, un amor como el suyo”. Frente a este contundente posicionamiento de Andrea, el personaje de Carlos no responde, no habla, atrapado en un silencioso primer plano donde no desmiente lo que ha oído. Es apenas un momento después, una vez que Andrea avanza un paso más allá e involucra a Laura para referirse a “dos seres que se aman”, cuando Carlos reacciona, contesta y la descalifica. Pero antes no, cuando Andrea declara su amor no hay respuesta ni censura a su afirmación, se suspende –brevemente, sí– el juicio. La escena aloja un instante de visibilización en la representación de un personaje lesbiana inusual para la época, una posibilidad de decirse a sí misma, de inscribir su existencia desde su propia enunciación.

En esta misma línea, un dato en torno a la recepción cinematográfica registrada en la prensa escrita argentina permite leer un destello más en la distancia montada de las imágenes que va desde la escena de la película de Armando Bo hasta el fragmento de la novela de Manuel Puig. Por un lado, ante el estreno de *Fuego* en Argentina, pocas son las reseñas de publicaciones periódicas que se hacen cargo de inscribir la relación entre las mujeres y reparan en la existencia de Andrea, personaje que recorre la historia y se mantiene junto a la protagonista a lo largo del filme; entre las excepciones, la publicación *Primera plana*, que en dos ocasiones dedica su atención a la película<sup>13</sup>, hará referencia al personaje de Alba Mujica como lesbiana (Basilio Fabris 58). Por otra parte, el Frente de Liberación Homosexual (FLH) se pronunciará de manera negativa sobre la construcción de este mismo personaje, en tanto declara en una nota publicada en *Panorama* que “la lesbiana es pintada como maldita en *Fuego*” (“Las paradojas de la censura”, *Panorama*, 19 de octubre de 1971)<sup>14</sup>. Del otro lado, los alcances de la relación de Manuel Puig con el FLH continúan siendo hoy materia de análisis<sup>15</sup>, y ambas publicaciones, *Primera plana* y *Panorama*, no solamente constituyen lecturas declaradas del autor sino que su archivo personal da cuenta de ello<sup>16</sup>.

Mientras tanto, en *Pubis angelical*, una novela que habla fundamentalmente de las mujeres, esto es, que se centra en el entramado de las relaciones entre mujeres, el

<sup>12</sup> En palabras del Dr. Salazar, médico al que acude el matrimonio cuando Carlos declara que debe “hacer todo por curarla”, Laura padece de una “apetencia sexual exagerada [...] está gravemente enferma”, una enfermedad que no tiene cura, “una neurosis sexual, neurosis que afecta principalmente a la función genital [...], una exageración patológica de la libido”. La lectura patologizante del deseo y la sexualidad femenina no puede pasar desapercibida. Para contextualizar este discurso médico, se sugiere la lectura de “Discursos científicos sobre la sexualidad femenina y la respuesta de las feministas y los varones homosexuales en la década del sesenta en Argentina”, de Catalina Trebisaccella (2015).

<sup>13</sup> La primera, el 28 de septiembre de 1971, “Calentamo el ambiente”, la segunda apenas una semana más tarde, el 5 de octubre, con el título de la película “Fuego”.

<sup>14</sup> Para comprender y contextualizar el alcance de las declaraciones del FLH en este momento específico, tanto hacia el interior de la comunidad como en sus estrategias de legitimación y visibilización en la sociedad, se sugiere la lectura del trabajo de Patricio Simonetto, *Entre la injuria y la revolución. El frente de liberación homosexual: Argentina 1967-1976* (2017), así como del texto de Carlos Figari, “El movimiento LGBT en América Latina: institucionalizaciones oblicuas” (2010).

<sup>15</sup> Al respecto, un ejemplo reciente se encuentra en el trabajo de Martín Villagarcía “Manuel Puig y el Frente de Liberación Homosexual: un diálogo nunca abandonado”, donde propone, a la luz del trabajo con el archivo del escritor, visitar una vez más esta relación.

