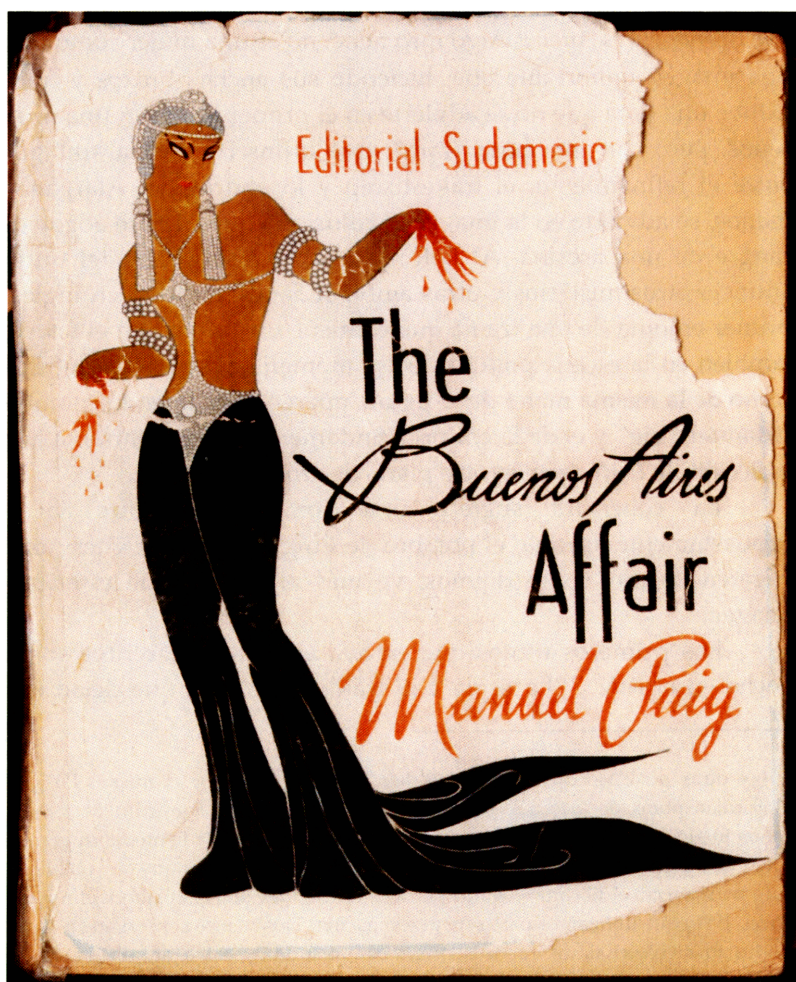


Diseños de mujer: poses culturales y discursos políticos

Julia Romero
Universidad de La Plata



Cobertura de un ejemplar censurado. En su interior existen bandas cubriendo párrafos enteros. (Biblioteca Puig).

“-A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos.” La inolvidable caracterización de Molina en el comienzo de la novela *El beso de la mujer araña* (1976) da una clave de lectura que se puede prever en esta primera cobertura elegida por el autor para su novela anterior, *The Buenos Aires Affair*.¹ Algo raro tiene, no es una mujer como todas, es una imagen imborrable que, luciendo sus anchos brazos y hombros, exhibe una falta que no se advierte en el primer impacto: una mujer sin senos, pero con una pose “rara”, que la inscribe en la ambigüedad, entre el refinamiento, el travestismo y lo andrógino. Alargando sus manos, se advierte en la imagen el color rojo que sugiere el goteo de la sangre de una asesina. Al lado de ella, la inscripción del título que anuncia otros misterios y otras ambigüedades: el título en inglés es el primer enigma de una trama que contiene un “affair” en el texto como también en la escena política de ese momento. Escritos en letras rojas, como de la misma mano de la figura, aparecen también los nombres de “Manuel Puig” y el de la editorial Sudamericana, que entran a jugar en la ficción de la imagen en otro plano de ambigüedad.

La cobertura sugiere una complicidad entre la figura supuestamente asesina, el nombre de Puig y el de Sudamericana. Una sugerencia que, como dijimos, va más allá del toque estético de la imagen.

