



The Buenos Aires Affair y un montaje criminal. Violencia, política y poder

Pablo Debussy¹

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
pdebussy@gmail.com

Resumen: En el presente trabajo, intentaremos mostrar que la tercera novela de Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair*, es un policial atípico por su intento de esconder el crimen, colocándolo en el margen de la trama y presentando engañosamente otro acontecimiento (un falso crimen) en su lugar. Asimismo, veremos que no se trata de un policial tradicional, sino más bien de lo que denominaremos “policial observacional”, un texto que prescinde de las jerarquías en su narración. Finalmente, nos ocuparemos también de la representación que hace el texto de la violencia, la política y el poder como elementos estrechamente vinculados y del modo en que la violencia privada, aquella llevada a cabo por individuos particulares, es una réplica de la violencia ejercida por las instituciones políticas, policiales y militares.

Palabras clave: Manuel Puig – Policial negro – Violencia – Mecanismos de dominación – Crimen

Abstract: In the present essay, we will read Manuel Puig’s *The Buenos Aires Affair* as an atypical hard-boiled story through its attempt to hide the crime by moving it to the margin of the plot and replacing it with a false crime. Also, we will see that this novel is not a traditional crime fiction story but a “policial observacional”, a text without hierarchy where all the elements seem to have the same importance. Finally, we will study the representation of violence, politics, and power in the novel and the way that private violence, exercised by individuals, is a consequence of institutional violence.

Keywords: Manuel Puig – Hard-boiled – Violence – Domination mechanisms – Crime.

¹ **Pablo Debussy** es licenciado en Letras de la UBA. Actualmente es doctorando en la misma institución con el proyecto titulado “El policial negro en la Argentina durante la última dictadura. Representaciones literarias y cinematográficas”. Es docente de la materia “Narrativa argentina II”, de la carrera de Artes de la Escritura, en la UNA (Universidad Nacional de las Artes). Ha publicado artículos acerca de su tema de investigación en diversas revistas especializadas.

The Buenos Aires Affair es la tercera novela de Manuel Puig, luego de su incursión en la narrativa argentina con *La traición de Rita Hayworth* (1968) y del éxito de *Boquitas pintadas* (1969). Puig, quien venía de conquistar el mercado con una novela sobre la cultura popular, decide darle la espalda con otra más extrema y radical, en la que obliga permanentemente al lector a la reconstrucción de sentidos dispersos (elemento presente, aunque en menor medida, en sus dos primeras novelas) y lo enfrenta a un caudal narrativo desjerarquizado en el que los núcleos de la trama conviven en aparente igualdad de condiciones con los elementos secundarios. A su vez, desde el punto de vista de la fábula, el autor abandona las historias de amores fracasados y chismes pueblerinos para pasar a la narración de un turbio crimen de índole sexual en un baldío y al simulacro de otro. Con *The Buenos Aires Affair*, Puig pone en juego un cambio temático al hacer referencia a una trama social y política argentina degradada y envilecida. El texto se escribe y se publica en momentos en los que se vive en el país una violencia política creciente, que precede y prefigura la que luego implementaría con sistematicidad y planificación la dictadura de 1976. La tercera novela de Puig se caracteriza por su abierta politicidad, ya que indaga a partir de los procedimientos y los recursos ficcionales el ambiente represivo y autoritario imperante. En ella, los sujetos son víctimas del poder tanto en la esfera pública, expuestos a la violencia institucional, como en la esfera privada, en donde reproducen en pequeña escala los mecanismos de dominación a los que se ven sometidos. Asimismo, la disposición formal del texto lo convierte en un objeto literario extraño y disonante, difícil de asimilar a los policiales negros tradicionales.

El libro se publica en abril y junio de 1973, en su primera y segunda edición, respectivamente, pero en enero de 1974 es censurado, y su tercera edición se lanza con modificaciones. El autor no estaba en la Argentina para entonces, dado que había resuelto exiliarse en México en septiembre de 1973. Si *La traición de Rita Hayworth* había sido leída durante el onganato como una novela peronista, *The Buenos Aires Affair* es interpretada desde el gobierno encabezado por Cámpora como antiperonista (por ciertas menciones contra el gobierno de Juan Domingo

Perón), y censurada bajo la acusación de “pornográfica”.² De este modo, el contexto histórico no sólo es incorporado como referente por la ficción de Puig, sino que además interviene en el circuito de circulación de la novela, y hasta en la misma vida del escritor.

The Buenos Aires Affair, bajo el subtítulo de “novela policial”, cuenta la historia de Leopoldo Druscovich (Leo), un influyente crítico de arte, de personalidad violenta y trastornada, y de Gladys Hebe D’Onofrio, una joven artista algo ingenua y frívola que sueña con la fama y el éxito. La novela combina dos tiempos: uno, el que va de junio de 1968 hasta el 23 de mayo de 1969, “dilatado y confuso en su complejidad policial” (Corbatta 65), narra los hechos y las circunstancias que culminan en el secuestro de Gladys por parte de Leo; el otro, bastante más extenso, se retrotrae a 1930 y 1935, las respectivas fechas de nacimiento de los protagonistas, y ahonda en lo que denomina los “acontecimientos principales” de sus vidas.

La trama gira en torno a dos crímenes, uno real, cometido a fines de la década del cuarenta, y otro simulado, en el presente de la acción, en 1969. El crimen real es perpetrado por Leo en su juventud al matar en un baldío a un muchacho con el que estaba teniendo una furtiva relación sexual, luego de que éste se negara a ser penetrado. El homicidio nunca se esclarece y le provoca remordimientos. El crimen simulado es el secuestro de Gladys, efectuado por Leo con el objetivo de ocultar su crimen anterior, el verdadero, ya que teme que su psicoanalista o María Esther Vila (una artista plástica amiga, y “rival” de Gladys en un concurso de pintura) lo descubran, por ciertos datos que él mismo ha proporcionado.

