

PERVERSIÓN POLÍTICA COMO PERVERSIÓN SEXUAL: *THE BUENOS AIRES AFFAIR* (1973) DE MANUEL PUIG Y *NOVELA NEGRA CON ARGENTINOS* (1991) DE LUISA VALENZUELA

José AMÍCOLA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA

La particularidad de las dos novelas que quiero poner en paralelo consiste en que ambas juegan con ser parodias de la novela negra norteamericana (*hard-boiled novel*), en cuya formulación hay un enigma criminal pero, a diferencia de su hermana inglesa, contiene una crítica a la sociedad que ha hecho posible ese crimen. Por otro lado, lo que me interesa destacar también es que tanto Puig en 1973 como Valenzuela en 1991 ubican la acción novelesca en la ciudad de New York (en parte o en la totalidad del relato), declarándola así, nuevo ombligo del mundo occidental y superación de la anterior cosmovisión de París como eje universal de la cultura. Apoyándome, por ello, en algunas ideas de Pascale Casanova expresadas en su ensayo *La république mondiale des Lettres* (CASANOVA, 1999), pretendo sostener aquí que estos novelistas argentinos producen un viraje a la tradicional obsesión argentina por la sanción canonizante de París, volviendo sus ojos a un nuevo centro. No por casualidad, Puig y Valenzuela parodian también un género inventado en los Estados Unidos (la novela negra).

Si Puig había realizado el gesto de desprendimiento del continente europeo, frente a la adhesión tan masiva de Cortázar, por ejemplo, a partir de titular su novela de 1973 en inglés con una frase hecha (*The Buenos Aires Affair*) salida de la inventiva cursi de uno de sus propios personajes (la artista de vanguardia Gladys), Valenzuela va más lejos al no retacear a su lenguaje la comodidad de los anglicismos, muy comprensibles en un desarrollo narrativo que aparece supuestamente haber tenido las más de las veces en lengua inglesa, aunque el lector lea un texto castellano. En este sentido, los préstamos del inglés son no sólo numerosos, sino no erróneos, dado que ellos proveen de una cierta verosimilitud lingüística al texto. Hay uno en el que pienso detenerme porque puede servirme como trampolín para una idea que conjuga la forma con el contenido. Se trata del anglicismo “transmogrify” que el diccionario define como formación humorística con el sentido de “to change the shape of something completely, as if by magic” y que aparece haciendo sistema con una declaración de uno de sus personajes mucho más adelante en la trama (VALENZUELA 1991: 222): “... porque en esa zona del mundo, en esa ciudad onfálica [NY], todo es desplazamiento y transfiguración y cambio. Cambio y corto”.

En los dos autores, entonces, Nueva York es el símbolo de identidades nómadas y, si seguimos las tesis de Casanova, esa ciudad sería el paradigma del cambio frente a lo que habría significado París más adherida a las esencialidades. Sea como fuere, es evidente que la literatura actual del Río de la Plata ya no parece medirse por las coordenadas cortazarianas entre un “lado de allá” y “un lado de acá”, en el que la constitucionalidad del pensamiento se daba en función del europeísmo. Algo ha sucedido entre la década del 60 y las décadas posteriores que ha significado un eje de rotación cambiante. Uno de estos hechos significativos tiene que ver, a mi juicio, con la pujanza del feminismo combativo salido de las academias estadounidenses y que corrió como la pólvora en una sociedad nueva y democratizante.

Si Valenzuela retoma el esquema que le presentaba *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig, lo hace impregnándolo de algunos tópicos cortazarianos, como el de los límites borrosos de la acción teatral. No se sabe muy bien dónde empieza y dónde termina la escena. Un espectador teatral cualquiera puede ser instado a actuar bajo un *libretto* cuyas implicaciones desconoce. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en los textos de Cortázar, aquí los límites borrosos implican también la fusión de fronteras entre las identidades sexuales.

Para Cortázar, lo maravilloso podía encontrarse a la vuelta de cualquier esquina y cualquier momento era posible encontrar una salida al azar. De ese modo un personaje cortazariano podía ser interpelado para ir al teatro en el que debía hacerse cargo de la continuación de la escena (“Instrucciones para John Howell”). Pero en 1991 en la literatura del Río de la Plata ya no estamos en Europa, sino en Nueva York. En este sentido, Valenzuela lee a Cortázar avalada por la avanzada de Puig, es decir se mete del lado de acá de la emancipación femenina que trajo todos los otros cambios en los años 60, no sólo la liberación sexual.

