

**Universidad Nacional de San Martín**

**Instituto de Altos Estudios Sociales**

**(UNSAM – IDAES)**

**Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural**

**Ecos de Perón en Puig**

**Imaginario y discursos del peronismo y antiperonismo  
en la obra de Manuel Puig**

**Autora: Lic. María Valentina Bonelli**

**Directora: Dra. María José Punte**

**Agosto 2018**

## Índice

<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>2</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO I. PERÓN Y EVITA, MATERIALES DEL <i>POP</i></b>	<b>27</b>
1. La niña peronista. La retórica de Evita en el Diario de Esther	27
2. Imágenes de Evita en <i>La tajada</i> y <i>Bajo un manto de estrellas</i>	40
<b>CAPITULO II. EL COLÓN VS. PERÓN. COMPROMISO POLÍTICO Y ELECCIONES ESTÉTICAS</b>	<b>56</b>
<b>CAPÍTULO III. PERONISMO DE IZQUIERDA Y DE DERECHA, UN DIÁLOGO IMPOSIBLE. <i>PUBIS ANGELICAL</i></b>	<b>71</b>
<b>CAPITULO IV. EROTISMO “DESCAMISADO”. BOQUITAS PINTADAS Y LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH</b>	<b>84</b>
<b>CAPÍTULO V. VIOLENCIA SEXUAL Y POLÍTICA. TOTO, LEO DRUSCOVICH Y MOLINA</b>	<b>92</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>100</b>
<b>IMÁGENES</b>	<b>107</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>112</b>

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer especialmente a mis padres, quienes no sólo me brindaron un apoyo incondicional, sino también el invaluable aporte de su experiencia de vida y el espacio para el diálogo de ideas, a Ernesto Madanes, por estar ahí siempre, y a mi familia y amigos, que me ayudaron tanto con bibliografía y consejos, como con charlas y chistes.

Varios capítulos de esta tesis tienen su origen en las monografías finales presentadas a lo largo de la cursada de la Maestría en Sociología de la Cultura. Por esta razón, agradezco el esmero de los profesores del IDAES a la hora de dar sus devoluciones, además de su apertura a las más diversas propuestas del alumnado. Debo mencionar particularmente a Guillermo Wilde, quien en el Taller de Tesis me permitió esbozar tanto el plan como la estrategia para llevarlo a cabo.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el compromiso y la generosidad de la Dra. María José Punte, quien, además de haber contribuido muchísimo al estudio de la literatura argentina y el peronismo, supo guiarme y darme confianza en todo momento.

## Introducción

### Explicar el peronismo desde la literatura

Analizar un fenómeno social a través de textos literarios ha sido una tarea habitual de algunos exponentes de la microhistoria, como Carlo Guinzburg en su célebre *El hilo y las huellas* (2006), y una inquietud frecuente en los estudios académicos locales desde las últimas décadas del siglo XX, en las que, según María Rosa Lojo, “el foco puesto en la historia desde abajo, la historia de las mujeres y de la vida privada” (Lojo, 2015: 303) ha provocado un auge en la investigación y publicación de textos literarios marginales. La autora señala que desde la perspectiva de una sociología de la literatura han sido aportes fundamentales en nuestro país los estudios sobre el folletín gauchesco de Jorge B. Rivera o *El imperio de los sentimientos* (1985) de Beatriz Sarlo, así como *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (1988) de Adolfo Prieto<sup>1</sup>. Ante un pasado que ya no tiene testigos directos que lo cuenten, estas producciones de una incipiente cultura de masas parecen ser un lugar apropiado para encontrar algo de esa voz que no se dice a sí misma, aquellas historias y personajes mínimos que han quedado silenciados por el paso del tiempo. Siguiendo a Raymond Williams, consideramos que la literatura es un concepto activo, que participa de las luchas ideológicas y estéticas de su tiempo, y por lo tanto es un acceso clave para entender esas luchas.

Estudiar el peronismo a través de la obra ficcional de Manuel Puig responde a este mismo deseo de hurgar en el “lado B” de la Historia con mayúscula, pero se diferencia en dos cuestiones fundamentales. Por una parte, si bien el autor de *Boquitas Pintadas* (1969) fue extremadamente popular y sus obras fueron vendidas masivamente, su veloz incorporación al canon y la

---

<sup>1</sup> Cfr. Lojo, 2015: 304.

profusión de elementos vanguardistas hacen imposible considerarlo marginal desde el punto de vista de la alta cultura. Por otra, la época en la que transcurren sus ficciones –entre la década de 1940 y principios de los ochenta- es lo suficientemente cercana como para que no sólo queden hoy testigos directos, sino también consecuencias palpables.

A más de cuarenta años de la muerte del General Perón, todavía sigue siendo ineludible preguntarse qué es este fenómeno que cambió para siempre el destino del país. Silvia Tandeciarz<sup>2</sup>, al analizar el rol de los intelectuales en la postmodernidad, toma como un momento de inflexión en la intelectualidad argentina la aparición de este movimiento político, ya que se produce una transformación del campo cultural, que deja de hacer foco en una distante elite para acercarse a una visión más populista de la cultura<sup>3</sup>. Con respecto a las causas que determinaron este cambio, Silvia Sigal menciona el apoyo a una cultura populista sostenida a través de la financiación de productos masivos, así como la censura, clausura o restricción de algunos medios opositores, como es el caso de la revista *Sur*, que vio reducida su edición. A esto se suman la incorporación de profesores universitarios afines al peronismo y la premiación de obras que reflejaran valores doctrinarios<sup>4</sup>. Más adelante, la escisión del país entre peronistas y antiperonistas, e incluso el enfrentamiento entre peronistas de izquierda y de derecha, fueron hechos fundamentales para transformar el modo de pensar argentino.

En esta misma línea, Beatriz Sarlo, contemporánea al novelista, afirma que entender al peronismo es

---

<sup>2</sup> Cfr. Tandeciarz, 1997.

<sup>3</sup> Dada la densidad del término populismo y sus múltiples significados y connotaciones a lo largo de la historia, hace falta especificar desde qué lugar se toma este término. En “De qué hablamos cuando hablamos de populismo”, Ezequiel Adamovsky explica las vicisitudes que sufrió el concepto a lo largo de los años, desde su origen ruso socialista hasta el presente, cuando más allá de haber adquirido un carácter positivo a partir de la nueva interpretación de Ernesto Laclau, prevalece en el uso común un matiz peyorativo y la sensación de una amenaza a las democracias liberales. En líneas generales, el uso que hace Sigal de este vocablo se relaciona con un enfoque de la cultura antielitista, centrado en los intereses de las clases populares y en oposición con los sectores hegemónicos productores tanto de bienes simbólicos como económicos. Cfr. Adamovsky, s/f y Brooker, 2003.

<sup>4</sup> Cfr. Sigal, 2002.

la empresa con la cual nace a la política mi generación, con la idea de que nuestros padres habían cometido un grave error político celebrando la caída de Perón por un golpe de Estado, cosa que fue la madre de todas las desgracias argentinas. Mi generación, por tanto, tomó la idea de comprender la naturaleza compleja del populismo nacionalista, a veces conservador y a veces revolucionario, que fue el peronismo, y lo tomó como una tarea intelectual y política. (Cárpena, 2011)

Puig también asume esta tarea intelectual y política de dilucidar ese “Componente fundamental de la sociabilidad política en que nos hemos formado, (...) una vía de entrada obligada para conocer la sociedad argentina, sus conflictos, sus esperanzas” (Carlos Torre en Altamirano, 2011: 61). Pero su lugar tanto en el campo intelectual como en la literatura política resulta conflictivo y será inevitable tratar de descifrarlo para comprender no sólo su obra, sino otra manera de interpretar la realidad de su tiempo.

Esta tesis supone que justamente es a partir de esta apropiación de la cultura de masas que Puig intenta explicar el fenómeno también cultural y masivo del peronismo. Realizaremos una lectura tanto de las novelas como de algunas obras dramáticas de Manuel Puig, tomando como eje el tratamiento que hace el escritor del discurso peronista y los mitos y estereotipos derivados de éste. De esta manera, buscaremos comprobar que el autor pampeano interpreta el imaginario peronista caracterizado por personajes como el “cabecita negra”, el obrero, la niña peronista, el descamisado, y la mismísima Evita como un elemento configurante de la identidad nacional. A la par del imaginario difundido por la industria cultural y la educación oficial durante el período 1945-1955, también surgió uno antiperonista, que asimiló el fenómeno político a la barbarie y la inmoralidad. Para alcanzar este objetivo, nos acercaremos a la noción de imaginario social desde la mirada de Bronislaw Baczko. Según el filósofo polaco,

A lo largo de la historia, las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, otras tantas ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos tales como el “valiente guerrero”, el “buen ciudadano”, el “militante comprometido”, etcétera. Estas representaciones de la realidad social (y no siempre reflejados en ésta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social. De este modo, todo poder se rodea de

representaciones, símbolos, emblemas, etc., que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesita para asegurar su protección (...) Imaginarios sociales parecieran ser los términos que convendrían más a esta categoría de representaciones colectivas, ideas-imágenes de la sociedad global y de todo lo que tiene que ver con ella. (Baczko, 1991: 8)

Si bien el término imaginario tiene múltiples implicancias y ha sido utilizado de maneras diversas, a lo largo de este trabajo lo usaremos según la definición del antropólogo Jean Jacques Wunneburger, como

un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados. (Wunneburger, 2008: 15)

En esta misma línea y tomando en cuenta la fundamental influencia del cine en los textos a analizar, no sólo para crear un estilo propio sino para evidenciar el modo en el que sus personajes son educados sentimentalmente, resultará interesante el estudio de Edgar Morin acerca del cine como creador de un imaginario colectivo.

En el capítulo inicial, en primer lugar estudiaremos a través de metodología y conceptos propios del análisis del discurso la influencia de los textos propagandísticos del primer peronismo para la creación del personaje de Esther, la niña peronista de *La traición de Rita Hayworth* (1968), quien –al igual que la Eva Perón de *La razón de mi vida* (1952)– fusiona las características de una heroína romántica con la de una aguerrida militante política. En esta instancia, resultará pertinente introducir la noción de *kitsch* político esbozada desde dos perspectivas diferentes, como la de Martín Plot en *El kitsch político* (2003) y la del escritor checo Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser* (1984). En la segunda sección del capítulo, veremos las formas en que aparece la Eva del mito antiperonista en dos obras menos conocidas, el guion *La tajada* (1960)<sup>5</sup> y el texto dramático *Bajo un manto de estrellas* (1981).

---

<sup>5</sup> Inédito hasta 1996, cuando la UNLP lo publicó dentro de un corpus de textos preliminares a *La traición de Rita Hayworth*.

En el capítulo II, “El Colón vs. Perón”, nos interesa analizar cómo, de la misma manera que la elección estética de Puig le permite acercarse a una comprensión del peronismo, el autor expone una relación entre el tipo de bienes simbólicos consumidos, clase social e interés político. Estableceremos entonces el vínculo entre posición política y postura estética en *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *Pubis Angelical* (1979) y *The Buenos Aires Affair* (1973). En este punto serán de gran utilidad los conceptos de la sociología del gusto incorporados por Pierre Bourdieu, así como las ideas de Jean Baudrillard en cuanto al consumo de objetos.

También observaremos que en la década del setenta el imaginario se complejiza con el surgimiento de dos nuevos estereotipos: el del militante de izquierda y el de derecha. A partir de estos elementos, buscaremos comprobar que el escritor plantea una idea de violencia política continua que supera las barreras democracia/dictadura e incomoda al discurso político establecido dentro de la crítica literaria contemporánea. En esta línea, nos proponemos restaurar la visión de la política argentina expresada en *The Buenos Aires Affair*, *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis Angelical* como una idea de continuidad de actos violentos, más allá del gobierno del momento. De hecho, notaremos que la violencia se vincula más a una concepción de poder americana cercana a la autoridad-macho de Octavio Paz, en la que también –como señala Jorgelina Corbatta– mito personal y mitos colectivos, padre y líder, se entrelazan. Por esta razón, en los últimos capítulos nos dedicaremos a la figura hipersexualizada del descamisado y la nueva moral sexual introducida por la clase obrera provinciana en la ciudad, según el análisis de Omar Acha, y finalmente a la implicancia política de la violencia sexual machista reflejada en las novelas de Manuel Puig.

Mediante la utilización de técnicas similares a las de un *bricoleur* que ensambla objetos encontrados, el autor reconstruye y enhebra las silenciadas voces de las minorías (niños, mujeres) con las que se siente en sintonía, pero cuando opta por “dejar hablar” a personajes políticamente involucrados, elige dejarnos textos que son casi transcripciones de testimonios que recopila. Las



explicaciones del abogado exiliado acerca del peronismo, o de la lucha armada del guerrillero preso son el resultado de una obstinada intención de objetividad a la hora de tratar temas que exigen rigor. Es esta faceta documental la que nos permite acercarnos a estos textos literarios como si fuera una recopilación de voces reales que dan testimonio de una época.

### **Estado de la cuestión**

Ya que nuestra tesis se inserta dentro del área de investigación de las vinculaciones entre literatura y peronismo, el estado de la cuestión se compone de tres ejes. En un recorrido que se propone ir de lo particular a lo general, incluimos una sección que recopila los textos que tratan la relación entre Manuel Puig y peronismo, otra que se encarga de estudios previos sobre su obra en general, y finalmente un apartado sobre los antecedentes académicos en el área literatura y peronismo.

### **Manuel Puig y peronismo**

Específicamente acerca de la vinculación entre la literatura de Manuel Puig y el peronismo, solo existen unas pocas ponencias y artículos, principalmente publicados en el extranjero. Uno de los trabajos pioneros en los que se vincula al escritor con este movimiento político fue el texto de Juan Goytisolo “Manuel Puig: una nueva política” publicado en *El viejo Topo* de 1979. La brasileña Lidia Santos, en su artículo “Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas” (1999) estudia la figura de Evita en obras de Copi, Aira y Puig, haciendo énfasis en la obra de teatro *Bajo un manto de estrellas*. Por otro lado, en 1997 Silvia Tandeciarz presentó en México “Romancing the Masses: Puig, Perón and Argentine Intellectuals at the Fin de Siècle”, donde analiza la experiencia del peronismo en Manuel Puig y en Beatriz Sarlo. En 1999 Claudia Kozak aportó el estudio “Manuel Puig, la política, el umbral” en el que analiza el rol de los personajes supuestamente apolíticos en el llamado “ciclo político” de su novelística. “The

projection of peronism in the novels of Manuel Puig”(1986) de Pamela Bacarisse y “Political Puig: Eva Perón and the Populist Negotiation of Modernity”(1996) de John Kraniauskas han sido pioneros en el estudio sistemático sobre esta problemática y son referencias básicas para todo investigador. Si bien numerosos críticos han mencionado el peso del peronismo en su producción, los trabajos citados son aquellos que hemos podido considerar como un aporte significativo en esta área específica.

### **Estudios generales acerca de Manuel Puig**

Con respecto al estudio general de la obra del escritor pampeano, debemos mencionar los tempranos trabajos de Juan Goytisolo, Pere Gimferrer y Juan Manuel García Ramos, quien en 1982 publicó su tesis doctoral “La narrativa en Manuel Puig (Por una crítica en libertad)” y en 1991 editó la compilación que documenta la Semana de Autor sobre Manuel Puig que se celebró en Madrid en 1990<sup>6</sup>. Estos críticos ya observaron la política como un elemento vertebral de su novelística.

José Amícola es una figura clave en el rescate y análisis de la obra puigiana. No solo publicó tempranamente el libro *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (1992), sino que también organizó el homenaje de 1994 que renovó en el ámbito académico el interés por el autor y cuyas actas, compiladas junto a Graciela Speranza, permiten tener un amplio panorama acerca de toda su producción literaria. La influencia de Amícola a partir de la década de los noventa también permitió que otros estudiosos, principalmente vinculados a la Universidad Nacional de La Plata, continuaran la investigación en esta área, especialmente a través de la dirección de tesis que luego fueron publicadas. Roxana Páez publicó *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza* en 1995, donde analiza su obra desde los mecanismos del arte. En esta misma línea, Graciela Speranza hizo otro aporte fundamental con *Manuel Puig. Después del fin de la literatura* (2000), donde la obra literaria le permite también reflexionar sobre el devenir del

---

<sup>6</sup> Cfr. García Ramos (ed), 1991

arte desde la década de los sesenta y cómo se resuelve el debate de hacer un uso estético de la cultura de masas. Alberto Giordano publicó en 2001 *Manuel Puig, La conversación infinita*, tesis doctoral que analiza sus tres primeras novelas y plantea como ideas centrales la escucha amorosa como germen de la escritura, los usos del imaginario sentimental en *Boquitas Pintadas* y la relación entre *kitsch* y *camp*, diferenciándose en este aspecto de la postura de Speranza y Amícola.

Los temas que más se han desarrollado en el ámbito académico con respecto a su obra son su vinculación con los “géneros menores” como el bolero, el tango, la novela rosa y el cine de Hollywood, entre los que cabe mencionar los trabajos de Alan Pauls<sup>7</sup> acerca de los recursos cinematográficos en *La traición de Rita Hayworth* y de Amícola, quien incorpora el concepto de “hollywoodemas” en *Boquitas Pintadas*<sup>8</sup>. Los roles y funciones adjudicados a hombres y mujeres y la transmisión de estas imposiciones sociales también fueron estudiados por Dante Carignano<sup>9</sup> y Anahí Curtoy<sup>10</sup>, entre otros. Amícola también ha leído su obra como la concreción de la idea bajtiniana de la novela polifónica<sup>11</sup>, concepto que ya es esencial para leer a Puig. A partir de esta teoría, muchos estudios se han detenido también en la oralidad, como los de Julia Romero y José Luis de Diego, en los que se destaca el hablar a partir de discursos prefabricados, provenientes de estereotipos y modelos de la cultura de masas<sup>12</sup>.

Por otro lado, diversos investigadores han querido ubicar a Puig dentro del canon de la literatura argentina y latinoamericana. En esta línea está el trabajo de Graciela Goldchuk, “Borges-Puig. El caso Buenos Aires”, donde lo analiza como una oposición a la tradición establecida por Borges<sup>13</sup>. La contribución de

---

<sup>7</sup> Cfr. Pauls, 1986.

<sup>8</sup> Cfr. Amícola, J. “Manuel Puig y la pérdida del aura” en Amícola (comp), 1994.

<sup>9</sup> Cfr. Carignano, D. “El folletín contemporáneo: ambientes y personajes” en García Ramos (ed), 1991.

<sup>10</sup> Cfr. Curtoy, A. “El pez por la boca muere. Una aproximación a la teoría de la recepción a partir de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig” en Amícola (comp), 1994.

<sup>11</sup> Cfr. Amícola, 1992.

<sup>12</sup> Cfr. De Diego, J.L. “La novela argentina (1976-1983)” y Romero, J. “Las traiciones de Manuel Puig. Otra lectura de *La traición de Rita Hayworth*” en Amícola (comp), 1994.

<sup>13</sup> Cfr. Goldchuk, G. “Borges-Puig. El caso Buenos Aires” en Amícola (comp), 1994.

Goldchluk a los estudios sobre el novelista pampeano es invaluable, ya que se dedicó durante más de diez años a la organización y digitalización del archivo Puig. También colaboró junto a Julia Romero en la edición genético-crítica de *El beso de la mujer araña* editadas por José Amícola y Jorge Panesi<sup>14</sup> y publicó una “Cronología de la producción escrita de Manuel Puig” (1997). Su trabajo en el campo de la crítica genética hizo posible la publicación de guiones y obras teatrales hasta ese entonces inéditos, así como cartas personales y versiones previas a los textos ya conocidos.

Otros aportes bibliográficos ineludibles son la biografía *Manuel Puig y la mujer araña* (2002) de Suzanne Jill-Levine y la compilación de entrevistas y artículos *Puig por Puig: imágenes de un escritor* (2006) realizada por Julia Romero a partir del archivo Puig.

### **Estudios sobre literatura y peronismo**

En cuanto al eje “literatura y peronismo”, la producción literaria que hace referencia a Perón, Eva y todo su universo es muy abundante y ecléctica. Desde los libros infantiles editados durante los dos primeros mandatos de Juan Domingo Perón y *La razón de mi vida* (1952), pasando por “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares, hasta *Choripán social* (2012) de Sebastián Pandolfelli, el recorrido parece tan vasto y diverso como la misma literatura argentina. Simultáneamente, la crítica literaria ha abordado este fenómeno desde distintas perspectivas. Mencionaremos brevemente los aportes más significativos en este campo y profundizaremos en su contenido más adelante, cuando nos centremos en Manuel Puig y su contexto.

Ernesto Goldar presentó en 1971 *El peronismo en la Literatura Argentina*, donde reseña distintos textos de ficción que dan cuenta de la historia del peronismo. Dos años después, Andrés Avellaneda dio a conocer *El tema del peronismo en la literatura argentina* (1973) y en 1983, *El habla de la ideología*. Noé Jitrik en *Las armas y las razones* (1984) se centra sobre todo en la

---

<sup>14</sup> Cfr. Puig, 2000.

experiencia del exilio en la literatura luego del último gobierno peronista. La autora cuyo aporte resulta fundamental para el estudio de esta área es María José Punte, quien presentó *Rostros de la utopía. La proyección del Peronismo en la novela argentina de la década de los 80* en 2002 y *Estrategias de supervivencia. Tres décadas de Peronismo y literatura* en 2007. También podemos destacar el trabajo de Susana Rosano es su libro *Rostros y máscaras de Eva Perón: Imaginario populista y representación* (2006), donde analiza la configuración del personaje de Eva Perón en la literatura argentina, y el artículo “El peronismo a la luz de la “desviación latinoamericana”: el sujeto popular” (2003). Por otra parte, la colección *Literatura Argentina del siglo XX* (2007) dirigida por David Viñas dedica uno de sus siete tomos al peronismo clásico, reuniendo una serie de artículos compilados por Guillermo Korn<sup>15</sup> que analizan un variado *corpus* literario que abarca autores desde Gombrowicz y Martínez Estrada a la propia Eva Perón.