Existen numerosos artículos críticos sobre *The Buenos Aires Affair*, muchos de los cuales analizan la relación del texto con el género policial. Así sucede, por ejemplo, con el estudio temprano de Juan Armando Epple, “*The Buenos Aires Affair* y la estructura de la novela policíaca” (1976). Allí, el crítico reflexiona acerca de la

² Para más datos en torno a la relación del libro con la censura, véase el artículo de Vittoria Martinetto: “*The Buenos Aires Affair*: anatomía de una censura”, en donde la autora dice, entre otras cosas, que “la desgracia de la novela está vinculada con el cambio de gobierno en la Argentina” (213).

configuración estética del género que propone Puig y del modo en que dicha configuración se aparta de la estructura tradicional. Asimismo, vale mencionar el trabajo de Néstor Ponce, “Compartir la vida misma: lo policial en *The Buenos Aires Affair*” (1998), en donde el autor afirma que Puig tiene un interés por el retrato psicológico y social en su obra, elemento que lo distancia de cualquier consideración del género como juego de la razón, y lo aproxima, por el contrario, al terreno del *hard-boiled*, en particular al relato de la víctima. Sin embargo, también sostiene que “la temporalidad de la novela la emparenta más directamente con el policial de enigma” (297). Lo que hay que destacar del artículo es su lectura de la novela en clave de género negro y, a la vez, en clave política (lo político está presente, aclara Ponce, como “latencia” o “elipsis”). Hay otros estudios críticos que se ocupan del vínculo de la novela de Puig con el policial, pero lo hacen desde la consideración del texto como una parodia, cuestión algo problemática, a nuestro modo de ver, en la justificación. Tal es el caso de Manuel Pérez Saiz (1996) y de Jorgelina Corbatta (2009), entre otros tantos.³ Existe, no obstante, una diferencia: mientras que el primero simplemente señala la operación paródica en la frustración de las expectativas del lector, la segunda sostiene que la parodia no es efectuada por Puig sino que “los referentes reales” (63) de los personajes ya son paródicos de por sí. Ricardo Piglia (2016) se distancia de esta lectura, al decir que en la novela no hay parodia,⁴ ya que para haberla debería existir una figura de narrador, cosa que no ocurre en Puig, cuya poética consiste, precisamente, en invisibilizarla. Curiosamente, muchos de los estudios críticos sobre el texto soslayan este punto. Asimismo, vale considerar el ensayo de Graciela Speranza (2000), quien analiza la denominación de “caso policial” a la que la novela refiere desde su título, y la relaciona con el caso psicoanalítico, así como también con la trama social y política argentina. El estudio de José Amícola (2000), finalmente, sostiene que el material narrativo de la novela se enmascara como relato policial para expresar la disidencia de su autor con “el fascismo autoritario

³ Lucile Kerr (1980) ve en la novela “una parodia estructural y estilística” (201) de las convenciones del policial, en tanto que José Amícola (2000) afirma que el subtítulo de la obra es de carácter paródico.

⁴ También lo hace Jean Franco (1990) en su trabajo titulado “Pastiche in Contemporary Latin American Literature”.

que, generalizado, soplaba en muchos sectores de la sociedad argentina” (302). Por otra parte, otros estudios críticos ponen énfasis en aspectos diferentes de la obra, como sucede con el de Alberto Giordano (1996), centrado en el análisis del poder y las instituciones; el trabajo de Silvia Cárcamo (1990), orientado hacia la categoría de clase social en Puig y a las configuraciones del imaginario que sus novelas presentan; y el de Alan Pauls (2009), que lee los textos del escritor como variaciones de la historia de la divulgación de un secreto.

Numerosos trabajos han reparado en la estructura fragmentaria de la novela, hablando en algunos casos de *collage* y en otros de *pastiche* (Franco [1990], Pérez Saiz [1996], Speranza [2000]); otros han abordado el aspecto policial (Epple [1976], Kerr [1980], Corbatta [1983], Amícola [2000]). Sin embargo, estas dos líneas de investigación han sido escasa o nulamente puestas en diálogo, y es por eso que aquí proponemos pensar un entrecruzamiento entre ambas.

Para nuestro análisis de *The Buenos Aires Affair* partimos de una idea escasamente señalada por la crítica: la forma de la novela, su disposición narrativa fragmentaria y dislocada, favorece el silenciamiento del acto criminal del protagonista, que queda oculto dentro de una compleja estructura. De este modo, esa forma, al invisibilizar el crimen, termina replicando los mecanismos de control y de dominación ejercidos por el poder a través de las fuerzas represivas al interior de la novela, ya que es el poder quien tiene las herramientas para asegurarse la impunidad de sus actividades criminales. Si en los policiales, los asesinos intentan ocultar sus actos, aquí ese ocultamiento está dado, además, por el montaje, por lo que podemos hablar de un “montaje criminal”.

Como además nuestro abordaje de *The Buenos Aires Affair* se produce desde la perspectiva histórica del policial negro argentino, se impone su comparación con otras novelas del género escritas también en el mismo período. 1973 representa un mojón dentro de esa perspectiva. Recordemos el oportuno señalamiento que efectúan Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera (1977) en su libro *Asesinos de papel*, cuando rescatan cuatro novelas escritas en el '73 a las que ven como piezas clave del despegue del *hard-boiled* en la literatura argentina.

Mencionan, claro está, a la novela de Manuel Puig, pero también a *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano, a *Los tigres de la memoria*, de Juan Carlos Martelli, y a *El agua en los pulmones*, de Juan Martini.