Es, por ello, que me interesa destacar que las dos novelas parangonadas giran en torno al tema de la androginia, pero también de la impotencia sexual masculina que son planteadas como un enigma del texto y hace contrapunto con las fórmulas de la novela negra. Que la impotencia sea un punto crucial en dos novelas argentinas de nuestro pasado cercano dice mucho sobre una concepción renovadora de la centralidad fálica. Así, los textos parecen atacar el falocentrismo gracias a la mostración de penes desmesurados (por lo menos el de Leo Druscovich en la obra de Puig) que terminan siendo apéndices fláccidos e incapaces de sostener la bandera del poder fálico. Esa impotencia muestra de un modo paradigmático los modos en que se constituyen las redes sociales de la sexualidad y los valores, como un trabajo llevado al grado absurdo.

En las dos novelas comparadas aquí hay un alto grado de enigma cuyo núcleo principal radica en la exhibición de la impotencia masculina y el corolario de la perversión sexual como válvula de escape a una situación irresuelta. ¿Por qué hay exhibición constante de las conductas perversas? Me arriesgo a sostener que encontramos aquí una vuelta de tuerca a la novela negra, que detrás de crímenes revelaba una red del incumbencias sociales criticables. Estamos delante, entonces, al tema del “enigma” (clave de lectura de un género literario como es el policial), pero al que se le imprime una vuelta de tuerca haciéndolo pasar al enigma de la perversión sexual. El narrador nos cuenta, en rigor, la perversión sexual pero nos quiere hablar también de la perversión política. La difusión del psicoanálisis en la cultura argentina es, por lo tanto, un buen punto de anclaje para lectores familiarizados con Freud, pero también conocedores de la tortura parapolicial. Masoquismo perverso y tortura se ponen en paralelo para entreabrir una mirilla hacia la verdad: la verdad sexual y la verdad política.

Así la mezcla de las identidades en ese juego de la verdad se da en los dos textos mediante diálogos que no nos traen las acotaciones de los turnos del habla. El lector debe estar atento para saber quién es el personaje que está expresándose en un determinado momento, un artificio que Puig fue el primero en poner en circulación en la novelística hispanoamericana.

¿Qué función cumple aquí la novela negra, además de establecer una complicidad con el lector, ahora obligado a mirar hacia Nueva York en lugar de hacia París? En mi opinión, la metrópolis estadounidense está puesta como parangón de una particular apertura frente a la sexualidad como fluir continuo, en los años 70, pero también hacia comienzos de la década

del 90. Y así como Edgar Allan Poe había situado sus cuentos policiales en París, sin otra motivación que la fama de jungla urbana que tenía esa ciudad en 1840, donde todos podían refugiarse en el anonimato para cometer el crimen, ahora es para los latinoamericanos el brillo singular de Nueva York el que presta sus decorados para una trama de anomia y anonimato.

En este sentido es profundamente llamativo que en los dos textos se produzca un asesinato y que en las circunstancias posteriores el asesino cambie el sexo de su víctima, según nos enteramos por declaraciones marginales. Así Leo Druscovich asesina presuntamente a muchacho en un terreno baldío de Buenos Aires en *The Buenos Aires Affair*, pero contará que ha agredido a una mujer, mientras que Agustín Palant asesina a Edwina en los momentos anteriores al comienzo de *Novela negra con argentinos*, pero relata a su amiga Roberta que su víctima ha sido un hombre. Esta torsión de los géneros recae, en definitiva, sobre una misma raíz: el deseo de ocultar una orientación sexual diversa. Leo Druscovich oculta así lo que primeramente nos dice el narrador: el protagonista había anudado un contacto con un “sujeto rubio de caminar delicado” (PUIG, 1973: 106). Este suceso es relatado luego por teléfono por quien ha escuchado su semi-confesión, María Esther Vila, a la policía como si se tratara de una mujer agredida en un terreno baldío. La confesión que no aparece relatada se sugiere a partir de las siguientes palabras de Leo: “...Dejame apoyarme contra vos, dejame poner la cabeza sobre tus faldas...Te voy a contar una cosa, pero prometeme que no le vas a decir nunca nada a nadie” (PUIG, 1973: 173). En el capítulo siguiente, la denuncia aparece como una conversación telefónica extrañada mediante el registro de frases nominales (PUIG, 1973: 178-179).