Los primeros títulos que ensaya en sus manuscritos son: “Una noche en el Ritz”, “La espía y el traidor”, “Yeta”, que dejan entrever

¹ Hay otras novelas cuyas coberturas han sido elegidas por el mismo Puig, y que conforman obras de arte que se inscriben en el mismo movimiento de vanguardia denominado *Jugendstil* justamente por este intento de hacer de la moda un gran arte, a la vez que borra las fronteras entre ambas. Es interesante aclarar que en la biblioteca de Puig permaneció el libro prologado por Ronald Barthes donde colabora el mismo Erté (Ricci, 1970) que utilizamos para esta investigación. También se conservan en casa de su madre una colección de cuadros originales, que Puig había adquirido del artista plástico. Este aspecto fue prolijamente ocultado por el escritor, que proyectaba una imagen de escritor ingenuo. Gran parte de la biblioteca fue donada en su mayoría a la embajada argentina en Río de Janeiro, y a pesar de nuestra indagación no fue posible identificar los libros que habían pertenecido a Puig, es otro sitio que sorprende en relación a esa imagen que Puig construyó sobre sí mismo y la crítica creyó. Cf. Pauls, en *Amicola-Speranza*, 1998.

otros posibles narrativos.² Con una mirada extrañada de quien vivió bajo otras leyes y otros acontecimientos, Puig ve Buenos Aires con una impresión diferente de cuando había partido por segunda vez. Lejos entonces de la intención de ubicarse en una tradición policial prestigiada por una parte (Chesterton, Borges, Poe), pero popular desde otros circuitos, Puig utiliza por primera vez su literatura como respuesta cultural a los acontecimientos políticos y al ambiente social argentino.

Después de estar doce años fuera del país, me impresionó mucho cierta atmósfera de Buenos Aires, cierto clima circundante, y lo quise encarnar en una anécdota. Me pareció que los términos de una novela policial iban a servir para explicitar todo eso, que yo percibía cargado de violencia. [...] Mi nombre, ayudado por el éxito de la crítica francesa, era ya una curiosidad. (Entrevistado por Jorge Barhil). *Clarín*, 17 de mayo de 1973, p.4.

Se sabe, las novelas de Puig trabajan con restos de culturas de masas, con una poética que se inscribe en el programa del *Pop Art*.³ Su obra es un registro singular de mitologías colectivas que descontextualiza para refuncionalizarlas, incluidas las coberturas coleccionadas y –en este caso– elegidas por el autor. La imagen de la primera edición de esta novela pertenece al diseñador y artista plástico Erté. Franco Ricci, en el estudio preliminar al libro sobre el artista,⁴ afirmaba que “el hábito no hace al monje, era sólo una función de él, y es más, significaba la condición social”. A partir de los diseños de Erté se diferencian esas concepciones de las del *Jugendstil*, la estética del cuadro de la cobertura de Puig. Esta estética conformó todo un movimiento de vanguardia artística que integró el diseño y la moda, hasta entonces banales, con el gran arte.⁵ Erté como lo hace el *Pop Art* décadas después, borra las fronteras entre las *clases* de arte (arte serio

² El conjunto de manuscritos y dactiloscritos de esta novela son los que contienen mayor cantidad de documentos respecto de los demás proyectos de escritura.

³ Remito al estudio de Graciela Speranza, 2000.

⁴ Su seudónimo es el sonido de las iniciales *R.T.*, Romain de Tirtoff, noble de familia rusa que debió escapar de su país luego de la Revolución de 1917.

⁵ El *Jugendstil*, o modernismo vienés, nació a fines del siglo XIX. Austria fue el lugar de consagración. Sus representantes: Gustav Klimt en pintura, Otto Wagner en arquitectura, Koloman Moser y Josef Hoffmann fueron los fundadores de los Talleres de Viena.

alto, y arte popular, banal). El hábito –como vestimenta– implica la conciencia de travestirse en otro, y “es el recurso *normal* de nuestra civilidad para cumplir el propio destino.”⁶ (El subrayado me pertenece). Erté devela el poder simbólico de sus diseños primero, de sus pinturas después, de las puestas en escena de musicales de Hollywood en que también participó, ampliando las fronteras de la moda. La afirmación encierra en sí misma todo un programa estético que, en relación a *The Buenos Aires Affair*, se refiere no solo al diseñador real, sino también a la artista Gladys -en la historia de esta tercera novela de Puig- y al mismo Manuel Puig, de modo que abarca también su biografía.⁷ Así como Erté comienza su quehacer estético delineando figurines de moda, Puig comienza “dibujando” sus historias a partir de las “banalidades” del lenguaje⁸. En los dos casos, el “lugar común” fue el punto de partida que no abandonan jamás, y se convierte en la marca de una anomalía, en un estilo.⁹ En la colección de Erté se observa claramente el estilo, que se va aproximando al de esta cobertura, de la etapa de madurez del diseñador.