Resulta interesante la comparación que realiza Edwin Camacho en el artículo “Peronismo, cine y literatura” (2011) donde se focaliza en la conflictiva relación con las élites manifestada en la producción cultural del período 1946-1955. En 2012, estudiosos convocados por la agrupación La Cábora realizaron jornadas y seminarios que retoman el cruce entre peronismo y literatura, renovando las posibilidades de discusión<sup>16</sup>.

Dentro de esta misma temática, en los últimos años se han publicado dos libros. *Con el bombo y la palabra* (2014) de Rodolfo Edwards comienza desde el binomio fundacional de civilización y barbarie para continuar analizando “La fiesta del monstruo”, entre otros textos que evidencian cómo esa división política se plasma en nuestra literatura hasta nuestros días. Por otro lado, *Cabecita negra. Ensayos sobre literatura y peronismo* (2017) de Mariano Pacheco, intenta hacer una historia del peronismo a partir de la literatura con un conjunto de obras que

---

<sup>15</sup> Cfr. Korn, 2007.

<sup>16</sup> Si bien hay registros de estos encuentros en algunas publicaciones digitales, no hemos podido acceder a un texto editado que transcriba las charlas o conferencias.

abarca setenta años, incluyendo autores como Guillermo Saccomano o Juan Incardona.

Si bien corroboramos la existencia de un *corpus* extenso y heterogéneo que a lo largo de casi cincuenta años da cuenta del tratamiento del universo de personajes, hechos y símbolos asociados al General Perón, resulta llamativa la omisión de la figura de Manuel Puig en todos estos estudios, o apenas su mención, sin un gran detenimiento. Ante la falta de un estudio profundo y completo de toda su producción tomando como eje su relación con el fenómeno peronista, la tendencia a echar una mirada política desde la problemática del exilio o las dictaduras militares por parte de la mayoría de los investigadores, y su habitual exclusión de los estudios que investigan la relación entre literatura y peronismo, es evidente la necesidad de este trabajo para restituir un aspecto esencial de la obra del escritor pampeano y contribuir a una visión más integral de los vínculos entre la producción literaria nacional y el universo peronista.

## **Manuel Puig y su contexto**

### **El lugar de Manuel Puig en la narrativa argentina y latinoamericana**

Desde hace más de veinte años, la crítica académica coincide en que Manuel Puig pertenece a lo que se llama el canon de la literatura latinoamericana, pero ubicarlo dentro de alguna corriente o establecer algún parentesco con otras producciones contemporáneas no resulta tan sencillo. *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, caracterizadas por ser una especie de *patchwork* de discursos procedentes de literaturas menores, cine comercial y radioteatros, fueron éxitos de venta rotundos, alcanzando una masividad que se consolidó en la reconocida adaptación cinematográfica de su segunda novela<sup>17</sup>. Este fenómeno se tornó internacional con *El beso de la mujer araña*, cuyo film coproducido entre Brasil y Estados Unidos, *The Kiss of the Spider Woman* (1985),

---

<sup>17</sup> Ver Jusid, Juan José (prod) y Torre Nilsson, Leopoldo. 1974. *Boquitas Pintadas*. Argentina. Productores Asociados.

ganó un premio Oscar y varias nominaciones. En 1990 se estrenó en Nueva York una obra musical homónima que se consagró en los escenarios de Broadway y el West End londinense. Sin embargo, esta veloz fascinación del público masivo con su obra no se dio de la misma manera con la alta cultura. Alberto Giordano recuerda que cuando en 1965 *La traición...* participó del prestigioso concurso Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral, el jurado discutía “si se trataba de una novela o era una especie de subproducto procedente del mundo del cine” (Giordano, 2001: 61) y quedó claro que no correspondía a lo que “debe ser” una novela. También es conocida la opinión de Borges, quien se jactaba de no haberlo leído jamás, y al enterarse de la existencia de *Boquitas pintadas*, opinó que el título le parecía horrible<sup>18</sup>. Por otro lado, la ya mencionada Beatriz Sarlo parece quedarse con la visión de un artista que no puede superar la superficialidad de sus hipotextos, como los boleros, el cine hollywoodense, o la literatura de consumo. Desde esta perspectiva, no descubre “la intención polémica de la parodia” y solamente observa una escritura que “se presenta con la soltura con que se exhibe un gusto y no una posición moral en el campo estético” (Sarlo, 1990: 22).

Es imprescindible destacar aquellos factores que marcan un cambio revolucionario en el campo cultural nacional durante la época en que se publica finalmente *La traición*, luego de un accidentado periodo de tres años<sup>19</sup>. Elena Piñeiro afirma que “Desarrollo y modernización fueron conceptos que invadieron la realidad argentina luego del derrocamiento del peronismo en 1955.” (Piñeiro, 2006: 1). La historiadora sostiene que luego de un relativo aislamiento, el país pasó por un proceso de cambio que, “limitado en principio a algunos grupos de intelectuales, se extendió a un espacio social más amplio que incluyó a la juventud y a las clases medias y que incidió en la moral, las costumbres y la vida cotidiana” (Piñeiro, 2006: 1).

---

<sup>18</sup> Cfr. Romero, 2006: 323.

<sup>19</sup> En 1965 fue finalista del concurso Biblioteca Breve Seix-Barral de España, pero recién logró ver la luz de la mano de la editorial Jorge Álvarez en 1968.

Factores como el crecimiento demográfico y un mayor acceso a la educación colaboraron al incremento de un público lector que tuvo como efecto directo el desarrollo de nuevos proyectos editoriales y el fortalecimiento de un mercado de bienes culturales. En el ámbito estrictamente literario, mientras Borges y Cortázar siguen funcionando como faros indiscutidos, es interesante destacar que “nunca se leyeron tantos libros escritos originalmente en español, nunca el escritor de América Latina había alcanzado tanto éxito y tanto prestigio.” (Mudrovic en: Piñeiro, 2006: 5) Para 1968, el catálogo de Sudamericana incluía los nombres de Ernesto Sábato, Silvina Bullrich, Eduardo Mallea y Manuel Mujica Láinez. Una mención especial merece el responsable de aquella primera edición de *La traición*. Jorge Álvarez inauguró con la publicación de *Cabecita negra* (1963) de Germán Rozenmacher una editorial con su nombre, y gracias a su labor vieron la luz los primeros textos de Ricardo Piglia y Juan José Saer, así como trabajos de Rodolfo Walsh y las historietas de Quino<sup>20</sup>.

A pesar de esta sorprendente variedad de autores y estilos en el campo literario local, es difícil vincular a Puig con cualquiera de éstos. Giordano observa que algunos aspectos de su temática y su técnica lo pueden aproximar a autores de fines de los sesenta y comienzos de los setenta como Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán y Germán García, quienes abogaron por una estética de la mezcla, en la que –siguiendo en cierto modo una tradición borgeana– el lenguaje vanguardista, la *alta* literatura, se apropia del discurso popular<sup>21</sup>. Este mecanismo es una forma más de producir de manera intencional un permanente desconcierto en el lector, de evidenciar una ruptura con los códigos establecidos por la

---

<sup>20</sup> Su aporte a la cultura nacional continuó en su asociación con Daniel Divinsky para la creación de Ediciones De La Flor y la fundación de los sellos discográficos Mandioca, pionero del rock en español, y Talent-Microfón, editor de Pescado Rabioso, Invisible y Sui Generis, entre otros. Cfr. Télam, 2015.

<sup>21</sup> Andrés Avellaneda también menciona a estos autores como partícipes de la estética de la mezcla y señala que, cuando en los ochenta, Puig y Lamborghini quedan a la cabeza del canon, los narradores de la postdictadura definieron un tono ideológico y político que iba a consolidarse en los noventa: “un tono definido por el trabajo con los bordes discursivos de los mitos argentinos y por el postulado retórico de que narrar es abrir a la comprensión los discursos sociales borrosos y titubeantes (...) Y a la cabeza de todos los mitos disponibles estaban naturalmente los del peronismo” Avellaneda, 2003: 125.



narrativa tradicional. Esto a Puig parece no interesarle. Esa extrañeza que producen sus novelas en el ambiente académico no se refleja en la recepción de una amplia clase media que en la lectura no ve sus expectativas ni frustradas ni violentadas.

Mientras Avellaneda se enfoca en la manifestación de una ideología para trazar una ruta desde las ficciones de Roberto Arlt, Borges y Bioy Casares y Puig, Giordano intenta insertar a Puig en una tradición de escritores argentinos marcados por la plasmación de la oralidad popular en el siglo XX, cuyo eje quedaría establecido por Arlt, Julio Cortázar y el propio Puig. De esta manera, busca separarlo de la tradición hegemónica en la que Borges funciona como un referente por medio del cual parece organizarse toda la literatura nacional. Sin embargo, el cosmopolitismo de nuestro autor, quien durante la década de los sesenta vivió en Italia, Estados Unidos e Inglaterra, su temprana aspiración a alcanzar un público internacional, así como su permanente manifestación de querer insertarse en una tradición que más tiene que ver con el cine que con las letras, exigen comprenderlo en un contexto que va más allá de nuestras fronteras.

Cronológicamente, a nivel hispanoparlante, podríamos vincular sus primeras dos novelas con el llamado *boom* latinoamericano. En 1972, este fenómeno fue definido por uno de sus protagonistas, Mario Vargas Llosa, como un conjunto de escritores sin muchas cosas en común que “adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento, por parte del público y la crítica” (Vargas Llosa en Prieto, 2006: 395). Cuarenta años después, el mismo autor reconoce como tema unificador “una preocupación por la condición humana. Veníamos de dictaduras y todos teníamos ideales políticos (...) estábamos convencidos de que la Democracia era inevitable y que la cultura y la literatura iban a tener un especial protagonismo.” (El Comercio, 2012). Otros consideran que más allá de una etiqueta relacionada con el éxito comercial de la literatura latinoamericana en Europa, el exilio debido a la profusión de los gobiernos de facto en América Latina y una voluntad rupturista en cuanto al lenguaje literario son factores comunes a este

acontecimiento que puso en el centro de la escena a autores del nuevo continente<sup>22</sup>. En el caso de Puig, su estancia en el extranjero, luego devenida en exilio, y su peculiar estilo, lo acercan a esta tendencia, pero su supuesta frivolidad y su falta de interés político lo distancian.

Podríamos entonces encontrar puntos de contacto con la llamada literatura de exilio –ampliamente estudiada en la década de los ochenta en relación con autores argentinos y latinoamericanos– ya que esto no sólo tiene que ver con un importante elemento biográfico en la vida de Puig, sino también es un tema explícito a partir de *Pubis Angelical*. Los textos enmarcados en esta categoría se caracterizan según María Inés Cisterna Gold por expresar

la idea de destierro en todos sus significados, tanto físicos como metafóricos, mediante relatos en los que el extrañamiento, la soledad y la alienación adoptan la forma de expatriación para ilustrar los lazos culturales que se tejen entre el individuo y su lugar de origen (Cisterna Gold, 2013: 4)

Cisterna Gold observa la dualidad inherente a este concepto, ya que por un lado implica distanciamiento y libertad de expresión, pero por el otro, un deseo de retorno y una nostalgia que se resisten a aquella distancia intelectual y cultural. La nostalgia se ve claramente en las primeras novelas del pampeano, que implican una vuelta al pueblo de la infancia, mientras que la libertad de expresión se observa en cómo su extranjería le permite posicionarse cómodamente como un autor *queer*<sup>23</sup>. Ese español anacrónico de sus novelas posteriores y la mención a películas de su juventud en *El beso de la mujer araña* también remiten

---

<sup>22</sup> Para más información acerca de las causas del *boom* latinoamericano, leer Andrada, Pablo, 2002.

<sup>23</sup> Claudia Giraldo, en un breve análisis de antologías de literatura gay latinoamericana, define la literatura *queer* como un corpus que propone “tanto la posibilidad de ruptura con respecto al esquema heteronormativo, como la posibilidad de inclusión o lugar dentro de la norma. [...] Literaturas de oposición a las tradiciones selectivas, que desequilibran las representaciones hegemónicas [...] (y desafían) el sistema patriarcal, logocéntrico y sexista” (Giraldo, 2009: 4). El concepto de literatura *queer* surge en el contexto de la teoría *queer* derivada del post-estructuralismo, que fue originalmente asociada a las políticas radicales gay. Sin embargo, según el Glosario de Teoría Cultural de Peter Brooker, la teoría *queer* se encarga de desafiar las nociones esencialistas de homosexualidad y heterosexualidad dentro del discurso dominante haciendo foco en las ambigüedades y la fluctuante construcción cultural alrededor del concepto de género. El *queer* vuelve extraña e incierta la noción de una sexualidad normativa. Cfr. Brooker, 2003: 212.

a esa época añorada. Sin embargo, cuando se detiene en la cuestión política a partir de *The Buenos Aires Affair*, la pluralidad de voces que aplica y esa apariencia de objetividad que le imprime a sus obras, hacen difícil observar un compromiso personal, algo frecuente en otros escritores exiliados.

Suzanne Jill Levine lo definió como un “marginal del boom latinoamericano” (Jill Levine, 2005) y Graciela Speranza encuentra una conexión más clara con los autores cubanos Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante, con quienes entabla “una alianza alternativa a las figuras centrales del boom” (Speranza, 2000: 77) basada principalmente en la cinefilia y en búsquedas estéticas vinculadas a la cultura popular.

En diversas entrevistas y testimonios, Puig deja en claro que llega a la novela desde afuera y esa extrañeza que genera en la recepción es justamente la razón por la cual él es un *outsider* en ese campo. Aunque sabemos que en verdad fue un avezado lector al tanto de las últimas tendencias en narrativa, él elige ese rol. Su propia mitología como novelista comienza con su dificultad para escribir guiones, y se manifiesta ajeno a toda tradición literaria al declarar que “vengo del cine; de oír radio, de ver folletines, melodramas de la Metro” (Sosnowski en Giordano, 2001: 54).

Solamente parece incuestionable considerarlo un artista *pop*. Sin embargo, la categoría de novela *pop* latinoamericana fue en cierto modo acuñada específicamente para comprender *La traición de Rita Hayworth*. El concepto de *pop* en los años sesenta es más frecuentemente vinculado a una corriente de las artes plásticas que tiene como principal exponente a Andy Warhol, y en nuestro país, en el contexto del instituto Di Tella, a Marta Minujín y Edgardo Giménez, entre otros. Podemos definir a Puig de esta manera debido a la apropiación de canciones, películas y objetos provenientes de la industria cultural de consumo masivo para la creación de nuevas obras que resemanticen estos productos y aporten una mirada crítica sobre la sociedad de masas. En esta línea ha trabajado Graciela Speranza, quien basándose en textos de teoría del arte de

Arthur Danto, compara la obra de Puig con Andy Warhol<sup>24</sup>. También es imprescindible citar a Roxana Páez, quien en *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza* (1995) analiza el modo de utilizar elementos de la cultura de masas desde la teoría del arte *pop* de Oscar Masotta.

### **Relaciones entre literatura y peronismo en Argentina**

Comprender el hecho peronista, según Carlos Altamirano, no fue sólo la gran empresa de todos los proyectos políticos posteriores a 1955, sino también la misión de gran parte de los intelectuales argentinos. En el caso particular de la literatura, Alfredo Intersimone se atreve a afirmar que “es difícil encontrar una novela o cuento argentinos que no digan algo o no tengan siquiera una leve mención del peronismo” (Intersimone, 2006: 239). El movimiento político se transforma en materia literaria desde el propio texto firmado por Evita, *La razón de mi vida*, a un sinfín de obras que incluyen la virulenta crítica de Borges y Bioy Casares en “La fiesta del Monstruo” (1947), distintas imágenes de la primera dama en escritores como Tomás Eloy Martínez, Federico Jeanmaire y Rodolfo Walsh, y otras historias acerca de episodios clave en la Argentina, como *El incendio y las vísperas* (1964) de Beatriz Guido. María José Punte registra cuatro antologías de cuentos con esta temática: la temprana *Historias del Peronismo* (1973), a cargo de María Angélica Scotti, tiene una actitud que busca reivindicar una literatura que se opone a una tradición antiperonista en la cultura dominante; *El Peronismo. Historias de una pasión argentina* (1994), curada por Marcos Mayer, reúne un grupo heterogéneo de cuentos y fragmentos de novelas y obras teatrales que toman al peronismo como tema; *Perón vuelve. Cuentos sobre el Peronismo* (2000), editada por Sergio Olguín y centrada en la figura de Perón y Eva, y por último *Un grito de corazón* (2009). Esta última edición, señala Punte, se presenta como un compendio de la nueva narrativa argentina en la “que conviven la cibernética, el cine y una cierta estética trash” (Punte, 2016: 164).

---

<sup>24</sup> Cfr. Speranza, 2000.

Es interesante introducirse en esta cuestión a partir del clásico *El peronismo en la literatura argentina* (1971) de Ernesto Goldar, ya que no sólo se trata de un ensayo pionero, sino también porque sus capítulos intentan elaborar un ejercicio de microhistoria desde el ascenso de Perón hasta su derrocamiento en 1955 a través de obras literarias cuyos protagonistas son “hombres concretos y comunes” (Goldar, 1971: 11) que en su mayoría pertenecen a autores hoy olvidados. El ensayista rastrea la primera aparición de Perón en la narrativa argentina en *Tierra extraña* (1947) de Roberto Vagni. El relato se basa en la intervención del teniente Perón ante un grupo de obreros huelguistas para evitar un conflicto armado en Santa Fe<sup>25</sup>. Acerca de Eva, encuentra textos que van desde su época de actriz hasta su muerte, tema que aparece en “Las Furias” de Silvina Ocampo, “El simulacro” de Borges y “La señora muerta” de David Viñas. Destaca que los textos, tanto peronistas como antiperonistas, reflejan la idea de una mujer que ha destruido la imagen apocada atribuible a su sexo. Para Goldar es imposible mencionar a Perón sin emitir un juicio, ya que éste “ha personificado la realidad y se ha introducido en lo cotidiano de manera ineludible” (Goldar, 1971: 57). En consonancia con lo que haría Puig más adelante, observa que ante una realidad tan acuciante, surgen novelas como *Tránsito Guzmán* (1956) de Manuel Gálvez, que reconstruyen y reproducen documentos para que nadie dude de la veracidad del relato, y buscan funcionar casi como registros históricos.

Varias décadas después de este ensayo pionero, María José Punte publica *Estrategias de supervivencia. Tres décadas de peronismo y literatura* (2007), un trabajo mucho más riguroso y, por razones obvias, actualizado. En cuanto al personaje de Eva, señala la “evitamanía” surgida en la década de los noventa, cuando aparecieron películas, libros testimoniales, de fotografías, biografías, y un largo etcétera, además de novelas como *La pasión según Eva* (1994) de Abel Posse y *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez. Este autor,

---

<sup>25</sup> Llama la atención que, mientras Goldar se refiere al hecho como un episodio real acontecido en los años treinta, María José Punte al referirse a este texto sostiene que se trata de un acontecimiento acaecido entre 1917 y 1921 en el que dudosamente haya participado Juan Perón. Cfr. Punte, 2007: 43.

entrevistador del General durante su exilio madrileño, fue quien en 1985 publicó la novela que según Punte es la única que tiene a Perón como protagonista absoluto: *La novela de Perón*. Otras narraciones acerca del presidente pueden dividirse en dos etapas históricas: las escritas durante la proscripción, cuando el grupo opositor publica textos críticos como “El coronel de caballería” (1971) de H.A. Murena, y una etapa que se inicia en los setenta y tiene como rasgo predominante su ausencia, como *Cuerpos Presentes* (1981) de Carlos Gorostiza, donde se evidencia el desamparo del pueblo luego de su muerte. El fin de la dictadura también trajo títulos centrados en la lucha armada clandestina, como *Qué solos se quedan los muertos* (1985) de Mempo Giardinelli y las disputas entre peronistas de diversas facciones, como *No habrá más penas ni olvido* (1983) de Osvaldo Soriano.

En su recorrido que va desde esa “prehistoria” de Perón en *La tierra extraña* a la crítica del peronismo mutante del menemismo en *Los crímenes de Van Gogh* (1994) de José Pablo Feinmann, Punte indaga acerca de la función de la literatura como un complemento del discurso histórico desde una perspectiva totalmente diferente de la de Goldar, ya que acentúa el rol de la novela como un hecho transformador.

Por trabajar con los discursos, las novelas producen cambios en las prácticas discursivas, y como consecuencia, en los imaginarios simbólicos. (...) Estamos en condiciones de afirmar entonces que los textos ficcionales formulan estrategias para superar la crisis en la medida que ofrecen una propuesta para delinear un horizonte alternativo. De esta manera, contribuyen a crear y recrear las identidades colectivas. (Punte, 2007: 111)

Si bien *Estrategias de Supervivencia* no trabaja con la novelística de Manuel Puig, en nuestro posterior análisis veremos de qué manera nuestro autor delinea un horizonte alternativo a esta realidad herida por el totalitarismo y la división política, que se va complejizando y perfeccionando a lo largo de sus obras. Desde esta perspectiva, podemos entender su producción como una estrategia para superar una crisis que es tanto personal como social, y un intento de colaborar a la generación de un imaginario simbólico sin opresores.