En *Novela negra con argentinos* Agustín dice primeramente a Roberta en “maté a un hombre” (VALENZUELA, 1991: 38), para luego agregar la frase: “No sé por qué maté” (VALENZUELA, 1991: 39). El lector sabe que ha matado a una actriz de nombre Edwina. Esta torsión de género sexual va a ser también el enigma que mueve toda la obra: el pivote consistirá en descubrir por qué Agustín realizó ese presunto “acto gratuito” y si realmente era un “acto gratuito”. La negación sobre la condición femenina de la víctima termina por ser descubierta en el curso de la acción novelística como el miedo de que se pusiera en evidencia el encono que Agustín sentía por las mujeres a las que estaba condenado a contentar sexualmente, muy a su pesar.

Así el narrador de Valenzuela nos cuenta: “trata de imaginarlo hombre pero fue mujer” (VALENZUELA, 1991: 51). Luego Agustín se referirá al objeto de su agresión como “Vic”, una palabra que parece provenir de “Víctima” y parecer, sin embargo, un pseudónimo tanto masculino como femenino.

La mentira de Leo en una novela y de Agustín en la otra con respecto al género sexual de sus respectivas víctimas no hace más que descubrir el hecho de que las cuestiones genéricas se colocan como puntos relationales que precisamente no se basan en esencia inmutables. Leo confiesa a María Esther haber matado a una mujer (cuando el caso indica que se trataba de un varón) y Agustín que ha matado a un hombre (cuando se trataba de una mujer); sin embargo, ambos quieren ocultar sus tendencias homosexuales frente a sus interlocutoras (María Esther y Roberta). Esta es la versión edulcorada que le ha llegado a María Esther en *The Buenos Aires Affair* por la confesión mentirosa de Leo y que ella transmite a la policía de modo ingenuo:

[...] ella abrazar fuerza, pocos pasos un baldío sumido oscuridad, X debatir excitación física y repulsión, ella separar X y entrar baldío, matorrales altos cubrir, él no resistir seguir, ella arrojar suelo desabotonar ropa, X de pie mirar empezar desvestir, empezar amor, él apasionado pero silencio, repente ella desligar cuerpo, ella pedir él decir querer

ella, él no decir, él abrazar nuevo, ella negar cuerpo volver pedir declaración, él tomar fuerza intentar continuar acto ella debatir él superioridad fuerzas dominar, ella gritar él asustar soltar... (PUIG, 1973: 178-179).

En esta transcripción de una denuncia telefónica en la que Puig inventa un sistema propio de registro para realzar la diferencia de la comunicación con respecto al resto de los parlamentos de la novela, la informante relata una historia que ha sido completamente inventada por Leo, para reservarse una parte más lucida: la víctima ha iniciado la seducción contra su propia voluntad.

En definitiva, la disfuncionalidad sexual de Leo y de Agustín en cada una de las dos novelas ha llevado a esos protagonistas a un acto violento, pero, al mismo tiempo, ha puesto al desnudo la propia incapacidad para aceptar las fuerzas libidinales que los manejan.

Uno podría preguntarse, en rigor, si muchos de los casos reales de violencia contra la mujer o de agresión homofóbica no provendrán, como en estas novelas, de una incapacidad masculina para aceptar los mandatos de la propia libido. Por ello, puede decirse que los textos de Puig y de Luisa Valenzuela apuestan a sugerir la llegada de una época venidera en la que las masculinidades estén menos atenidas a las presiones de género dentro del sistema.

