

El arte como ejercicio de libertad: *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig

Florencia Montenegro
Universidad Nacional de Mar del Plata

El término “represión” tiene, en principio, dos acepciones: una ligada al ámbito de la política y otra, al psicoanálisis. Es decir que se reprime, en un primer caso, para “contener, detener o castigar con violencia actuaciones políticas o sociales”, pero también para relegar al inconsciente “un impulso o una idea inaceptable” (RAE). La capacidad de ejercer dominio o posesión tiene alcances que involucran lo cultural, lo social, lo individual, lo identitario, lo corporal y lo psicológico: lo “inaceptable”, lo otro, lo incorrecto es eliminado, censurado, reprimido. La perspectiva binaria que determina el pensamiento occidental a partir de la filosofía platónica establece pares de opuestos que se polarizan jerárquicamente en los valores positivo y negativo. En el primer polo (posicionado en un plano superior) podemos encontrar, entre otros, los conceptos de hombre, raza blanca, adulto, sano, y en el polo negativo se oponen las ideas de mujer, animal, razas no blancas, niño y enfermo.

Manuel Puig en *The Buenos Aires Affair* (1973) toma lo que no es considerado “literaturizable” (Amícola: 2) (lo que carece o se aparta de la norma estética dominante) para componer, al igual que Gladys, su arte. La experimentación es, de esta forma, un gesto político de rebeldía dentro del campo cultural pero también del campo literario, que tiene estrecha relación con el contexto represivo previo a la dictadura militar de 1976. “El *collage*, la mezcla, la combinación de voces y de registros que rompen con los estereotipos de la

novela tradicional” (Piglia: 115) forman una parte esencial de esta actitud insurrecta que deja entrar las voces silenciadas democratizando la narración y anulando al narrador decimonónico todopoderoso: en otras palabras, ingresan a su escritura textualidades-otras. De esta manera, la elección de un género de masas como lo es el policial y la incorporación de otros discursos provenientes de los *mass-media* (la radio, el cine, la publicidad, el psicoanálisis y las revistas del corazón) no resulta accidental, sino todo lo contrario. Estos géneros considerados menores son para Puig constituyentes esenciales de la cosmovisión de una sociedad y de la subjetividad de sus miembros, pero además se trata de voces reprimidas por esa perspectiva binaria que enfrenta la alta cultura con la cultura popular. Este movimiento que pone en primer plano los géneros rechazados por el Canon y la Academia permite “intervenir el orden de lo alto y lo bajo, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo ‘inferior’ material y corporal” (Bajtín: 78). Se trata entonces de un acto de rebeldía que implica la visibilización de los discursos silenciados. Graciela Speranza sostiene que hay una identificación de la cultura de masas con el género femenino, que entra en una relación dialéctica de interdependencia con la considerada genuina, “respaldada en la poderosa mística masculina” (1998: 131). Así, la cultura de masas es doblemente menor: por un lado, popular y por el otro, femenina. *Rico Tipo*, una revista semanal de humor muy popular publicada desde 1944 a 1972, incorporó a la idiosincrasia popular argentina personajes como Pochita Morfoni, Fúlmine, El otro yo del Dr. Merengue, entre otros. Gladys siente una gran atracción por estos dibujos de “altísimas muchachas bronceadas de breve cintura, talle mínimo, flotante busto esférico y largas piernas carnosas” (Puig: 29) que aparecen en la sección “Chicas” e intenta copiar a esas mujeres en el papel, considerándolas representantes del ideal estético femenino y aspira, en un futuro y desde su