Andrés Avellaneda, en un artículo publicado en revista *Iberoamericana*, menciona tres momentos significativos en el desarrollo de estrategias de inserción de una ideología desde la ficción. El primer antecedente estaría representado por la figura de Roberto Arlt, quien al exponer conductas e instituciones habituales las deja abiertas a la crítica; en segundo término, la literatura antiperonista de las décadas del cuarenta y el cincuenta, cuando se consolidan algunos *topoi* antiperonistas como la invasión en “Casa Tomada”, y finalmente una tercera generación cuyo principal exponente es Puig, ya que

se propone trasladar el peronismo histórico y el peronismo coetáneo más allá de los debates locales para incluirlos como un episodio más en las luchas culturales y políticas de los pueblos colonizados. Entre tanto, los narradores que publican sus primeros libros en esos años heredan (y utilizan con astucia retórica) los pasajes entre sistema literario y sistema ideológico que habían elaborado los escritores antiperonistas de las dos décadas previas. Si en lo político los nuevos del sesenta proponen reexaminar críticamente el peronismo sin los traumas de rechazo propios del pasado, en literatura estipulan la reelaboración de los lenguajes, los sentidos y las prácticas que se conectan con ese tipo de reexamen. (Avellaneda, 2003: 122)

La cuestión del predominio de la literatura antiperonista es un tema que interesa particularmente a Rodolfo Edwards. En su ensayo *Con el bombo y la palabra*, comienza expresando su sorpresa ante la evidencia de que el número de obras antiperonistas supera ampliamente el *corpus* de literatura peronista, cuyo exponente más prestigioso sería Leopoldo Marechal, acompañado de un puñado de poetas populares como Cátulo Castillo y Enrique Santos Discépolo. En su artículo “La prosa plebeya”, sostiene además que en la mayoría de esos textos opositores,

Cuando se toma el peronismo como tópico, la mayoría de los escritores argentinos no pueden evitar recurrir a la parodia, a la cachada, al grotesco, como única manera posible de contarlo. Esto devela un síntoma: la incomodidad que provoca en cierta parte de la cultura el movimiento fundado por Juan Domingo Perón. (Edwards, s/f)

El ensayista observa rasgos comunes que le otorga la literatura “cultura” al peronismo y sus adeptos: la depravación, lo violento (*Los años despiadados* de David Viñas), lo monstruoso (“La fiesta del monstruo”). La clase popular principalmente produce asco (*El examen*) y sus líderes políticos encarnan un engaño (“El simulacro”). Rodolfo Edwards tampoco se detiene en la obra de Puig,

y debemos decir que difícilmente su perspectiva se ajuste a un análisis global de aquellos textos que explícitamente hablan del fenómeno político. ¿Es realmente un discurso paródico el de Esther en *La traición de Rita Hayworth*? ¿Acaso no es el acérrimo antiperonista Leo Druscovich quien queda ridiculizado cuando siente desprecio por los “cabecitas” llegados de las provincias? Nuevamente, nuestro autor se escapa de las generalidades y propone una visión mucho más compleja.

### **Manuel Puig y la política argentina**

Antes de intentar comprender a Manuel Puig desde su postura política, resulta pertinente ubicarlo dentro del contexto de la intelectualidad de los años sesenta. En *Nuestros años sesentas* (1993), Oscar Terán explica que el ideal sartreano de un escritor comprometido que es responsable tanto de sus palabras como de sus silencios y que se involucra con los intereses populares, es el modelo predominante entre la juventud universitaria y el ambiente cultural. Más allá de la veloz influencia del existencialismo, fenómenos latinoamericanos como la revolución cubana y el posterior periplo del Che Guevara, así como el ascenso de la figura de Salvador Allende y su asesinato, exigieron urgentemente un compromiso político y una toma de posiciones por parte de cada artista, académico y pensador.

A nivel local, no sólo la división que dejó el peronismo, sino especialmente el grave error que significó la celebración del golpe de Estado que lo derrocó, fueron sin duda los motores de una intensa producción cultural y un nuevo modo de involucrarse en la actividad política. Sin embargo, esta realidad poco parece tener que ver con la figura de Puig. Mientras a Borges se le podía achacar su falta de compromiso por enfrascarse en una literatura demasiado elitista y elevada, a Puig se lo acusaba de dedicarse demasiado a las producciones evasivas de la industria cultural. Si bien Terán señala la aparición en la segunda mitad de la década de los sesenta de cierta legitimación de las culturas populares en el discurso letrado, debemos entender que se refiere a aquellas producciones generadas por las clases populares de forma espontánea, fuera de



las directrices del mercado o la academia, como por ejemplo, el folklore. Por el contrario, las manifestaciones empleadas por Puig como materia prima se vinculan con los productos realizados para satisfacer las necesidades de un mercado del entretenimiento.

Mientras la vanguardia local se embarcaba en proyectos como *Tucumán arde*, Puig hablaba de divas de Hollywood. A pesar de que a simple vista resulta difícil establecer puntos de contacto en ambas producciones, Lidia Santos encuentra en los dos casos un uso crítico de los medios y la cultura de masas, fundamental para pensar no sólo el arte sino las características sociológicas de su década<sup>26</sup>.

Por una cuestión generacional, su experiencia del peronismo debe ser rastreada desde lo familiar. En el célebre encuentro de la Universidad de Göttingen moderado por José Amícola, el escritor explica que su padre “tenía un principio de inquietud socialista” (Amícola, 1992: 272) que lo impulsaba a dar siempre los mejores salarios a sus obreros y a no establecer diferencias entre el servicio doméstico y la familia. Sin embargo, las contradicciones se hicieron visibles desde un primer momento, ya que intramuros, el patrón justo replicaba el mandato de padre machista y autoritario con su hijo y su esposa. A partir de esta vivencia personal, podemos incluir a Puig dentro del sector que, como explica Altamirano, se vio perturbado por la aparición de una figura militar que guiara a las masas obreras<sup>27</sup>. Los elementos fascistas que prontamente identificaron en Perón comunistas y socialistas, el escritor pampeano los adjudica a la idiosincrasia de un país machista, donde “hay una faja en la Argentina de población en la que ciertas propuestas autoritarias prenden, gustan” (Amícola, 1992: 272).

En una época cuando ser de derecha o de izquierda comenzaba a implicar cuestiones de vida o muerte para la *intelligentsia* local, su actitud resulta desconcertante. Sus ideas siempre parecieron ser demasiado populistas para el

---

<sup>26</sup> Cfr. Santos, 2004.

<sup>27</sup> Cfr. Altamirano, 2011: 63.

antiperonismo de derecha, y su compromiso político demasiado liviano para la izquierda local. Mientras *La traición de Rita Hayworth* fue censurada por peronista durante la presidencia de facto de Juan Carlos Onganía, *The Buenos Aires Affair* fue quitada del mercado en 1973 por ser considerada inmoral y antiperonista, hecho que precipitó su decisión de abandonar el país definitivamente. Hasta el concreto acto político de exiliarse durante la “primavera democrática” que significó el breve gobierno de Héctor Cámpora parece una ironía.

Esa situación marginal en cuanto al intelectualismo político es estudiada por Claudia Kozak en “Manuel Puig, la política, el umbral”. Allí, la autora justifica de algún modo esta situación a partir de Juan Goytisolo, quien afirma que el único compromiso que contrajo Manuel Puig fue “con la escritura y consigo mismo” (Goytisolo en: Kozak, 2011: 131), sin asumir esa superioridad que parece tener el intelectual en su rol de escritor comprometido. En cuanto a los temas particulares y la descripción de una sociedad concreta que realiza el novelista, claramente podemos distinguir un “ciclo político” conformado por las novelas *The Buenos Aires Affair*, *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), abarcando un periodo histórico que comienza con los recuerdos del primer peronismo al exilio de la dictadura militar que él mismo está padeciendo en el momento de la escritura<sup>28</sup>. Sin embargo, más allá de lo argumental o el contexto minuciosamente presentado, prevalece en gran medida una estética de la banalidad que notamos en las películas de Molina en *El beso*, o los delirios de Ana en *Pubis*. Kozak, en consonancia con Goytisolo, entiende que leer lo político donde menos se lo espera es una manera de “concebir lo político de otra forma” (Kozak, 2011: 131):

La narrativa de Manuel Puig permite postular una forma de política que puede llegar a ser más eficaz que el discurso político habitual, desde su particular manera "banal" de subvertir sentidos hegemónicos construidos en/por la cultura (la de masas, pero también la "alta"; la subjetivación capitalista, pero también la

---

<sup>28</sup> Desde lo temático, Kozak ensaya diferentes posibilidades de agrupar las novelas de Puig. Una posibilidad es hablar del “ciclo de Vallejos” para referirse a sus dos primeros libros, situados en ese pueblo, luego el “ciclo político”, que incluye sus cuatro novelas escritas en la década de los setenta, ya que “tematizan en forma mucho más extensa y explícita aspectos de la realidad política argentina” (Kozak, 2011: 133) y por último, el “ciclo brasileño”, con *Sangre de amor correspondido* y *Cae la noche tropical*.

discursividad militante de izquierda). Lo político es, así, la desestabilización de los discursos desde su mismo interior, sin constituirse en zona de oposición contestataria sino más bien de resistencia "menor", la puesta en duda de las certezas, la construcción de nuevas variedades de mundo que desde la ficción señalan hacia un pensamiento abierto a la transformación del mundo "tal cual es". (Kozak, 2011: 131-132)

Renunciando al rol de autoridad del narrador, Puig se limita a dejar hablar. La gran preocupación de cierta intelectualidad de reivindicar a las minorías encuentra algún tipo de solución en sus discursos de perseguidos políticos, mujeres y homosexuales. Por otra parte, la calidad de *best-seller* de sus primeros textos, así como sus adaptaciones a formatos más masivos como el cine y el musical, hacen que su obra también afecte directamente a esa sociedad consumidora de la industria cultural. Se desvincula de las verdades universales, se aleja de toda estructura académica, y se identifica con las masas y su lenguaje para ejercer una fuerza transformadora desde su mismo epicentro. Consciente de su incapacidad para otro tipo de acción que no sea la escritura, y a sabiendas de que este ejercicio sólo es libre cuando se realiza despojado de ataduras políticas o partidarias, se ubica en ese espacio donde se encuentra más cómodo, porque "conviene estar un poco al margen" (Corbatta, 2009: 257). Kozak prefiere situarlo en un umbral tanto respecto de la cultura de masas como del discurso político, sin definirse por un lugar preciso. Preferimos la imagen de margen, allí donde en los libros medievales aparecían los monstruos, se subvertían las leyes y aparecían las glosas, que en medio de un riguroso sistema de pensamientos permitían la reinterpretación y la libertad de opinión<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Cfr. Arias, Muñoz Martínez, & Fernando Villaseñor, 2008.

## Capítulo I

### Perón y Evita, materiales del *pop*

They are about to shoot –in Argentina– a film about a woman whom half the country believes to be a saint, and the other half a whore, starring a woman about whom many Argentines are similarly divided. The similarities do not end there: both Evita and Madonna are bottle blondes, both Catholics, both mistresses of their own images, both enamoured of Hollywood, and both failed film actresses, though Madonna hopes that playing Evita will change all that.

*The Independent*, 1996

### 1. La niña peronista. La retórica de Evita en el Diario de Esther

#### Diario íntimo/ diario público

Los textos de Manuel Puig podrían ser ubicados cronológicamente para darnos a conocer la historia de la Argentina, y por ende también la del peronismo. Si en *La tajada* estábamos ante algo así como la “protohistoria” de una Eva aún actriz, *La traición* transcurre durante los años del espectacular ascenso del matrimonio presidencial. Al igual que en el guion, los personajes importantes de la historia son omitidos en la trama para dejar lugar a seres mucho más insignificantes. En su primera novela, de hecho, la reflexión acerca del nuevo fenómeno político ni siquiera es un tema de reflexión de los adultos, sino de niños. En el monólogo interior de Cobito, el bravucón del colegio pupilo cuyo capítulo se fecha en la primavera de 1946, se alude por primera vez al movimiento político y tiene que ver con la denigración y el vituperio de una clase a la que considera claramente inferior. El hijo de comerciantes judíos fantasea con saciar su desenfrenado deseo adolescente con una lavandera “peronista” (LTRH: 200), utilizando el término como parte de un elaborado insulto. En el capítulo siguiente, sin embargo, será Esther, otra escolar, la que desde una clase social más cercana a la de esa lavandera, reivindique los triunfos y virtudes del peronismo en 1947.

Si bien ambas voces representan veredas opuestas, manifiestan una misma realidad: la ideología se ha hecho permeable en la intimidad más profunda de ambos personajes. Por un lado, un monólogo interior cargado de sexualidad,

y en segundo término, un diario íntimo, un texto aparentemente concebido para no tener enunciatario, o que contempla uno incierto en el futuro. Además, cabe destacar que Puig inaugura su programa de analizar el peronismo en su novelística señalando que hasta los seres más marginados políticamente (son menores, y por lo tanto no tienen voto ni plenos derechos civiles, su capacidad para reflexionar sobre el mundo adulto es limitada) no pueden ser ajenos; todos han sido de algún modo afectados por Perón. En este apartado, observaremos en primer lugar de qué manera el discurso orientado a los niños y jóvenes durante el primer peronismo –analizado y desarrollado por Marcela Gené y Mariano Ben Plotkin– se manifiesta en Esther. En segundo término, partiendo de la idea común de que todo texto tiene una faceta argumentativa, haremos énfasis en la peculiaridad del discurso de Esther, en el cual la influencia de la retórica de Eva y los textos provenientes de la propaganda lo aproxima al género argumentativo, creando otra de las mezclas de géneros típicas de nuestro autor. Para realizar este último propósito, serán fundamentales las nociones de género discursivo aportadas principalmente por Mijail Bajtin, y también conceptos relacionados con el discurso argumentativo y la teoría alrededor de la problemática del *ethos*, desarrollada por Ruth Amossy.

Si consideramos la noción de novela polifónica que José Amícola toma de la teoría de Bajtin para explicar la obra de Manuel Puig<sup>30</sup>, en su primera novela observamos que el autor se limita a organizar los capítulos en orden cronológico, dar un título, y ceder la voz a cada uno de sus personajes a través de una variedad de géneros discursivos como el diálogo doméstico, el monólogo interior, la carta o el diario íntimo. La historia de Toto –alter-ego del propio Puig– y su entorno se nos presenta sin intermediarios, desde el año de su nacimiento en 1933 hasta 1947. Según Roxana Páez, esta erradicación del narrador es una estrategia típica del *pop art*<sup>31</sup>, dado que se trabaja con historias ya confeccionadas, en detrimento de la voz original del artista, que simplemente se

---

<sup>30</sup> Cfr. Amícola, 1992.

<sup>31</sup> Cfr. Páez, 1995.

encarga de señalar o presentar un fenómeno preexistente, incluso a través de técnicas que ocultan una subjetividad ejecutante<sup>32</sup>.

Como explica Bajtin en “El problema de los géneros discursivos”, cada actividad humana se relaciona con un uso específico de la lengua, lo que deriva en la elaboración de tipos relativamente estables de enunciados, llamados géneros discursivos<sup>33</sup>. En este capítulo nos encontramos ante un diario íntimo cuya voz de la enunciación explícitamente desea que sea privado como notamos en la cita “guay de que te lean, sé que no te gustaría, lo sé, lo sé, y por eso te escondo entre un gordo libro de Zoología y una carpeta de Castellano” (LTRH: 237). Esther es una adolescente bonaerense de familia obrera becada en un colegio de ricos. A lo largo del texto, podemos conocer sus deseos de superación económica y social –de adulta, quiere ser médica y ahora desea frecuentar los lugares de sus compañeros–, su amor por el primo de Toto, Héctor, y su lealtad al presidente Perón y su partido.

Hans Rudolf Picard, quien a partir de las nociones bajtinianas estudia particularmente las características de este género, sostiene que el diario ficcional permite mostrar al individuo ante la imposibilidad de comunicarse. De esta manera, el diario injertado en la novela cumple la misma función que el aparte o el monólogo en el teatro: se presenta una intimidad. Por otra parte, Claudia Kozak sostiene que la incorporación del diario íntimo es un dispositivo textual que pone de relieve una política del umbral, “por su “capacidad de representar(se) como “entre medio”” (Kozak, 2011: 135). El diario –utilizado también en *Pubis Angelical*– o la carta –vista en *Boquitas Pintadas* o *La traición*, al igual que *Maldición Eterna*– otorgan a las novelas “la textura del laboratorio de escritura donde la tensión entre intimidad y espacio público es explorada, puesta a prueba y politizada” (Kozak, 2011: 135), como en este caso preciso se observa en la

---

<sup>32</sup> En este sentido, pensemos en las emblemáticas cajas Brillo de Andy Warhol, de 1964 que en nada se distinguen de las cajas de jabón en polvo de los supermercados, o la estética de Roy Lichtenstein, que recrea minuciosamente las viñetas del comic.

<sup>33</sup> Cfr. Bajtin, M., 2005.

tensión entre el deseo adolescente y la conciencia de clase de la joven estudiante.

Esther crea una imagen del yo para sí misma así como un enunciatario ideal, tal como se evidencia en la alternancia de las tres personas del sujeto. Los pronombres de primera persona – “¡yo sabía!” (LTRH: 220)– en todas sus formas, incluso redundantes – “mi padre, mi pobre padre” (LTRH: 224)–, no impiden el ingreso de la segunda, especialmente para emitir autorreproches –“Esther, calla de una vez ¿quién eres tú para ayudar a tu director?” (LTRH: 227)–, o la tercera persona, que es la más vinculada con la voluntad estética del texto, ya que el estilo prácticamente se mimetiza con el de las novelas rosa de la época<sup>34</sup> –“la ganadora de la beca anual era una humilde niña de una escuela pública de barrio, hija de obreros” (LTRH: 221)–.

Esta tercera persona es uno de los recursos que utiliza la narradora para identificarse con una heroína sentimental. Ante esta perspectiva, podemos ver que todo su diario puede ser visto como una forma de autoconsuelo, ya que las protagonistas de las novelas de Delly y posteriormente las de Corín Tellado –para citar a los mayores referentes del género– siempre terminan triunfando luego de un largo ciclo de penurias. Así como Toto, el personaje principal de *La traición*, crea sus discursos a través de los tópicos cinematográficos, Esther configura su personalidad a través de la novela sentimental.

Esta identificación también se observa en un léxico que tiende a borrar marcas regionales y la frecuente utilización de metáforas, como se ve en el siguiente fragmento: “Esther... ¿qué pasa... qué pasa??!! reaccioná, desdichada, sabiendo muy bien que hoy era casi seguro que me tocaba a mí, con la beca en peligro, con mis sueños apilados, un palacio de barajas a merced del huracán de la desdicha” (LTRH: 223). Además de lo mencionado anteriormente, esta oración

---

<sup>34</sup> Sobre la relación entre Manuel Puig y la novela rosa, remitimos a los estudios de Norma Carricaburo y Julia Romero mencionados en la bibliografía. Ambas afirman la influencia de Delly, seudónimo usado por los hermanos Frédéric Henri Joseph (1876-1949) y Jeanne Marie Petit Jean de la Rosière (1875-1957), autores de numerosas novelas sentimentales que alcanzaron gran éxito popular, comparable con Corín Tellado. En nuestro país fueron publicadas en las décadas del treinta y cuarenta por la popular editorial Tor.

nos permite ver claramente la libertad estilística inherente al género diario íntimo. En primer lugar, Esther se refiere a sí misma en segunda persona y luego pasa a la primera. También es evidente la abrupta alternancia entre un estilo descuidado y simplemente motivado por una emoción exacerbada en el uso de dobles signos de exclamación e interrogación para cerrar la frase, y la elaborada metáfora final, que denota una intención de ser considerada una escritora culta e instruida, preocupada por dar un sentido estético a su producción, incluso teniendo en cuenta que ésta no será leída por nadie. Con este mismo propósito, la joven también intercala el tú y el vos, basándose en este principio de una lengua literaria (volvemos a mencionar como ejemplo las novelas de Delly, traducciones en un estilo neutro para toda la comunidad hispanohablante) y la conversación cotidiana. Esta observación también es válida para la palabra “barajas”, que en español rioplatense hubiera sido *cartas*.

Con respecto al uso de la segunda persona, es interesante detenernos ante la aparición de ésta no sólo en las preguntas retóricas en las que se autointerpela, o en la reproducción de diálogos que Esther cita textualmente – “¿estás bromeando?” “no, qué tiene de malo... es mejor para todos, y vos la ves a tu Laurita” (LTRH: 229)– sino también en una serie de interlocutores imaginarios. Nuevamente, para enfatizar el carácter literario de estos diálogos ficticios, se utiliza el tú. El primer momento en el que podemos ver este uso estetizante del artificial tuteo coincide con la primera presentación de Esther como una adolescente militante –“... y tu papá atendió a sus deberes concurriendo al comité. Pícaro, si no hubiese sido por ti yo lo habría acompañado ¿pero cómo lo iba a dejar solo?” (LTRH: 219)– que no puede dedicarse plenamente a la vida política debido a que su obligación es cuidar a su sobrino.

### **La retórica del *kitsch* político**

El primer fragmento en el que se menciona explícitamente a Perón tiene la particularidad de introducir también en el discurso la primera persona del plural:



Ahora que los pobres tenemos nuestro diario, sus múltiples páginas la expresión de nuestro líder, en una palabra encerrado el corazón de un pueblo... ¡Perón!, en un año que eres presidente no caben en las páginas de cada día de todos los meses de este año de periódicos las cosas que has hecho por nosotros... (LTRH: 224)

De aquí en más, todo el texto cobra una nueva perspectiva. Esa asimilación de la expresión individual con la “de un pueblo”, además del cierre del capítulo nos obligan a pensar el diario de Esther como un híbrido entre un texto privado y confesional adolescente, y un discurso político que busca convencer a un lector imaginario posible. Así termina el texto, luego de que Esther es atendida por una joven dentista del sindicato:

Pero bien lo expresó el diputado por Matanzas (...), “ya no pueden negar la existencia de una fuerza nueva, la oligarquía verá las necesidades del obrero aunque éste tenga que abrirle de un machetazo el cráneo (...)” (...) Palabras brutales pero ciertas. Porque el trabajo es santo, y el trabajador es así santificado, su sudor lo baña en la gracia divina. Se suda con una pala y también se puede sudar de otro modo, (...) extrayendo caries, y más aun, operando atacados de peritonitis, (...) en pocas palabras: administrando medicinas y cuidados a mi pueblo, mi pueblo querido, que quiero que quepa todo en mis brazos, los brazos de su doctorcita. (LTRH: 242)

El diputado –al igual que el senador que menciona Milan Kundera en *La insoportable levedad del Ser*– “tenía un solo argumento para su afirmación: sus sentimientos. Allí donde habla el corazón es de mala educación que la razón lo contradiga. En el reino del *kitsch* impera la dictadura del corazón” (Kundera, 2002: 110). En 1984, el escritor checo desarrolló el concepto de “*kitsch* político” para referirse a las formas de apelar a lo emocional a las que recurría la propaganda comunista en Checoslovaquia con el fin de mantener el *statu quo*. En 2003, el argentino Martín Plot analizó esta misma “práctica política” (Plot, 2003: 13) desde la sociología y tomando como caso una realidad aparentemente opuesta a la soviética, como las elecciones presidenciales del año 2000 en Estados Unidos. Se trata de un término proveniente del campo del arte que sirve para explicar el mecanismo a través del cual la política transforma la búsqueda del consenso público en su esencia y se propone alcanzar este fin por medio de la incorporación de un discurso prefabricado, dirigido a un público específico, con

la intención de eliminar el espacio para la incerteza y generar un efecto concreto<sup>35</sup>.