<sup>16</sup> Tal es así que incluso, en diferentes momentos, ha publicado reportajes además de adelantos de sus novelas en ambas revistas.



componente lésbico ingresa al relato de la mano del narrador más estilizado, con un registro sumamente recargado –“RO-CO-CO!!!!”, como aparece en los manuscritos del autor una y otra vez en referencia al capítulo<sup>17</sup> que registra en cada trazo un deseo y erotismo reservado únicamente para la relación entre el Ama y su servidora. Paralelamente, la relación con los hombres desplegada en la novela plantea una resolución que se precipita hacia el final, en un entrelazamiento de las historias, cuando en la trama de W218 surge la afirmación “Tal vez ella no necesite de nadie, su valor, su entereza, su generosidad, tal vez ya le hayan demostrado que ese hombre ideal que espera... *lo lleva dentro suyo (...)*” (271, el subrayado es mío)<sup>18</sup>. Parecería ser, entonces, que el borramiento, la invisibilización de esta escena en las lecturas que han circulado sobre la novela responde principalmente al hecho de que en tanto cada historia está narrada de un modo o registro diferente, solo se ha tomado por *verdadera* aquella que presenta un tono realista, es decir, la trama de Ana. Sin embargo, en su historia, si bien hay romance e incluso amistad, no hay lugar para el erotismo. El erotismo está a cargo del narrador rimbombante que despliega las escenas y enardece el deseo de Ama con la misma intensidad del fuego. Pero además, configuración de la relación erótica entre ama y esclava pone en escena otro elemento. *Pubis angelical* se enmarca en el conjunto de escritos que Graciela Goldchluk define con rasgos específicos, los “textos mexicanos” (19-20), marcados por una “respuesta doble” del autor ante el exilio de su país y el encuentro con la cultura mexicana<sup>19</sup>. El proceso de escritura de *Pubis... (1976-1978)* se enmarca en ese período, y es justamente allí, en México, que Manuel entabla una cercana relación de amistad y también de creación con Nancy Cárdenas, escritora, directora de cine y realizadora de teatro mexicana, además de referente insoslayable de la militancia lésbica en aquel país<sup>20</sup>. De esta manera, en su exilio mexicano, Puig se encuentra inmerso en las dinámicas de los debates y acciones en torno a los movimientos de liberación sexual que no pasarán desapercibidos para su escritura, y que en el casa del pasaje recortado de *Pubis angelical* dejan una visible huella. En palabras de Juan Pablo Canala, “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”, en una relación “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...” (4). De esta manera, el encuentro que sucede

<sup>17</sup> La cita corresponde a uno de los manuscritos (ID puig.NPa.N.E.1.0002R) agrupados en uno de los conjuntos de pretextos prerrredaccionales de la novela. Al respecto, puede consultarse la colección digital de los manuscritos del autor disponible en ARCAS (<http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig>).

<sup>18</sup> Por su parte, esta misma idea se conecta, en ese fluir de identidades ya mencionado, con otro pasaje más temprano de la escritura de Manuel Puig, cuando en su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968) asegura la voz de Toto “entonces voy a estar pegado al pecho de él, y por ahí sin que se dé cuenta me paso para adentro del pecho del tío de Alicita, que ya no nos separa más nadie, porque voy a estar adentro de él como el alma está adentro del cuerpo, yo voy a estar al lado del alma de él, envuelto en el alma de él” (94-95); al respecto ver Hafter (2015).

<sup>19</sup> “Por un lado [...] las ficciones novelescas de Puig restauran un diálogo interrumpido por el autoritarismo y tienden un puente hacia el futuro que es la contracara de la mirada nostálgica característica de la construcción moderna del exilio. [...] Por otra parte, comedias musicales y guiones cinematográficos establecen su lugar de enunciación en el país huésped” (Goldchluk 20).

