

2007

El cuerpo del delito:Manuel Puig censurado

Martín Sueldo

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Sueldo, Martín (Primavera-Otoño 2007) "El cuerpo del delito:Manuel Puig censurado," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 65, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss65/7>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

EL CUERPO DEL DELITO: MANUEL PUIG CENSURADO

Martín Sueldo
Arizona State University

La censura es tan vieja como la historia de Occidente. Es difícil rastrear sus orígenes; si quisiéramos, podríamos remontarnos a *República*, de Platón. Allí se advierte sobre los peligros morales que puede tener el arte. Aunque su historia puede resultar larga, penosa y aburrida (por monótona), cada nueva censura sobre una producción cultural nos remite inevitablemente a la misma pregunta: ¿por qué? La novela de Manuel Puig *The Buenos Aires Affair* (1973) no es la excepción.

El corpus de textos censurados durante la segunda mitad del siglo XX en Argentina, especialmente durante gobiernos inconstitucionales, puede llegar a ser demasiado extenso y excede, por mucho, los límites de un solo trabajo. El estudio de la censura se presenta como un desafío. No estudiaremos el proceso legal que produjo dicha censura, ni los archivos que lo documentan. Su revisión significaría ingresar en los pormenores de la interrumpida y frágil historia institucional de Argentina. Nuestro objetivo será analizar las unidades de significado implícitas en su discurso. La cita del diario *La nación* del 9 de enero de 1974 que aquí incluimos bien puede guiar nuestra búsqueda:

Funcionarios de la División Moralidad de la Policía Federal efectúan varios procedimientos en librerías céntricas (Fausto, Atlántida, Rivero y Santa Fe), en las que secuestran libros y detienen por algunas horas a personal de esos comercios. Los policías se incautan de las obras *Territorios*, de Marcelo Pichón-Riviere; *Sólo ángeles*, de Enrique Medina; *La boca de la ballena*, de Hectór Lastra; y *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig (los tres primeros editados por Corregidor, el cuarto por Sudamericana). El comisario general Roberto Sala, jefe de la Superintendencia de

Investigaciones Criminales, explica que se actuó al comprobarse que estaban en venta libros calificados como pornográficos, y que el punto inicial de los procedimientos fue una denuncia efectuada por la Liga de Madres de Familia de la Parroquia del Socorro.

Nos interesa focalizarnos en la unidad de significado que, en este caso, representa la calificación de la obra como “pornográfica”. Detrás de esta calificación se esconde, en realidad, una idea relativamente clara de qué se entiende como cultura y una idea ferozmente clara de qué no se entiende como cultura. Debemos considerar, como hace años lo señalaba D. H. Lawrence, que no hay un acuerdo generalizado sobre qué se considera obsceno y qué se considera pornográfico, su noción siempre dependerá de la perspectiva con que se la mire (69). Por lo general, el discurso de la censura en Argentina tiende a querer crear una defensa de “lo nuestro”, entendiendo todo lo que se sitúa fuera de este ámbito como una afrenta al “ser nacional”.

En su meritorio trabajo *Censura, autoritarismo y cultura* (1986), Andrés Avellaneda señala que “la oposición entre cultura verdadera y falsa se va reforzando por amplificación: lo legítimo, propio, nuestro, de adentro, enfrentado a lo ilegítimo, ajeno, no-nuestro, de afuera” (19). Es evidente que, en este contexto, lo censurable resulta ser lo otro, lo extraño y lo extranjero. Según el mismo Avellaneda, el catálogo de lo no-moral (lo censurable) implica conceptos relacionados a la sexualidad, la religión y la seguridad nacional (20). “Lo nuestro”, que es lo moral por excelencia en el discurso de la censura, se vincula fuertemente a la idea de familia, siempre proveniente de la confesión católica. De esto, se deriva la noción con la cual se entendía la sexualidad y todo lo relativo al cuerpo humano. En este sentido, lo otro, lo extranjero, resulta ser para el discurso censorador algo perverso y pornográfico. Como consecuencia, cualquier idea del cuerpo y la sexualidad que no estaba en el marco de la forma oficial en que se entendía la cultura, resultaba censurable. Así, una trasgresión a las normas morales que emanaban de la cultura de “lo nuestro”, representaba una afrenta a las instituciones (especialmente las católicas) y era, en definitiva, un peligro para la seguridad y la soberanía nacional. Generalmente, “lo otro” era asociado al marxismo, por ser el sistema ideológico extranjero (y extranjerizante).

De lo hasta aquí señalado, se infiere que para los diferentes censuradores que ocuparon las oficinas públicas desde el primer gobierno peronista hasta la vuelta a la democracia en la década del ochenta, la cultura era un ámbito peligroso donde se debía presentar batalla. Muchas veces, el discurso de la censura se basa en que el supuesto discurso subversivo tiene como objetivo resaltar lo material (lo sensitivo) por sobre lo espiritual (Avellaneda 28). Podría señalarse ésta como una actitud que, además de neofascista, tiene marcados rasgos antimodernos.