Los dos fragmentos citados del “Diario de Esther” nos permiten observar todo el capítulo como un texto que toma la formas estereotipadas de la novela rosa, pero no para representar una heroína convencional, sino el nuevo modelo de heroína peronista, encarnado en la dentista. Por otro lado, tanto la existencia de un diario para la clase obrera como la incorporación de géneros discursivos de la literatura masiva se asocian con las características que Matei Calinesco encuentra en el *kitsch*, al considerarlo “el producto de la intención de identificar una audiencia bien definida de consumidores medios, y aplicar recetas bien definidas de reglas y variantes comunicativas de mensajes altamente previsibles y estereotipados ya constituidos en «paquetes estéticos».” (Plot, 2003: 18)

Aunque curiosamente no se la mencione, el modelo discursivo más cercano a la narradora es la misma Eva Perón. Si nos atenemos a la rigurosidad cronológica que establece el autor al fechar cada capítulo, cabe mencionar que durante los primeros meses de 1947 (Guagnini, 2002) la Primera Dama ya había pronunciado unos veinte discursos y era internacionalmente famosa a raíz de sus actos políticos en España. Por otro lado, un texto que seguramente tuvo en mente Manuel Puig para la confección de este fragmento fue *La razón de mi vida*, cuyas similitudes estilísticas se observan desde el principio, como lo vemos en este fragmento:

Mucha gente no se puede explicar el caso que me toca vivir.  
Yo misma, muchas veces, me he quedado pensando en todo esto que ahora es mi vida. Algunos de mis contemporáneos lo atribuyen todo al azar... ¡esa cosa rara e inexplicable que no explica tampoco nada! (Perón, 1952: 1)

Tanto Eva como Esther configuran su *ethos* a través de la idea de mujeres sensibles e incomprendidas. En cuanto a similitudes de estilo, podemos ver el uso de los puntos suspensivos y signos de exclamación para acentuar la emotividad y reproducir en la escritura las pausas para pensar o suspirar. Con respecto a la personalidad que crean, ambas tienen en común que descubren de

---

<sup>35</sup> Cfr. Plot, 2003, cap. 1.

niñas la injusticia. Así lo expresa Eva cuando enuncia “Yo no pude acostumbrarme al veneno y nunca, desde los once años, me pareció natural y lógica la injusticia social.” (Perón, 1952: 2). Ambos son textos apasionados y confesionales, si bien el de Esther aparentemente es privado, y el otro es expresamente público.

Uno de los estudios más interesantes acerca de la autobiografía de la Primera Dama es el de Horacio González, “Misticismo y folletín. El caso de La razón de mi vida”. Allí, el investigador señala que el libro fue escrito por el español Manuel Penella de Silva, autor católico de algunas biografías por encargo, como la de Adolph Hitler y Vincent Van Gogh. González asegura que el escritor “actúa como escribiente de la razón de estado cristiana, pero a la altura del lector popular de folletines” (González, 2007: 170). Entre sus fuentes de inspiración provenientes de la cultura popular, menciona las lecturas radiofónicas que hacía la propia Eva en la serie “Mujeres extraordinarias de la historia” con libretos del nacionalista Muñoz Aspiri<sup>36</sup>. También identifica fuentes cultas tales como la novela moral, la literatura de formación y las hagiografías. Además, encuentra concretamente una referencia a León Bloy cuando se emplea la expresión “el alma de Perón”, tomada seguramente de *El alma de Napoleón* (1912) y a José Ingenieros cuando Evita critica al “hombre común”, contrario al cambio y reacio a la revolución, al igual que el “hombre mediocre” del autor argentino. Es en esta maniobra de absorción y apropiación de la literatura culta en el texto folletinesco que se da la originalidad del producto final, un “paradójico almácigo que preserva y rebaja el tesoro” (González, 2007: 171). Además, Penella de Silva escribe a partir de la atención a ese carácter de oradora poseída, logrando que la voz de Evita sea realmente la voz de la narración<sup>37</sup>. Al concluir, González sostiene que “Porque le gustaba, Perón permitió además la experiencia de *La razón de mi vida* como escritura de Estado y del Corazón” (González, 2007: 177). Es en esta

---

<sup>36</sup> Esta idea la toma de Marysa Navarro. Cfr. Navarro, 1994.

<sup>37</sup> “Es así que la voz del escritor contratado educado por una literatura profesional, en versión habilidosamente vicaria, pasa a ser, sobrepuesta, de la propia Evita” (González, 2007: 171).

imbricación entre política y sentimiento –que el investigador adjudica a una decisión del mismo Perón– donde se observa el mecanismo del *kitsch* político.

Desde su primera novela, Puig “capta el *kitsch* político” (Páez, 1995: 56). Así como Toto configura su cosmovisión a través de las películas extranjeras y Paquita basa su educación sentimental en las heroínas decimonónicas como *Marianela* o *María* de Isaacs, Esther presenta un paraíso supuestamente real, la Argentina peronista, que se enfrenta al paraíso artificial de los otros, hecho de cine y literatura. Si según Lukacs “The novel is the epic of a world that has been abandoned by God” (Lukacs en Bernstein, 1984: 61) podemos ver en la novela melodramática –y en *La razón de mi vida*– una urgencia de volver a un mundo sagrado, la necesidad de retornar el orden a un universo dividido entre el bien y el mal, y donde los buenos siempre triunfan. Esther se inspira en una heroína de rasgos épicos que, como tal, puede ser descripta a la manera de los héroes mitológicos, con un epíteto: “la abanderada de los humildes”. Ésta es una construcción basada en una psicología convencionalizada, y responde, según María Gabriela Castillo, a la matriz ficcional de la “bella-pobre”, figura paradigmática de la novela sentimental<sup>38</sup>.

Julio Bárbaro, intelectual del peronismo, afirma que “el discurso (de Eva) estaba lejos de transitar por la razón, era pasional. Pero asombra después de tanto tiempo, lo racional de esa pasión” (Guagnini, 2002). Lo mismo puede decirse del discurso de Esther, y si nos basamos en *La argumentación en el discurso* de Ruth Amossy, esta relación pasión-razón se torna más clara. Si recordamos que el *pathos* “es el efecto emocional producido en el alocutario” (Amossy, 2000: 7), es evidente que la pasión a la que refiere Bárbaro o la identificación con un género como la novela rosa, que apunta directamente a la sensibilidad del receptor, sin duda colaboran en el objetivo de modificar la conducta del alocutario.

Como señala Amossy, la emoción que se busca construir en los enunciados se da principalmente a través de “pathemas”, elementos que

---

<sup>38</sup> Cfr. Castillo, 2008.

provocan emoción en el sujeto. Si continuamos con la comparación con el pequeño extracto de las memorias de Eva y el diario de Esther, podemos observar los “pathemas” más evidentes, por medio de una serie de tópicos. En primer lugar, el tópico de la mujer sensible e incomprendida por una sociedad machista (Esther no puede ir al comité porque debe cuidar a su sobrino, a Eva le atribuyen ser sólo un producto del azar), en segundo término, la niñez. Que Eva haya descubierto la injusticia social a los once años nos conmueve más por el hecho de que tenía once años, que la misma injusticia. Del mismo modo, el texto de Esther permanentemente se circunscribe en el tópico de la niña pobre, a veces llevado por Manuel Puig hasta lo irrisorio: el sueño de la adolescente es recibirse de médica para comprarle una bicicleta a su sobrino y calcula cuántos años faltan para cumplirlo –“si me pudiera recibir pronto de médica lo primero que le compraba era la bicicleta, entre que termino el bachillerato y siete años de facultad... pobre pibe” (LTRH: 218)–. Todos los presupuestos que denotan estas frases, –que los niños son los que más injustamente sufren la desigualdad social, que las mujeres tienen mayor dificultad para salir de sus roles establecidos–, son creencias aceptadas por la comunidad receptora, valores generales incuestionables.

Volviendo a Kundera, observamos en estos elementos indiscutibles que “el sentimiento que despierta el *kitsch* debe poder ser compartido por gran cantidad de gente. Por eso el *kitsch* no puede basarse en una situación inhabitual, sino en imágenes básicas que deben grabarse en la memoria de la gente” (Kundera, 2002: 110): en el diario de Esther y en las memorias de Eva Perón, la niña pobre que lucha por cumplir su sueño, la experiencia de la injusticia. El autor checo entiende que es en la emoción de toda la humanidad ante estas imágenes que se produce el *kitsch* y que “La hermandad de todos los hombres del mundo sólo podrá edificarse sobre el *kitsch*.” (Kundera, 2002: 110).

Esther también se expresa a través de estereotipos trabajados ampliamente por la ideología peronista, como el del obrero: “mi pobre padre, y su universo pequeño, de casa a la fábrica y de la fábrica a casa y un partido de

barajas el sábado a la noche frente a una grapa...” (LTRH: 224). A la palabra “obrero” se le asocian ideas convencionales señaladas por Marcela Gené en *Un mundo feliz*. El hombre suburbano se convierte en “el héroe positivo y romántico, que amparado en la bandera argentina signaba el fin del pasado oligárquico” (Gené, 2005: 65). Este tipo de imágenes se hizo presente, por ejemplo, en los cortos y largometrajes subvencionados por el INCAA y textos de diversos medios gráficos, como *Revista Argentina*. De esta publicación, Gené destaca “24 horas de un obrero argentino”, una especie de fotonovela de 1949 en la que una secuencia de fotografías mostraba la vida de un trabajador prototípico. El protagonista tiene una vida idéntica a la del padre de nuestra narradora: es un hombre ordenado y metódico, escucha la radio con su familia, lee la prensa y se reúne con amigos.

Los medios e instituciones afines al gobierno del General Perón también dedicaron al rol de las mujeres y niños un espacio preponderante. Mariano Ben Plotkin afirma que la integración de las mujeres a la vida política no sólo tuvo el objetivo de obtener nuevos votos, sino también de que éstas pudieran “esparcir el mensaje peronista en los hogares” (Plotkin, 2013: 259). En este sentido, los discursos de Eva Perón a favor del voto femenino –que comenzaron justamente en 1947, mientras escribe Esther– “debieron generar un mito alrededor de este tema e incorporarlo al régimen peronista” (Plotkin, 2013: 270) basándose por un lado en aquellas mujeres que fueron a apoyar a Perón el 17 de Octubre de 1945, y por otro, en el hecho de que una mayor participación política sería un incentivo para cumplir con su tarea de educar grandes hombres dentro de la doctrina peronista<sup>39</sup>. En un discurso cargado de ambigüedades, notamos que si bien la Primera Dama apelaba a las “descamisadas” y valoraba su trabajo en las fábricas

---

<sup>39</sup> Cfr. Plotkin, 2013, cap. 8. El voto femenino es interpretado como una extensión del rol materno y también como una medida simultáneamente revolucionaria y conservadora. La cita a un discurso pronunciado por Eva Perón lo evidencia: “La mujer, al votar, defenderá en todo momento, más que el hombre eventual, al principio permanente; la mujer al elegir se definirá por lo que atañe a la conservación de su hogar, de su familia, de su fe católica, dejando de lado todo aquello que signifique un peligroso vuelco hacia lo inescrupuloso o lo antiargentino” (E. Perón en Plotkin: 2013: 271).

y otros ámbitos laborales, el lugar ideal para el género femenino seguía siendo la casa<sup>40</sup>. El compromiso político “aparecía como una extensión de sus actividades domésticas” (Plotkin, 2013: 270) y el ideal de mujer peronista replicaba el modelo tradicional de mujer subordinada y fiel a su hombre, en este caso, Perón<sup>41</sup>.

Esther, a sus catorce años, ya se encarga de las tareas atribuidas a su género al cuidar a su sobrino. Incluso su vocación de doctora resulta una versión más ambiciosa de la enfermería, una de las pocas profesiones más ponderadas tanto por el Partido Peronista Femenino como por la Fundación Eva Perón. Símbolo del trabajo fuera de casa, la enfermera –equivalente femenino al trabajador industrial– no sólo encarnaba las virtudes del altruismo y la abnegación, sino también era una manera alternativa de seguir cumpliendo con las misiones específicas de la mujer: dar hijos sanos y ejercer la caridad<sup>42</sup>. La aspiración profesional de la adolescente, además de lograr este objetivo por medio de la medicina y desde un lugar distinto (aunque no excluyente) que la maternidad, implica un salto socioeconómico sustancial, promesa subyacente a la instauración de la gratuidad universitaria a partir de 1949.

Tal vez llame la atención el fervor por la política que manifiesta Esther siendo tan joven, pero esto es fácilmente explicable: no sólo podemos atribuirlo al entusiasmo de la familia entera, sino también a la incorporación de discursos masivos orientados a niños por la propaganda peronista, y que Puig seguramente conoció durante su propia infancia. Mariano Plotkin afirma que, así como las mujeres podían llevar el peronismo a los hogares, el peronismo consideró que los más pequeños también podían realizar esta tarea. Además de los libros de textos escolares publicados a partir de 1951, el historiador menciona

---

<sup>40</sup> A este respecto, Marcela Gené señala que “a pesar de que muchas mujeres debían trabajar por necesidad, el trabajo “extradoméstico”, equiparado al de “los hombres”, fue reiteradamente desalentado por cuanto ponía en crisis el cuidado de la familia y los deberes maternos” (Gené, 2005: 132).

<sup>41</sup> “Para una mujer, ser peronista es, ante todo, fidelidad a Perón, subordinación a Perón y confianza ciega en Perón” (E. Perón en Plotkin, 2013: 272).

<sup>42</sup> Cfr. Gené, Un mundo feliz, 2005 cap. II.5.

publicaciones orientadas al público infantil como *Mundo Infantil* de Editorial Haynes, propiedad del gobierno, o secciones especiales en periódicos para adultos. En estos medios, el matrimonio presidencial era representado en su faceta más accesible y carismática, entregando premios y obsequios a quienes se les acercaran. Los lectores de *Mundo Infantil*, además de recibir entretenimiento y material útil para la escuela, se adentraban en elementos del imaginario peronista como el Plan Quinquenal, los servicios públicos, etc. Algunos eventos deportivos organizados por la Fundación Eva Perón también eran diseñados para inculcar el mensaje peronista en las nuevas generaciones. Si bien es imposible medir el éxito que tuvieron en su propósito adoctrinante estos mecanismos, al igual que con las mujeres, se trató de una manera a través de la cual “el peronismo pudo permear en el espacio privado, haciendo las distinciones entre éste y el espacio público más borrosas” (Plotkin, 2013: 298).

La oligarquía, que en el diario no sólo es la clase a vencer en el discurso del diputado por Matanzas, sino las rivales directas de Esther, que pueden ir a las confiterías y cines a los que va su amado Héctor, es uno de los estereotipos analizados por Amossy y Herscheberg. La idea de que los ricos tienen el corazón endurecido, como “los holgazanes mentecatos inútiles de la avenida [Santa Fe]” (LTRH: 242) es un *topos* extrínseco, que no constituye la base de significación de la unidad léxica, sino que procede de un reservorio ideológico. Así, vemos nuevamente cómo la argumentación a favor de las ideas de peronismo se sostiene también a través de la forma tópica (más poseer, menos dar)<sup>43</sup>, experimentada en carne propia por la exclusión que sufre la adolescente pobre del círculo de estudiantes, colaborando también a la construcción del *pathos*.

En esta identificación clara de un enemigo que encarna el vicio y la corrupción moral en la oligarquía, podemos observar lo que Peter Brooks llama el melodrama político.

As the modern politics of created charisma –inevitably a politics of personality– and self-conscious enactments must imply, we are within a system of melodramatic struggle, where virtue and evil are fully personalized. Rarely can there be the

---

<sup>43</sup> Cfr. Amossy R. y Herscheberg, A., 2010, cap. 4.



suggestion of illumination and reconciliation in terms of a higher order of synthesis. It is indeed struggle that alone matters: the modern political leader is obliged to posit continuous battle with an enemy. (Brooks, 1995: 203)

Desde la perspectiva de Brooks, queda manifiesta la posibilidad de analizar a los líderes políticos como héroes melodramáticos que luchan contra la injusticia, tal como se ve a los líderes peronistas (Perón, el diputado) a través de la mirada de Esther. Sin embargo, es necesario destacar el aspecto crítico de Manuel Puig acerca de este fenómeno: son sus personajes los que ven el peronismo desde la óptica del melodrama. Como veremos en el siguiente apartado, cuando en los repartos de *La tajada* y *Bajo un manto de estrellas* incluye roles o situaciones que remiten a Eva Perón, no lo hace exponiendo su faceta de heroína o líder política, sino dándole un tratamiento de personaje de comedia.

## **2. Imágenes de Evita en *La tajada* y *Bajo un manto de estrellas***

### ***Evita popstar***

Una pareja vestida de gala, felizmente tomada del brazo. La seda brillante del vestido de ella cae como una cascada iluminándolos y enredándolos. Ambos sonríen mostrando los dientes, de forma genuina y espontánea hacia un costado, como intentando establecer el contacto visual con cada uno de los fotógrafos que busca la mejor toma. Si no conociéramos a los modelos, pensaríamos que se trata de alguna imagen proveniente de una revista de espectáculos. Parecen un exitoso matrimonio de *celebrities* en alguna *red carpet*. Sin embargo, ningún argentino podría confundir el retrato oficial del Presidente Juan Domingo Perón acompañado por su Primera Dama. Marcela Gené señala las rupturas que implican este óleo del franco-argentino Numa Ayrinhac (imagen 1) para el género retrato oficial, vinculado a la decoración de transatlánticos y oficinas públicas. A diferencia de todas las obras precedentes, el presidente es retratado con su esposa, asignándole un rol casi tan importante como el suyo. En *La pasión y la excepción*, Sarlo afirma que esta obra establece “todo un juicio sobre la geminada cúspide del régimen” (Sarlo, 2003: 103) y que la Eva de gala no debe limitarse a

una interpretación desde la moda, sino como una construcción arquitectónica sobre un cuerpo alegórico: el del poder peronista. “Vestida de fiesta, Eva es la pieza coronada de una escenografía del poder” (Sarlo, 2003: 84).

Por otro lado, los rostros son afables y generan empatía. Según Marcela Gené, en un momento en el que se consolida tanto en Europa como en América la nueva concepción del líder carismático, el carácter como virtud del gobernante deja paso a la personalidad. En este contexto, el cine logró que las grandes celebridades de la pantalla fueran “el espejo en el que algunos de los líderes de entreguerras forjaron su imagen magnética y fascinante. Sofisticados y encantadores también Juan y Eva, en la estelar apariencia que les concede el pintor, más próximo a un director de escena que al retratista cortesano” (Gené, 2005: 88). Evita, entrenada en el efervescente *star system* local de la década de los cuarenta, sin dudas estaba capacitada para convertir una imagen personal en un objeto de culto. En todo momento conserva esa ambigüedad fascinante de la princesa plebeya.

El cuadro sirve para introducirnos en la forma de entender el fenómeno peronista desde la mirada de Puig. Desde una perspectiva propia de la estética pop, el autor busca develar este misterio argentino a partir de las reglas del universo que mejor conoce: la cultura de masas y el espectáculo. En las próximas páginas nos proponemos analizar la interpretación del discurso peronista como producto de la industria cultural y la visión de Eva Duarte como *starlet*, haciendo foco en dos de sus trabajos menos abordados por la crítica, como el guion cinematográfico *La tajada* y la obra teatral *Bajo un manto de estrellas*. Para eso será fundamental establecer cuáles son aquellos elementos que definen a Puig como un artista *pop* y qué relaciones encuentra entre discurso político y *mass media*.

Los artistas del *pop art*, observadores atentos de la revolución que significaba la aparición de nuevos medios de comunicación tanto en la vida social como política de los individuos, supieron detectar su influencia en el surgimiento de nuevos líderes políticos. Andy Warhol representó al matrimonio presidencial

Kennedy con el mismo tratamiento que le dio a otros emblemas de la cultura popular como Marilyn Monroe o la sopa Campbell. En este gesto parecía comprender que JFK iba a pasar a la eternidad más por su imagen televisiva – desde sus célebres discursos hasta su asesinato frente a cámara–y que Jackie era un ideal de belleza para miles de mujeres que hoy llaman un modelo de vestido con su nombre. Manuel Puig, considerado el pionero de la novela *pop* latinoamericana, también descubre esta naturaleza de ícono *pop* en la imagen carismática de Perón y Eva, en el mito que hacen de sí mismos a través del habilidoso uso de los *mass media*.

Desde *La traición de Rita Hayworth*, tal como advierte Piglia en “Puig y la magia del relato”, el bovarismo es uno de los temas centrales de la producción literaria de nuestro autor. Personajes de todas las edades y clases sociales encuentran no sólo el refugio de la evasión en películas y novelas románticas, sino también un modelo de conducta.