<sup>20</sup> En su detallado análisis “*Lesbianas Presente*”: *Lesbian Activism, Transnational Alliances, and the State in Mexico City, 1968-1991*, Lucinda Grinnell reconoce a Nancy Cárdenas como una precursora, y afirma que, junto a Y. Castro “were the first to take public actions in favor of lesbian and homosexual liberation”. Mientras que Carlos Figari en su citado artículo “El movimiento LGBT en América Latina...” afirma que “en México se organizan [...] varias agrupaciones: [entre ellas] el ‘Frente de Liberación Homosexual de México’, liderado por Nancy Cárdenas...” (229).

entre Ama y Thea no se trata tanto de un pasaje de confusión, antes bien, el deseo lesbiano se inmiscuye como un falso descuido y se impone momentáneamente en esta escritura con toda su potencia, para arribar luego al alivio donde se vuelve *necesariamente* difusa su existencia. En esta misma línea, cabe destacar que las escasas ocasiones en que desde diversas lecturas críticas se han abordados las representaciones de lesbianas en la literatura de Manuel Puig no se ha hecho mención alguna al pasaje aquí señalado.

Habitar los resquicios y así visibilizar el deseo. Y en ese sentido, podría afirmarse que tanto Armando Bo como Manuel Puig encuentran para este recurso un modelo en un tipo de cine que conocen muy bien. Ambos, el escritor y el cineasta, leen en la maquinaria de narraciones reguladas de los estudios de Hollywood lo que el cine industrial ha aprendido muy bien, lo que de algún modo ese cine le debe al código Hays, hacer películas que aparentemente defienden un modo de vida y, en un doble gesto, habilitan a su vez la fantasía y el deseo no normativo. En otras palabras, ambos saben que se puede *decir* de otra manera, recogen la enseñanza y la transforman en premisa para inscribir en sus narraciones –una popular película de educación heterosexual y las páginas de una sucesión rimbombante de imagerías femeninas– la existencia lesbiana con su espesor dramático y su potencial erótico. Así es entonces que ante la pregunta acerca de qué sucede con otras miradas, de identidades diversas, ante narraciones que han sido leídas desde identidades hegemónicas, es posible asegurar que lo que pueden hacer es encontrar suspendidos otros deseos que allí habitan. Inscribir y habitar desde el deseo como fulguraciones que se activan mediante una lógica cambiada. En una suspensión de lecturas en clave política y revisionista, el momento está allí. El deseo existe, y el placer también. Puig y Bo coinciden en esta escena, en un erotismo lesbiano, lésbico, *tortón*... en una sexualidad material que no queda arrinconada o detenida por una forma de deseo romántico donde el objeto se sublima. Se trata de leer aquí la huella de la inscripción de pasiones lesbianas. Y entonces, en palabras de Laura Arnés, se trata de “escapar a lo cronológico, imprimir otras intensidades ligadas al deseo, inventar posibilidades para moverse con y a través del tiempo, para encontrar pasados y especular futuros y, en el exacto punto donde los tiempos se tocan, atinar sentidos (de) presentes” (Arnés 25).

## Conclusión

Si en algo coinciden Armando Bo y Manuel Puig es en la capacidad que tienen sus escrituras –cinematográfica y literaria– de percibir y alojar otras voces. Las derivas del deseo lésbico en las escenas aquí recortadas, entre Ama y Thea, entre Laura y Andrea, pueden ser leídas a causa de la porosidad de los relatos del cineasta y del escritor. Esta cualidad es la que permite activar sentidos y resignificar lecturas. Dirá el director de cine: “Escribo lo que siento, trasunto lo que me inquieta y me conmueve. Soy consecuente conmigo mismo, con mi verdad, y por eso mis películas no perderán vigencia. Tal vez sean malas, pero son mías. [...] creo que algo de verdad debe haber en lo que filmo. Algún aliento de verdad debo tener”. (Fernández y Nagy 231). Por su parte, Manuel Puig afirma: “Cuando digo que siento haber tocado una verdad, es que logré contacto con algo mío muy profundo y en relación con un inconsciente colectivo. Ahí, si consigo deslindar mi inconsciente del plano del inconsciente colectivo,