⁶ Ricci, 1970. Incluye un texto de Roland Barthes, una autobiografía del propio Erté y una cronología. (La traducción del italiano me pertenece).

⁷ La crítica sobre Puig ha señalado que promueve un “devenir menor” de la literatura (Alberto Giordano, tesis doctoral, 1999), o la idea de Graciela Speranza, que con Puig, llega “el fin de la literatura”, tal como fue concebida antes del impacto de los medios masivos. (Graciela Speranza, tesis doctoral, mimeo, y su publicación, 2000). En la misma Giordano señaló la puesta en escena del contexto, pero específicamente del campo literario del momento de publicación de la obra: Leo, el representante de la crítica, la artista Gladys que gana un premio en segundo lugar, como el mismo Puig en relación a su primera novela, la estética que defiende la artista en el texto y la trama policial, psicoanalítica y política que para Giordano están subordinadas al sentido de la autorrepresentación como respuesta al contexto de recepción. (Investigación de Doctorado, p. 296 y 297).

⁸ En el relato sobre sus comienzos afirma: “Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena del guión en que la voz en off de una tía mía introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que ser unas tres líneas de duración, al máximo, y siguió sin parar unas treinta páginas, no hubo modo de hacerla callar. Ella solo tenía banalidades para contar, pero me pareció que la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición. Este asunto de las banalidades daba un significado especial a la exposición.” *El fin de la literatura*, *Los ojos de Greta Garbo*, 1993. Trad. del italiano José Amícola.

⁹ Echavarrén, Roberto, 1996, entiende *estilo* en oposición a la moda, en su connotación minoritaria y de marginalidad. En Erté como en Puig, podemos agregar, que la moda es convertida en un estilo.

Convertido en mito a través de la revista norteamericana de modas *Harper's Bazaar*, Erté conforma el "telón de fondo" sobre el cual el personaje Gladys Hebe D'Onofrio proyecta, implícitamente, sus sueños de fama y trascendencia. Como el artista real, el personaje eligió un medio que los expresara, el diseño de modas, pero el diseño de mujer que encarna Gladys prevalece como la caricatura en relación a la mujer de Erté. La mujer de la cobertura elude significados, resalta el significativo de su cuerpo sin necesidad de valorización, negación, o reducción a una "silueta". Es a la que aspira infructuosamente Gladys, para huir de la "vestimenta" como equivalente –según el prólogo de Barthes al libro referido- de lo que se debe ser, de la moral. El pudor aparece en ella sin velo de sensualidad, como una caricatura de seducción, que no juega con el poder simbólico, donde el significado está al servicio del cuerpo, de la letra, -de la apariencia- no del discurso.¹⁰

En la historia de la novela, Gladys aparece extraviada en la primera escena del libro, reponiéndose de una crisis nerviosa a la que la llevó el choque de sus ensueños con la realidad, y donde está presente un constante juego con la percepción. El narrador de la novela, un narrador en tercera persona, que construye un personaje irónico y jocoso, contrapone párrafos de guiones de filmes a modo de epígrafes, que, sacados de contexto acentúan un tono extremadamente *Kitsch*, conformes a la construcción de los personajes: la historia comienza con la desaparición de la artista plástica Gladys Hebe d'Onofrio, a la que su madre, Clara Evelia, busca desde las primeras secuencias, en la casa que habitan, mientras recita versos tardo modernistas, reconfortada por recordarlos, por haber sido profesora de declamación desde tiempo atrás:

...vuelve el polvo al polvo?/¡vuela el alma al cielo!" el sueño profundo de Gladys era indicio de una pronta recuperación y la madre sentía en la espalda dos alas fuertes listas para desplegarse, mientras algo dulce parecía pasarle por la garganta. De repente, las alas se encogieron, su cuerpo conducía una descarga eléctrica, diríase, y su boca sabía a los metales de que están hechos los hilos transmisores de alta tensión: haz de luz -¿de una linterna?- señalaba

¹⁰ Uno de los primeros trabajos del artista plástico Erté fue la pintura de un alfabeto con figuras humanas con una pintura metálica en oro y plata. (Se conserva en Londres). Los amores de Gladys tienen todos un significado y una frustración.

un detalle del piso para que no se le pasara por alto. La luz, cesó, se notaban, empero, las huellas barroas ¿de zapatos de hombre?...