En todas ellas hay tramas que involucran crímenes y violencia, aunque con matices bien diferenciados. Soriano, desde un costado paródico, narra una investigación a cargo de un detective; también lo hace Martini, sin el elemento de parodia, y con un protagonista que no es técnicamente un detective, pero que termina por llevar adelante una investigación. *El agua en los pulmones* cuenta la lucha de un hombre común (Solís) contra el poder concentrado, asociado con la política y los vínculos mafiosos (la trama gira en torno de un turbio negociado ligado a unos terrenos que el gobierno rosarino quiere agenciarse). Aparece, al igual que en *The Buenos Aires Affair*, una escena de tortura, aplicada desde las fuerzas clandestinas que operan para el gobierno hacia Solís, con la idea de disuadirlo de sus pesquisas. En la novela de Puig, la tortura también es un mecanismo del poder hacia los ciudadanos, primero ejecutada por las fuerzas policiales del peronismo sobre Leopoldo Druscovich con el objetivo de sacarle información, y posteriormente, puesta en práctica por el régimen dictatorial de Onganía sobre un militante, quien resulta asesinado. Por su parte, la novela de Juan Carlos Martelli contiene también una escena en que se tortura a su protagonista, Cralos, y los responsables están vinculados al poder militar y policial. Los tres textos ponen en escena el sometimiento del cuerpo, su completa disponibilidad por parte de las fuerzas represivas, la posibilidad de dejar huellas en él, de apropiarse de los sujetos de manera discrecional. La coincidencia de estas escenas en novelas policiales de un mismo año marca una recurrencia siniestra, posible de ser relacionada con la realidad argentina de aquel momento. La tortura es leída en clave política porque hacia allí la lleva el contexto histórico.⁵

La puesta en diálogo de estas cuatro novelas policiales argentinas permite comprender mejor la poética de Puig y su relación con el género. Soriano, Martelli y Martini inscriben sus narraciones en el policial de manera plena, esto es: son,

⁵ Numerosos policiales negros contienen escenas de torturas (*Adiós, muñeca* [1940], de Raymond Chandler, por ejemplo) pero en muchos de ellos, este mecanismo de castigo es leído como una peripecia más de la propia trama.

ante todo, novelas policiales, ya que predominan en ellas los atributos del género, ubicados en un plano dominante. En el caso de Soriano, al policial se lo parodia apelando a la figura decadente y humorística de Phillip Marlowe en un ficticio encuentro con un personaje llamado Osvaldo Soriano. En Martelli y en Martini, el *hard-boiled* se hace presente en la oscura ambientación de las historias, en el carácter corrupto y criminal del poder estatal, y en el violento enfrentamiento con dicho poder por parte de los individuos que quieren conjurarlo. En la novela de Puig, esa ambientación sórdida y siniestra está presente y la acerca al terreno del *hard-boiled*, junto con la representación de un poder autoritario y terrorista. Sin embargo, como hemos mencionado con anterioridad, el texto desestima las expectativas del lector de hallarse frente a un policial tradicional, y le impone una forma anómala, heterodoxa, que perturba la estructura canónica. Puig construye un objeto extraño, por momentos inasible, que por su disposición narrativa resulta antes un texto de autor que uno de género. Si el reconocimiento que el lector hace de un género se produce por la detección de sus repeticiones –aunque configuradas en una textualidad única y original, ya que posee sus elementos característicos–, en *The Buenos Aires Affair* esta detección es problemática ya que lo que prevalece, antes que cualquier otra cosa, es el “estilo Puig”: invisibilización del narrador, forma fragmentaria de la trama, acumulación de diversos géneros discursivos.

Un policial atípico: entre el falso crimen y el crimen oculto

Puig construye un policial atípico para la literatura argentina. Su subtítulo promete y anticipa una novela policial. La indicación sugiere una pertenencia genérica y direcciona la modalidad de lectura. El procedimiento recuerda a aquel que se utilizaba en *Boquitas pintadas*, al emparentarla con el folletín. Allí, dicha etiqueta era engañosa ya que no se trataba de una novela por entregas sino de una novela tradicional; no había serialidad, en rigor, ni el efecto de suspenso que con este procedimiento lograban los auténticos folletines. Además, la novela no suscribía a la resolución conciliatoria y feliz típica de aquel subgénero. En ella, por el contrario, los conflictos se agudizaban hasta hacerse irresolubles, y las

diferencias de clase social, lejos de zanjarse, se acentuaban. Puig resignificaba un género popular por medio de algunos procedimientos propios de la literatura “alta”.

En *The Buenos Aires Affair* hay policial, pero el modo en que éste es relatado lo aleja de cualquier estructura tradicional o canónica del género. El texto desarma y descoloca las expectativas del lector al impregnar con su propia poética una matriz genérica. Según afirma Ricardo Piglia, “todo su problema [se refiere al de Manuel Puig] es cómo estructurar una narración sobre la base de un modelo narrativo ya probado y con eso hacer algo más” (131). Ese “algo más” del que habla Piglia podríamos vincularlo con el hecho de que “la disposición narrativa y el desarrollo de las secuencias destruyen los esquemas deductivos del lector, desmitifican su conciencia estructurada sobre la base de su conocimiento del género” (Epple 29).