La cultura en Latinoamérica ha sido siempre una debacle que se bate sobre un discurso modernizador y uno antimoderno (acaso civilización vs. barbarie). La misma forma en que se escriba la palabra cultura representa una toma de posición ideológica (si la escribimos con “c”, o con “C”, o con “k”). Esto es así porque la misma palabra cultura está muy cargada ideológicamente. Tenemos entonces la Cultura, que representa lo sofisticado (en algún sentido), lo letrado, que está lejos de las masas. Justamente a partir de los años sesenta la palabra cultura (con minúscula) adquiere otra perspectiva, ante el advenimiento de la Posmodernidad y el desarrollo de los medios masivos de comunicación. Sin embargo, fue hacia el siglo XVIII que la cultura se asoció y fue entendida como una institución social. Así se formaron los aparatos y las instituciones de cultura.

La formación de las instituciones juega un rol fundamental dentro del pensamiento de Michel Foucault. El sentido de rescatar al francés yace en que en su célebre estudio *History of Sexuality* (1976), elabora una teoría que es relevante para el tema de la censura, sobre todo aquella que vincula el poder con la sexualidad y la represión. Foucault entiende que el surgimiento del individuo en las sociedades modernas occidentales está estrechamente relacionado con el decrecimiento de la libertad. La individualidad exacerbada por las instituciones no tiene otro fin que la individualización, es decir, aislar a los individuos para su mejor control. En el tema del presente trabajo, ese control también estaría directamente relacionado a la manera en que la cultura es concebida, y las proyecciones que de esta noción de cultura se pueden hacer con respecto a la represión y a la sexualidad. Esta censura fue operada por esas administradoras de sentidos que resultan ser las instituciones burocráticas en *The Buenos Aires Affair*, coincidentes con las alusiones de Foucault. Las sociedades modernas intervienen diariamente para “normalizar” a los individuos y para configurarlos. La configuración a la que Foucault hace referencia determina la percepción de los cuerpos que los individuos tienen con respecto a sí mismos y con respecto a los demás. Es interesante la perspectiva que ofrece Foucault, pues no hace otra cosa que otorgar un nuevo enfoque con respecto a una posible definición de poder. No lo entiende ya como una posesión, sino más bien como algo que se ejerce, algo que es productivo, sin por ello llegar a verlo como algo positivo. El poder, por lo tanto, penetra en todos los lugares posibles para clasificar cualquier acción humana. Así, todo es catalogado, las acciones, los sentidos, los cuerpos, etc.

Nos interesa destacar aquí que en las producciones culturales el cuerpo y, por extensión, sus actividades sexuales, no son naturalmente dadas, sino que son constructos históricos. La lectura que realiza Foucault lo lleva a pensar que la relación entre el sexo y el poder está caracterizada por la represión. Fue durante el siglo XVIII que se catalogaron las conductas sexuales censurables. Su vinculación con el cristianismo y su posterior

desarrollo no es algo que nos interese destacar en este momento. Lo que nos interesa destacar es la preeminencia que tiene la representación del cuerpo humano en *The Buenos Aires Affair*. El cuerpo humano (su representación) es de suma importancia para entender por qué la obra fue catalogada de “pornográfica”, pues justamente desde esa manera histórica de percibirlo, quedando en el terreno de la perversión todas aquellas manifestaciones sexuales y corporales que el texto de Puig materializa. Seguramente se pueda llegar a encontrar otros textos del mismo período que representan el cuerpo humano. La pregunta correcta, en el caso de Puig, no es ¿qué se representó?; sino más bien ¿cómo se representó? Ciertamente, su representación es llevada al extremo, de tal forma que penetramos en la conciencia de los personajes centrales, Gladys y Leo, conociendo sus fantasías sexuales, sus trasgresiones y toda la historia personal de estos personajes. Es más, cuando el narrador omnisciente cuenta sus historias personales, pone hincapié en las aventuras y desventuras sexuales de ambos personajes. Estas historias no son gratuitas, hay una clara intención de traer a la superficie del texto lo no decible, todo aquello relativo al cuerpo que es regulado por las instituciones.

Parte de esto tiene que ver con el estilo tan particular que Puig utiliza en este libro. Nos referimos a que, si uno analiza el lenguaje que utiliza, la manera en que están organizadas las secciones y las constantes alusiones al desarrollo físico y psíquico de Leo y Gladys nos ponen ante la posible materialización de una parodia del discurso médico-psicoanalítico. La parodia estaría aquí cuestionando el valor y la eficacia del discurso médico/científico. No obstante, dicho discurso, que abunda en detalles técnicos sobre fantasías sexuales, masturbaciones y escenas de violencia, alcanza momentos extremos cuando al final se incluye el informe forense que describe exhaustivamente el estado del cadáver de Leo, luego que este sufriera un accidente. La impresión de estar leyendo un informe sobrevuela todo el tiempo a lo largo del texto. Lo cual nos podría conducir a diferentes hipótesis de lectura; una de ellas podría ser leer el texto en clave paródica. Tampoco debemos perder de vista que el título mismo indica que es una novela policial. El título también estaría acentuando la percepción del lenguaje utilizado como el de un informe, quizá ya no médico, sino el informe que trata de explicar un caso policial, *The Buenos Aires Affair*.