Con este cuadro de situación en los dos textos puestos en paralelo se halla otro elemento al que me he referido ya que parece sumamente sugestivo por el modo reiterativo que se da en las dos novelas. En la de Puig, el protagonista Leo organiza una escena completamente teatral de perversión sexual con todos los aditamentos de sadomasoquismo para lograr una excitación que escapa a su control. Gladys y María Esther, sus mujeres sometidas, se pliegan a esa representación con el afán de lograr cierto poder en las futuras decisiones del varón. En el caso de la obra de Valenzuela, el panorama sadomasoquista se completa en Nueva York con la figura muy bien definida de la “dominatrix” Ava Taurel y su corte de los milagros, en cuyo antro de perversión Roberta habría puesto a salvo manuscritos de una presunta novela autobiográfica de Agustín. Este escenario masoquista aparece preanunciado en un sueño de Agustín poco después de haber cometido su incomprensible asesinato a la salida de un teatro vocacional, contra una de las actrices de la obra, del que aquí doy el siguiente fragmento:

¿Por qué soñó que estaba atado? ¿Soñó, acaso? Atado de pies y manos tendido en el piso con los brazos en cruz y piernas del todo abiertas como mujer en parto, como él creía que era una mujer en parto, sintiéndose mujer en parto listo no para un alumbramiento sino para ser descuartizado. Sólo faltaban los cuatro caballos para arrancarle los miembros, pero no era cuestión de cuatro caballos ni de cuatro jinetes sino de una única mujer enorme, dominando la escena. Mujer aterradora, bruja primordial, y él desnudo al principio y después ya no desnudo, calzando largas medias caladas de mujer y portaligas y un delantalcito blanco de mucama alrededor de la cintura, con muchas puntillas el delantalcito, y la mujer podría ser Roberta pero no lo era del todo, era otra Roberta que le acariciaba el pecho peludo con una expresión que no tenía nada de caricia. Esa Roberta le arrancó el delantal con asco y él quedó con unos muy breves calzoncillos de cuero negro del que asomaba el pito, y Roberta, que ya no era más Roberta, tenía el pecho al aire con enormes pezones turgentes y reía, reía, sacudiendo el vientre apenas cubierto por un corazón rojo con pinchos... (VALENZUELA, 1991: 30).

En el caso de esta novela ubicada en la Nueva York bohemia, la violencia sexual sadomasoquista aparece amalgamada con el recuerdo intermitente en sus personajes de la tortura en la Argentina; es decir, hay una especie de homologación de las perversiones. En la novela de Puig, en cambio, la sexualidad violenta de Leo tiene como reverso la inminencia de una violencia política en la Argentina que todavía en 1973, fecha de publicación de la obra,

no había sido puesta en completa evidencia. De todos modos, es interesante señalar que a partir de los manuscritos del autor, se pudo saber que el nombre dado al personaje “Leo” es una referencia de Puig a un siniestro individuo de los años 50, Leopoldo Lugones (hijo), jefe de la policía de la ciudad de Buenos Aires, pero también alude a la hija de éste (Pirí Lugones) que era editora y especialmente sádica con los autores noveles.

En verdad, las dos novelas aquí comentadas pueden ser leídas en clave de sexualidad y de política. La de Puig disimula su alusión al mundo de los escritores y de la renovación artística pasando el eje de su preocupación al universo de la pintura moderna internacional con el fondo de la Bienal de San Pablo. En el caso de la novela de Valenzuela, Roberta y Agustín coquetean con la idea de ser novelistas y toda la trama sirve, al mismo tiempo, para pensar en cómo traspasar las vivencias cotidianas excesivas al plano de la escritura artística. En ambos textos hay juegos de identidad, inversiones de roles y trampas en la reproducción de esas versiones, como la tienda de antigüedades de Nueva York donde Roberta juega a encontrar una nueva apariencia. Esta dimensión asociada a su preocupación por dar cuenta del registro político hace que estas dos novelas no hayan perdido su actualidad gracias a la capacidad de aunar dos vectores claves de la esfera humana. En ese sentido, podemos decir que Luisa Valenzuela se perfila como una de las seguidoras más seguras para sostener la bandera emancipadora que había levantado Manuel Puig.

BIBLIOGRAFÍA:

- CASANOVA, Pascale (1999), *La république mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- CORTÁZAR, Julio (1966), “Instrucciones para John Howell”, in *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- PUIG, Manuel (1973), *The Buenos Aires Affair*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- VALENZUELA, Luisa (1991), *Novela negra con argentinos*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.

Pour citer cet article: Amícola José (2011), « Perversión política como perversión sexual: *The Buenos Aires Affair* (1973) de Manuel Puig y *Novela negra con argentinos* (1991) de Luisa Valenzuela, *Lectures du genre* n° 13 : Genres, identités, autorités, p. 1-6.