La novela comienza con la desaparición misteriosa de Gladys de su casa de la localidad costera de Playa Blanca. A partir de unas pisadas de zapatos de hombre que su madre, Clara Evelia, observa en la alfombra, se dan indicios de que pudo haber sido raptada. En el segundo capítulo, Gladys ya está prisionera en el departamento de Leo Druscovich. El texto les hace creer a los lectores que la joven ha sido asesinada, cuando en verdad ha sufrido un secuestro. Ahora bien, esta información recién se devela en el capítulo trece; el aparente crimen es dejado de lado para pasar, en los capítulos siguientes, a los “acontecimientos principales de la vida de Gladys”, a un monólogo interior del que es la protagonista, a una llamada de María Esther Vila a la policía, a los “acontecimientos principales de la vida de Leo”, y a otros hechos que nos alejan de la escena del presunto asesinato y demoran su resolución. Es que, tal como afirma Epple, “en *The Buenos Aires Affair* el acontecimiento central de la novela policíaca, el crimen augurado en la primera parte de la obra, no se realiza, aun cuando todas las secuencias del relato apunten a su ejecución” (Epple 50).

Si en el género policial, el crimen suele ocupar el centro de la narración, en la novela de Puig se ubica en el margen. Bien podría decirse, incluso, que se coloca en el margen del margen, ya que el aparente homicidio (de Gladys) no es tal, y el verdadero (el del homosexual en el baldío) es relegado a un segundo plano. De este

modo, la novela pospone y demora la explicación de un supuesto asesinato, mientras que el realmente acontecido es mencionado dentro de una extensa narración, inserto como uno más de los “acontecimientos principales de la vida de Leo” (Puig: 90).

Bajo la misma lógica con la que escamotea el crimen y lo disimula, *The Buenos Aires Affair* procede con su materia narrativa, en términos generales. Sería adecuado definirlo como un “policial observacional”, un texto que narra y describe todo; todo es colocado ante la vista de los lectores, sin aparente distinción de importancia entre acontecimientos principales y secundarios. La organización y disposición de lo relatado prescinde de las jerarquías.

Este procedimiento se observa, por ejemplo, en el capítulo dos. Gladys se encuentra en el departamento de Leo, secuestrada. La temporalidad pareciera estar suspendida por medio de una extensa y pormenorizada descripción del cuarto y la ausencia absoluta de acciones (una pausa narrativa). Al inicio, Leo se halla en medio de la habitación, atento a los posibles ruidos del exterior, cuando escucha de pronto el “chirrido de una puerta metálica de ascensor que se abre en el pasillo de ese mismo piso del edificio de departamentos” (21). Al final, la narración regresa a Leo y al “chirrido, ya apuntado, de la puerta metálica del ascensor [que] corresponde a la acción ejercida por una mujer en el momento de cerrarla” (24). Se trata de María Esther Vila, que ha llegado, aunque eso se sabrá recién con posterioridad. Entre la suspensión de la acción y su continuación se brindan datos relevantes que atestiguan la presencia de Gladys (“La piel de la mujer inmóvil es muy blanca, la mordaza de la boca ha sido improvisada con un pañuelo de hombre de seda multicolor pero sobria, las manos están atadas por detrás con una corbata de luto” [21]), y se pasa revista a distintos objetos que forman parte de la escena del supuesto crimen (el trozo de algodón hidrofílico embebido en cloroformo, una ampolla para inyectar, una aguja hipodérmica, un revólver Smith 38). Pero hay también, entremezclados, datos banales, descripciones de elementos ordinarios, carentes de valor: el yute trenzado de la alfombra, un cenicero de cristal francés, un jarrón de cerámica pintado a mano, el

cuadro de autor contemporáneo de la escuela tachista, entre otros tantos que el capítulo enumera.⁶

Puig hace un uso singular de la descripción en el género policial, mediante la que nos “arroja” a una acumulación heterogénea de datos. Los objetos se multiplican, se nos informa de cualidades tales como su textura, su temperatura o su antigüedad. La novela va a contramano de un rasgo habitual en el género, ya se trate de su vertiente clásica o negra, que consiste en dotar a ciertos elementos de un valor primordial, algunos en sentido simbólico, otros en su más pura materialidad. A tal punto llega su importancia, que en muchas ocasiones son éstos los que le dan nombre a las narraciones. Pensemos, por caso, en “La carta robada”, de Edgar Allan Poe; *La piedra lunar*, de Wilkie Collins; *El halcón maltés*, de Dashiell Hammett; “Las cinco pepitas de naranja”, de Arthur Conan Doyle; “La cruz azul”, de G. K. Chesterton, entre otros. A diferencia del famoso postulado del cuento de Poe, según el cual la mejor manera de esconder un objeto o hacerlo pasar desapercibido es colocarlo a la vista de todos, en *The Buenos Aires Affair* la narración no lo esconde (lo que significaría admitir que se trata de un objeto especial), sino que lo coloca en igualdad de importancia con los demás.

Si el tipo de descripción que efectúa Puig lo distancia de muchos policiales tradicionales, comparte con ellos sin embargo un punto en común. La descripción del capítulo dos de la novela es básicamente la de un interior burgués, sitio emblemático para el policial, estudiado por Walter Benjamin en su análisis del modo de vida del individuo particular en la sociedad moderna:

El interior no es sólo el universo, sino también el estuche del hombre privado. Habitar es dejar huellas. En el interior estas huellas se acentúan. El hombre idea cubiertas y fundas, recipientes y estuches en abundancia, en los que se imprimen las huellas de los objetos cotidianos y de uso corriente. Incluso las huellas del habitante se imprimen en el interior. [...] Los criminales de las novelas de detectives no son, en sus inicios, ni caballeros ni apaches, sino individuos burgueses en su aspecto privado (53).

⁶ El recurso de la descripción pormenorizada ya aparecía en *Boquitas pintadas* (1969), por ejemplo en la tercera entrega, en la que se describía el cuarto de uno de los personajes, bajo el subtítulo: “Dormitorio de señorita, año 1937”.