Política, sexo y represión según Puig

Los acontecimientos históricos que rodean la censura de la obra de Puig son complejos e iluminan su caso. Es necesario entender cuál era la situación política del país cuando se publicó *The Buenos Aires Affair* (1973). Cámpora fue presidente efectivo y constitucional desde mayo a julio del

setenta y tres. Ciertamente, fue el segundo presidente peronista en la historia del país, ya que anteriormente el único presidente peronista, valga la redundancia, había sido Perón. El retorno al país de éste desde España fue en junio del mismo año; su regreso, de alto contenido simbólico y político, escribió una de las páginas negras de la Historia Argentina. Las elecciones que lo llevarían a su tercera presidencia se realizaron en octubre de ese mismo año.

El clima fervientemente peronista se había instalado en Argentina. La novela de Puig no hace sino acompañar, con su particular mirada, estas transformaciones. La primera edición de la novela es de Editorial Sudamericana, correspondiente a marzo del setenta y tres. La segunda edición salió al mes siguiente, en abril. Estas serían las dos ediciones secuestradas en enero de 1974 por ser la novela considerada “pornográfica”. Puig, que ya había anticipado el creciente clima de violencia y autoritarismo en su novela, dejaría Argentina en septiembre del setenta y tres, para marcharse rumbo a New York. Finalmente, una versión censurada vería la luz en marzo de 1974.

En la entrevista que le realizará Vittoria Martinetto en 1987 en Rio de Janeiro, el escritor argentino alude a la censura implícita que las dos primeras ediciones de su novela habrían recibido:

Para la salida de este libro – me explicó Manuel Puig – se habían planeado una serie de entrevistas y presentaciones en diarios, revistas y en los medios de comunicación. Habíamos empezado a hacerlas, pero cuando se dieron cuenta de que en la novela había algo contra Perón, hubo inmediatamente una auto-censura por parte de los medios de información, porque entonces no estaba de moda estar contra Perón. (213)

Estas declaraciones del mismo Puig estarían revelando que *The Buenos Aires Affair* es un caso de doble censura, una implícita y otra explícita. Aparentemente la novela estaba llamada a ser censurada desde un primer momento. Las dos censuras son por demás arbitrarias, y nada nuevo hay en su argumentos. La primera (implícita) es la que el mismo Puig describe en la entrevista con Martinetto. La segunda (explícita) es la que sufrió la novela en su tercera edición, con partes del texto borrados visiblemente. Sin embargo, vale reconocer que en ocasiones la censura implícita puede ser mucho más efectiva que aquella que se hace pública. Como argumenta Judith Butler

implicit or ambiguous forms of censorship may be more efficacious than explicit forms in rendering certain kind of speech unspeakable. Censorship is exposed to a certain vulnerability precisely through becoming explicit and escapes it most shrewdly when it operates without being clearly identifiable (250).

En este contexto, se podría argumentar con suficientes razones que la obra fue tácitamente censurada por su alto contenido crítico con respecto al Movimiento Peronista. Nada nuevo decimos si postulamos que el texto está escrito a la manera de un informe médico, particularmente psicológico. Lo novedoso es, tal vez, que haya apartados sobre la “conciencia política” de los personajes. La conciencia política pasa a ser aquí un tema central y sensible en la subjetividad de los personajes. Es decir, en la visión de Puig conocemos lo que está sucediendo en materia política porque es un elemento básico para entender la psicología de sus personajes principales. En su visión, la conciencia política es necesaria y vital en la vida del hombre, mereciendo un apartado en las descripciones minuciosas que realiza. Así como la política es vital, también lo es el sexo. La relación entre sexo y política quizás sea una de las notas distintivas de este texto. El informe que realiza, pues hay una desaparición que debe ser aclarada, incluye el apartado de la conciencia política. A través de la conciencia política de los personajes, y luego de sus acciones, le llega noticia al lector de que algo huele mal en la Argentina peronista. En un creciente clima de entusiasmo por el retorno de la democracia, por el fin de la proscripción al Movimiento Peronista, Puig materializa un también creciente clima de violencia que se verá confirmado en expresiones violentas en boca de algunos de sus personajes o, cuando no, en la misma tortura que recibe Leo.

En varios niveles, pero especialmente en el político y en el sexual, Puig plantea como temas centrales el uso del poder y el ejercicio de la autoridad. El uso del poder en este contexto puede ser entendido como algo productivo, en el sentido que lo entiende Foucault. El contexto social y la utilización del poder estatal estarían siendo los generadores (de allí la necesaria noción de poder productivo) de un clima creciente de elementos antagónicos que irían necesariamente al choque durante la década del setenta. El Peronismo imponiendo su propio ritmo y su propia agenda, signado por un populismo que seduce a las masas; la izquierda argentina y su clandestinidad; la utilización de la represión como método de control del estado, que luego se hará política atrocemente oficial (1976-1983) y el uso de la tortura y la censura como formas políticas viables; todos estos son elementos que Puig nos presenta con su novela. Este es el marco en el cual se ancla el texto.