El cine, el folletín, el radioteatro, la novela rosa, el psicoanálisis: esa trama de emociones extremas, de identidades ambiguas, de enigmas y secretos dramáticos, de relaciones de parentesco exasperadas sirve de molde a la experiencia y define los objetos de deseo.” (Piglia, 1993: 114)

Sin embargo, Puig no sólo identifica este proceso de educación sentimental, sino también observa cómo se da una segmentación artificial de gustos y características. Mientras desde la teoría, la obra de Adorno y Horkheimer señala que la industria cultural organiza y clasifica a sus consumidores para ofrecerles un producto determinado a cada uno de ellos, este planteo queda frecuentemente explícito en la novelística puigiana. “Para todos hay algo previsto” (Adorno y Horkheimer, 1988: 2), tal como podemos ver en *Boquitas Pintadas*, donde Mabel refuerza su lugar en la clase alta pueblerina siguiendo modas extranjeras y la única actriz argentina que le gusta es la rubia Mecha Ortiz. Por otro lado, la Raba, una empleada doméstica, sólo escucha tangos criollos. La Nené de Coronel Vallejos conoce las maravillas de la calle Corrientes cuando llega a la Capital en su luna de miel, acto que representa un momento de movilidad social. En *La traición*, para Esther acompañar a sus compañeros ricos a aquellos costosos cines de estrenos y bares de jazz es un sueño imposible. El

centro porteño es el epicentro de lo que Siegfried Kracauer llama el culto a la distracción<sup>44</sup>, con palacios como el cine Ópera o el Gran Rex, y ella sólo tiene acceso a los programas de tres películas en los cines de la periferia, así como Nené sólo había podido asistir al cine del pueblo. Sus únicos entretenimientos son la radio familiar y las lecturas que el gobierno peronista ha vuelto accesibles para las clases populares. Esta lectura crítica acerca de la industria cultural que realiza Puig no sólo a través de la utilización de los temas de la cultura massmediática sino también de sus técnicas, le permite establecer un sistema para intentar comprender el fenómeno del peronismo, dentro de los mismos modelos narrativos de la cultura de masas.

María José Cisneros afirma que el uso de los medios masivos para cultivar una imaginación simbólica por medio de “la construcción de mitos y rituales políticos y en un aceitado sistema de comunicación simbólica entre Perón y la masa” (Cisneros, 2008:2) no sólo se debió al poder para manejar estas tecnologías, sino también a la necesidad de hablar a las masas en un lenguaje que se adecuara a sus propias demandas y se identificara con sus formas de expresión. La radiofonía, por ejemplo, ocupó un lugar tan importante para la transmisión de discursos del presidente y Evita, que algunos llegan a considerarlo “un político de radio” (Cisneros, 2008:7). En ese contexto,

en torno a la figura de Eva Perón, se produce una particular hibridación en donde las lógicas de representación del Estado se tiñeron con las de la industria cultural y adquirieron el formato melodramático. (...) Sólo ella fue capaz de entremezclarse con la multitud, y ganarse así en el imaginario popular un lugar de leyenda (Rosano, 2006:19).

### **El ascenso de una estrella en *La tajada***

Este carácter de leyenda popular fue hábilmente detectado en la edición de Beatriz Viterbo, que unió la comedia musical *Gardel, uma lembrança* (1987) – que comienza mostrando un Gardel hambriento en 1915 y termina en 1935, cuando ya es una estrella en París– con *La tajada*, un guion cinematográfico jamás filmado sobre una joven actriz que comienza a escalar posiciones

---

<sup>44</sup> Cfr. “The cult of distraction” en Kracauer, 1995.

relacionándose con hombres de la farándula y el gobierno peronista. Como intelectual fascinado por los *mass media*, no llama la atención que Puig haya dedicado trabajos a dos de nuestros más grandes íconos populares. Ambos además comparten características fundamentales de la fórmula del melodrama latinoamericano: el origen dudoso –ella, hija ilegítima, él, criado por su madre soltera, incongruencias a la hora de determinar un lugar y fecha de nacimiento–, la lucha por triunfar en la gran ciudad y la muerte prematura<sup>45</sup>. Luego de su incorporación al mundo político, Lidia Santos observa que Eva además representa “la pecadora joven (que) vuelve a la religión y termina como santa.” (Santos, 1999: 209). Curiosamente, para el imaginario peronista ella cumplió en su vida un rol idéntico al de la pródiga que interpretó en su último film<sup>46</sup>, dejando un pasado de frivolidades para dedicarse a los más necesitados. Agrega también que lo que “caracteriza el mito de Eva Perón es su vuelta completa a todo el espectro que compone el panteón femenino de la cultura de masas” (Santos, 1999: 209) ya que la Evita política alcanza tanto a la *rubia inocente* como a la *femme fatale*, la morocha de origen humilde y aquella que muere castigada por una enfermedad asociada a los ricos. Ella parece ser todas las mujeres en una y por eso su figura resulta apabullante. Tal vez esto tenga que ver con la cualidad propia de Eva de no encajar realmente en ninguno de esos moldes de belleza requeridos por la industria del espectáculo. Sin ser capaz de encarnar ni a la fuerte (Mecha Ortiz) ni a la ingenua (Delia Garcés), ni demostrando una belleza o un talento fuera de serie, Evita sin embargo exhibe algo excepcional, algo que la diferencia de todas y desde donde se creará su imagen icónica<sup>47</sup>. El mito de Eva Perón finalmente reúne dos caras que fascinan a Puig: ella es tanto la *femme fatale*, capaz de seducir, acumular poder y traicionar, a la manera de Rita

---

<sup>45</sup> Cfr. Sebreli, 2008.

<sup>46</sup> Cfr. Soffici, 1945. El film, ambientado en las sierras de Córdoba en el siglo XIX, narra la historia de una joven viuda de vida licenciosa que malgasta su fortuna hasta que recapacita y comienza a ayudar económicamente a los más humildes e incluso defender los intereses del pueblo en oposición a los del empresario interpretado por Juan José Miguez.

<sup>47</sup> Cfr. Sarlo, 2003.

Hayworth o Hedy Lamarr, como la joven actriz en ascenso dispuesta a abrirse camino desde la provincia, al igual que hizo Puig en su carrera literaria.

Es evidente que en *La Tajada* el autor elige detenerse en el lado B de la Primera Dama: esa prehistoria del mito que luego de su muerte fue cuidadosamente borrada, mientras sus detractores se deleitaban en contar a viva voz, dando así nacimiento a otro mito opositor. Esta es la versión que aparece en la consagración de Evita como estrella popular en el musical de Andrew Lloyd Weber, luego convertido en la película protagonizada por Madonna<sup>48</sup>, “la reina del *pop*”. De esta manera, queda también en evidencia la faceta que le interesa desarrollar del tema político: las similitudes entre el sistema político y el *star system*. La teoría de la novela de Lukacs sostiene que las prácticas puramente literarias tienen determinadas características como resultado de la tradición de la escritura de ficción y de la conexión de esas prácticas con otras de índole social, propias de la contemporaneidad y no vinculadas a la literatura. Puig manifestó expresamente su desapego por cualquier tradición literaria y estableció su punto de partida en aquellas producciones no literarias o populares. En el prólogo a *La tajada*, Graciela Goldchluk menciona que “Manuel Puig comenzó su carrera escribiendo sobre temas populares: el tango, el bolero y Perón” (Goldchluk en Puig, 1998: 9). Llama la atención cómo en esa enumeración el líder político queda nivelado a los ritmos populares, algo reforzado por los textos que componen la edición.

Nélida Cuenca, la protagonista de *La tajada*, es una actriz mediocre de los suburbios decidida a triunfar en el espectáculo local a cualquier precio. Su primer amante es un productor teatral de quien logra un contrato en la revista y la oportunidad de dejar el barrio; el segundo es un terrateniente de Recoleta que, a pesar de estar en decadencia ante el avance del peronismo sobre la oligarquía, le brinda la posibilidad de vivir en un departamento en Barrio Norte y experimentar una vida aristocrática. Con quien finalmente consigue casarse es Titín, un obrero devenido en diputado gracias a su temprana adhesión al peronismo. Perón y Eva

---

<sup>48</sup> Cfr. Parker, 1996.

son personajes ausentes –de hecho la Primera Dama jamás es mencionada– pero Nélide y Titín funcionan como modelos a escala de ambos, algo que incluso queda acentuado por el hecho de que, al igual que el General, su cuñado funge el rol de secretario. Tanto el político como la actriz desarrollan en el guion carreras ascensionales similares. Si de ella sabemos que ha llegado a la pantalla grande a fuerza de favores sexuales, podemos intuir que su marido ha logrado el poder a causa de sus “negocitos” (LT: 132).

Vlada Tcharyeva explica que cuando Warhol realizó el retrato de Jackie Kennedy, al igual que cuando se trataba de imágenes de *starlets* como Liz Taylor, lo hacía a partir de imágenes tomadas de los medios gráficos, donde habitualmente se hablaba más de la vida privada que de las actividades públicas de las celebridades. Esto acentúa la característica propia del *star system*, que rápidamente ha fagocitado también el sistema político: las estrellas son “an amalgamam of their screen image and private identities, which the audience recognizes and expects from film to film” (King en Rosano, 2006: 159). Algo similar hace Puig con su Nélide-Evita, cuya historia está principalmente contada a partir de anécdotas más vinculadas a lo que podría encontrarse en una revista de espectáculos –especialmente el chisme, el romance escandaloso– que a acontecimientos de su vida pública o su desempeño profesional.

En la década de 1960, mientras los legítimos “hijos de Evita” –juventud peronista, montoneros– buscaron continuar su legado político, sus “hijos bastardos” eligieron exhibir el costado que había permanecido oculto, indagando en ese pasado farandulesco que ella misma procuró borrar en biografías oficiales y entrevistas<sup>49</sup>. “La presencia de la cultura de masas en la vida de Eva Perón pasa a ser entonces aprovechada para construirla como personaje” (Santos, 1999: 197). En este espíritu se insertan *La tajada* y la pieza teatral *Eva Perón* de Copi. Esta obra no sólo generó un gran escándalo en París por la interpretación del rol de Eva a cargo de un hombre travestido, sino también por su presentación como una heroína de Hollywood, justificada por el dramaturgo con razones

---

<sup>49</sup> Cfr. Santos, 1999, p. 3.

cercanas a las de Puig: “esto era quizás la única cosa que ella quería ser y la única cosa que ha negado” (Taylor en Santos, 1999: 198)<sup>50</sup>.

En las peripecias de Nélide vemos en pleno funcionamiento los mecanismos de la industria cultural. Ella representa claramente a la *starlet*, aquella estrella incipiente que

debe simbolizar a la empleada, pero en forma tal que para ella –a diferencia de la verdadera empleada– el abrigo de noche parezca hecho de medida. De tal suerte la *starlet* no se limita a fijar para la espectadora la posibilidad de que también ella aparezca en la pantalla, sino también con mayor nitidez la distancia que hay entre las dos. Sólo una puede tener la gran chance (Adorno y Horkheimer, 1988: 14)

Yaya, su amiga y celestina, reconoce que es justamente una de tantas que no logró alcanzar el sueño: “Yo me quedé por la mitad porque soy medio fulera...” (LT: 38) La otra, en cambio, tiene la belleza que le faltó a su amiga. Gracias a su astucia y sus nuevas relaciones, pasa del teatro “experimental” a vivir en el lujo, entre peluqueras, asistentes y autos con chofer<sup>51</sup>. Las películas que realiza responden al modelo de película “industrial” que mencionan Adorno y Horkheimer. Se trata de un mundo tan estandarizado, que Puig sólo necesita una mínima didascalia para dar a entender cada detalle de la escena y de la nueva vida de la protagonista: “Set de filmación de Sono Film (...) Se trata de una situación tipo “Ana Karenina”” (Puig, 1998:104). La mención de la empresa productora –ícono de la edad dorada del cine argentino– ya nos habla de una estética particular, que exhibe el dinero invertido y fabrica sintéticamente sus productos. “Ana Karenina” pierde todo su valor artístico y se convierte en apenas un tipo de situación recurrente en el cine, como un lugar común o un cliché. En *La dialéctica de la ilustración* se afirma que el uso político de los medios no tiene

---

<sup>50</sup> Eva Perón de Copi fue estrenada por primera vez de forma completa en Buenos Aires en 2017 y suscitó un escándalo sorprendente. El mismo Pablo Moyano, Secretario Gremial de la CGT, manifestó públicamente en nombre de la organización el repudio de la obra “por herir la fibra más íntima de cada alma peronista” (El Día, 2017).

<sup>51</sup> Nélide también se inserta en la tradición del personaje de la “milonguita”, versión tanguera del estereotipo universal de la mujer caída, bautizado con este nombre a partir del tango homónimo de Samuel Lining de 1920 (Cfr. Dalbosco, 2010). Curiosamente, en esta canción la joven que deja el barrio para entregarse al lujo del cabaret se llama Esther. Si bien nada evidencia una intención por parte del autor de representar a la adolescente peronista como una futura milonguera, resulta atractivo pensar en Esther-Nélide como el antes y después de un mismo personaje.



que ver sólo con mecanismos de propaganda, sino también con el *amusement*, el entretenimiento que exige un espectador que no esfuerce su intelecto<sup>52</sup>, que permanezca anestesiado y alejado de su realidad cotidiana. La producción en serie de filmes de entretenimiento que denota la didascalía nos ubica en ese contexto.

Los vínculos entre poder político y cine de entretenimiento que quedan manifiestos en los roles estelares conseguidos por Nélica a partir de su relación con un diputado, también deben ser interpretados como referencias concretas a la situación de la industria cinematográfica durante el peronismo, así como alusiones a la biografía oculta de Eva. Por un lado, debemos tener en cuenta que para 1950 la productora Argentina Sono Film estaba controlada en un 50% por el director oficialista Luis César Amadori, un 25% por sus anteriores dueños, la familia Mentasti, y un 25% por Raúl Apold, Subsecretario de Informaciones, y Juan Duarte. Cabe destacar también el empuje que se le dio al cine nacional a través de leyes proteccionistas como el decreto de 1944 –vigente durante las dos presidencias de Perón– que obligaba a las salas a proyectar filmes nacionales y la concreción del ambicioso proyecto del festival de Mar del Plata en 1954, que pretendió transformar la popular ciudad balnearia en una Cannes sudamericana<sup>53</sup>. Por otro lado, la creación del Instituto del Cine y un gremio que regulara la actividad y los salarios de los trabajadores cinematográficos ordenó y profesionalizó la labor, otorgándole el mismo estatus que a cualquier otra industria. Apold, el también llamado “zar del cine”, impulsó una Nueva Ley de Cine en 1949 que atribuía una mayor participación del poder ejecutivo en el sector al ser éste quien resolvería qué películas recibirían financiamiento estatal. En 1950 se decretó que los emprendimientos cinematográficos que gozarían de los beneficios del Estado serían aquellos que reflejaran “cabalmente el elevado estado cultural, las costumbres y la real ideología del pueblo argentino” (Kriger, 2009: 62). Según el Subsecretario, en la sala de cine “la vista va inexorablemente

---

<sup>52</sup> Cfr. Adorno y Horkheimer, p. 10.

<sup>53</sup> Cfr. Gené, 2005 y Kriger C., 2009.

hacia la luz, sin que haya voluntad capaz de evitarlo” (Kriger, 2009: 71) y de ahí la importancia dada a esta disciplina, supuestamente más efectiva que la gráfica para el adoctrinamiento.

A pesar de estas políticas públicas que promovían una producción cultural afín a la ideología del gobierno, reducir el cine nacional del período a un cine de propaganda sería un error enorme. Oscar Terán sostiene que cineastas opositores continuaron filmando y coincide con Marcela Gené en que no hubo políticas culturales tan coherentes y precisas. Clara Kriger se refiere a una especie de pacto tácito entre los productores y el gobierno que consistía en aceptar los beneficios del Estado y evitar un discurso opositor, aunque sin expresar un fuerte compromiso político<sup>54</sup>.

Dujovne Ortiz asegura que el único papel de relativa importancia que adquirió Eva Duarte en la pantalla grande fue gracias a la intercesión de quien pronto sería su marido, el Coronel Perón<sup>55</sup>. A partir de su matrimonio Eva va a adquirir un doble carácter como celebridad del espectáculo y referente político que, según Jon Beasley-Murray, anticipa un modelo que sólo se vería muchos años adelante, con Ronald Reagan o Margaret Thatcher. Por otra parte, el autor observa que al separarse del mercado del entretenimiento e identificarse con el poder del Estado, se establece como única estrella, “como la luz única, cegadora” (Beasley-Murray, 2002: 53). Tomando en cuenta estos aspectos y añadiendo indicios que el espectador de la década de los sesenta comprendería rápidamente, Puig compone a su protagonista basándose en aquellos elementos que configuran a la Evita del imaginario antiperonista, trepadora y partícipe de la corrupción del gobierno. Sin embargo, el guion –al igual que la posterior obra de teatro sobre Gardel– es esencialmente un relato sobre el difícil camino para convertirse en estrella.

---

<sup>54</sup> Cfr. Kriger C., 2009.

<sup>55</sup> Juan José Sebreli incluye el episodio en su libro *Comediantes y Mártires*. Se trata de la película inédita *La pródiga* (1945), cuyo rodaje terminó días antes de la boda de Juan Domingo Perón y María Eva Duarte. A pedido del General, quien pidió las copias y los negativos, el film no fue estrenado.

La lucha por el estrellato en el ámbito político también se describe a través de la trayectoria de sus dos amores y queda claro que sus elecciones románticas han debido cambiar radicalmente. Julio, perteneciente a la tradicional oligarquía que se distribuía los puestos de poder en Argentina, realiza una gira que parece ser más un viaje de amigos que una campaña para conseguir una banca en el Congreso. El mismo personaje reconoce que nunca ha hecho nada y que sólo piensa en sí mismo, y sin embargo se presenta como candidato de la Unión Democrática un poco para entretenerse y otro poco para mejorar la situación empobrecida de su familia. Titín, el “Perón a escala” del guion, tiene un recorrido más análogo al de Nélica. Deja el taller para dedicarse a la lucha sindical y desde ese ámbito velozmente llega a ser diputado. Para cualquier obrero como el hermano de Esther, que va a las reuniones del comité, el congresista casado con la bella actriz se presenta como un “otro ideal” al que se puede aspirar como posible. La religión del éxito de la que hablan Adorno y Horkheimer, y a la que se debe obedecer minuciosamente, tiene aquí a otro santo. La mujer como trofeo acentúa la idea de que en la industria cultural, “En lugar del camino *per aspera ad astra*, que implica dificultad y esfuerzo, cada vez más se insinúa el premio” (Adorno y Horkheimer, 1988:15).

Estas analogías entre sistema político e industrias culturales eran perfectamente conocidas y aprovechadas por Eva Perón. Alicia Dujovne Ortiz, en su libro *Eva Perón. La biografía* menciona que ella misma decía que a los pobres “les gusta verme linda. No quieren que los proteja una vieja mal vestida. Ellos sueñan conmigo y no puedo decepcionarlos” (Dujovne Ortiz en Giunta, 2012). Esa imagen llega a su punto más icónico en la tapa de *La razón de mi vida* (imagen 2), marcada por una “exuberancia recortada por cierta austeridad” (Giunta, 2012). En el retrato de Numa Ayrinhac, las joyas que luce, si bien son de costosas piedras preciosas, se ven discretas, el vestuario es sobrio y moderado, el típico peinado de Alcaraz, impecable. “Todo trabajaba sobre un límite que tendía a darle grandeza sin renunciar a una contenida y digna simplicidad” (Giunta, 2012). Hay algo similar a la imagen de la empleada con el

traje a medida de Adorno y Horkheimer. “Sobre este principio se apoyaba también, en parte, la política que desarrollaba desde su Fundación: mostrar y dar el lujo a los pobres para que estos aprendieran a desear y a pedir” (Dujovne Ortiz en Giunta, 2012).

Volvemos entonces a otro retrato y se hace necesaria de nuevo la comparación con su contemporáneo Andy Warhol. Ambos trabajan a partir de una imagen mediatizada, que no es real, sino que a todo le otorga el brillo superficial y unificante de la foto de revista, el discurso radial, el chisme. Las *celebrities*, provengan del ambiente que sea, confrontan a la audiencia desde una auto-representación icónica, sirviendo a la masa como ídolos. Evidentemente, esto se relaciona con dos factores que Tcharyeva detecta en la producción del pintor, pero que son aplicables al escritor argentino:

the common perception of the political as being a controversy of public interest, and on the other it is connected to the politicization of private concerns (or figures) into public ones (...) there is no formal distinction between the representation of scandals made by Hollywood starlets and the representation of events that concern political validity (Tcharyeva, 2013: 18).

El inmenso Perón que enaltece Esther en su diario y que también obnubila desde la incompreensión a Ana, internada en México, en *Pubis Angelical*, recibe un tratamiento similar al de los actores que adora Toto, a la Mecha Ortiz que funge como modelo de mujer tanto en *Boquitas Pintadas* como en *La traición*. El poder magnético de estas figuras es indistinto, como se ve tanto en la Marilyn como en el Mao Tse-Tung de Warhol (imagen 3). La vida privada de las celebridades se convierte en un hecho público y la actividad de estrellas y políticos forma “otros ideales”. Nélide quiere ser la Eva que encanta a las masas y también Rita Hayworth cambiando el mundo de Toto. Rita, estereotipo de la mujer pasional latina, traiciona la cultura simbólica de la tauromaquía en *Sangre y Arena*. Tanto Eva como Nélide traicionan sus raíces al volverse rubias, copiando a las estrellas norteamericanas a las que quisieran alcanzar<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Cfr. Santos, 1999.