En otros momentos, el narrador se torna una cámara cinematográfica de la *nouvelle vague*, pretendidamente objetiva, pero contradictoriamente transportada desde la subjetividad. Títulos donde abundan secciones como “Acontecimientos principales de la vida de Gladys” que encierran consideraciones como “Conciencia política” son un ejemplo:

El 15 de septiembre de 1955 una revolución derrocó al régimen de Juan Domingo Perón. Gladys no había ido a clase por temor a tumultos callejeros, se levantó tarde y pidió a la doméstica ... que le preparara un café. La doméstica le sirvió un pocillo y no pudiendo contener más el llanto fue corriendo al cuarto de servicio. Gladys se compadeció de la muchacha y fue a decirle –sin atinar a otra cosa– que el nuevo gobierno no abandonará a la clase trabajadora, por el contrario, traería progreso y bienestar al país. La muchacha siguió llorando sin contestar nada. Gladys se preguntó a sí misma por qué estaba tan contenta de la caída de Perón: porque era un régimen fascista, se contestó, y era preciso recordar lo que Hitler y Mussolini habían sido capaces de hacer en el poder. Gladys además estaba contenta porque sin Perón no había riesgo de que otra vez cerraran la importación de revistas de modas y películas, y su madre no tendría más problema con el personal de servicio. Y se detendría la inflación.(42)

El capítulo dos se abre con un epígrafe adelantado por una marca del narrador, una acotación sobre la situación de un personaje femenino de la película *La princesa de la selva*, filme de la Productora americana Paramount : “(En un claro de la jungla, junto a una cabaña, canta en la noche acompañándose con un ukelele; su mirada, plácida e ilusionada, denota un profundo amor por el forastero a quien dedica la canción)”. La canción, que será interpretada por Dorothy Lamour, anuncia los sentimientos anticipados del personaje Gladys de la novela de Puig “En la noche de la jungla/me asusta la oscuridad,/ pero con tu brazo fuerte/ mi temblor aquietarás” (19).

Ya en el cuerpo textual narrativo, nos ubicamos temporalmente en mayo del 69, en vísperas del llamado “cordobazo” en el que la unión de diferentes sectores sociales avanzaron por las calles en protesta por la dictadura militar de Onganía. En la construcción del pasaje, la historia argentina no aparece como marco sino como referente hacia el cual todas las “banalidades” se dirigen, que en contrapunto con el

epígrafe realzan la ironía con la que se lee la historia melodramáticamente, siguiendo su proyecto de construir una narrativa desde lo popular, pero inscribiéndose en las vanguardias.

En dos días transcurren los hechos de la novela, los demás sucesos son un *racconto* de lo pensado, sucedido, sentido por los diferentes personajes, en una auto-parodia de esa misma cámara objetiva: el capítulo XIII es un buen ejemplo de ello, conformado por secciones subtituladas, donde la "cámara" se introduce en el interior de los personajes con una modalidad pseudo-objetiva: cf. "Sensaciones experimentadas por María Esther cuando Leo desplaza a Gladys hacia el borde de la cama que linda con la pared" (p. 222) o "Sensaciones experimentadas por Gladys ante Leo que con suavidad y a la vez firmeza le separa las piernas, después de besar a María Esther levemente en la boca" (p. 224).

La novela toda funciona como un simulacro de parodia, -no como parodia-, de novela policial, donde el crimen se supone sucedido, y hay un simulacro de otro que no se concreta.¹¹

Gladys, como la representación de Erté, con pretensiones de mujer moderna nacida de la emancipación, anhelaba -al mismo tiempo- el brazo de un hombre fuerte, y la civilidad creada para el hombre. Es en esa dicotomía que configura Puig la identidad "mujer" en esta novela, como modelo de transición, móvil, y en crisis con los dos sistemas de valores que desean reinventar sus lugares ya fijos, "enrolados" en un sistema que cuestiona. En la cobertura de Erté, como en otros de sus diseños, se realizan anticipadamente: una figura andrógina en cuanto figura femenina sumamente estilizada y a la vez ambigua. Como la figura de Marlene Dietrich en algunos filmes: femenina, pero con voz gruesa, seductora y traidora, indefensa y voraz, la *femme fatal* señalada así por el sistema de stars de Hollywood, que atrapa por su ambigüedad genérica y por su ambigüedad sexual: actuando con iniciativa e incitando seductoramente a sucesos en los que aparece