La censura, que ya venía siendo una práctica habitual, está presente en las primeras páginas de la novela. Cuando Clara, la madre de Gladys acude a la comisaría para denunciar la desaparición de su hija, pasa enfrente de un cine clausurado y describe lo que ya estaba aconteciendo con la censura en Argentina:

La madre se detuvo, en la acera de enfrente se erguía un cinematógrafo pequeño, clausurado por orden municipal. Hacía tiempo que no pasaba por allí. El manifiesto de clausura estaba pegado sobre las carteleras y cubría el título del último film programado. Clara sin razón valedera se acercó y

leyó el dictamen policial, tal vez esperando que contuviese algún indicio del paradero de su hija, un anuncio de la providencia. El anuncio sólo decía que se cerraba la sala por razones de higiene y seguridad públicas. También había otras proclamas gubernamentales pegadas a la fachada que instaban al orden público y recomendaban la captura de activistas allí enumerados. (17)

El extracto que aquí citamos es altamente significativo por varias razones. Primero, ejemplifica claramente el clima de censura que se vivía. Aunque el anuncio no explica la censura, se alega razones de “higiene y seguridad públicas”. Lo que aquí intentamos señalar es, justamente, la censura implícita que sufrió la obra de Puig. Esta, postulamos, es la que se describe en la clausura del cine pequeño. No hay razones para que el cine esté cerrado. Sin embargo, llama poderosamente la atención el hecho que la ordenanza municipal esté pegada sobre las carteleras. La escena encuentra innumerables ecos en el trabajo de Avellaneda, quien a partir de documentaciones y un detallado trabajo de archivo, describe el mismo procedimiento que se realizaba sobre la censura a films. Cabe destacar, en este aspecto, que posiblemente la producción cinematográfica haya sido una de las más afectadas (sino la más) en el ámbito de la cultura. Una razón bastante clara hay para ello, la capacidad de exposición y explicitación en un film son mayores que en otras producciones culturales.

Hay en esta escena otro elemento tal vez más importante. Clara se acerca a leer el manifiesto de clausura del cine. Lo hace con la esperanza de encontrar datos sobre el paradero de su hija. Nótese que la madre, ante la ausencia de datos sobre el destino de su hija, ante su inminente desaparición, se acerca al manifiesto de clausura, o censura, estampado en la cartelera del cine. La acción estaría dando cuentas de un clima de represión, censura y desapariciones que más tarde sería el común denominador del gobierno de facto. Nos interesa, sin embargo, destacar que la madre intuye que el destino de su hija, la protagonista de *The Buenos Affair*, puede estar en la censura. Es posible pensar que la escena nos está mostrando el futuro de la misma novela. Es decir, Puig sabía, mientras escribía su tercer trabajo, que el clima de censura era creciente en Argentina. Por eso mismo, pone a la madre de Gladys, a mirar un manifiesto de censura para desentrañar su desaparición. Si el destino de Gladys se enclava en la censura de un cine, entonces estaríamos en condiciones de pensar esta escena como una alegoría del futuro destino de la novela.

De ser esta hipótesis aceptable, estaríamos entonces en condiciones de pensar que Puig intuía la posibilidad de la censura que su novela recibiría. Por eso mismo, estaríamos ante la presencia de cierto metadiscurso de la censura. Aún sabiendo que esto sucedería, Puig escribió un trabajo de alto contenido trasgresor, su energía reside en una cuidada ilación de material político, histórico y sexual. Este enmascaramiento por medio del cual el

autor estaría ocultando su profecía con respecto al destino de su propio trabajo, nos podría conducir a pensar en otros trabajos que fueron censurados en diferentes regímenes en Latinoamérica.⁴ La profecía de la propia censura, en el caso de Puig, no resultaría un verdadero hallazgo por parte del mismo autor si pensamos más adelante en las opiniones políticas puestas en boca de sus protagonistas. Gladys, en el apartado sobre “conciencia política” del capítulo tercero, dice estar de acuerdo con la llamada “Revolución Libertadora” de 1955 que derrocó a Perón. Es más, tilda al peronismo de “régimen fascista”. Ante el advenimiento inevitable del retorno del peronismo al poder en los primeros años de la década del setenta, en un contexto de creciente represión y violencia, era de esperar que la obra fuera censurada por su impertinencia política. No obstante, como antes hemos señalado, la censura por motivos políticos no fue explícita, sino implícita. Puig, intuyendo tal vez la situación por venir, se resistió a ser presa de la censura implícita. Cuando son los organismos y los medios de difusión los que producen el vacío, estamos ante la presencia de una censura solapada y tácita. Cuando estamos ante un escritor que se resiste a las condiciones de producción que el medio le impone, estamos sin lugar a dudas ante la presencia de una resistencia a la autocensura. La salida, en el caso de Manuel Puig, ya es conocida. Para evitar el silencio prefirió optar por el autoexilio.

Cabe pensar que ante la creciente incompreensión del medio, Puig la proyecta sobre su personaje Gladys. A través de ella, del desarrollo de su carrera artística, encontramos un fresco del medio artístico de Buenos Aires. Este fresco también nos conduce a cierta noción de poder y autoridad que subyace en la novela, como antes hemos indicado. La misma puede ser inferida de la preeminencia con que se representa el pene de Leo. Los dos personajes principales, Leo y Gladys, están signados por su relación personal devenida de su relación profesional. El es un influyente crítico de arte y ella es artista plástica. Si la novela *The Buenos Aires Affair* no tuvo “el beneplácito de público” (Corbatta 173), si Puig sabía que estaba escribiendo algo política y culturalmente revulsivo, entonces sería plausible pensar en cierta proyección de esta situación en Gladys. En definitiva, ella es una artista plástica que, envuelta en un juego de sexo y poder, es despojada de lo que había ganado legítimamente, un lugar en la Bienal de San Pablo. Ella, al igual que Puig, también es despojada de sus legítimas posibilidades de difusión de su trabajo. Es relegada por una artista en un sentido más clásico, María Esther Vila; mientras que ella trabaja con los desechos y la resaca que el mar trae hasta las playas del lugar donde vive con su madre. ¿Es acaso ésta una metáfora de la relación del propio autor con el medio literario y político?