Hay en la novela dos espacios interiores cargados de significación: el departamento de Leo y el chalet en el que habitan Gladys y su madre Clara Evelia en Playa Blanca. En el primero hay reunido un conjunto de elementos que lo convierten en un espacio artificioso, dado que su selección y distribución remiten a una puesta en escena, a una ficción vinculada con un crimen aparente, que nunca tiene lugar. Leo “crea y participa en la escena que eventualmente será vista sólo como un ejercicio artificioso. El crimen de Leo es un ‘crimen perfecto’ porque es una ficción perfecta; él selecciona todos los detalles correctos y los coloca en sus correspondientes lugares” (Kerr 219). De ahí que, como sostiene Jorgelina Corbatta, “Gladys, amordazada y narcotizada, el cuchillo, la tijera, el revólver y el resto son sólo elementos de una ‘mise-en-scene’” (66) preparada por él. Como crítico de arte construye una escena que es, nunca mejor dicho, la escena del crimen; la diseña y la arma, la configura rigurosamente con un sentido específico. En última instancia, Leo es el crítico que deviene artista, un artista del crimen.

Frente a este espacio voluntariamente configurado está el otro, la casa de Playa Blanca, que es, por el contrario, aquel en que las huellas son verdaderas, en tanto funcionan como índice de algo efectivamente acontecido. Las pisadas barrocas de zapatos de hombre, el tapado faltante de Clara y su camisón, la pileta de la cocina donde no están los invariables restos sucios del desayuno; todos estos elementos, su ausencia o su presencia, según el caso, hablan de una situación real signada por la anormalidad. El espacio registra las huellas de sus habitantes, documenta su cotidianeidad. Su alteración es indicio de un desorden que tiene que ver con el ingreso de una presencia extraña. *The Buenos Aires Affair* retoma, precisamente, dicho tópico: la entrada al hogar burgués de un individuo amenazante, sólo que en este caso ese individuo (Leo) es un conocido de Gladys y es esta familiaridad la que garantiza su ingreso.

A semejanza de lo que ocurre en “Los crímenes de la calle Morgue”, de Edgar Allan Poe, o en *El misterio del cuarto amarillo*, de Gastón Leroux, el espacio cerrado es testimonio fiel de lo ocurrido; habilita lecturas, conjeturas, hipótesis. Pero en el texto de Puig, a diferencia de los policiales mencionados, no hay cuerpo malherido ni hay cadáver, por lo que el crimen es tan solo una suposición, entre otras posibles: “¿Y si Gladys estuviese ya de vuelta en casa y todo resultara un terrible

papelón?” (18), se pregunta Clara Evelia camino a la comisaría. El cuerpo de Gladys es trasladado de un espacio interior (la casa de Playa Blanca) a otro (el departamento de Leo), del espacio remoto de la costa al espacio urbano, del sitio habitual y cotidiano al territorio artificial de la puesta en escena, en donde Clara es el señuelo, y en donde la denuncia policial que Clara Evelia no se atreve a hacer la concreta María Esther Vila.

El espacio al que Gladys es llevada está marcado por el montaje de los objetos allí dispuestos, guiado por la convergencia de elementos disímiles, reunidos con una finalidad en un mismo escenario. Esa lógica del *collage* es puesta en marcha por Leo y puede ser comparada con la lógica productiva de Gladys, una artista, quien recoge “los objetos que aparecen en la arena cuando la marea se retira” (15). Frente al montaje planificado que se sirve de cosas artificiales, está el otro, que también reúne una diversidad de elementos pero en este caso bajo los dictámenes del azar. A su vez, la modalidad artística de Leo y de Gladys es equiparable a la que adopta la novela. *The Buenos Aires Affair*, como tantas veces se ha dicho, se rige fundamentalmente por el procedimiento constructivo del *collage* y del montaje, procedimiento verificable desde la estructura narrativa, caracterizada por la fragmentación y la discontinuidad.

A partir de estos dos personajes, la novela expande sus significaciones y atraviesa lo policial, lo psicoanalítico, lo social y lo nacional. Afirma Graciela Speranza:

The Buenos Aires Affair superpone [...], deliberadamente, las variantes del caso. Explora sus analogías formales y explora sus posibilidades narrativas: el caso policial (con su remisión al género), el caso psicoanalítico (con su remisión a Freud) y el caso amoroso (Hollywood como casuística sentimental). Al mismo tiempo, amplía las resonancias del caso individual para abarcar una sintomatología social: el caso Buenos Aires (el campo artístico porteño) y el caso nacional (la trama política argentina) (154).

Speranza pone el acento en la casuística de la novela, apoyándose en su título para prolongar, desde allí, una línea de lectura. Lo policial, lo amoroso (Hollywood como la idealización del universo sentimental, en contraposición a lo amoroso en el mundo de la novela, turbio y pesadillesco), lo psicoanalítico y lo

social se cruzan en el crimen: el asesinato de un joven (un amante ocasional) en el baldío quiere ser ocultado por Leo, borrado de su memoria, pero sobreviene, irrumpe como lo reprimido a través del discurso periodístico en la noticia del diario.

Dispositivos de control, censura y mecanismos autoritarios

María Eugenia Mudrovcic afirma que durante la década del '70, en la literatura latinoamericana, “el *ethos* político [...] virtualmente llegó a controlar la producción global de sentido” (447). Si hasta esa década la práctica literaria había convivido en una relativa armonía con la práctica política, luego la coexistencia se tornaría inviable. En sintonía con esta afirmación, José Amícola la traslada al campo práctico cuando se refiere a la escritura de Puig, Saer y Walsh. Dirá entonces que para los tres autores, después de la “década infame del setenta no es posible creer ya que lo literario sea un universo incontaminado que flota en el limbo de lo estético” (295), y agrega que “para ellos lo que antes se había considerado materia digna de entrar en lo literario ha cambiado justamente en cuanto que lo político (y lo social) se ve como indisolublemente unido con lo literario (296).