Nuestra “versión más casera de Evita” (Goldchluck en Puig, 1998: 10) es además una traidora a su clase cuando primero se muda con el aristocrático Julio a Recoleta y cuando luego engaña con éste a su nuevo novio, Titín. El mito creado alrededor del amor puro entre el matrimonio presidencial queda de esta manera desbaratado, y la relación se asemeja más a aquella descrita por Sebrelí como el casamiento entre dos pasiones de poder, la unión de dos personas cuyas vidas apenas se cruzaban y donde el erotismo resultaba ausente. Esa pasión que Sebrelí relaciona con el poder, desde una perspectiva melodramática es en cambio interpretada por Luis Alfredo Intersimone como una pasión conyugal encadenada a la pasión por la Patria, conformando así un ejemplo de melodrama fundacional escatológico. Con este término, se refiere a

la narrativa que plasma un proyecto de nación (sea cual fuere su orientación ideológica) a través de la relación amorosa de una pareja que encarna simbólicamente la sociedad; al mismo tiempo, elabora hagiográficamente la vida, pasión y muerte de uno o varios de los personajes de la historia (Intersimone, 2006: 9).

En el caso de nuestros personajes, sólo parecen vincularse movidos por deseos más espúreos, como la acumulación de fama, poder y dinero. Este melodrama fundacional se reduce en *La tajada* a apenas una especie de comedia de enredos matizada por elementos de neorealismo, como la denuncia política<sup>57</sup>.

En 1996, Jon Kraniauskas publicó “Political Puig: Eva Peron and the populist negotiation of modernity”, uno de los artículos más citados acerca de las relaciones entre la novelística de Puig y el peronismo. Este breve texto, aunque confunde algunos datos biográficos de Eva Duarte y no incluye en su *corpus* ni guiones ni obras teatrales, presenta una lúcida y novedosa mirada sobre el tema, absolutamente pertinente para la producción completa de nuestro escritor. El norteamericano sostiene que la asociación de Perón y su mujer representa el punto en el que los medios masivos se encuentran con los militares e identifica puntos en común con el concepto de estetización de la política acuñado por Benjamin para el fascismo, aunque cautelosamente se aleja de la interpretación

---

<sup>57</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 15.

simplista del peronismo como una variante de este sistema totalitario. A una conclusión similar arriba Beatriz Sarlo cuando afirma que las fotos entre celebridades y militares, así como las frecuentes visitas por parte de las autoridades políticas a ámbitos como los estudios radiales (Perón visitó la grabación del radioteatro de Eva en Radio Belgrano luego de conocerla en el evento benéfico para las víctimas del terremoto de San Juan), teatros y sets de filmación “cuentan la historia de la fundación de un régimen de innovación cultural donde, por primera vez, se mezclan en público (y no en las garçonnières donde ya se habían conocido) los militares y la gente de la farándula.” (Sarlo, 2003: 62). La carrera de Eva Duarte, entonces, así como la de Nélide, son entonces el producto directo de este entrecruzamiento y de este cambio de paradigma en cuanto a la configuración de la imagen política<sup>58</sup>.

### **Bajo el rutilante imaginario peronista**

En su citado artículo, Lidia Santos lleva el análisis más allá de las alusiones biográficas en *La tajada* y cuando se detiene en *Bajo un manto de estrellas* hace foco en aquellos elementos que denotan la omnipresencia del imaginario peronista tomando como fundamento el año exacto en que está ambientada la pieza teatral: 1948. Si consideramos la precisión con la que Puig suele datar los acontecimientos de sus obras y la importancia que tienen los medios masivos para moldear el carácter de los personajes y el tono general de la comedia, podemos inferir que a través de estos aspectos se menciona veladamente al peronismo. Los padres y la hija adoptiva, aislados en una casa de campo, parecen sufrir el más absurdo bovarismo debido a que el único entretenimiento

---

<sup>58</sup> Este encuentro entre los medios masivos y el gobierno militar del que formó parte estelar Juan Domingo Perón se materializó en un hecho fundamental para el crecimiento de la carrera de Eva y su contacto con el entonces Secretario de Trabajo y Previsión. Beatriz Sarlo narra que en el año 1943, el Mayor Farías, Director General de Correos y Telégrafos, y Jaime Yankelevich, Director de Radio Belgrano, donde trabajaba Eva Duarte, firmaron un acuerdo por el cual la emisora pasó a funcionar como emisora oficial del gobierno. Si bien la popularidad de la joven actriz se mantuvo muy por debajo de la de Libertad Lamarque, Aída Luz o Nelly Omar, se convirtió en una pieza central de la radio. Desde sus estudios Perón dio su discurso del 1 de mayo de 1944. Cfr. Sarlo, 2003.

posible es escuchar radioteatros. La alejada vivienda funciona narrativamente como lugar de reclusión, y al igual que en la novelística de Puig, es a través de las ficciones que sus protagonistas pueden evadirse. Los ladrones de joyas que ingresan a la casa inmediatamente son transformados en antiguos amantes o los padres que la joven había dado por muertos. Este trastorno surgido de la imaginación melodramática contribuye, según la autora, a crear una atmósfera donde se evidencia “una época de fantasías, culturales y políticas” (Santos, 1999: 200).

En la obra se plantea que las mujeres transforman a los hombres en radioescuchas y las criadas también llegan a casa con las mismas historias. Todos, ricos o pobres, están bajo este mismo manto de estrellas de la cultura de masas. Según la lectura de Santos, para Puig, hablar del influjo obnubilante del melodrama y la radio en 1948 es asimilable a hablar del ingreso del peronismo en los hogares y en la forma de sentir de los individuos. Tal como se esperaba del partido femenino, aquí también son ellas las que introducen este universo en la intimidad de la familia. “Nada es realista, todo es estilizado” dice la didascalia al comienzo del texto. La estetización de la política que implicó, por ejemplo, el trabajo de guionistas de melodramas radiales para los discursos de Eva, también conllevó un cambio en la manera melodramática de percibir la realidad, como se observa en estos personajes. El manto de estrellas que todo lo cubre es tanto la cultura de masas como el peronismo.

Asimismo, Santos señala que –al igual que en las recreaciones de Eva hechas por Copi o Aira– en esta pieza teatral aparecen las nuevas heroínas del imaginario peronista. La actriz que primero encarna a la ladrona, luego se transforma en enfermera y finalmente en criada. La enfermera, cuyo valor simbólico durante el peronismo ya hemos mencionado, cierra la obra como la empleada doméstica que encuentra las joyas bajo un almohadón y logra huir de esa casa de locos. Hay una reminiscencia al teatro clásico en esa vuelta al cosmos que propone el final, cuando la sirvienta se libera de la servidumbre a los ricos y toma el botín de los corruptos, que entonces vuelve a los más humildes.

Lidia Santos retoma la analogía que establece Rodríguez Monegal entre las películas que se mencionan en *Boquitas Pintadas* y las radionovelas interpretadas por Eva y observa que en ambos casos se plasma el sueño colectivo de las mujeres que se trasladaban desde el interior a la ciudad: “mudarse era el primer paso hacia la posibilidad de ascenso al *star system*, que se extendía del cine a la política” (Santos, 2004: 74). Eva María Duarte, en un pueblo bastante parecido a Coronel Vallejos<sup>59</sup>, coleccionaba las imágenes de sus estrellas favoritas mientras esperaba el momento para salir de ahí y triunfar en el cine. Ella, como el pequeño Manuel Puig de General Villegas, fantaseaba con Norma Shearer y al entrar a las salas de proyecciones ambos no sólo se evadían de la chatura pueblerina, sino sobre todo de la marginalidad a la que se sometían por saberse diferentes. Ninguno de los dos se conformó con aquello impuesto a su género, y si bien el sueño de la pantalla grande no llegó a cumplirse, su influencia fue fundamental a lo largo de toda su vida. Ambos, además, en su afán por romper con las convenciones, se convirtieron en invasores. Rebeldes apropiadores de un espacio que nunca fue destinado a ellos, fueron capaces de cambiar los códigos desde adentro. Eva introdujo el universo femenino al masculino mundo de la política; Puig llenó la alta literatura de boleros y divas de Hollywood<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Cfr. Sebreli, 2008.

<sup>60</sup> Cfr. Kraniauskas, 1996.



## Capítulo II

### El Colón vs. Perón. Compromiso político y elecciones estéticas

Entonces, dentro de la Argentina los choques, las fricciones, la sensación de violación que padecíamos cotidianamente frente a ese desborde popular, nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender ese fenómeno. Nos molestaban mucho los altoparlantes en las esquinas gritando: “Perón, Perón, qué grande sos”, porque se intercalaban con el último concierto de Alban Berg que estábamos escuchando.

Julio Cortázar, 1978

### Un atentado contra el buen gusto

En *Peronismo y cultura de izquierdas*, Altamirano afirma que la crítica antiperonista de los intelectuales no se reduce a la esfera política, sino que se extiende al ámbito moral y estético. Resulta inevitable relacionar esto con la cita de David Viñas: “toda estética implica una moral. Es decir, toda estética –a través de ciertas mediaciones– presupone una visión del mundo; y lo correlativo: una ideología política” (Viñas, 1971: 123). Dejaremos el aspecto moral para más adelante y nos detendremos en este capítulo en la cuestión estética, presente desde el mismo acto fundacional del peronismo, el 17 de Octubre de 1945, cuando el diario *Crítica* define la manifestación popular como un atentado “contra el buen gusto y contra la estética ciudadana” (Torre, 2000: 32). La primera marcha de apoyo a Juan Perón se comparó con un malón proveniente del conurbano y fundó también el imaginario antiperonista mediante la fusión del obrero del conurbano con lo desagradable y lo salvaje, como se observa en la descripción de María Rosa Oliver:

A las tres de la tarde, mientras esperaba un taxi frente al Plaza Hotel, vi llegar gente que formada un largo pero raleado desfile. (...) Me pregunto de qué suburbio alejado provienen esos hombres y mujeres casi harapientos, muchos de ellos con vinchas que, como a los indios de los malones, les ciñen la frente y casi todos desgreñados. ¿O será que el día gris y pesado o una urgente convocatoria, les ha impedido a estos trabajadores tomarse el tiempo de salir a la calle bien entrazados o bien peinados, como es su costumbre ¿ O habrán surgido de ámbitos cuya existencia yo desconozco”. (Oliver en Galasso, 2005: 331)

La visión de la barbarie que sintetiza Ezequiel Martínez Estrada en “Sábado de gloria” se encuentra en la misma sintonía:

Cada cincuenta metros daban un grito estentóreo y proseguían arrastrando las chancletas con un ruido imponente. Fueron hasta el Hospital Muñiz donde estaba cautivo el Coronel. Hicieron vivaques en las plazas, se lavaban los pies en las fuentes, se secaban con las banderas y comían asado (Martínez Estrada en Korn, 2007:11)

La imagen disruptiva de los manifestantes refrescando sus pies fue utilizada por Leónidas Lamborghini para titular su extenso poema “Las patas en la fuente”, publicado en 1965<sup>61</sup> como un modo de reivindicar la lucha obrera de sus personajes. Por otro lado, en este caso la expresión también metaforiza la misma maniobra que veríamos en Puig un par de años más tarde: la intromisión de lo vulgar en el sagrado ámbito de la literatura culta. La histórica fotografía que fue tapa del diario *Crítica* aparece en el imaginario antiperonista como un hecho irreparable y traumático, como se ve en el cuento “Cabecita negra” de Germán Rozenmacher, cuando un policía identificado como un “negro”, en la casa del protagonista

se sacó los zapatos, tiró por ahí la gorra, se abrió la campera y se puso a tomar despacio.

El señor Lanari recordó vagamente a los negros que se habían lavado alguna vez las patas en las fuentes de plaza Congreso. Ahora sentía lo mismo. La misma vejación, la misma rabia (Rozenmacher, 1962: 82)

Lo monstruoso, lo salvaje, lo otro, son las formas que tomó el peronismo para autores como Borges y Bioy Casares<sup>62</sup>, el citado Rozenmacher<sup>63</sup> o Cortázar<sup>64</sup>. La “imponente fealdad” de Antola Báez, la empleada doméstica de la oligárquica familia de *El incendio y las vísperas*, también simboliza esa imposición de lo malo-feo sobre lo bueno-bello que representa el antiperonismo

---

<sup>61</sup> Cfr. Lamborghini, 2008.

<sup>62</sup> Ver “La fiesta del monstruo” en Rodríguez Monegal, 1985. p.458.

<sup>63</sup> “...se acercó al agente que era una cabeza más alto que él, y que lo miraba de costado, con desprecio, los ojos salvajes, inyectados y malignos, bestiales, con grandes bigotes de morsa. Un animal. Otro cabecita negra.” (Rozenmacher, 1962: 80)

<sup>64</sup> Dice Carlos Gamerro al respecto del antiperonismo de Cortázar en *Bestiario*: “Cortázar es el primero en percibir y construir el peronismo como lo otro por antonomasia; su mirada no intenta inscribir el peronismo en discursos previos, sino construir un discurso a partir de la irrupción del peronismo como lo refractario a la comprensión del entendimiento y a la simbolización del lenguaje.” (Gamerro en: Pacheco, 2014)

desde una perspectiva estética. La imagen de la casa tomada de Cortázar de 1946, que gran parte de la crítica identifica con el avance del peronismo, vuelve en el cuento de Rozenmacher para referirse a la llegada de dos cabecitas negras al domicilio del protagonista.

Sin embargo, el hábito de asimilar a las masas unidas bajo un mismo ideal populista con lo desagradable no representa una novedad en el pensamiento argentino, como bien señala Guillermo Korn en su introducción a *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. El autor identifica expresiones igual de peyorativas como “carnaval de negros” o “la chusma soez” en las descripciones de las multitudes que apoyaban el radicalismo de Hipólito Yrigoyen. La diferencia que podemos notar en el modo en que se acentuó esta asimilación de lo feo con el primer peronismo en todo el espectro opositor puede relacionarse con la importancia que el mismo gobierno le dio al desarrollo de un sistema de imágenes y símbolos que abarcó desde la cartelera hasta el diseño urbanístico (tomemos en cuenta Ciudad Evita, planeada para dibujar el perfil de Eva Perón) y llegó a crear una estética auténticamente propia.

Si bien los intelectuales se lamentaban de la “indigencia espiritual” (Murena en Fiorucci, 2008) que padecía el país, el gobierno peronista dictó leyes para proteger y fomentar la cultura local, y continuó la labor iniciada por el Estado en la década del treinta de “sistematizar el patronazgo y centralizar la *política cultural*” (Fiorucci, 2008) mediante la creación de instituciones oficiales. La Subsecretaría de Informaciones, creada por el General Ramírez en 1943 con el objetivo de “centralizar y coordinar la información oficial y organizar la propaganda del gobierno” (Gené, 2005: 31), durante el gobierno de Perón fue el órgano desde el cual se puso en marcha gran parte de este programa estético y cultural sin precedentes. Se dedicó a controlar el abastecimiento de papel para medios gráficos, proveer información oficial a la prensa y supervisar contenidos radiales, así como filmes, noticieros y documentales. La Dirección de Difusión contaba con un equipo de ilustradores que trabajaba tanto en las revistas oficiales como en los afiches públicos, y la Dirección de Espectáculos Públicos, si bien

tenía poder de censura sobre guiones o libretos, generalmente lo ejercía a través de la distribución del escaso celuloide que había en el país. Este organismo se convirtió en una institución fundamental para la configuración de un imaginario peronista, especialmente gracias a la figura de Raúl Apold, a quien Silvia Mercado llamó en su libro “el inventor del peronismo” y quien era considerado por sus detractores “el Goebbels de Perón”.

En ese contexto, la fundación de la Subsecretaría de Cultura en 1948 y la triplicación del presupuesto asignado al área demuestran un compromiso político que parece contradecir la impresión difundida por la *intelligentsia* local, aunque las mismas causas esgrimidas por el Ministerio de Educación para su creación ya denotan la voluntad de ejercer el control sobre las prácticas culturales. Mientras el boletín ministerial menciona que el gobierno busca “el fomento de la cultura y el fortalecimiento de sus instituciones representativas” (Ministerio de Educación, 1948: 12), también expresa su intención de “fijar objetivos y controlar [la] ejecución” (Ministerio de Educación, 1948: 12).

Como ya hemos visto en capítulos anteriores, se buscó cumplir con las intenciones arriba expresadas a través de algunos medios dependientes del Estado como radios, periódicos y el cine de Argentina Sono Film, quienes no sólo colaboraron en la creación de este sistema, sino también fueron los responsables de la educación en el gusto de un amplio sector de la población cuyas elecciones hasta el momento habían estado restringidas tanto por cuestiones económicas como intelectuales. Además, un marco legal que exigía una cuota de pantalla para los filmes nacionales y una estructura política que regulaba los contenidos difundidos contribuyeron a la producción de un determinado tipo de productos culturales que se asoció inmediatamente con la ideología peronista. Aunque resulta imposible medir la eficacia adoctrinante de este proyecto o el nivel de adhesión de los productores culturales del momento, es indudable que creó un *corpus* estético vasto y novedoso para una amplia población<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Cfr. Plotkin, 2013. En el capítulo 8, Plotkin menciona la incapacidad de medir la efectividad del mensaje peronista en las revistas infantiles oficiales. Lo mismo podría ser aplicable en el ámbito de los adultos si consideramos las posturas más clásicas acerca de la teoría de la recepción, que

Tampoco quedan dudas acerca de la minuciosidad con la que el peronismo logró crear una estética tan única e identificable, excediendo con creces el objetivo de un mero plan ministerial. Daniel Santoro, uno de los artistas contemporáneos que más ha estudiado y aplicado las imágenes producidas durante el primer peronismo, considera la estética peronista como “una especie de Frankenstein hecho con retazos. Por ejemplo, la casita peronista de ciudad Evita es el típico chalecito californiano” (Santoro en *Clarín*, 2010). Desde el uso del bombo hasta las pinturas de Numa Ayrinhac, cada gesto y cada obra han contribuido a la formación de un poderoso imaginario social que ha dado lugar al descamisado, la santa Evita, y todo un universo simbólico que Puig evidenció y que Gabriel Miremont analiza en su libro *La estética del peronismo*, donde asocia la estética impartida durante el período 1945-1955 con los lineamientos del *kitsch*. Según el autor,

las imágenes en clave *kitsch* interpelan desde la creatividad y el mal gusto, como una manera de pensar la verdad desde la mentira (...) lo simbólico se convierte en un abigarrado recurso sugestivo, donde los lenguajes se confunden e interactúan los límites entre arte y publicidad. (Miremont, 2013: 20)

El *kitsch* también se caracteriza por un anacronismo que podemos apreciar, por ejemplo, en la monumental fachada neoclásica de la Fundación Eva Perón. Además observamos que se distribuyó en todo el territorio nacional de manera uniforme, tanto a través de los afiches como en el diseño de plazas, monumentos sonrientes y casitas californianas o alpinas que aparecieron desde Misiones a Ushuaia, dando cierta homogeneidad visual al paisaje urbano y dejando de lado diferencias de clima o geografía. Por un lado, entonces, tenemos una estética vinculada con lo falso (la imitación de materiales y estilos), el mal gusto y lo seriado (el afiche, el poster, la reproducción); por otro, un estilo que se multiplica y homogeneiza. Todos aspectos contrarios a la alta cultura, a la búsqueda de unicidad y distinción aspiradas por una elite, o por una vanguardia que representa lo contemporáneo. Desde esta perspectiva podemos entender

---

avalan la idea de un lector/espectador que, según la imagen de Michel de Certeau, se comporta como un cazador furtivo, capaz de desplazar y subvertir aquello que la obra pretende imponerle. Cfr. Chartier, 2000.

también en términos estéticos la rivalidad entre peronismo y antiperonismo, que veremos más adelante manifestada por los personajes de Manuel Puig.

### **De la fantasía a la decepción**

Dada la permanente retroalimentación que hemos observado entre el relato de los *mass media* –y en especial el cine– y la construcción de un imaginario social que propiciara la difusión de los valores y la ideología peronista, es oportuno analizar el fenómeno de la experiencia cinematográfica desde la mirada de Edgar Morin. El sociólogo francés funda a partir de ella la noción de imaginario colectivo. “El cine es, pues, el mundo, pero medio asimilado por el espíritu humano. Es el espíritu humano, pero proyectado activamente en el mundo...” (Morin, 2001: 182). Por lo tanto, “El cine nos da a ver el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable de penetración del mundo en el hombre” (Morin, 2001: 182). Es así como la participación afectiva del espectador durante el visionado de un film hace que parte de nuestra forma de percibir la realidad se vea influida por aquella experiencia. Uno de los ejemplos concretos que menciona el autor es la variedad de imágenes que todos guardamos en nuestra memoria de lugares exóticos o ciudades famosas que tal vez jamás hayamos visitado, pero también hemos incorporado estereotipos, valores, ideas o formas de actuar que en mayor o menor medida trasladamos de ese estado similar al sueño de la contemplación fílmica a nuestra vida práctica. Con el cine y nuestra relación con éste podemos ver, entonces, cómo la vida imaginaria se nutre de la vida material, mientras simultáneamente la vida material se nutre de la imaginaria.

Puig hace foco en el conflicto que esa relación entre la realidad y la fantasía –la intersección entre el deseo y la economía, en palabras de Esperança Bielsa<sup>66</sup>– desata. Es en la forma en que sus personajes toman conciencia o no

---

<sup>66</sup> “La intersección del deseo y la economía es un tema central en todas las novelas de Puig, en las que los personajes oscilan continuamente entre necesidad (económica) y pasión. En *El beso de la mujer araña* queda este principio explícitamente formulado. En el microcosmos de una celda de cárcel las dos grandes narrativas del psicoanálisis y de la economía política son confrontadas...” (Bielsa, 1996: 34)

de la brecha entre la vida ideal planteada por los medios y su cotidianidad y cómo pretenden resolverla donde el texto adquiere una dimensión política. Mientras Nené mejora su situación económica –y, por ende, se acerca a su deseo– a través del casamiento, el recurso tradicional para el ascenso social femenino, Esther –inserta en un movimiento que sugiere nuevas alternativas tanto a la clase obrera como a las mujeres– espera hacerlo por medio de la militancia y el ejercicio de una profesión.