La propuesta de Puig al insertar escenas de películas (todas ellas pertenecientes a un determinado tipo de cine, inscripto en la cultura popular) es rescatar materiales que pudieran parecer menores. A simple vista, esto

lo sitúa en un lugar fuera de la corriente estética principal que se había impuesto hasta el arribo de Puig a la Literatura Argentina. Nos referimos a la cultura letrada que Jorge Luis Borges abanderaba. Puig trabaja con materiales desechables de la cultura popular, el cine de Hollywood o el informe forense, todo hilvanado en una novela policial, cuyo nombre es en inglés. Hay una noción de cultura, como antes hemos sugerido, que subyace a la novela de Puig. El material descartado por la cultura letrada es aquí incluido como una forma de reconocerlo e integrarlo a una visión de la cultura (“justamente con “c” y no con “C”) que parece no ir contra la corriente de la masificación y los progresos materiales. En pocas palabras, en *The Buenos Aires Affair* no encontramos conflicto simbólico con la modernidad ni un sustrato exclusivamente histórico que sí se pueden encontrar en otras novelas latinoamericanas del período. La inclusión de elementos propios de la cultura popular no significa, en el caso de Puig, ir en contra de la llamada “Alta Cultura”. Por el contrario, en la escena final en la que Maria Esther, Leo y Gladys (atada a la cama) están juntos, se describen las sensaciones de Leo y son comparadas con el primero de los ballets compuesto por Piotr Tchaikovsky, *El lago de los cisnes*.

El cuerpo del delito

Puig ha escapado eficientemente de la autocensura. El vacío y el silencio (cuando no la crítica) a que fue sometido lo llevó a vivir a New York, comienzo de un periplo de exilio que sería largo. En enero de 1974, como ya hemos señalado, eran secuestradas las primeras ediciones de *The Buenos Aires Affair* como consecuencia de la prohibición. Como lo testimonió el extracto del diario *La Nación*, la Liga de Madres de la Parroquia del Socorro fueron las denunciante. El testimonio de que efectivamente este grupo fue el querellante, nos conduce a pensar la relación que la Iglesia Católica, en tanto institución, tuvo con la censura. Otra vez, el trabajo de Avellaneda parece esclarecer este punto de manera sustancial ya que, en su investigación, traza una breve historia de la censura como instrumento estatal. Su estudio establece como se articuló y reglamentó la censura como instrumento jurídico. Por el mismo, se confirma que tanto gobiernos democráticos como de facto tuvieron la misma posición ideológica. Por eso Avellaneda establece dos períodos dentro del período estudiado, un período de formación de la censura como instrumento legal que comprendería el lapso 1960-1974; otro de ejecución y sistematización de la censura que comprendería el período 1974-1983 (14).

A pesar de que todo pareciera indicar que la novela fue prohibida exclusivamente por su contenido sexual, por su calificación de “pornográfica”, la evidencia nos conduce en otra dirección. Así es como

resulta vital examinar la tercera edición de la novela, aparecida en marzo de 1974.⁸ La misma contiene cuatro vistosos blancos en algunos de sus párrafos, ubicados en las páginas 107, 110, 115 y 118. No son exclusivamente las alusiones a la tortura o los comentarios antiperonistas puestos en boca de los personajes lo que caía mal al gobierno peronista. Estos blancos también estarían mostrando que la fuerza transgresora de la novela radica en las representaciones corporales y/o sexuales, en su articulación con móviles políticos y en el carácter revulsivo que las mismas tienen. No sólo se puede pensar que, como ya hemos postulado, la novela materializa lo que estaba sucediendo políticamente en Argentina, sino que también tiene mucho que ver con el medio. Hacer una referencia a lo que estaba sucediendo con la literatura en Latinoamérica por ese entonces es inevitable.

El fenómeno literario hispanoamericano conocido con el nombre poco feliz de *Boom* tuvo el mérito de mostrar claramente con un conjunto de narrativas sólidas el fracaso de los proyectos nacionales del siglo XIX. A partir de esta visión, se impone necesariamente una nueva interpretación de la historia que se condice con los vientos de cambio político impulsados por la revolución cubana en 1959. Fue, sin lugar a dudas, un quiebre con la tradición literaria del siglo XIX y sus proyectos de nación. La narrativa del *Boom* se caracteriza por un trabajo estrecho con la Historia, la búsqueda colectiva de una identidad y un consecuente conflicto simbólico con la modernidad, mostrando un presente complejo. Nos interesa destacar que en esa búsqueda de identidad se filtra cierto idealismo patriarcal. Es decir, lo que se deja salir por la puerta vuelve a entrar por la ventana. Partamos del mismo hecho que el *Boom* está compuesto sólo por hombres, para arribar a la conclusión, como sugiere Rebeca Biron, que el *Boom* defiende cierto orden a partir del cual el hombre (varón) es el garante de la independencia y la autonomía (6). Ciertamente su fecha de finalización es discutible, pero con seguridad que Puig escribió *The Buenos Aires Affair* rodeado aún de mucho entusiasmo, el entusiasmo literario por el *Boom* y el entusiasmo político por el retorno del Peronismo al poder.