¹¹ La forma del policial, (subrayo la palabra "forma") también aparece explorada por Puig en el guión cinematográfico "Seven Tropical Sins", que se publica en forma póstuma sólo en italiano *I sette peccati tropicali* Trad. Por Vittoria Martinetto bajo el cuidado de Angelo Morino, Milán, Mondadori, 1990. (Contiene un prólogo de Puig "Premessa del auttore")

En otro lugar me he referido a este simulacro de parodia: "Manuel Puig guionista: lo policial en Siete pecados tropicales". En *Le récit policier hispano-américain*, Actas del Coloquio organizado por el GRILUA, Universidad de Angers, Francia, 2001 (en prensa).

como inocente. Desde la tapa del libro, el cuadro de Erté, identifica a una “mujer encerrada en un cuerpo de hombre”, tal la teoría de Theodore Roszak , cuya explicación Puig coloca a pie de página de su novela siguiente, *El beso de la mujer araña*. En este sentido, puede leerse también la novela de Puig como un anticipo a la representación de identidades genéricas cuestionadas en la novela siguiente.

La identificación de Puig con el artista Erté no deja de ser una marca de sus elecciones estéticas y de todo un programa poético que continúa hasta el final de su producción. No es casual que la novela haya sido secuestrada en 1974, ya que los fragmentos censurados no sólo refieren los pasajes donde la sexualidad está demasiado explícita sino donde la politicidad está expuesta del mismo modo, “obsceno” para el discurso de la censura, prohibida para la lógica de ese campo intelectual.¹² Sexo y poder, entonces, aparecen marcados desde el lado de la producción y subrayado desde el lugar del receptor-censor. *The Buenos Aires Affair*, leída como anti-peronista durante el retorno de Perón a la Argentina en 1974, censurada por pornográfica en 1975 durante el accionar de los grupos parapoliciales de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), construyó dos claves de lectura que remarcan la politicidad del discurso de la novela, confirmando la equivalencia entre poder y sexualidad para la lectura de la censura, por la representación de la historia de su contexto de recepción en el campo intelectual. De hecho es la censura, primero del gobierno de Onganía y luego del peronismo de derecha, que determinó el secuestro de la novela de las librerías y las amenazas telefónicas que recibiera la familia Puig.¹³

¹² Nos referimos, claro está, al período que comienza luego de la primavera democrática y que termina en 1974 en Argentina.

¹³ Este episodio está relatado en numerosas entrevistas y artículos de Puig (Cf, la conferencia *Lossing of readership*, de 1985). Sobre el secuestro de la novela hay noticias como “La liga de madres de familias no hizo ninguna denuncia”, publicado en *La opinión*, 11 de enero de 1974, dando comienzo a una noticia sobre el secuestro de cuatro novelas entre las que estaría la de Puig y que determina su exilio, aún ya estando fuera del país. También el 10 de enero del mismo año *La Opinión*, en el mismo número incluye un titular “Los directores contra la censura”, en medio de un contexto donde la censura ya comenzaba a hacerse pública y más que un escándalo. El 16 de enero, por el mismo medio “Los escritores protestan por el régimen de importación de libros. Contradictorio boletín de Aduanas”, donde se hace alusión a la SADE, Sociedad Argentina de Escritores, que escribe una carta manifestando disconformidad con el decreto 1774 emitido durante el anterior gobierno del militar Lastiri que imponía una restricción de

Las afirmaciones que realizamos con respecto a *La traición de Rita Hayworth*, son vigentes en relación con las representaciones de *gender* en esta tercera novela: mujeres y objetos siguen siendo bienes culturales deseados y despreciados al mismo tiempo. Uniendo los conceptos de género, incluida su ambivalencia, Puig no hace sino referir la poética que en esta novela –metaforizada en la cobertura– no deja de advertir sobre “la resaca que trae la marea”, la plusvalía del concepto de arte de Gladys y de Puig:

“La obra era esa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida, o la vida misma. Esa era la obra (...)”¹⁴

En esa frase se encierra todo un programa estético de vanguardia que juega en la ambivalencia entre la alta y la baja cultura, en la articulación y en la grieta de las dos, en el Entre-Lugar que se preparaba desde los comienzos: del guión que mantuvo inédito “La tajada”, y en la “voz de la tía”, el posible guión que si bien no se realizó permitió el desvío, el pasaje de la escritura del cine a la novela.