cosmovisión infantil, a parecerse a ellas. Estos dibujos estereotipados son el primer acercamiento al arte por parte de Gladys pero también conforman una aproximación inicial a la definición de mujer de aquella época y lo que eso conlleva: “Cuando alguien designaba a una mujer fea con esa expresión [“loro”] Gladys se sentía involucrada, cosa que también le sucedía con el sustantivo solterona” (Puig: 33). En consecuencia, los atributos positivos de una mujer que impone la cultura dominante son la belleza, el decoro y la participación en la institución burguesa del matrimonio. La represión se ejerce desde la figura de los padres, quienes le hacen manifiesto que una vida en desacuerdo con el mandato social le traería consecuencias en lo intrafamiliar: “el padre pareció leer la frase telepáticamente en el pensamiento de su hija y articuló en voz alta las palabras temidas: “Tenés que hacer caso a mami, porque papi no quiere tener una hija loro”” (Puig: 33). Además, este ideal de mujer se define necesariamente por la inferioridad frente al hombre, como se lo hace saber su compañero de dibujo, quien pierde todo interés en ella luego de que Gladys obtenga el premio del Salón de Otoño, y también el muchacho del bosque, quien enojado por el rechazo de la joven decide no invitarla nunca más a salir.

La relación que Gladys tiene con el arte se vincula muy estrechamente con su identidad de mujer y artista, la cual establece una relación de tensión con las definiciones sociales y culturales externas. Es una transgresora porque, desde una posición dominante, sus creaciones artísticas y su sexualidad son consideradas impropias, desordenadas, fuera de los parámetros sociales establecidos. En relación a este aspecto es posible pensar que según las palabras de Mukarovsky, la violación de la norma estética es lo que caracteriza el arte, ya que “una obra de arte auténtica oscila siempre entre los estados pasado y futuro de la norma estética: el presente, bajo cuyo punto de vista la percibimos, aparece como tensión entre la

norma pasada y su violación” (1977: 67). En la novela de Puig se ponen en tensión diversas concepciones de arte y de mujer que dialogan y se contraponen entre sí, las voces de la sociedad, la Academia y la Crítica.

Precisamente, cuando conoce a la hermana de Fanny que estudia Bellas Artes, Bubi, se decepciona, porque se ha imaginado algo diferente a esa muchacha gruesa y poco agraciada: “[...] Gladys la había imaginado bella y artística, entendiendo por artística a una muchacha sensible, soñadora y siempre en pose armoniosa, descalza y semicubierta por velos” (Puig: 32). Por lo tanto, la definición que Gladys tiene en sus años escolares de lo que significa ser una artista tiene que ver con una personalidad específica y una belleza notable envuelta en un aura acorde con una vida de ninfa. Es por eso que no pretende postularse para los estudios por creer que no cuenta con esos “requisitos personales”. El estereotipo artístico funciona en este caso como agente auto-represor de la posibilidad de acercamiento a la alta cultura y a los ámbitos académicos. Nuevamente, la belleza se presenta como el atributo femenino más importante y se deja de lado, al menos en una primera definición, la inteligencia, el talento o la capacidad artística. Los dibujos que Gladys hace a partir de las historietas de *Rico Tipo* se oponen a las creaciones que la hermana de Fanny realiza en sus estudios en una escuela privada de Bellas Artes. Así, la censura de la alta cultura, del arte canónico, instaurado, establecido, legitimado, cae sobre las copias de “Chicas” en boca de aquella compañera de curso que las rechaza con desprecio.

Lo mismo sucede años más tarde, cuando uno de los cuestionamientos de Leo hacia el arte de Gladys y la valoración del trabajo de María Esther se basa en la necesidad de un planteo teórico subyacente en las obras; la valoración se hace, entonces, de forma positiva si esta base se encuentra presente y negativa si no está: “ella hace las cosas sin saber por qué