Estas consideraciones pueden aplicarse a la lectura de *The Buenos Aires Affair*, un texto que además de vincularse con el policial negro, se conecta con la política. O en verdad deberíamos decir, dada la estrecha conexión entre el género negro argentino y la política, que *The Buenos Aires Affair* tiene resonancias políticas *porque* se inscribe dentro de la línea del policial negro, más allá de que dicha inscripción esté marcada por la singular poética de Puig, que toma el género para subvertirlo desde adentro, para poner en cuestión sus estructuras y sus mecanismos de sentido.

La novela presenta un crimen cometido en el pasado (el del homosexual en el baldío), uno que sólo en apariencia va a ser cometido (el de Gladys), y una investigación, a cargo de María Esther Vila, quien la lleva adelante precariamente, sin colocarse por ello en el lugar del detective. Hay además una resolución trunca: la muerte de Leo en un accidente de tránsito anula la posibilidad de castigo por

su culpa, o por lo menos la de un castigo impulsado por las vías institucionales. En todo caso, se trata de una condena que es producto del azar de las circunstancias: Leo circula por la ruta a una velocidad mayor a la permitida, la policía comienza a perseguirlo por su violación de las normas de tránsito, pero él interpreta mal la persecución (“lo atribuyó a que el crimen del baldío había sido finalmente descubierto por la policía” [227]).

En *The Buenos Aires Affair*, la violencia, la política y el poder se extienden tanto en el ámbito público como en el privado, abarcan ambas esferas, sujetas a los dispositivos de control y de dominación. El ámbito público en la novela nuclea a las instituciones políticas (el gobierno) y de control (la policía), así como también al espacio de la calle. Se vive en un ambiente de violencia y represión, encarnado inicialmente en la policía del primer peronismo y luego en el régimen de Juan Carlos Onganía.

Hay dos escenas represivas que nos interesa analizar. La primera, en términos cronológicos, ocurre en el capítulo seis, y tiene que ver con la detención de Leopoldo por parte de la policía en 1950, durante la primera presidencia de Juan Domingo Perón. Se trata de una escena de tortura policial:

La sesión tuvo lugar en una comisaría del barrio sur, el cuarto era pequeño, Leo alcanzó a ver un camastro, una mesa con radio, una especie de caña y un cable arrollado, en seguida cayó al suelo a consecuencia de un puñetazo en el vientre que sin proferir palabra le aplicó uno de los policías vestido de civil. La radio a todo volumen transmitía animadas canciones del litoral. Durante la segunda sesión se le amenazó con aplicar la picana eléctrica en la ingle, y el acusado contestó en seguida a las preguntas que se le habían estado formulando (106).

En su artículo “Compartir la vida misma: lo policial en *The Buenos Aires Affair*”, Néstor Ponce afirma que la novela de Puig anticipa un tratamiento recurrente de la novela negra argentina posterior: “colocar a la policía como victimaria, por su corrupción y su dependencia de un Estado autoritario” (303). Los representantes de la ley son los que aquí ejercen la violencia, una violencia clandestina, de carácter ilegal, que ocurre, significativamente, en la propia comisaría, pero con los agentes policiales vestidos de civil. Leo, quien al inicio del

texto es el secuestrador, en este caso es secuestrado. Los motivos son políticos: Leopoldo era militante del Partido Comunista e iba a entregar unos panfletos. La policía quería conocer el lugar donde iba a depositarlos y lo rapta para extraerle información por la fuerza.

La segunda escena represiva en la que nos detendremos es la del militante asesinado, que sucede en el capítulo ocho. La escena es narrada a través de una noticia que Leo ve en un diario:

Una noticia acaparó su atención: en un terreno baldío de las afueras de Buenos Aires se había encontrado el cadáver de un hombre. 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 (149).

Al igual que la anterior, se trata de una escena en donde se visibiliza la violencia política, sólo que esta vez se la asocia con un gobierno de facto. De cualquier manera, en el texto la violencia de las instituciones de gobierno (sea la que corresponde al gobierno peronista o al onganiato) es autoritaria y represiva, y se manifiesta en la ilegalidad de los métodos y en la crueldad de su accionar.

Hay además, en la noticia del periódico, un tipo de lenguaje que, en buena medida, justifica las actividades policiales. A la hora de hablar de los acontecimientos, por el modo que tiene de nombrarlos y de evaluarlos, parece simpatizar con el gobierno militar. Así, se dice que la muerte del militante era esperable “dadas sus actividades políticas subversivas” y se lo vincula con un “grupo activista” (149). De este modo, el periódico recoge y repite términos utilizados por la dictadura (que, por cierto, anticipan una similar utilización por parte de aquella encabezada por Videla a partir de 1976).

El lenguaje periodístico aparece en la novela en otras ocasiones, por ejemplo cuando el oficial de policía hojea la sección “policiales” del diario, mientras habla telefónicamente con María Esther Vila, quien había llamado para denunciar a Leopoldo. A partir de este procedimiento, tenemos acceso a los titulares del diario, que funcionan como indicadores de una situación social violenta, atravesada por luchas políticas. El recurso es utilizado dos veces. La primera vez permite

ubicarnos en el contexto histórico argentino, bajo la presidencia de facto de Juan Carlos Onganía, mediante una noticia que trata sobre una reunión entre los gobernadores, precedida por las palabras del primer mandatario. Luego, en la segunda llamada de María Esther Vila, la situación vuelve a repetirse. La noticia del asalto en Rosario en el que se roban cuatro millones de pesos tiene una lectura política dado que los asaltantes pertenecen al “Comando de Acción Revolucionaria Popular Liliana Raquel Gelin”. Asimismo, la noticia que consigna los detenidos en Tucumán trata de una mujer que era “activa participante de una célula subversiva” y un hombre “que estuvo en prisión por integrar una guerrilla” (177). Del mismo modo, en el crimen del estanciero que narra el diario, se hace referencia a “un suceso derivado de un plan trazado por una organización política extremista” (178), así como en noticias posteriores se menciona el accionar de FAR y de Montoneros, y se narra la muerte de la anteriormente mencionada Liliana Raquel Gelin en un enfrentamiento con la policía cordobesa tras el intento de asalto a un Banco en la ciudad de Córdoba.