Pero aquí sostendré, además, que al contrario de lo que la crítica en general ha afirmado, siguiendo las declaraciones del autor, esta imagen despolitizada y “glamorosa” que Puig otorga tanto a sus textos como a su propia figura de escritor es una estrategia de simulación y apariencia en un juego de seducción que tiene, sin embargo, su carga política. Esta es la razón de la censura inexplicable

los libros que atentaran contra el espíritu republicano (sic). La SADE ponía al descubierto allí que existía censura en las aduanas de material impreso, grabado o películas. El artículo primero de ese decreto es tan amplio como ambiguo, por lo que se dejaba al arbitrio de la interpretación del censor de turno, y el 18 “Deberá pronunciarse el juez sobre los libros secuestrados”, refiriéndose a *Territorios*, de Marcelo Pichon Rivière, *Sólo ángeles*, de Enrique Medina, *La boca de la ballena*, de Héctor Lastra y *The Buenos Aires Affair*. En este último afirma “el doctor Grosso Soto deberá decidir si esos libros se encuentran comprendidos dentro de las previsiones del artículo 128 del código Penal que reprime la obscenidad. En caso afirmativo el juez deberá adoptar las medidas procesales pertinentes contra los responsables morales y materiales de las publicaciones. Fuente: Archivo de crítica periodística y académica de Manuel Puig. Consultada con el permiso de sus herederos.

¹⁴ Puig ha afirmado en varias entrevistas que comparte el concepto de arte de Gladys (cf. Corbata, Jorgelina, 1983: 598. “Encuentros con Manuel Puig”, “Revista Iberoamericana”, 49, Pittsburgh, 1983, p. 598). Y algunos críticos han convertido en emblemática esta declaración de Puig para definir su estética.

en una época donde las “malas palabras” estaban prohibidas y las obscenidades denunciadas a través de un conjunto de agentes coercitivos que accionaban en el campo intelectual.¹⁵

En la entrevista imaginaria que Puig incluye en *The Buenos Aires Affair*, y que le da título a la novela, Gladys dialoga con una reportera de la mitológica revista neoyorkina de modas, *Harper's Bazaar*, en ella Gladys afirma entre otras cosas que definen el tono de la narración y esa imagen de artista que se ha querido ver en Puig en el párrafo anteriormente citado. La revista de modas es, al mismo tiempo, el medio con el que Erté tuvo un largo contrato para las coberturas. De modo que la frase funciona a como una metonimia - *mise en abyme* de los tres artistas: Gladys, en la ficción, Puig y Erté. En el diálogo con la reportera ésta afirma: “Un hombre da en su paso por la calle, o en un salón, o en el trato más íntimo del diálogo, una imagen de sí mismo, la cual a veces no coincide con la otra imagen que proyecta carnalmente en el contacto total de la alcoba.” (p.138)

Esta afirmación evoca un sujeto enunciador desdoblado: Gladys proyecta en esa entrevista imaginada de la revista *Harper's Bazaar* –la misma en que el artista Erté publicaba en la realidad sus artículos y diseños– repitiendo la representación del productor Gladys/Erté– la imagen de sus sueños, la consagración. En esa des-ubicación entre realidad y aspiraciones radica la anomalía que deja su marca en la escritura misma, en la risa que surge del absurdo llevado al extremo. Dependiente de un modelo estético extranjero, su concepción se reafirma desde “lo menor”, desde su marginalidad, cuando Gladys propone “The Buenos Aires Affair” como título al reportaje imaginario, en sustitución al que había propuesto la reportera, “Gladys Hebe D’Onofrio está en el cielo” (p.123). Las “banalidades” que dicen los personajes de Puig, remiten a un lugar desplazado del discurso, del mismo modo que las imágenes de Erté, e incursionan en la misma operación de borrar las fronteras del gran arte para ensanchar sus límites. Un arte que deviene seductor, una imagen de artista que mezcla pudor y sensualidad.¹⁶ La imagen ambigua de Erté vuelve a

¹⁵ Avellaneda, 1986: pp. 81-144, especialmente.

