

un circuito artístico inventado cuyo desciframiento aparece entorpecido para el lector a causa de la anécdota del primer plano que retrata una perversión sexual. En rigor, mientras el texto ejerce una torcedura de la conciencia genérica, la intriga policial cambia de signo en código secreto de batalla estética. Lo que queda así oculto es justamente lo más importante del debate. En esta exhibición sadomasoquista del texto, el personaje de María Esther Villa es la autora de productos convencionales, mientras que la protagonista Gladys Hebe D'Onofrio juega sesentísticamente con el azar para crear sus obras de arte. Sin embargo, es María Esther la elegida para representar a la mejor pintura argentina en el exterior, gracias al poder omnímodo del paranoico y arbitrario Leo. Ahora bien, si el texto parece decirnos, por un lado, que Gladys es una de las máscaras del propio proyecto de Puig que lucha contra la incompreensión de su medio, el proyecto de la pintora que trabaja con la resaca que trae la marea no parece producir, de ninguna manera, la revulsión política de la propia novela que leemos y que por gracia de la autorreflexión nos coloca sobre la pista de la innovación estética en una especie de metadiscurso. Perversión y modernidad son, sin embargo, otras formas de ocultar y develar la problemática de la referencialidad (que está a su vez exhibida en clave «psi»), así como la de la autonomía del arte (que aparece desenmascarada en clave de la arbitrariedad del mercado). En los dos sentidos, referencialidad y autonomía del arte están lejos de presentarse como condiciones exentas de conflictividad. Ninguna de las dos parece tampoco resolverse en un sentido desambiguado a partir del texto de Puig, pues la condición mimética y la independencia del arte se apoyan en funcionamientos y no en esencialidades. En este sentido, la actualidad de *The Buenos Aires Affair* tal vez radique en su negativa a dar recetas, sin por ello dejar de apuntar hacia el hecho de que en ese módulo principal siguen estando los principales dilemas entre sociedad y arte.

Si el texto de Puig obliga a mirar la perversidad gracias a las condiciones de posibilidad otorgada por el desmontaje de tabúes de la década del 60, al mismo tiempo, *The Buenos Aires Affair* documenta la impronta que hace de esa ciudad una de las más acuciadas por la fiebre del psicoanálisis y retratando un caso paranoico desnuda a la vez la realidad de los medios «psi». Buenos Aires es así una ciudad enigmática y compleja en sus ambiciones culturales, pero también exquisitamente snob. Es sin embargo esa misma ciudad la que se torna el paradigma objetual y la que permite la aparición de un arte autorreflexivo, que va más allá de la fórmula de la literatura comprometida que parece ser entronizada en la década del 70. En ese contexto, Beatriz Sarlo fue incapaz de captar el pacto torsionado que el

texto de Puig proponía del texto y declaraba fracasada a *The Buenos Aires Affair*, en tanto como parodia no permitía despegarse del objeto parodiado. En ese sentido, Sarlo en su reseña de 1974 en la revista *Los Libros*<sup>13</sup> no pudo leer las dobles capas de significación ni la ironía de la tercera novela de Puig, así como no pudieron verlo ni las revistas *Sur* ni *Crisis*. Manuel Puig se encuentra en el momento de aparición de su novela sin un órgano que lo respalde, aunque haya en su proyecto artístico cierto parentesco con la revista *Literal* y otra obra de 1973, *El frasquito*, de Luis Gusmán, que aparece a la distancia como de culto.

El rechazo por el proyecto Puig, como aquel de Gladys que la novela ya había «repre-sentado» y «presentificado una ausencia», se hace evidente en la fuerza con la que, por otra parte, la revista *Crisis* postula el papel de Cortázar a partir de la aparición de su novela *El libro de Manuel* como el de un escritor «con todas las letras» en los primeros dos números, mientras a la obra de Puig le dedica tan sólo una controvertida mención en su número 5. Es casi un automatismo señalar aquí que en esa tercera novela de Puig está signada la condición de autoexiliado que el escritor se impone, en tanto no puede encontrar un respaldo a su proyecto artístico que sólo muchas décadas después empieza a parecer articulado a un nivel mayor, mientras decae a su vez la postulación cortazariana.

No es azaroso vincular estos datos que en un manuscrito encontrado entre los borradores de trabajo de Manuel Puig relacionados con la preparación de la que sería su segunda novela (*Boquitas pintadas*), Julia Romero, del equipo platense que trabajaba en el relevamiento del material póstumo, encontró esta anotación (que ahora parece sumamente sugestiva en tanto se la vea como una operación neta de contestación literaria): «No caer en la cortazareada de que todo ese esplendor termine en horror, no, más bien dar todas las posibilidades de horror, pero que no se concreta y todo termina en gran final feliz». Esta declaración manuscrita de Puig, confirma, a mi entender, que Puig hacia 1969 estaba gestando una antipoética cortazariana que se constituía ante todo como una refutación a los *gags* de la narración cerrada y perfecta que venía de la línea borgeana, y que como en la ópera sería del siglo XIX no podía no marcar el texto con el golpe de efecto de una muerte súbita sobre el escenario. Su operativo respondía, en cambio, a un rescate de los procedimientos más denostados de un arte supuestamente condescendiente con las expectativas populares: el final feliz, pero para hacerlo dispositivo de un nuevo mensaje, donde el arte mimético

<sup>13</sup> Pablo Bardauil, «Literatura y revolución. La recepción de Puig en las revistas *Los Libros* y *Crisis*», en J. Amícola y G. Speranza, op. cit., p. 99.