lograré una visión de la realidad que será mía, única” (Gilio). Se trata aquí de una *verdad* que se imprime en dos discursos visiblemente artificiosos; particularmente en cada caso se dibuja con erotismo el intranquilizador deseo, –ese “algo de verdad”, en términos de Bo, “esa verdad” para Puig– entre dos mujeres, un deseo que se activa y visibiliza mediante una operación de montaje<sup>21</sup>. El encuentro entre la escena cinematográfica de uno y el pasaje de la novela del otro permite pensar en un acercamiento y coincidencia en el modo de entender el erotismo entre mujeres, de transformarlas en amas, pero también de entender en sus escrituras la manera en que se puede decir mucho cuando parece no poder decirse nada. Frente a las imposibilidades de representación, las voces emergen en dos realizadores (uno literario y el otro cinematográfico) que dejan oír y ver el deseo, el erotismo y también el placer más allá de toda lectura moral. La propuesta ha sido suspender por un instante las lecturas totalizadoras de cada obra (suspender, no desconocer) para poder ver la existencia de una representación capaz de conmovir y a su vez alojar, otros sentires, otras identidades, otra forma de desear, una verdad otra.

## Referencias

- Arnés, Laura A. *Ficciones lesbianas. Lecturas y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires, Madreselva, 2016. Impreso.
- Basilio Fabris, Ailin. *Argentina voyeur. Género, erotismo y consumo en el cine de Isabel Sarli y Armando Bo*. Buenos Aires, Grupo Editor Universitario, 2021. Impreso.
- Bo, Armando (Director). *Fuego*. Sociedad Independiente Filmadora Argentina (SIFA), 1969.
- Burgos, Elvira y Arantxa Hernández Piñero. “El deseo lesbiano como potencia feminista”, *Granada, treinta años después: aquí y ahora*. Madrid, Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas, 2010, pp. 465-472. Web. 2 de septiembre de 2022. [https://www.feministas.org/IMG/pdf/Jornadas\\_Estatales\\_Granada\\_30\\_anos\\_despues\\_aqui\\_y\\_ahora.pdf](https://www.feministas.org/IMG/pdf/Jornadas_Estatales_Granada_30_anos_despues_aqui_y_ahora.pdf)
- 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, pp. 1-18. Web. 27 de agosto de 2022. <https://doi.org/10.19053/01218530.n42.2022.14145>
- Ciancio, Belén. *Estudios sobre cine. (Pos)memoria, cuerpo, género*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2021. Impreso.

<sup>21</sup> En tanto es posible remontar “los ‘desechos’ porque estos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con sintonía, latencia con crisis” (Didi- Huberman 157-158).

- Cinear Play. *Fuego*. Argentina, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/394>
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.
- Didi-Huberman, George. “El archivo arde”. *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*, coordinado por G. Goldchluk y J. Ennis. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico; 7), 2021, pp. 15-38. Web. 29 de octubre de 2022. <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174>
- Fernández, Rodrigo y Denise Nagy. *La gran aventura de Armando Bo. Biografía total*. Buenos Aires, Libros Perfil, 1999. Impreso.
- Figari, Carlos. “El movimiento LGBT en América Latina: institucionalizaciones oblicuas”. *Movilizaciones, protestas e identidades colectivas en la Argentina del bicentenario*, compilado por A. Massetti, E. Villanueva y M. Gómez. Nueva Trilce, 2010, pp. 225-240. Impreso.
- Figari, Carlos y Gemetro Florencia. “Escritas en silencio. Mujeres que deseaban a otras mujeres en la Argentina del Siglo XX”. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, núm. 3, 2009, pp. 33-53. Web. 27 de octubre de 2022. <https://www.redalyc.org/pdf/2933/293322974003.pdf>
- Gilio, Maria Esther. “El cine, la literatura y la sexualidad, entrevista a Manuel Puig”. *Socompa*, 17 de abril de 2022. Web. 15 de septiembre de 2022. [https://socompa.info/cultural/entrevista-con-manuel-puig/?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=entrevista-con-manuel-puig](https://socompa.info/cultural/entrevista-con-manuel-puig/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=entrevista-con-manuel-puig)
- Gimeno, Beatriz. *La construcción de la lesbiana perversa*. Barcelona, Gedisa, 2008. Impreso.
- Goldchluk, Graciela. *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2011. Impreso.
- Goldchluk, Graciela y Lea Hafter. “La imaginación revuelta. *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig”. *Actas del Coloquio internacional 1968 en las Américas*, Editions Archives Contemporaines. <http://www.archivescontemporaines.com/>. En prensa.
- Grinnell, Lucinda. “*Lesbianas Presente*”: *Lesbian Activism, Transnational Alliances, and the State in Mexico City, 1968-1991*. [Tesis Doctoral, The University of New Mexico]. 2014, UNM Repositorio Digital. Web. 8 de septiembre de 2022. [https://digitalrepository.unm.edu/hist\\_etds/35/](https://digitalrepository.unm.edu/hist_etds/35/)