Con respecto a la importancia del acceso a lo material en Manuel Puig, Lidia Santos señala la meticulosidad que el autor aplica en *Boquitas Pintadas* no sólo a la descripción del mobiliario y los ambientes de los personajes, sino también a las formas de adquisición<sup>67</sup>, como los pagos en cuotas o al contado. Ante esto, la autora sostiene que

Los detalles prosaicos de la forma de pago y del costo que esos objetos tienen para los personajes indican las relaciones de la movilidad social con el consumo. Ascender significa tener acceso al mercado de determinados bienes, materiales o simbólicos.

Por lo tanto, en la sociedad de consumo que se implantaba, el acceso a los bienes materiales significaba, también, la posesión de determinados bienes simbólicos. Esto es, los bienes eran, al mismo tiempo, materiales y simbólicos. (Santos, 2004: 74)

Tanto Esther como la Nené casada que vive en Buenos Aires son partícipes de ese “estado de bienestar a la criolla” (Sarlo 2003, 93) fundado por Perón y por eso pueden consumir y soñar. Y en ese marco, ¿qué simbolizan aquellos bienes domésticos, además de la pertenencia a un grupo social o el éxito económico? Más allá de la idea de la acumulación de objetos como una forma de acercarse a la utopía propuesta por los *mass media* y la decepción permanente que esto implica (el teléfono blanco de Nené en lugar de aportar un glamour hollywoodense siempre queda “marcado por huellas de dedos sucios”),

---

<sup>67</sup> Si bien Lidia Santos se concentra en *Boquitas Pintadas*, el problema del acceso a los bienes es algo que podemos ver desde el primer capítulo de *La traición* -cuando por un lado se lamentan de que haya dejado “todas las comodidades” (LTRH: 7) de la casa paterna y se conversa acerca de la compra de los muebles para la casa nueva- hasta el ciclo brasileño, donde también al inicio de *Sangre de amor correspondido* se habla de que Josemar “tenía un Maverick, otros tiempos, después él entró en picada, y nunca más tuvo automóvil. El año que viene se va a comprar uno financiado...” (SANC: 9)

hay otra interpretación en la que nos interesa detenernos. En 1968, el mismo año en que la primera novela de Manuel Puig vio la luz, Jean Baudrillard publicaba *El sistema de los objetos*. Allí el sociólogo establece una relación entre el mobiliario y el régimen patriarcal donde plantea que “La configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época. El interior burgués prototípico es de orden patriarcal: está constituido por el conjunto comedor–dormitorio.” (Baudrillard, 1969: 13). Los objetos distribuidos en la casa según un rígido esquema impuesto “Tienen tan poca autonomía en este espacio como los diversos miembros de la familia tienen en la sociedad.” (Baudrillard, 1969: 14). Desde esta perspectiva, la compra y organización del mobiliario se entiende como una compleja cara del patriarcado, ya que es la mujer quien se encarga, llenando los espacios y proveyéndoles de aquello que les da sentido, de legitimar y preservar ese sistema –y en una época en que el dinero es aportado por el marido– con los recursos del hombre. Desde este punto de vista, el matrimonio de Nené parece aún incompleto porque en “un cuarto destinado a comedor (...) sólo hay una caja de cartón conteniendo un velador” (BP: 68). Hay una falla familiar en el hecho de que los espacios domésticos no cumplan su destino. Baudrillard también divide un universo ligado a lo femenino, compuesto por los objetos del hogar y los alimentos, y un universo exterior donde reina el hombre y “cuyo signo eficaz es el automóvil” (Baudrillard, 1969: 78).

Baudrillard observa que en la vida moderna, de ambientes más reducidos y objetos multifuncionales (como el sofá cama), la lógica del gusto propia de la burguesía es reemplazada por la lógica del problema-solución. En las novelas de Vallejos, podemos encontrar que la primera lógica corresponde a la clase media tradicional, como resulta evidente en la descripción de la habitación de Mabel, con muebles de estilo provenzal, una araña y numerosos adornos<sup>68</sup>. La segunda

---

<sup>68</sup> “Otros adornos de las paredes: una pila bautismal de nácar, un grupo de tres banderines estudiantiles, una imagen de Santa Teresita tallada en madera y un grupo de cuatro fotografías con vidrio y marco tomadas en distintos momentos de un asado campero con la presencia de un joven grueso con cuidadas ropas de campo. En el centro del cielo raso una araña y la pared opuesta a la puerta de acceso enteramente ocupada por un ropero. Cama, mesa de luz, cómoda, espejo, araña y ropero del estilo llamado provenzal o rústico, de madera oscura y herrajes



queda manifiesta en las clases bajas, restringidas tanto en lo económico como en el espacio. En *La traición*, Amparo comparte la cama con su hermana y el sobrino, y así también resuelven el problema del frío. El gran ascenso social se da en la posibilidad de comprar según el gusto y no exclusivamente para satisfacer una necesidad, como es el caso de Raba, quien afirma que para el ajuar nupcial de su hija “no compraría lo más económico sino lo que más le gustase” (BP: 106). Esta decisión implica el inicio de un proceso por el cual el sujeto logra distanciarse objetivamente de la necesidad y se acerca a “lo que Weber denomina una “estilización de la vida”, sistemático partido que orienta y organiza las prácticas más diversas, ya sea la elección de un vino por el año de su cosecha (...) ya sea la decoración de una casa de campo” (Bourdieu, 2002: 53).

### **Hacia una sociología del gusto argentino**

Entre los distintos estratos sociales que conviven en Coronel Vallejos, Santos observa que a cada uno le corresponden universos estéticos específicos: “Aunque Raba continúa prefiriendo el tango, los otros personajes femeninos, a medida que ascienden en la escala social, se distancian más de él” (Santos, 2004: 73). Hemos visto esta misma segmentación de espacios y preferencias en consumos culturales en *La Traición* –especialmente con respecto a Esther– y es inevitable asociar esta relación entre clase social y gusto con la sociología del gusto desarrollada por Pierre Bourdieu a partir de su obra *La distinción*. Allí, el autor francés sostiene que

...la disposición estética es (...) una expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina objetivamente en la relación con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes. Como toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican.

---

prominentes; la repisa y los estantes para libros en cambio de madera lisa, clara y barnizada.” (BP, 21)

Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos: en materia de gustos, más que en cualquier otra materia, toda determinación es negación; y sin lugar a dudas, los gustos son, ante todo, disgustos, hechos horrorosos o que producen una intolerancia visceral (...) para los otros gustos, los gustos de los otros. (Bourdieu, 2002: 54)

En *Pubis Angelical*, Manuel Puig hace prácticamente una ejemplificación de la teoría de Bourdieu cuando Ana le explica a su amiga mexicana acerca de los sociolectos y modos de consumo de los argentinos. “Hay palabras que allá están consideradas de clase baja, como rojo,... esposa, hermoso,... cena, y qué se yo” (PA: 51), algo que Pozzi explica como un sistema de exclusión e inclusión léxica que funciona como un código inventado por la clase alta para identificar a los advenedizos. A continuación, la protagonista describe el universo de objetos y hábitos alimentarios correspondiente a cada uso de palabras:

Si alguien, alguna compañera del colegio, me invitaba a casa a tomar la leche, yo no iba, me imaginaba una mesa sin mantel y unos jarros cachados con pedazos de pan flotando en leche... hervida y vuelta a hervir, con una nata horrible. Que a lo mejor no era cierto. Después me di cuenta de lo geniales que eran esas rodajas grandes de pan con manteca y azúcar encima, una costumbre popular allá.

–Pero engordarán muchísimo.

–La gente de clase alta es toda flaca flaca en Argentina. Y es de tacañería, no quieren gastar en comer, ¿no sabías?

–¿Y en qué gastan?

–No sé, yo no los conozco casi. Joyas antiguas, muebles antiguos, esa es su locura, supongo.

–Yo creí que los conocías.

–Bueno, más o menos. Si alguien de ellos te invita a tomar el té, mantel y porcelana tenés asegurados, pero no demasiado de comer... (PA: 53)

En esta visión estereotipada que responde a alguien que evidentemente fue educada para intentar acercarse a la clase alta, “snob” (PA: 53), como ella misma se define, la expresión “tomar la leche” corresponde a las clases populares, quienes priorizan más el gasto en una alimentación energética (pan con manteca) que en objetos estilizados (usan jarros cachados). La clase alta, cuyas necesidades básicas alimentarias se dan por satisfechas, incorpora la moda extranjera de tomar el té en un entorno estilizado, con vajilla de porcelana y mantel.

Por otro lado, cuando Beatriz le pregunta si el sentimentalismo del tango no es representativo de la forma de ser de los argentinos, Ana contesta que “eso es cosa del pueblo”, algo que se encuentra en los sectores pobres y que desaparece a medida que se asciende socialmente. No sólo le niega la entidad a un género musical, sino también a esa manera de enfrentar la realidad de miles de personas como la Raba y Pancho, para quienes “las letras de tango componen una memoria programada de la situación de pérdida, propia de ese estrato de la clase obrera” (Santos, 2004: 74).

Este sistema de diferenciaciones adquiere un carácter manifiestamente político en aquellas novelas que se centran en personajes pertenecientes a una elite cultural y nos permite observar cómo ese disgusto por las preferencias de los otros se traduce también en un rechazo hacia los grupos sociales con quienes se los vincula. Vale destacar que es justamente en las novelas que conforman el “ciclo político” establecido por Kozak donde más hincapié se hace a los consumos culturales y prácticas estéticas, por lo que esta relación entre política y estética adquiere una mayor preponderancia.

*The Buenos Aires Affair* tiene como protagonistas a la artista plástica Gladys D’Onofrio, y a Leo Druscovich, un influyente crítico de arte. De la primera, la crítica ya ha hablado extensamente acerca de su afiliación con el *pop art* y su técnica de usar como materia artística elementos de desecho como una proyección del estilo del propio Puig<sup>69</sup>. En el capítulo III, en el apartado “Conciencia política” se menciona por primera vez de forma explícita el peronismo, y se hace en directa relación con prácticas del gusto. Gladys se alegra de la caída de Perón en 1955 porque lo considera un régimen fascista, y supone que se acabarán las restricciones al ingreso de producciones culturales como revistas de moda y películas. Sus argumentos resultan irrisoriamente superficiales en comparación con la tristeza de su empleada doméstica, quien teme la pérdida de sus derechos laborales adquiridos. A pesar del contrapunto

---

<sup>69</sup> Cfr. Páez, 1995.

que establecen ambas posturas, no resulta forzado ver en la conjunción de éstas la mirada del propio Puig, quien por un lado encontró en el peronismo “lo más activo de la búsqueda socialista” (Amícola, 1992: 275), pero también advirtió el peligro del autoritarismo y la censura. Al igual que en otras oportunidades, al incorporar en el capítulo ambas opiniones y al tratar con cierta ironía a su protagonista (como antes había hecho con la “niña peronista”), el autor deja la posibilidad de una postura intermedia, una lectura del fenómeno político crítica y distanciada que hasta el día de hoy resulta tan necesaria como infrecuente.

El compromiso político de Leo Druscovich, por otro lado, se relaciona en primera instancia con lo académico. Su militancia antiperonista se inició a causa de la cesantía de un profesor y se desarrolló en el ámbito de la Facultad de Arquitectura y, posteriormente, en reuniones de artistas plásticos, en las que también se vincula a Perón con el nazismo y el fascismo. Para esa época, su afiliación al Partido Comunista es más una reacción contra ese poder que una verdadera convicción política y su interés por las causas del proletariado –como se ve en la convivencia con los obreros de la pensión– es prácticamente nulo. Por ende, se puede decir que el antiperonismo en el protagonista es inherente a un ámbito de predominio estético y cultural. La música que se escuchaba a todo volumen mientras era torturado eran “animadas canciones del litoral” (TBAA: 109), música de provincianos, de “cabecitas negras”. La violencia y el mal gusto se acaban con la Revolución Libertadora, ya que en 1956 su nuevo empleo como diplomático le permite completar su formación intelectual en Europa y volver para convertirse en un prestigioso crítico de arte.

Si tomamos en cuenta la teoría del campo artístico de Bourdieu, observamos que en el caso de los personajes que representan la llamada cultura dominante, Puig inmediatamente da cuenta de cómo esa pertenencia a la elite cultural se ha logrado a través de la participación y formación en las instituciones. Gladys mejora su posición en el campo pasando del Instituto “Leonardo da Vinci” a “un organismo estatal de enseñanza plástica” (TBAA: 41) y finalmente la beca en el Virginia Center for the Arts. Por otro lado, la carrera de Leo está

primeramente ligada a la universidad pública y luego directamente al poder del Estado, en el Ministerio de Relaciones Exteriores. Otros agentes de legitimación como galerías de arte y la prestigiosa revista de Druscovich refuerzan esta idea. Ambos son además ejemplos típicos de un sector que asimila la alta cultura con aquella producida en el extranjero, ambos completaron su formación en museos de Estados Unidos y Europa.

Si bien el ámbito de Ana es la música, ella también forma parte de la hegemonía cultural. En este caso, la institución que funciona como faro es el Teatro Colón, donde dice haber pasado “los mejores momentos de mi vida” (PA: 192). La protagonista de *Pubis Angelical* lleva aun más lejos la asociación del gobierno de Perón con una cerrazón cultural. En primer lugar, recuerda la llegada del gobierno de Héctor Cámpora como el momento en el que “fascinerosos” irrumpieron en la función de Rigoletto haciendo el “absurdo” reclamo de contratar sólo cantantes argentinos y se cambió la dirigencia por funcionarios adeptos al gobierno<sup>70</sup>. Nuevamente aparece el tópico antiperonista de la “casa tomada”, la invasión, la irrupción de lo desagradable. En segundo término, recuerda la época de la dictadura del General Lanusse como un período de esplendor en la cultura argentina, donde la programación del Colón sólo era comparable con la del Metropolitan de New York y el cine, sin censura, exhibía todo tipo de filmes europeos y norteamericanos. Ella pasa por alto los hechos que Pozzi señala como la prisión y tortura a militantes políticos durante esos años, evidenciando que su acercamiento al pensamiento político está principalmente condicionado por una postura estética que también ha influido en sus elecciones afectivas.

Pozzi, el peronista de izquierda de origen italiano, despierta inicialmente en Ana un sentimiento de condescendencia. Ella lo describe como un hombre que “se vestía mal por descuido, porque buen gusto tenía” (PA: 88) y de Quilmes, el sur del conurbano (de donde según la tradición antiperonista vinieron las primeras columnas a la plaza del 17 de octubre), una zona tan ajena a su mundo que ni siquiera sabe si es un barrio porteño u otra ciudad. Además de recordar

---

<sup>70</sup> Cfr. PA, 99.

que usa los sociolectos de la clase baja, como “cena”, también lo relaciona directamente con la grasa. Según ella, en el primer beso se decidió a “bajar del pedestal” para besar “la boca grasienta, creo que de pollo a la cazadora” (PA: 89). Besar al hijo de un rotisero de zona sur en primera instancia le da vergüenza y se le viene la imagen de que “todo chorrea de grasa” (PA: 89). El abogado es definitivamente un grasa<sup>71</sup>, o como Evita prefirió llamar a los sujetos pertenecientes a la clase obrera cariñosamente, un “grasita”.

Es también desde una aproximación a la belleza objetual que se relaciona con Alejandro, pero al interpretar los caros vestidos que recibe de obsequio como bienes simbólicos, se justifica considerándose superior al estereotipo de la mujer frívola: “ahí entra la cuestión artística. Esos vestidos de París eran obras de arte. Nada de artesanía, ¡arte! creaciones de sueño” (PA: 101). Y a esto suma que “Saint-Laurent es un peligro para el mundo” (PA: 102). La vieja diferencia arte-artesanía que divide lo alto de lo bajo también entra en juego a la hora del romance.

Es en estos actos de distinción que establece Ana, en este afán por vivir en un mundo estilizado, estético, y habitualmente relacionado con valores espirituales y elevados como el campo artístico, donde surge el peligro. Todas aquellas manifestaciones que se considerarían lo más alto de la cultura y la civilización que a ella tanto le importan son en realidad banalidades, distracciones que demuestran ser igual o más nocivas que el entretenimiento de los *mass media*. Cuando le dice a Pozzi que si su plan guerrillero en México no funciona se tome unos días para ver las pirámides, se torna ridícula<sup>72</sup>. Ana es capaz de enamorarse y someterse a la voluntad de un hombre perverso como Alejandro por sus regalos, por la belleza, y con la misma lógica defiende a un represor como Lanusse. La pasión por el arte y los intereses de una elite cultural muestran así

---

<sup>71</sup> Nos basamos en las definiciones 1 y 4 provistas por Oscar Conde en su *Diccionario Etimológico de Lunfardo*:

Grasa. M y f. Proletario, persona de humilde condición social. (...) 4. Persona de hábitos y preferencias vulgares.

<sup>72</sup> “Pero tendrías que aprovechar, ya que estás acá en México, para conocer un poco. Las Pirámides y el Museo de Antropología por lo menos, tendrías que ver” (PA, 39).

su faceta más inmoral, capaz de aceptar lo más atroz en pos del producto cultural de un sector hegemónico.

### Capítulo III

#### Peronismo de izquierda y de derecha, un diálogo imposible. *Pubis angelical*

Desde la época de la Revolución francesa la mitad de Europa se denomina izquierda mientras la otra mitad se llama derecha. Es casi imposible definir la una o la otra a partir de algún tipo de principios teóricos en los que se apoyen. Eso no es nada extraño: los movimientos políticos no se basan en posiciones racionales, sino en intuiciones, imágenes, palabras, arquetipos, que en conjunto forman tal o cual kitsch político.

Milan Kundera. *La insoportable levedad del ser*, 1984.

#### El peronismo en los años setenta: dos patrias en pugna

Desde el surgimiento del peronismo, la identidad política de gran parte de los argentinos se estructuró como una reacción favorable o contraria a éste, formando el binomio peronismo/antiperonismo. En los años setenta, el panorama se complejiza a raíz de la lucha por dos modelos de país a cargo de dos facciones que tienen un mismo líder en común. El 20 de junio de 1973, fecha en que se registraron los sangrientos enfrentamientos durante el arribo de Perón al aeropuerto de Ezeiza, ha sido interpretado de diversas maneras<sup>73</sup>, aunque cabe destacar que todas las lecturas coinciden en considerarlo un hito que dejaría en evidencia una división infranqueable en la sociedad y marcaría el inicio de un nuevo tipo de violencia política en Argentina. Quedaba formalizado el comienzo de una guerra por instaurar la “patria peronista” desde una ideología de derecha,

---

<sup>73</sup> Horacio Baltazar Robles en la breve cita que exponemos a continuación nos da un veloz pantallazo por algunas de las lecturas de los acontecimientos relacionados al 20 de junio de 1973:

Numerosas han sido las interpretaciones de lo que ocurrió en Ezeiza. Feinmann (1987) fue quien cuestionó la tesis que interpretó al enfrentamiento como el de “dos demonios”, explicando la violencia de la Tendencia por los regímenes autoritarios y represivos. Este tipo de explicaciones dadas por militantes de la izquierda peronista han sido tensionadas por Hugo Vezzetti (2009). Otros entendieron los sucesos de Ezeiza como el inicio de un período de guerra civil que prosiguió hasta el 24 de marzo de 1976 (Marín, 1996 e Izaguirre, 2009). Finalmente, Daniel Feierstein (2007) entendió el período como parte del “proceso social genocida” (Robles, 2012: 32)



contra aquellos representantes de la izquierda que buscaban desarrollar la “patria socialista”.

En este punto, resulta necesario explicar someramente cuáles son las características de cada una de estas facciones. Según Juan Luis Besoky<sup>74</sup>, la derecha peronista es aquella corriente que reivindica la adscripción al peronismo, independientemente de la clase social de procedencia, y se muestra refractaria al marxismo o cualquier vinculación del peronismo a la izquierda. El autor de “La derecha peronista en perspectiva” aclara que las organizaciones participantes de esta tendencia, a pesar de su heterogeneidad, coinciden en ser reticentes a este término y prefieren ser considerados ortodoxos o leales a los gobiernos de Juan D. Perón y María Estela Martínez. En contraposición, los adeptos a la izquierda peronista eran vistos por éstos como “traidores, infiltrados y heterodoxos” (Besoky, 2013). En sus conclusiones, identifica como rasgos comunes a estas agrupaciones el nacionalismo, el revisionismo histórico haciendo hincapié en la figura de Rosas, además de un fuerte antisemitismo y anticomunismo, que los lleva también a autodefinirse como los defensores de una tercera posición. Por otro lado, la izquierda peronista, representada por heterogéneas agrupaciones fundadas durante la proscripción del peronismo en los años sesenta, según Marcelo Raimundo se nutre del pensamiento trotskista y la lucha social, además de las experiencias en torno a la revolución cubana. En “Izquierda peronista, clase obrera y violencia armada: Una experiencia alternativa”, el autor observa que la necesidad de pasar a la acción derivó en ciertos acuerdos como “el reconocimiento del peronismo como un movimiento de liberación nacional (...) [y] la elección de la lucha armada como metodología, justificada por el fracaso de los métodos utilizados con anterioridad” (Raimundo, 2004: 103) y la identificación de un enemigo en común conformado por la oligarquía, el imperialismo y las fuerzas armadas<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Cfr. Besoky, 2013.

<sup>75</sup> Cfr. Raimundo, 2004.

En este capítulo, observaremos el modo en que Manuel Puig percibe esta realidad, y cómo la oposición entre peronistas y antiperonistas representada en *The Buenos Aires Affair* muta en este nuevo binomio en *Pubis Angelical*, novela en la que nos detendremos en las siguientes páginas.