¹⁶ La imagen de Penélope es, según Baudrillard (1994: 85-86), una de las más representativas en este sentido. El juego de apariencias y realidades establece la incógnita que seduce.

adquirir otra textura si la referimos a Leo, implicado en un crimen que cree haber cometido, en el texto de la novela, por un acto homosexual.

Relato paranoico, como denomina Piglia al policial,¹⁷ la historia a su vez remite de nuevo a la imagen de la cobertura, a su rareza y a la ambigüedad que se despliega en contrapunto con la novela. Imagen y texto, novelista y artista plástico, coinciden en el cuestionamiento de la determinación de la identidad por las marcas del cuerpo. La imagen se reconoce como ícono que remite al repertorio de toda una mitología que la censura lee también con ambigüedad. Por otro lado, las bandas que cubren la edición secuestrada muestran la intención de ocultar lo considerado "obsceno": la representación del discurso antiperonista y la representación de lo sexual. Pero como puede verse en el volumen referido, la lectura de la censura fue arbitraria. Las tachaduras con que se tapan los párrafos no fueron suficientes, pues dejaba al descubierto otros como los que he citado.

Antes de ello, la novela había sido un éxito, pero a pesar del acontecimiento de ventas, el autor advirtió el ambiente turbio que comenzaba a vivirse ya en 1973. En carta a Emir Rodríguez Monegal comentaba:

"Bs. As. *Affair*" causó aquí una especie de ola de celos, envidias, etc, que es de no creer. Se han repetido los sabotajes de la época primera. Supongo que por la gran venta inicial, 15.000 en tres semanas. Después asumió Cámpora, empezaron los líos y se vino una retracción comercial ATROZ[...] La cuestión es que me levantaron una nota enorme ya hecha y etc etc. El clima político es tan demencial que de esto saldrán vivos pocos, no he visto cosa más *sick* en mi vida.

(Buenos Aires, 26 de julio 73. Dept. of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library)

Ese clima político es el que moldea la novela, donde lo policial aparece transgredido, refuncionalizado, más que parodiado: *The Buenos Aires Affair* (1973) plantea a través del género un crimen casi perfecto, el que se comete con la conciencia, un tipo de "ficción paranoica" por excelencia. Su novela siguiente, *El beso de la mujer araña* (1976) aparecerá como policial "cruzado" con los modos del melodrama. La historia de amor entre el homosexual y el activista político atraviesa y cuestiona el

¹⁷ La culpa de Leo, el crítico de arte, acentúa la paranoia del relato y sobre todo del personaje, que muere violentamente en un accidente en la ruta.

género y sus categorías (la noción misma de delito, crimen, persecución y resolución de la trama).

El secuestro de *The Buenos Aires Affair* en todas sus tiradas, ocurrido en enero de 1974, fue parte de una historia de censuras que comenzó a acentuarse paulatinamente. En ese mismo mes también estallaron las bombas en los cines *Grand Splendid* y *Lorena*, por la proximidad del estreno del musical *Jesucristo Super-Star*. En febrero de ese año también se secuestró de las librerías otras obras al tiempo que los explosivos siguieron estallando en locales de periódicos, teatros y salas de espectáculos. Comienzos y censura, dan paso a otro “*affair*” relatado por Puig en 1985 (en el semanario inglés, *Loss of readership*, incluido en el apéndice). La editorial Sudamericana fue en Argentina la misma que había sufrido el episodio de censura previa con *La traición de Rita Hayworth*, la primera novela de Puig, en 1967. El linotipista que entonces transcribía palabra por palabra había visto “demasiadas obscenidades en el lenguaje” y advirtió a su editor que abandonó la edición. La editorial Jorge Álvarez, que finalmente la publicó, aportaba ya tres ediciones hasta el momento en que Piri Lugones, su directora, fuera secuestrada y desaparecida. La novela, si bien fue censurada por las supuestas obscenidades, fue leída como novela peronista bajo el gobierno militar en 1968. El momento de la publicación de *The Buenos Aires Affair* (1973) coincidió en cambio con lo que se denominó en Argentina “la primavera democrática”, con todas las expectativas que la llegada del ex-presidente Juan D. Perón al país había creado. Por otra parte, las enmiendas que muestra uno de los ejemplares censurados (perteneciente a la tercera edición de editorial Sudamericana, con fecha de marzo de 1974)¹⁸ denota tal equivalencia no subrayada por la crítica en general. La página 107 y 110 aparecen en blanco seis renglones que refieren el acto sexual de Leo. La página 115, en el párrafo denominado “1955”, siete renglones donde estaba escrito el párrafo siguiente a “pensar que aquellos policías torturadores ya no tenían más poder.” Es decir que se ocultaba el párrafo que sigue: “Pero al rato recordó las palabras de otro detenido- `juro que el día que caiga Perón, y que va a caer por más cabecitas de mierda que lo vayan a defender, ese día voy a venir a esta comisaría para hacer justicia con mis propias