las hace, no tiene un planteo previo. Y ahora además se ha presentado otra candidata, con más claridad en sus cosas. Mientras que la otra no sabe por qué las hace, y hasta es posible que haya acertado de casualidad” (Puig: 150). La idea de los “cachivaches” que Gladys recoge en la playa, los desechos que le acerca el mar y que ella convierte en arte, se acerca a la propia producción de Puig que, como se dijo antes, elige elementos de la cultura que tradicionalmente no pertenecen al ámbito literario para componer sus textos. Esto asimismo está relacionado con la estética del *pop art*, que está “dispuest[a] a democratizar el arte a partir de un nuevo realismo que incorpore los objetos, los íconos y las reproducciones del entorno cotidiano de consumo. El *pop art* es en este sentido el intento más programático de reunir lo alto y lo bajo” (Speranza 1998: 131), a lo que se suma la sensibilidad *camp*, conformando el contexto de la escritura rebelde de la novela. Estas posturas-otras que involucran no solamente lo artístico sino también lo político y la forma de vida permiten visualizar identidades y definiciones reprimidas diferentes de las impuestas como “una búsqueda experimental para detectar la relatividad de las jerarquizaciones” que sienta el canon y la cultura dominante desvaloriza (Amícola: 26).

El cine es otro campo artístico con el que dialoga la novela. El imaginario cinematográfico de las películas de la era dorada de Hollywood y de producción nacional hace ingresar “estereotipos que moldean la experiencia femenina y definen sus objetos de deseo” (Speranza 2001: 134). Así, la definición del ideal masculino se forma en la psiquis de Gladys a partir del contacto mantenido con las producciones de la gran pantalla pero además de otros medios masivos como la televisión:

los tres ideales de norteamericano [...] eran [...]: a) el joven heredero hipersensible y tiernamente neurótico con el rostro del actor Montgomery Clift; b) el hombre casado, dueño de empresas, de actividad febril, prepotente pero necesitado de comprensión en lo más íntimo, con el rostro de John Kennedy; c) el joven universitario de aspecto deportivo, inexperto, ingenuo y pleno de fe en el futuro, con el rostro de los rubios jugadores de béisbol que en las revistas recomendaban productos comerciales varios (Puig: 45).

De esta manera, Gladys buscará en sus próximas parejas una reproducción y realización de aquel ideal cinematográfico que la llevan una y otra vez al fracaso y, análogamente a Madame Bovary, a la frustración tanto emocional como sexual (en el caso de la novela de Flaubert, la protagonista es educada por las novelas rosas y góticas de su época, una literatura considerada femenina y menor). Al respecto, Ricardo Piglia sostiene que “el gran tema de Puig es el ‘bovarismo’. El modo en que la cultura de masas educa los sentimientos (...) sirve de molde a la experiencia y define los objetos del deseo” (114). El deseo de Gladys, construido a partir de los diferentes discursos de la cultura de masas, se ve trunco reiteradamente, y las relaciones que establece con los hombres a lo largo de su vida se ven marcadas por la falta de plenitud sexual, la imposibilidad de concreción y establecimiento: un hombre casado, su jefe, un hombre más joven que ella, un hombre de color (escándalo para la sociedad norteamericana donde se desarrolla el romance), un inmigrante ilegal y su vecino alcohólico. Mientras sus antiguos compañeros de colegio se han casado y algunos progresado con sus carreras artísticas, Gladys se ve envuelta en un estado que le produce insatisfacción y desencanto. Sólo el arte y la imaginación tienen la capacidad de funcionar como un escape y una identidad propia que hace caso omiso a los mandatos sociales opresivos; y es el arte en sus múltiples manifestaciones aquello capaz de