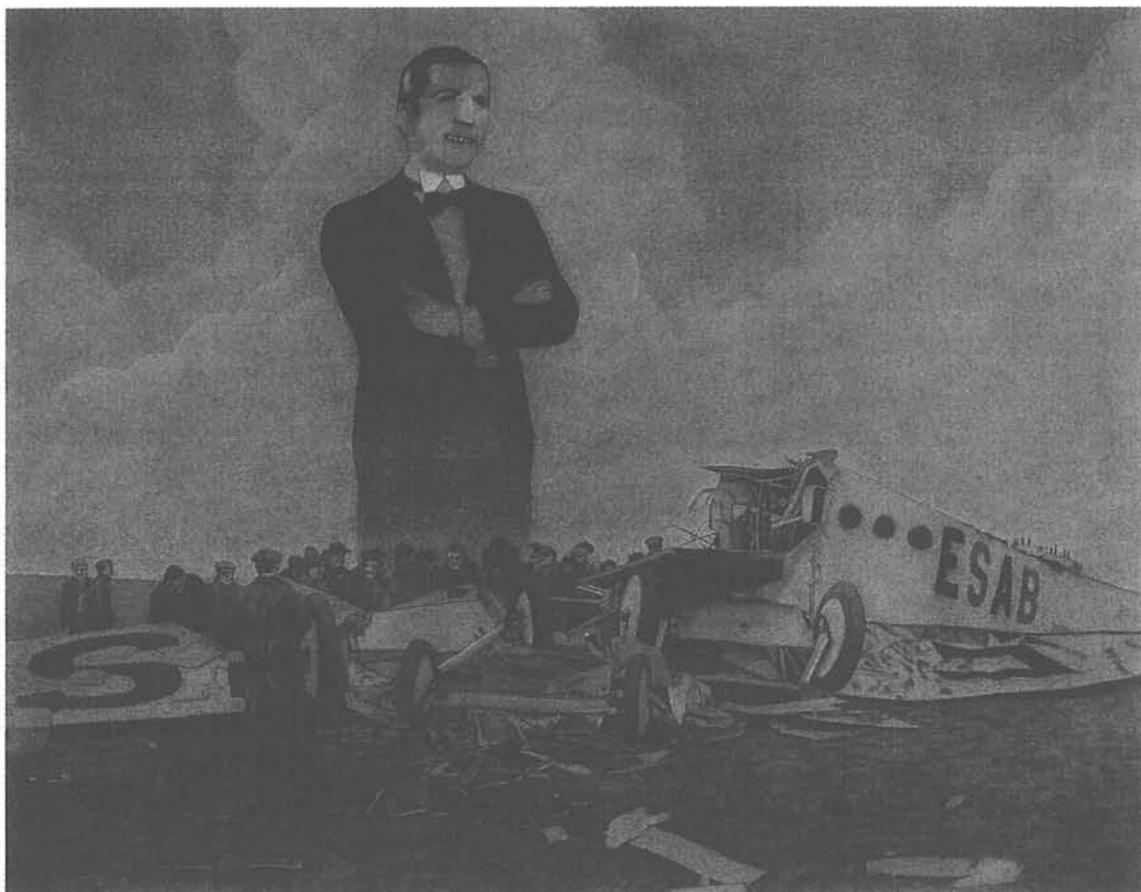
sufría un nuevo avatar, y que sigue estando muy lejos de lo que Frank Kermode llamaría «mimesis vulgar»<sup>14</sup>.

Por ello es interesante destacar que para Ana María Amar Sánchez la verdadera divisoria de aguas entre Cortázar y Puig se jugaría en la utilización del recurso de la parodia en el primero, como procedimiento típico de las vanguardias históricas, mientras en el caso del segundo el dispositivo artístico estaría basado en el *pastiche*<sup>15</sup>.

La cultura «psi» de Buenos Aires que la novela de Puig parece tomar como telón de fondo y hacer jugar como pivote perverso, puede verse ahora como la punta de lanza en tanto el psicoanálisis era el territorio acotado por un progresismo no peronizante durante los comienzos de la década del 70, y en este sentido, ese aspecto es la otra cara de un texto que no dice lo que se cree que dice. Lo que realmente dice es la relación política de los intelectuales con el peronismo y junto con ello el tema de la urgencia del debate en el campo estético. Puig exhibe en la descripción de lo perverso las propias prácticas de representación que son también figuras políticas perversas en tanto procesos fictivos que se despliegan como juegos estratégicos para imponer «efectos» de identidad encuadrados en las relaciones complejas entre cultura y sociedad. Pero para Puig ya no existe una camisa de fuerza. Los territorios se cruzan con la capacidad para la lucha, tanto artística como política.

<sup>14</sup> Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge (Mass.)/Londres, Harvard University Press, 1979, p. 117.

<sup>15</sup> Ana María Amar Sánchez, *Juego de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000, pp. 20-21.



«Nacimiento del Mito», 1978, fusain et pastel sur toile, 200 x 250 cm.