La noticia que Leo ve en el diario es solamente un pequeño indicio de la violencia que atraviesa a la sociedad argentina; da cuenta de un cuerpo social altamente criminalizado, con conflictos armados entre la guerrilla y el gobierno militar, y con una participación de la prensa que sirve de legitimadora de las acciones oficiales.

El crimen del baldío resulta significativo para Leo porque lo remite a su propio crimen, aún secreto, y le genera culpa. Puede trazarse entonces una conexión entre el asesinato político y el homicidio sexual cometido por el crítico de arte, ya que ambos suceden en un terreno baldío⁷ y cobran pública relevancia al ser tomados por el periódico. Por un lado, el baldío remite a un territorio desierto, en donde se registra cierto grado de impunidad. Nadie ve lo que allí sucede porque, sencillamente, allí no hay nadie, y en rigor tampoco hay nada. Ese terreno está, podríamos decir, en los límites de la ley. Por otra parte, la utilización

⁷ El espacio del baldío como escenario para el crimen político tiene un peso importante en la tradición literaria argentina, ya en “La fiesta del monstruo” (1947), de Borges y Bioy Casares, así como también en *Operación masacre* (1959) de Rodolfo Walsh y en “El niño proletario” (1973) de Osvaldo Lamborghini. Al igual que en la novela de Puig, el peronismo aparece como tema en estas narraciones.

que hace el relato periodístico de los acontecimientos ocurridos en ese sitio expresa una complicidad con el punto de vista del poder político, siempre autoritario y conservador. Si el militante peronista era un “subversivo”, el homosexual asesinado por Leo es un “amoral”. El modo en que se denomina a los fallecidos instala ya una determinada mirada, un conjunto de valores que buscan imponerse a otros.

La violencia pública, ejercida desde el propio gobierno militar en la persecución a los disidentes, se replica en la vida privada, en actos criminales como el de Leo con el homosexual o con el secuestro de Gladys. Leo, a su modo, también asesina y secuestra; su *modus operandi* lo vincula, en este sentido, a los agentes del poder. Si el gobierno persigue y asesina a quienes piensan distinto, en la novela, como dice Ricardo Piglia, “es el crítico el que persigue y quiere matar al artista” (30). Porque Leo, y aquí también subyace un punto en común, está al frente de una institución, no militar sino artística. En su caso, ejerce un poder, posee una autoridad, pero ésta se encuentra desquiciada. Sus dictámenes no están guiados por juicios de carácter artístico (como se esperaría de un crítico) sino que están sujetos a caprichos y arbitrariedades. Esto se observa, por ejemplo, cuando Leo le confiesa a María Esther los motivos que lo llevaron a elegir la obra de Gladys para la muestra de San Pablo: “La verdad es que la voté a ella porque en esos días teníamos una relación” (158-9).

El crítico funciona como la punta de lanza de los valores institucionales, de su defensa. Pero además, en el caso de Leo, su vínculo con el poder es directo, dado que gracias a sus contactos con la “Revolución Libertadora” alcanza un cargo diplomático en Europa (tercer secretario de la Embajada argentina), donde permanece algunos años.

Si Leopoldo ejerce la violencia y a la vez la sufre, Gladys solamente la padece. Hay dos hechos que la involucran: el secuestro por parte de Leo de su casa de Playa Blanca, como ya lo mencionamos anteriormente, y el episodio con el sujeto marginal en las calles de Nueva York. En primer lugar, se observa nuevamente la idea de que la calle, el espacio público, entraña ciertos riesgos; en él aparece de pronto la violencia y no hay alternativa posible a ella. Por otra parte, el suceso que vive Gladys recuerda, en cierta medida, a aquel experimentado por Leo, dado que

en ambos casos hay un intento de violación, es decir que el acontecimiento reviste un carácter sexual. Una escena relacionada con la intimidad de los sujetos, que se espera que transcurra en un espacio privado, ocurre en un lugar público. Sin embargo, ese lugar público se vuelve, al menos por algunos minutos, privado, dado que no hay testigos que observen lo que sucede. Esto ocurre en el baldío donde Leo viola al muchacho y en el jardín de una casa particular adonde Gladys es llevada por el marginal.

Previamente hacíamos referencia a que en *The Buenos Aires Affair* los dispositivos de control estaban presentes tanto en la esfera pública como en la privada. Esto se ve con claridad en determinados usos del lenguaje que la novela pone en juego, en el modo en que se lo utiliza o, también, en las maneras de obturarlo o de reprimirlo. En el texto, en numerosas ocasiones, el poder se juega en el decir o no decir, y en cómo se dice aquello que se dice.