describir las sensaciones experimentadas por el trío en el departamento de Leo: la pintura, la mitología, la literatura y el cine se configuran como expresiones del inconsciente mediante metáforas, metonimias y analogías. Al igual que el cineasta Josef Von Sternberg, quien construye un “universo totalmente artificial [...] [para] abrirse a la fantasía, al deseo y al pensamiento mágico” (Speranza 2001: 225), Gladys utiliza la imaginación como forma de construir su propia realidad, ese mundo-otro en el que es posible la realización del deseo y, como las mujeres del director austríaco, en especial Marlene Dietrich, “enfrenta[r] el mundo masculino y las convenciones impuestas al mundo femenino, sometándose únicamente a los deseos del corazón” (Speranza 2001: 227). En la entrevista imaginaria que mantiene con la reportera de la revista neoyorquina de modas *Harper’s Bazaar*, Gladys propone un título “en un lenguaje chic e internacional” (Puig: 121) para definir su relación con Leo: “*The Buenos Aires affair*”. En ella la imaginación tiene vía libre para que, al igual que en los sueños, el delirio y la fantasía, el subconsciente se manifieste sin censuras. Así, en la conversación surge el tema del arte *collage* y de las “alabanzas soñadas por mí en la soledad de Playa Blanca [que] brotaban ahora de los labios de los desconocidos, [...] repetían adjetivo por adjetivo, tal cual, todo lo que yo había anhelado escuchar” (Puig: 125). El tan anhelado reconocimiento artístico que por fin ha llegado es, precisamente, hacia un arte nuevo, diferente y personal, no una imitación ni un ejercicio teórico sino la manifestación de una obra que se escapa de las represivas clasificaciones dominantes. Un momento en que la plenitud sexual y artística se materializa y el deseo de un amor pasional (como los que retrata el cine) se vuelve experiencia (al menos para Gladys).

Si bien la novela plantea el género policial como punto de partida, éste se distorsiona y adopta un matiz criminal en el que el supuesto crimen no es el secuestro y muerte de Gladys

(planeado pero no consumado) sino la violación seguida de muerte de un joven a manos de Leo ocurrido tiempo atrás. Según José Amícola “el presunto asesinato es el eje de la obra, en tanto por ahí pasa la problemática político-sexual de una sociedad que trastabilla ante la puesta en cuestión de los pilares sobre los que descansan muchas de sus propias definiciones” (13), por lo que es esta sociedad represora la que está simbólicamente cuestionada. La figura de Leo se construye a partir de la característica de una sexualidad conflictiva, que sólo disfruta del placer cuando éste se produce en una situación de dominación. La violación del joven en el baldío se relata de manera detallada, haciendo hincapié en la falta de empatía y del disfrute ante el dolor ajeno, así como también en la violencia física ejercida por Leo:

Leo le agarró un brazo con toda su fuerza y le repitió la orden. [...] En un momento consiguió desprenderse y se tocó el esfínter: mostró sus dedos ensangrentados a Leo. [...] Leo se le echó encima y lo inmovilizó. De un solo golpe le introdujo la mitad del miembro. El sujeto no pudo reprimir un alarido de dolor [...]. Leo desesperado de dolor por el mordisco que no cedía vio un ladrillo al alcance de su mano y se lo aplastó contra la cabeza. [...] No obtuvo respuesta, el sujeto echaba espuma por la boca. El placer de Leo, ya en las vetas supremas, se empañó muy pronto falto de un ulterior rechazo por parte del otro (Puig: 105).

Se trata, entonces, de un crimen que tiene implicancias sociales: no es la violación de una mujer sino de un homosexual en una situación esencialmente humillante que tiene que ver con la dominación política y sexual. En un momento histórico en que la lucha de las minorías se encuentra en pleno auge, la puesta en escena del asesinato de este joven funciona como crítica y denuncia. El falo (“superior a lo normal”) de Leo es símbolo e instrumento del poder que ejerce la represión y el castigo, pero también símbolo de la masculinidad y el

rol social y cultural que practica la dominación heteronormativa. Este personaje es el representante de la sociedad que ejecuta su supremacía hipócrita (sintiendo él mismo un deseo homosexual manifiesto), sobre lo diferente política, sexual y artísticamente. El joven asesinado por Leo es nombrado “entre las noticias policiales del diario [...] [como] un amoral encontrado en fin de vida en un baldío, con aparentes motivos de hurto” (Puig: 106), silenciando la aberración cometida y poniendo en foco la manipulación del discurso periodístico sobre la información en tanto otra forma de represión. Así también sucede años más tarde con la lectura que Leo hace del diario de la tarde, en el que se relata el hallazgo de un muchacho:

Desaparecido dos semanas atrás, se había temido el trágico desenlace dadas sus actividades políticas subversivas. Estaba vinculado a un grupo activista que propugnaba el regreso al país del ex presidente Perón como único medio de devolver el gobierno a la mayoritaria clase trabajadora. El cuerpo había sido abandonado entre altas matas y presentaba huellas de torturas (Puig: 152).