- Hafter, Lea. “Una lectura afectiva del cine. Películas como material de archivo en *La traición de Rita Hayworth*”. *Actas IX Congreso Internacional Orbis Tertius. Lectores y Lectura*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, IdIHCS, FaHCE, UNLP. Buenos Aires, 3-5 de junio de 2015, Universidad Nacional de la Plata. Web. 30 de agosto de 2022. [https://repositoriosdigitales.mincyt.gov.ar/vufind/Record/MemAca\\_6f857381c8e95263c2c2fc9257b0ec87](https://repositoriosdigitales.mincyt.gov.ar/vufind/Record/MemAca_6f857381c8e95263c2c2fc9257b0ec87)
- Martínez, Ariel. “La identidad sexual en clave lesbiana. Tensiones político-conceptuales: desde el feminismo radical hasta Judith Butler”. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, núm. 19, 2015. Web. 30 de agosto de 2022. <https://doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2015.19.08.a>
- Mulvey, Laura. “Placer visual y cine narrativo”. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz. Universidad Iberoamericana/PUEG, 2007, pp. 81-93. Impreso.
- Pajetta, Giovanna. “Manuel Puig: cine y sexualidad”. *Crisis*, 23 de julio de 2021. Web. 14 de agosto de 2022, p. 86. <https://revistacrisis.com.ar/notas/manuel-puig-cine-y-sexualidad>
- Panorama*. Año IX, núm. 234, 19 al 25 de octubre de 1971.
- Parrondo Coppel, Eva y Tecla González-Hortigüela. “Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo”. *Secuencias*, núm. 42, 2015, pp. 53-72. Web. 25 de octubre de 2022. <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.003>
- Puig, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Editorial Planeta, 2011. Impreso.
- . *Pubis angelical*. Buenos Aires, Seix Barral, 2002. Impreso.
- Rodríguez Pereyra, Ricardo. *Visibilidad homoerótica en Buenos Aires: una aproximación al análisis de los estereotipos gay en el cine*. [Tesis doctoral, Universidad Torcuato Di Tella]. 2004, Repositorio Digital UTDT. Web. 21 de agosto. <https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/775>
- Simonetto, Patricio. *Entre la injuria y la revolución. El Frente de Liberación Homosexual: Argentina 1967-1976*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2017. Libro digital. Web. 18 de agosto de 2022. <http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/wp-content/uploads/sites/46/2018/04/e-book-EntrelaInjuriaylaRevolucion-Simonetto.pdf>
- Trebisacce, Catalina. “Discursos científicos sobre la sexualidad femenina y la respuesta de las feministas y los varones homosexuales en la década del sesenta en Argentina”. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, núm. 20, 2015, pp. 49-71. Web. 27 de octubre de 2022. <https://doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2015.20.06.a>

Villagarcía, Martín. “Manuel Puig y el Frente de Liberación Homosexual: un diálogo nunca abandonado”. *Moléculas Malucas. Archivos y memorias fuera del margen*, 1 de noviembre de 2021. Web. 18 de agosto de 2022. <https://www.moleculasmalucas.com/post/manuel-puig-y-el-flh>