Los discursos periodísticos, como hemos visto, evidencian una complicidad con el discurso oficial, repiten y acompañan sus valoraciones y su ideología. El cine cerrado en la localidad costera de Playa Blanca da cuenta de la censura imperante; si bien “el manifiesto sólo decía que se cerraba la sala por cuestiones de higiene y seguridad públicas”, también se menciona que “había otras proclamas gubernamentales pegadas a la fachada que instaban al orden público y recomendaban la captura de activistas allí enumerados” (19). El poder determina qué es lo que puede decirse, como sucede en el secuestro de Leopoldo. Si la censura opera como el mecanismo público para prohibir la palabra, la tortura es su otra cara, la cara privada, que se pone en funcionamiento para obtener una confesión, para que el detenido hable.

En ese juego entre lo dicho y lo no dicho, la escena de violación (en el caso de Leo) y la del intento de violación (que involucra a Gladys) exponen el modo en que en el ámbito privado la palabra también está sometida a un control. Cuando el sujeto marginal sorprende a Gladys e intenta violarla, aparece implícito un imperativo: “no debía gritar. Gladys tumbada en el pasto prometió callarse” (50). Sin embargo, pese a la prohibición, lo que aparece es el grito: “Gladys instintivamente gritó, con todas sus fuerzas” (50). Surge, como dice el texto, desde el instinto, no desde la voluntad, y la respuesta a ese grito es el cachiporrazo que

la mujer recibe, que la dejará marcada en lo físico (el ojo que falta es la marca en el cuerpo) y en lo psicológico. Pese a todo, el grito salvará su vida, o al menos su integridad como mujer.

En el caso de Leo y su escena con el homosexual en el baldío, la palabra de la víctima está prohibida. No debe hablar, no puede gritar. Sin embargo, aquí nuevamente se observa que el grito surge como inevitable descarga: “El sujeto no pudo reprimir un alarido de dolor. Leo interrumpió sus movimientos. Esperaron unos minutos en silencio, ambos temerosos de que un policía viniera atraído por el grito. Leo no pudo contenerse y recommenzó el vaivén, tapando la nuca del otro con una mano” (104). Si en la escena que protagonizaba Gladys, ella salvaba su vida, aquí el homosexual no lo logra. Leo, al igual que la mujer, también quedará marcado por el episodio, aunque en su caso se trate exclusivamente de una marca psicológica.

The Buenos Aires Affair narra la convulsionada realidad argentina de comienzos de los setenta hablando del poder, de sus dispositivos de dominación. El poder violento y autoritario de las instituciones (ya bajo gobiernos democráticos o militares) encuentra un eco en la esfera privada, aquella en la que los que actúan son los individuos particulares. Así como ese poder decide lo que puede y no puede ser dicho, mediante la censura, el lenguaje de los medios de comunicación o la tortura, la novela replica esa lógica criminal a través de su estructura fragmentaria, en la que el crimen de Leopoldo es colocado en el margen y por eso mismo silenciado. El procedimiento predilecto de la literatura policial, ocultar o demorar el hecho de sangre, aquí es efectuado por el montaje. El crimen se oculta entre capas de texto, así como también se oculta en la conciencia de Leo hasta que irrumpe con brusquedad.

Bibliografía

- Amícola, José. "Manuel Puig y la narración infinita". Noé Jitrik (dir. de la obra), Elsa Drucaroff (dir del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 11. *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé (2000): 295- 319.
- Benjamin, Walter. "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts". *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (1991): 511-604.
- Cárcamo, Silvia. "Manuel Puig en los años setenta". *América Hispánica* 4.3 (1990): 138-145.
- Corbatta, Jorgelina. *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.
- Epple, Juan Armando. "The Buenos Aires Affair y la estructura de la novela policíaca". *Revista de Literatura Hispanoamericana* 10 (1976): 21-56.
- Franco, Jean. "Pastiche in contemporary Latin American literature". *Studies in 20th & 21st Century Literature* 14.1 (1990): 95-107.
- Giordano, Alberto. "Una búsqueda de lo menor: literatura y poder en las tres primeras novelas de Puig". *Revista de la dirección de cultura de la Universidad de Los Andes* 33 (1996): 205-223.
- Goldchluk, Graciela. "La travesía de Valentín: de 'la vida real' a *El beso de la mujer araña*". *Hispanamérica. Revista de literatura* 27. 80-81 (1998): 47-79.
- Kerr, Lucile. "The Buenos Aires affair: un caso de repetición criminal". *Texto crítico* VI. 16-17 (1980): 201-227.
- Lafforgue, Jorge; Jorge B. Rivera. *Asesinos de papel*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- Martelli, Juan Carlos. *Los tigres de la memoria*. Buenos Aires: Corregidor, 1973.
- Martinetto, Vittoria. "The Buenos Aires Affair: anatomía de una censura". José Amícola y Graciela Speranza (editores). *Encuentro internacional Manuel Puig*. La Plata/Rosario: Beatriz Viterbo Editora (1998): 212-223.
- Martini, Juan. *Tres novelas policiales*. Buenos Aires: Legasa, 1985.
- Mudrovic, María Eugenia. "En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80". *Revista Hispanoamericana* LIX. 164-165 (1993): 445-468.

Pauls, Alan. "Manuel Puig: la zona íntima". Sylvia Iparraguirre (coord.). *La literatura argentina por escritores argentinos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional (2009): 377-384.

Pérez Saiz, Manuel. "La actitud paródica de Manuel Puig en *The Buenos Aires Affair*". Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (eds.). *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (1996): 161-172.

Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

Ponce, Néstor. "Compartir la vida misma: lo policial en *The Buenos Aires Affair*". José Amícola y Graciela Speranza (eds.). *Encuentro internacional Manuel Puig*. La Plata/Rosario: Beatriz Viterbo Editora (1998): 295-303.

Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

---. *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: AGEA, 2000.

Soriano, Osvaldo. *Triste, solitario y final*. La Habana: Casa de las Américas. 1980.

Speranza, Graciela. *Manuel Puig: después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.