Podemos suponer a priori que les puede molestar, aparte de lo estrictamente político, a los censores.¹¹ Sin embargo, la edición censurada de 1974 muestra el descuido y la torpeza con que se conducían. En pocas palabras, como censores eran realmente ineficientes, ya que el creer que quitando siete líneas en cuatro párrafos a lo largo de la novela alteraría su energía subversiva, demuestran cierta inoperancia o cierto apuro en realizar su trabajo. La importancia de estos pasajes censurados reside en que estaría demostrando la lógica de los censores, a la vez que revelaría las unidades de significación importantes para la censura. Comencemos por el primer blanco:

(le pro)porcionaba un deleite nuevo, en seguida le sobrevino el orgasmo,

murmurando “decíme que te gusta, decíme que te gusta”. No obtuvo respuesta, el sujeto echaba espuma por la boca. El placer de Leo, ya en las vetas supremas, se empañó pronto falto de un ulterior rechazo del otro. Salió despavorido, en la bragueta tenía manchas de sangre, se quitó el saco y lo llevó en la (107).

Se trata esta de una escena central dentro del argumento de la novela. Es aquí donde se produce el crimen de Leo, el *affair* es éste y no la desaparición de Gladys (como podría parecer en un principio). En realidad, el homicidio del muchacho que se había ofrecido a practicarle sexo oral nunca es confirmado. La escena, no obstante, comienza en la página anterior y es narrada con detalles utilizando un lenguaje más cercano al informe (¿policial, periodístico o científico?) que al discurso literario. El placer de Leo aumenta de manera proporcional a la resistencia del joven para convertirse finalmente en una violación. El lector se puede preguntar cuál es el contenido de estas líneas que resulta censurable al punto tal de quitarlas de la nueva edición. El mismo lector podrá pensar que son dos, a saber: el placer nuevo devenido del coito anal con otro hombre y el orgasmo alcanzado en “las vetas supremas”. La escena estaría deconstruyendo (o destruyendo) la imagen de Leo como la del típico macho, ya que hasta entonces su sexualidad se había caracterizado por el gran tamaño de su pene, su heterosexualidad compulsiva y su encuentro reiterado con prostitutas. Todo esto acompañado por un preciso lenguaje que particulariza el acto sexual por su violencia. En definitiva, el blanco estaría intentando anular la muestra de una relación homosexual (aunque violenta) como atractiva, que es capaz de conducir a un macho como Leo hacia un placer desconocido. Este blanco posiblemente sea el más entendible y el más justificado en la lógica de los censuradores. No sucede lo mismo con el próximo fragmento faltante:

(su her)mana había obrado bien, él lo comprendía, pero ello no impedía que su caricia le resultase ofensiva.

Leo se fue de la casa ese mismo día y se instaló en una modesta pensión con clientela del interior. Se trataba de jóvenes de ambos sexos, procedentes del litoral y del norte.

Venían a trabajar a las fábricas nuevas – abiertas a base de créditos del gobierno de Perón – (110)

Este nuevo faltante en la edición de 1974 resulta un tanto confuso. Lo único que se podría argumentar aquí es que los censuradores no deseaban que se recuerde la crisis económica causante de su derrocamiento. Recordemos que la acción de la novela en esta parte se desarrolla en 1951. Uno de los causantes de dicho golpe de estado fue la grave crisis económica;

entre algunas de las razones se podría considerar el desmesurado aliento al desarrollo industrial, en menoscabo del desarrollo agrario, en manos de sectores conservadores y antiperonistas. Aún así, los motivos resultan difusos. El siguiente fragmento suprimido sigue, al parecer, la misma lógica:

más poder. Pero al rato recordó las palabras de otro detenido – “Juro que el día que caiga Perón, y que va a caer por más cabecitas de mierda que lo vayan a defender, ese día voy a venir a esta comisaría para hacer justicia por mis propias manos” –, y sintió piedad por los policías, estaba decidido a ir él a la comisaría y avisarles del peligro que corrían. Una celebración con champagne (115)

Este fragmento se sitúa en 1955. Lo que parece querer suprimirse aquí es el insulto contra los partidarios de Perón y el deseo de venganza expresado por el personaje referido por Leo. Al verificar los espacios hasta aquí faltantes, nos damos cuenta (Martinetto también lo hace) que la supresión se opera siempre en siete líneas, ni una más ni una menos. El apuro y la torpeza con que este procedimiento está hecho se hace evidente. Resultan un poco desconcertantes estas supresiones. Parecieran estar desprovistas de una lógica, pues hay alusiones antiperonistas que son mucho más fuertes y que no han sido borradas. De cualquier forma, ante estar evidencia, se hace visible que las razones por las cuales *The Buenos Aires Affair* fue censurado, no fueron exclusivamente morales. Los motivos políticos se entremezclan con los sexuales, pero no con el sexo en general, sino con una manera particular de concebirlo y practicarlo. El siguiente fragmento suprimido parece iluminar más esto:

(Ella al prin)cipio colaboró aportando paciencia y ternura, pero llegó un momento en que sus nervios no resistieron la prueba. Era de mañana, un oportuno resfrío de Leo había servido de excusa para cancelar durante varios días los encuentros sexuales, y cuando la esposa quiso incorporarse para tomar su bata, Leo la agarró de atrás haciéndola caer sobre la cama. Lo que siguió ella no habría (118)

Lo único que puede resultar ofensivo para los censores es la ambigüedad producida a partir de la alusión de que Leo tomó por atrás a su esposa y la arrojó sobre la cama, sugiriendo que lo que esta por venir es una sodomización. En esta escena también hay violencia, solo que la víctima es esta vez una mujer. Leo se detendrá unas líneas más adelante al ver la sangre de su mujer. De todos los fragmentos faltantes, se evidencia que lo aquello censurable se relaciona siempre con el personaje de Leo. Nada, al menos no en esta edición, han tenido los censores para decir con respecto a Gladys. Leo resulta ser el núcleo de significado, pues a lo largo de toda la novela se lo

representa como un individuo censurable: tiene tendencias homosexuales, es antiperonista, frecuenta prostitutas (las fuerza), es onanista, no respeta el vínculo conyugal; es en definitiva un subversivo, un asesino y un perverso. No sólo esto, llama la atención que todos los pasajes suprimidos están separados por pocas páginas, todos pertenecen al capítulo VI y todos, como ya hemos visto, están relacionados a la vida de Leo. Gladys, por el contrario, no parece haberles interesado demasiado. ¿Es el antiperonismo de Gladys más moderado que el de Leo? La respuesta sería negativa. Hay larguísimas descripciones de las masturbaciones de Gladys, de sus fantasías sexuales, de casi toda su vida sexual que parecen haber pasado inadvertidas o ignoradas por lo censores.

Todo esto nos conduce a pensar que en la balanza que determinó la censura de esta novela de Manuel Puig, podemos poner de un lado la pornografía y del otro la impertinencia política. Aún así, aunque por momentos una parece ser más importante que la otra, ninguna de las dos prevalecería. O mejor aún, las dos prevalecen juntas, el sexo y el poder no pueden ser disociados de ninguna manera. La represión es el elemento que los une. Es conveniente señalar que catalogar la obra como “pornográfica” no tiene asidero. Si hubiera sido así, los censores hubiesen actuado de otra manera. Las descripciones de Puig son más bien técnicas, y están plagadas de vocabulario médico.

Nos interesa también destacar la parodia que Puig estaría realizando al utilizar todo este vocabulario técnico. Estaría parodiando el discurso médico-científico que desde hace siglos (como bien lo describe Foucault) viene reprimiendo y regulando lo que se dice con respecto al sexo. También está presente la parodia, al usar tanta terminología propia del psicoanálisis, a los freudianos ortodoxos que alimentaron con ahínco las postulaciones teóricas del conservadurismo. Es inevitable pensar en el personaje de Leo a la luz de las teorías freudianas, su accionar y su caso, estaría lejos de lo que se podría catalogar como “normal”. En el contexto del pensamiento de Foucault, Leo entraría dentro de las conductas sexuales reprimibles por ser perversa, aquellas que están fuera de la órbita del hogar burgués.

Visto en el cruce de estas dos teorías, el caso de Leo resulta sumamente complejo, pues parece ser el núcleo de significación donde se aglutina todo aquello que resultó censurable para el peronismo. Tanto lo estrictamente sexual, como lo estrictamente político, pierden sus límites claros y muestran una suerte de dialéctica interna dentro del discurso de la censura, sin por ello llegar a ser un todo sistemático. El fenómeno es complejo, y puede superar las postulaciones teóricas que nosotros quisiéramos ensayar aquí. No obstante, queda claro la intención de incorporar (por razones sexuales y políticas) la represión y la censura al discurso de la cultura. Deberíamos ser más precisos. Se lo deseaba incorporar a una forma de ver la cultura, una forma que se quiso imponer por medio de la violencia. Al efectuarse una

regulación coercitiva de lo que se puede decir, indirectamente se reduce el vocabulario y el campo semántico que se puede referir.

Si aceptamos las postulaciones de Foucault, si pensamos que sobre el cuerpo y sus representaciones han caído históricamente la represión y la regulación; entonces sería a partir del mismo cuerpo que la represión puede ser revertida. Allí yace la energía revulsiva de *The Buenos Aires Affair*. Por eso mismo, en esta novela de Puig, la representación del cuerpo y de sus funciones sexuales no es pornográfica sino más bien política; es decir, es pornográfica por ser política. El regateo de la obra con la censura respecto al lenguaje apropiado que se puede usar en una novela, nos remite a la vieja discusión de la importancia del lenguaje en Occidente y la proclamación de ciertas verdades sexuales. El ensañamiento con el personaje de Leo por parte de los censores puede, tal vez, ser entendido dentro de la lógica de un régimen peronista cuyo líder era apodado “El Macho”, “El Potro” o “El Toro”. El valor agregado de la novela es, sin lugar a dudas, haber recolectado todos estos elementos y haberlos hecho convivir en una obra, tal como lo hace el personaje de Gladys con los desechos que le acercan las olas del mar.