Ambos jóvenes sin nombre (detalle no menor que despersonaliza las víctimas pero al mismo tiempo le da un alcance universal) son mencionados como torturados y abandonados en descampados, justificando en cierta medida su destino: uno por “amoral” y otro, por “subversivo”. Tanto discursiva como metafóricamente la represión se ha ejercido y el orden establecido se mantiene a cualquier costo. Lo mismo ocurre con “los textos del diario que el oficial leyó sin prestarles atención” (Puig: 178) sin la más mínima muestra de emoción, en el que se detalla la detención de miembros de una “célula subversiva [...] e integrar una guerrilla” (179) y demás intentos de desbaratar las actividades de los “células extremistas”

(182), lo que muestra que el contexto violento se ha naturalizado y hecho parte de la cotidianeidad.

La sexualidad de Leo se define a partir de la prohibición, ya que todo contacto que le es plenamente satisfactorio involucra la transgresión del límite: la reprimenda de su cuñado, la negativa de Susana, el incesto infantil con Olga, los abusos a mujeres. La culpa no aflora en ningún momento sino que su mayor temor es ser descubierto; sin embargo, la perspectiva de que el crimen salga a la luz lo intriga y atrae fuertemente, lo que lo lleva a deslizar pistas a su terapeuta y a María Esther, por ejemplo. Aquel militante que ante la menor mención de una tortura en sus genitales, espacio físico y simbólico desde donde construye su identidad, prefiere convertirse en soplón, se transforma en crítico de arte que tiene la potestad para silenciar o dar voz al arte de Gladys y al de María Esther (que sean autoras mujeres no es una elección azarosa sino significativa). Es esta una ley particular practicada por mano propia, distorsionada y manipulada, que marca la ausencia de la Justicia como tal: tanto los crímenes estatales como los llevados a cabo por Leo quedan impunes y la policía es mostrada de forma incompetente e impotente.

La novela de Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair*, toma como uno de sus ejes temáticos y formales la represión política, artística y del deseo, que asimismo el propio texto como su autor sufren a manos de los censores del Estado durante la dictadura militar de los años '70. Es así que el "subversivo", el artista que se aparta de la norma estética dominante y el "amoral" son reprimidos y subyugados. El arte, por lo tanto, funciona como un medio para la exploración y el ingreso de discursos, identidades, dimensiones y puntos de vista- otros como ejercicio de rebeldía y libertad y el "desecho cultural" se vuelve catalizador de aquellas voces silenciadas.

Referencias bibliográficas

- Amícola, José (2000). "Manuel Puig y la narración infinita". En *Historia de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé. 295-319.
- Bajtín, Mijaíl (1994). "Rabelais y la historia de la risa". En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.
- Bourdieu, Pierre (2014). "Sociología de la percepción estética". En *El sentido social del gusto*. Traducción de Alicia B. Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo XXI. 65-84.
- Mukarovsky, Jan (1977). "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales". En *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet. Barcelona: Gustavo Gili. 44-121.
- Piglia, Ricardo (1993). "Manuel Puig y la magia del relato". En *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: De La Urraca.
- Puig, Manuel (2013) [1973]. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Booket.
- Speranza, Graciela (1998). "Relaciones peligrosas: modernidad y cultura de masas (del pop art a Manuel Puig)". En *Encuentro internacional Manuel Puig*, Amícola, José y Speranza, Graciela (compiladores). Rosario: Beatriz Viterbo Editora/OrbisTertius. 129-136.
- (2001). "Un destino ejemplar, Von Sternberg, Borges y Puig". En *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*. Volumen 8. 223-231.