¹⁸ Se puede consultar en la biblioteca de Manuel Puig. Incluyo aquí las copias correspondientes a las páginas 107, 110, 115, 118 con las correspondientes no censuradas para cotejar.

manos'-, y sintió piedad por los policías, estaba decidido a ir él a la comisaría y avisarles del peligro que corrían."

La última enmienda se refiere a la impotencia de Leo después de casado. Y lo que se ocultaba es:

Ella al principio colaboró aportando paciencia y ternura, pero llegó un momento en que sus nervios no resistieron la prueba: era de mañana, un oportuno resfrio de Leo había servido de excusa para cancelar durante varios días los encuentros sexuales, y cuando la esposa quiso incorporarse para tomar su bata, Leo la agarrar de atrás con brutalidad haciéndola caer sobre la cama. Lo que siguió ella no habría...

"*No caigo bien a la izquierda ni a la derecha*" es la frase de Puig que da título a la entrevista que simplifica esta cuestión en un solo sintagma.

Fue después de Perón, yo salí en el 56. Aunque aún volvía con tiempo para "gozar" de la dictadura de Onganía, llegué en el 67. Le debo el retraso en la publicación de *La traición de Rita Hayworth*. La cosa comenzó en realidad en España: mi bautizo de censura fue allá. Yo también averigüé lo que significaba Franco, y la última vez que salí de Argentina fue en 1973, recién caído en gobierno de Cámpora. Empecé a notar que la prensa no me trataba bien... estaban amoscados conmigo. Me asfixiaba y salí con viento fresco.¹⁹(Anexo II).

Vittoria Martinetto (1998) en el "Coloquio Internacional Manuel Puig", -celebrado en La Plata en 1997- concluye en que las enmiendas pertenecen todas al capítulo 6 de la novela. También observa que las opiniones ideológicas de Gladys -antiperonistas- no fueron tachadas ni tampoco otros pasajes. De esta observación se puede deducir que la lectura de la censura es la que ha sido pornográfica. La **lógica de la arbitrariedad** accionó de una manera cada vez más oscura, implacable e intensa en la esfera político-social a la que Puig responde con el texto. En abril de 1976 se realizó en Córdoba una quema colectiva de libros, de obras de Marcel Proust, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Saint Exupéry y otros. (Diario *La Opinión*. 30-04-76). La razón esgrimida era nacionalista y moral: "... que

¹⁹ "No caigo bien ni a la izquierda ni a la derecha", diálogo de Puig con Rafael Ventura Meliá, Valencia semanal, Cultura y sociedad, 24 de junio de 1979.

no quede ninguna parte de estos libros, folletos y revistas, se toma esta resolución para que se evite continuar engañando a nuestra juventud sobre el verdadero bien que representan nuestros símbolos nacionales, nuestra familia, nuestra iglesia, y en fin nuestro más tradicional acervo espiritual, sintetizado por Dios, Patria y Hogar.”

Con esta novela se clausura el “ciclo Buenos Aires”, que en este caso coincide con el lugar de la génesis de escritura, y da paso a la “etapa mexicana” con el comienzo de su exilio, que tuvo la particularidad de no haber podido volver a Argentina, ya que en ese momento de las amenazas de la Triple A, el escritor ya se encontraba en el exterior. Para ese entonces –a pesar de la crítica desfavorable- su figura se había convertido en un paradigma, la otra gran alternativa para el lector extranjero especialmente- respecto de Borges, por su descubrimiento de otros circuitos y otros públicos.