NOTAS

1 Michel Foucault fue el primero en advertir el confinamiento del sexo al hogar familiar como uno de los estandartes discursivos de la burguesía durante el siglo XVII: “Sexuality was carefully confined; it moved into the home. The conjugal family took custody of it and absorbed it into the serious function of reproduction. On the subject of sex, silence became the rule.” (3) Lo que caía fuera de ella era catalogado de perverso. De esta manera, El Marqués de Sade resulta un ejemplo perfecto de una conducta aberrante y perversa para la moral burguesa.

2 De hecho, podríamos tomar como válida el intento de definición de cultura de Edmond Cros, quien la define como “el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad”. (9)

3 Para una mejor comprensión de las divisiones internas del Peronismo y los motivos que condujeron a las diferentes facciones a enfrentarse finalmente el 20 de junio de 1973, véase Verbitsky.

4 Algunas obras literarias se hicieron célebres en la Literatura Latinoamericana por anticipar su propia censura. El caso más conocido fue *Fuera del Juego* (1968) de Heberto Padilla. Otro, más en la misma línea discursiva que Puig, es el caso de Rubem Fonseca con su obra también censurada por ser considerada “pornográfica”, *Feliz Ano Novo* (1975).

5 Rama (1979) llama la atención sobre aquellas obras que incorporan los procesos de censura como material narrativo: “las censuras aparecen como elementos constitutivos del campo en que se fragua la literatura, devienen lo que el surrealista llamaba el “campo magnético” donde se teje la obra. Son, de algún modo, la conciencia artística.” (9)

6 Precisamente, es en este sentido en el cual Biron afirma que “The key to subjectivity in this novel is the ambiguity of the penis in relation to power (which is established by the recognition of others) and psychological structures” (99).

7 En el mismo advierte sobre la instrumentación de la legislación a través de diferentes gobiernos, sean estos constitucionales o no, y señala: “De 11 de agosto de 1959 es el decreto 9660 que modifica la composición de Subcomisión Especial Calificadora dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía... se le añaden según el nuevo decreto 9660/59 siete representantes (con voz y voto) de las siguientes instituciones privadas: Liga de Padres de Familia, Liga de Madres de Familia, Instituto de la Familia, Movimiento Familiar Cristiano. Obra de Protección a la joven, Unión Internacional de Protección a la Infancia, Obras Privadas de Asistencia al Menor. Con esta nueva composición, la mayoría del organismo adquiere la definición ideológica confesional que perdurará sin interrupciones a lo largo de todo el periodo analizado [1960-1983].” (pp. 15-16)

8 Para el estudio de esta edición nos basamos en el testimonio aportado por Vittoria Martinetto. En su estudio, narra que llegó a dicha edición por el mismo Manuel Puig, quien estando ya en Brazil (1987) se la facilita. El mismo autor dice haber encontrado esta edición en una librería de New York.

9 Biron estudia un grupo de textualidades, entre las que se incluye *The Buenos Aires Affair*, que piensa como más efectivas que las búsquedas colectivas de identidad del Boom. Postula: “They show violent gender division to be more fundamental to the edifice of identity than are families, nations, or regions”. (10)

10 Rama (1982) en un vasto panorama del fenómeno novelístico latinoamericano, propone como fecha de defunción del *Boom* el año de 1972.

11 En su libro sobre la censura en España durante el franquismo, Herrero-Olaizola hace un minucioso trabajo de archivo y advierte: “I expected to find out (and I did) that the censors thought the works of Manuel Puig were immoral”. (xiii)

OBRAS CITADAS

Avellaneda, Andrés. *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986.

Biron, Rebecca. *Murder and Masculinity*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.

Butler, Judith. "Ruled Out: Vocabularies of the Censor". En *Censorship and Silencing*. Robert C. Post (ed.). Los Angeles: Getty Research Institute, 1998.

Corbatta, Jorgelina, "Narrativas en la Guerra Sucia en Argentina: Manuel Puig". En *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Amícola y Speranza (comp.). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1998. Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

Cros, Edmond. *Sociocrítica y Psicoanálisis*. Trans. Rosa Parra Valiente. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality. An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1988.

Herrero-Olaizola, Alejandro. *The Censorship Files*. Albany (NY): SUNY Press, 2007.

Lawrence, D. H. *Sex literature and censorship. Essays*. Ed. Harry T. Moore. New York: Twayne Publishers, 1953.

Martinetto, Vittoria. "The Buenos Aires Affair": anatomía de una censura. En *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Amícola y Speranza (comp.). Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1998. Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

Michelson, Peter. *Speaking the unspeakable. A poetics of Obscenity*. Albany (NY): SUNY Press, 1993.

Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

Rama, Angel. *La Novela Latinoamericana. 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

_____. "La Censura como Conciencia Artística". En *Prisma/Cabral* 3-4 (Primavera, 1979): pp. 5-16.

Verbitsky, Horacio, *Ezeiza*. Buenos Aires: Contrapunto, 1985.