### **Ana y la clase media “apolítica”**

Ana, la protagonista, es una mujer que aunque se autoproclama apolítica e ignorante en el tema, ante su presente en el exilio y la inminencia de la muerte se ve obligada a reflexionar acerca de un fenómeno que, si bien le resulta ajeno, es la principal causa de su situación actual. Ella representa la clase media no involucrada directamente en la lucha política de su época, uno de aquellos individuos que analiza Mariana Caviglia en su libro *Dictadura, vida cotidiana y clases medias*<sup>76</sup>. En su estudio, basado principalmente en entrevistas a personas que no participaron de la militancia política durante la década del setenta, la autora parte de la premisa de Norbert Lechner que afirma que “los cambios sociales son tales si se encuentran acompañados de cambios en la vida cotidiana” (Caviglia, 2006: 41), para reconstruir un pasado en el que el miedo y la violencia se convirtieron paulatinamente en una realidad natural que afectaba cada aspecto de la cotidianidad. Ana, quien ha abandonado el país en 1975 huyendo de Alejandro, un amante obsesivo funcionario en el gobierno de Isabel Perón, se niega a reconocer que su exilio es político, como le aclara Pozzi: “vos tomaste una posición frente a él, que es la del exilio” (PA: 38). Sin embargo, podemos percibir que la violencia y la omnipresencia del poder opresivo del Estado invaden su vida a partir de una situación de su más profunda intimidad, una relación amorosa. Desde ese momento, el poder público irrumpe bajo la forma de alguien que la espía, la cesantía en su puesto de trabajo y el allanamiento en la casa de su madre. El terror, entonces, llega “hasta la supresión, hasta la puesta en duda de ese punto fijo en el espacio que es siempre seguro y único: la casa” (Caviglia, 2006: 105).

---

<sup>76</sup> Cfr. Caviglia, 2006.

Por otro lado, las actividades que Ana describe en su diario acerca de su vida en Buenos Aires (su trabajo en el teatro Colón, las funciones de cine, las conferencias) nos permiten observar la construcción de un yo apolítico, motivado por intereses laborales y culturales, opuesto a un otro militante político, sin distinción de partidos o ideologías. Subyace, de hecho, en su voluntad de no saber (ante la insistencia de Pozzi de explicarle acerca del movimiento peronista, primero se rehúsa) “cierto saber cotidiano de que entender lo que pasaba y expresarlo implicaba tener más posibilidades de ser tomado por subversivo” (Caviglia, 2006: 176).

### **Metáforas del hospital y el cáncer**

Nuevamente, la voz que exige una explicación es la de un personaje marginal (aquí doblemente, por su condición de mujer y extranjera) y aparentemente frívolo, como habían sido antes Gladys en *The Buenos Aires Affair* y Molina en *El beso de la mujer araña*.

La limitación del espacio escénico de *El Beso* a una celda de prisión y de *Pubis* a una habitación de hospital nos recuerda al estudio realizado por Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* (1975) acerca de los espacios de vigilancia, confinamiento y disciplina, como son la cárcel, el hospital y la escuela. Es curioso que en la obra de nuestro autor estos tres lugares ocupen un rol central, por lo que resulta pertinente introducirnos en esta temática antes de abordar directamente la cuestión política. El espacio, según Tandeciarz, también juega un rol clave para que la autotransformación que surge de la comprensión del otro sea posible. La celda de Molina se había convertido en un lugar seguro donde una comunidad de discípulos podía desarrollarse, y sólo en esas condiciones “can they engage in a meaningful dialogue about their culture and begin to read it critically –a crucial step towards liberation (Tandeciarz, 1997: 11).

El hospital es la estructura de vigilancia más recurrente en la novelística de Manuel Puig: en *Boquitas Pintadas*, a través de las cartas de Juan Carlos, podemos imaginar el hospital de las sierras cordobesas para pacientes con

afecciones respiratorias como un anacrónico retiro de salud burgués, con claras reminiscencias a la novela *La montaña mágica* del escritor alemán Thomas Mann. Los internos tienen la facultad de circular libremente, pasear por el pueblo y vivir de una manera que distrae lo más posible de la enfermedad y su última consecuencia, la muerte. El hospital alejado no sólo sirve para confinar a la enfermedad a un espacio remoto, que permite a los sanos ignorarla en su cotidianidad, sino también para alejar al mismo enfermo de la imagen deprimente de un destino ineludible. En *Maldición Eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Pubis Angelical*, el hospital es el exilio dentro del exilio: el último rincón de confinamiento de quienes ya han tenido que abandonar su país y que ahora son removidos del circuito de los sanos en esa tierra extraña.

Para la estructura narrativa, la habitación permite una unidad de espacio que proporciona un efecto teatral. La acción, entonces, necesariamente se da en el plano de lo dialógico. Por otro lado, ese cuerpo postrado acentúa el rol pasivo al que es restringido no sólo el cuerpo femenino, sino el cuerpo sometido por el poder. Éste pertenece ahora a la institución médica, que lo reforma y modifica sin su consentimiento, sin que ella ni siquiera entienda bien cuál es realmente su mal y en qué parte de su anatomía se ubica. Mientras Molina podía escapar de su celda a través del recuerdo de las películas y sus fantasías, hasta los sueños de Ana se encuentran sujetos a la influencia de las drogas que le aplican.

La enfermedad en particular que padece la protagonista también merece ser analizada. El cáncer –patología que casualmente también se llevó la vida de Eva Perón– es frecuentemente asociado a “la represión constante de un sentimiento” (Sontag, 2003: 10). Ana adhiere a esta teoría cuando dice “Yo creo que ese tumor me vino de acumular rabia” (PA: 29) ante el maltrato de su marido. El callar, el no poder expresar la rabia, son por un lado condiciones propias del estereotipo femenino con el que Ana lucha durante toda la novela –rasgos de la misma pasividad de mujer tradicional a la que Pozzi atribuye su falta de interés político– y a la vez el resultado de una época en la que el silencio y la omisión se vuelven una regla implícita. Si bien el silencio es una herramienta de

supervivencia ante la amenaza tanto de los grupos revolucionarios como de los organismos diseñados por el Estado, a la vez es una causa de muerte, según las palabras de Ana. Dentro de esta lógica, la protagonista se convierte en responsable tanto de su padecimiento como de su salvación. La idea de culpa o de un castigo merecido se hace entonces presente y la función del hospital se asimila con la de la cárcel. Pero más allá de que esa rabia inicial vinculada a su exmarido, el sentimiento reprimido que habría ocasionado la enfermedad en Ana no sería romántico sino político: ha fallado en rebelarse contra el mandato patriarcal de su sociedad y no ha logrado involucrarse, ni siquiera expresar su propia voz, con respecto al conflicto político de su país.

También “es el cáncer la enfermedad que entra sin llamar, la enfermedad vivida como invasión despiadada y secreta” (Sontag, 2003: 2) y desde esta perspectiva que se nutre de un lenguaje bélico, el término ha sido utilizado para llamar a todo enemigo político al que se debe aniquilar sin medir costos, ya sean los judíos para los nazis, el estalinismo para el trotskismo, o cualquier otro adversario al que se debe extirpar de manera radical. Si bien definir el peronismo como el cáncer del país resulta sumamente frecuente en el habla cotidiana<sup>77</sup>, y la idea de la invasión silenciosa también ha sido elaborada en la literatura (ya vimos el ejemplo de “Casa Tomada”), Puig no deja una visión ni tan maniqueísta ni tan explícita acerca de cuál es ese tumor que hay que extirpar de la sociedad argentina. No resulta evidente si se trata del peronismo de derecha representado por Alejandro, o de la izquierda peronista encarnada en el guerrillero Pozzi. Conociendo el rechazo del escritor por cualquier forma de autoritarismo, resulta más adecuado relacionar esa enfermedad con todas esas formas absurdas de fundamentalismo, sostenidas por un anquilosado orden patriarcal, que invaden el país destruyéndolo desde adentro. Este proceso es necesariamente doloroso y es el que atraviesa Ana en su propio cuerpo sometido y mutilado.

---

<sup>77</sup> La búsqueda en google de peronismo + “cáncer de Argentina” da 90.000 hits, en su mayoría relacionados con comentarios en foros y páginas de facebook como *Peronismo = Cáncer de Argentina* y *Basta de Peronismo*. La expresión parece haberse arraigado dentro de la mitología antiperonista junto a los mitos del asado con parquet o las marchas por el choripán que analiza Alejandro Grimson en su *Mitomanías Argentinas*.

Ese cuerpo pasivo se convierte en un campo de batalla tanto física –el tratamiento contra la enfermedad– como simbólica. No es difícil trazar un paralelismo con un arquetipo fundacional del imaginario nacional: la cautiva. En un país que continúa intentando definir fronteras entre civilización y barbarie, el cuerpo de la cautiva “es el lugar simbólico donde se juega el destino de la Patria, porque es en él donde se concentra el drama del mestizaje” (Durán, 2010). En Ana, sin embargo, ese binomio civilización-barbarie, transformado por la elite cultural en peronismo-antiperonismo<sup>78</sup>, se vuelve más escurridizo. Los antagonistas que se debaten la propiedad de ese cuerpo –Pozzi y Alejandro– están dentro del mismo peronismo, al que Puig se niega a definir bajo alguno de los términos sarmientinos. Si bien la novela expone una ideología política que se impone hasta en los aspectos más íntimos del individuo (Ana recurre al exilio cuando su intimidad es violentada por el Estado controlador) y la crítica al movimiento de Perón y sus consecuencias es evidente, no podemos afirmar que haya una condena o una demonización del fenómeno. De esta manera, el autor propone una interpretación de los hechos que se sale de la férrea polarización que imperaba en su época (y aún persiste), proponiendo una mirada alternativa, mucho más amplia y conciliadora, donde parece no haber buenos ni malos, sino distintas motivaciones.

### **Diálogos truncos**

La diferencia entre Ana y Pozzi –a una no le interesa ni conoce del tema, el otro es un devoto militante–, al igual que la voluntad de una para entender y el deseo de enseñar del otro, a simple vista establecen las condiciones ideales ya sea para el adoctrinamiento o la polémica. Es una situación similar a la que se va a dar entre el vidrierista Molina y el guerrillero Valentín, pero los resultados van a ser significativamente diferentes. Según José Amícola, en *El beso de la mujer*

---

<sup>78</sup> Andrés Avellaneda, en “Cabecitas y oligarcas: Literatura argentina de los 40”, observa la forma en que los antiperonistas usaban las visiones polarizadas para demonizar a Perón con “oposiciones del tipo civilización/barbarie, silencio/ruido, armonía/conflicto, certidumbre/confusión” (Avellaneda, 2006: 113).

*araña* se produce un perfecto caso de dialéctica, en el que los personajes logran a través de un diálogo genuino llegar a asimilar el punto de vista del otro. El discurso *kitsch* de Molina y la doctrina marxista de Valentín se van modificando mutuamente, “a medida que el homosexual se politiza y el guerrillero se sensualiza” (Amícola, 1992: 100). En el caso de Ana, envuelta en una intriga política causada por sus relaciones afectivas con un peronista de derecha y uno de izquierda, no existe la posibilidad de asimilar el discurso del otro: Alejandro, representante del bando ganador, nacionalista y ultracatólico, es comparado con Belcebú, una figura tan seductora como maléfica. Por otro lado, Pozzi le resulta un personaje pintoresco, un iluso defendiendo causas perdidas, pero sobre todo un “irresponsable, porque colaborás con gente que toma las armas sin saber lo que hacen” (PA: 149). Ni siquiera está segura de conocer las motivaciones reales de su amigo abogado, al punto que las condiciones en las que se produjo su muerte son para ella un misterio.

Silvia Tandeciarz, por otra parte, se detiene en la empatía que siente Ana por Pozzi. La enferma ve a Pozzi como otra víctima de la seducción, otro individuo cuyos deseos e ideas han sido moldeados por un discurso prefabricado para las masas. Luego de que el abogado izquierdista le define teóricamente el movimiento peronista, ella lo interpreta como un romance, una ficción de melodrama amoroso similar a la que ella creyó cuando eligió casarse:

–Pozzi, vos te imaginaste el peronismo a tu antojo, y te casaste sin conocerlo. Y es ahora que la fiera te muestra los dientes (...) Lo que sos es... un inocentón, un iluso, que te metiste en todo este lío por qué sé yo... por romántico. Igual que yo me metí en el lío de casarme con un hombre que no sabía quién era. (...) Así que somos los dos iguales, unos ilusos y unos irresponsables. (PA: 148-149)

Tandeciarz observa que los dos –al casarse con Fito o con Perón– manifiestan una voluntad de suspender el descreimiento en una u otra ficción romántica. Sugiere también que ambos poseen algún tipo de condicionamiento social que los lleva a elegir tanto malas parejas como malos movimientos políticos. Esta manera poco ortodoxa de practicar la crítica sociocultural a través de la lógica de la novela romántica o el discurso establecido con respecto al

matrimonio representa un intento de explicar desde una perspectiva femenina que rompe con la mirada intelectual predominantemente masculina “the blind fervor and passionate allegiance to the dream suitor, be he Perón or the long sought for perfect husband” (Tandeciarz, 1997: 12). De hecho, el paralelismo entre el apoyo al líder y el matrimonio no dista demasiado de los discursos de Eva a la facción femenina del peronismo.

Perón es definido por Ana como un seductor peligroso, que promete guiar a las masas hacia un futuro mejor a partir de un relato basado en los sueños y cuentos de hadas de un pueblo. Tandeciarz concluye que Ana finalmente entiende el peronismo como un fenómeno cultural que exige una respuesta emocional. El peronismo, entonces, puede ser interpretado simplemente como otra variación de la novela rosa. Los deseos y motivaciones de la adolescente Esther, sumida en sus fantasías románticas, no difieren tanto de las del abogado Pozzi. Todos son presas de una imaginación melodramática que los obliga a actuar en consecuencia; ellos actúan bajo el imperio del *kitsch*. Ante la cercanía de la muerte Ana comienza a analizar sus malas decisiones y cuestionar este esquema. En el “imperio del *kitsch* totalitario las respuestas están dadas de antemano y eliminan la posibilidad de cualquier pregunta. De ello se desprende que el verdadero enemigo del *kitsch* totalitario es el hombre que pregunta” (Kundera, 2002: 111), en este caso personificado en una mujer enferma.

Ana replica el rol de Molina en *El Beso* y desde su mirada ajena al pensamiento político intenta comprender, advirtiendo constantemente que no es “ninguna intelectual, ninguna lumbrera” (PA: 173). Ana interroga a los otros y, siguiendo el camino dialógico dostoievskiano, intenta en ese intercambio de voces llegar a conocerse a sí misma, porque, como menciona Bajtín, “Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación a la otra conciencia (al *tú*)” (Bajtin, 2005: 325). Exige respuestas y especialmente exige que su amigo reevalúe su ideología. Como si se tratara de un capricho pasajero, cree que en México y con su compañía “esa cosa del peronismo (...) a lo mejor se te pasa” (PA: 218). Sin embargo, a Pozzi le “gusta estar por encima”



(PA: 173), es “impermeable” (PA: 219) a todo lo que le digan. Por otro lado, opina que “las feministas son todas iguales, no se puede hablar” (PA: 19). Esta frase que pertenece a la doxa machista demuestra su dificultad para correrse de la visión heteropatriarcal del mundo en la que fue criada y aceptar la propuesta liberadora del feminismo de su amiga Beatriz. Cuando piensa en un mundo gobernado por mujeres, la única certeza que tiene es que “bien decorado estaría” (PA: 231). Según la perspectiva de Ana, sus dos interlocutores –al igual que el ausente Alejandro– se encuentran inmersos en ideologías tan rígidas que parecen aislados, y es esta cerrazón lo que los pierde a sí mismos, y los convierte en personajes finitos. Alejandro, de hecho, carente de voz propia y limitado al recuerdo de los otros, es casi una caricatura.

Desde su lugar de *outsider*, la protagonista ejerce ante el peronista una resistencia “menor”<sup>79</sup> al poner en duda sus certezas. Aunque no llegará a ponerse de acuerdo con su antiguo amante, logrará que éste admita las zonas grises de su ideología. Al igual que Molina, sus preguntas permiten exponer el discurso del militante desde el pliegue, y por ende, implicando un valor de verdad. Si bien tanto en las explicaciones de Valentín como de Pozzi se destaca la esterilidad del estereotipo del mismo modo en que en otras novelas se trataba el discurso de las canciones o el cine, aquí también Puig logra encontrar lo auténtico en lo inauténtico. A pesar de que las palabras de Pozzi suenen prefabricadas, lo genuino también se hace presente en su sincero deseo de transformación social. Cada uno desde el lenguaje massmediático que ha asumido como propio intenta mejorar su entorno. Ese genuino deseo torna a los personajes de Puig en cierto modo inimputables: todos actúan con buenas intenciones, aunque a partir de un pensamiento impuesto. En estas condiciones, nadie puede ser juzgado por sus errores o el daño que haya causado a los otros. Esto queda manifiesto en la respuesta que Ana le da a su amiga acerca de las razones por las que un hombre bueno como Pozzi puede haberse involucrado en el peronismo: “muchísima gente buena se metió en el peronismo.” (PA: 41).

---

<sup>79</sup> Cfr. Kozak, 2011.

Ana, en su postración, lucha desde la distancia por entender. Esta es la palabra clave que marca sus meditaciones a lo largo de toda la novela: entender, por un lado, el funcionamiento de la política argentina, y por otro, entenderse con su madre y su hija. La frase que cierra la historia “para que nos entendamos...” (PA: 270), materializa el deseo profundo que atraviesa *Pubis angelical* de poder llegar a establecer diálogos fructíferos con el otro. Llámese otro al hombre o al peronista, pero también a las mismas mujeres que desde el feminismo develan que su vida fue siempre funcional al patriarcado. De aquí que entender, esencialmente, es en el texto una forma de amar, cosa que se refleja plenamente con la constante búsqueda de afecto por parte de la heroína. Esto último se encuentra en sintonía con la idea bajtiniana del diálogo, ya que para él no implica

la fusión con el otro, sino la conservación de su postura de extraposición y del excedente de visión y de comprensión relacionadas con la última. (...) El momento más importante de este excedente es el amor (no se puede amar a sí mismo, es una relación de coordenadas), después el reconocimiento, el perdón (...), y, finalmente una comprensión activa y simple (...), el hecho de ser oído. Este excedente jamás se aprovecha como una emboscada, como posibilidad de acercarse y atacar por detrás. Es un excedente abierto y honesto, descubierto dialógicamente hacia el otro; es un excedente expresado por la palabra dirigida hacia alguien. Todo lo esencial se disuelve en el diálogo, en un enfrentamiento. (Bajtín, 2005: 341)

La imposibilidad de comunicarse y comprender a los demás se observa en el malestar que siente la mujer luego de tener relaciones con Pozzi. El acto sexual que se insinúa al final del capítulo IX los deja en la misma situación previa, está completamente vacío de sentido. Mientras en *El beso de la mujer araña* la unión carnal entre los presos marca un punto de inflexión en el que cada uno comienza a integrar al otro en su persona, y el mismo beso representa la fusión de dos almas y dos cosmovisiones, esta integración resulta imposible para Ana y Pozzi. A ella sólo le provoca una mayor incomodidad física y a él una mera satisfacción corporal, por lo que el hecho es sólo un episodio aislado sin consecuencias. La escena deja en evidencia que los protagonistas son sólo dos personas que se estiman pero no se conocen. De ahí la imposibilidad de comunicarse con sinceridad y, especialmente, de convencerse. Porque en un diálogo honesto –

señala Bajtín– no se puede someter al otro a aceptar una idea, sino que “se convence con amor” (Bajtín, 2005:331).

Se entiende, desde esta perspectiva porqué ni Alejandro tratándola como una muñeca de lujo o amenazándola, ni Pozzi primero teniéndola como la segunda y después expresando que su vida valía menos que la de un guerrillero, pudieran convencerla ni de un compromiso sentimental (la propuesta matrimonial del primero) ni de una entrega política (el plan de Pozzi)<sup>80</sup>. En cuanto a la personalidad de sus dos amantes, cabe destacar que ambos, con estrategias totalmente diferentes, logran ser igualmente peligrosos seductores. Mientras uno le ofrece una vida aristocrática y seguridad (ya sea desde lo económico como desde la protección policial), el abogado se presenta como un héroe romántico (al final ella incluso lo sigue comparando con un bandido de ópera). Sin embargo, Ana encuentra como aspectos en común que ninguno de los dos modelos políticos que representan proponen algo por lo que valga la pena luchar. Ella percibe que son sólo máscaras para un mismo sistema de fondo –el totalitarismo, la opresión a las minorías– y se niega a tomar partido en un combate que carece de sentido.

Este mismo afán de comprensión doloroso e insatisfecho es el del propio autor, que a través de cada novela plantea un problema cuya respuesta indaga mediante el discurso de sus personajes. Mientras *El beso* a la vez que destruía lo que él consideraba dos mitos –el producido por la industria cultural de Hollywood y el resultante del sistema filosófico y político del marxismo– proponía una síntesis que permitiera la libertad y la comunicación plena de los individuos, en *Pubis angelical* todo queda en la nada. Ana exiliada, intentando buscar la verdad acerca de su Patria, no sólo nos remite a la figura del propio Puig en México consciente de la imposibilidad de su retorno, sino también a toda una

---

<sup>80</sup> Tanto en la propuesta de unirse a la lucha clandestina de Pozzi, como en su afirmación del poco valor de su vida ante la causa, observamos rastros de ese ideal romántico propio de las películas de espionaje que finalmente determina la muerte de Molina. Por otro lado, podemos ver en la relación con ambos hombres una naturalización generalizada de la violencia que, como estudia Sebastián Cassarai, fue moneda corriente en el discurso de la televisión, las revistas y la publicidad de principios de los setenta. Cfr. Cassarai, 2013.

clase media argentina que ha quedado hundida en una guerra tan difícil de explicar como esa división entre peronistas de izquierda y de derecha. Ese sector social irreflexivo del que Ana forma parte, preocupado por mantener un *status* ficticio y evadirse de los conflictos reales, se ha dejado manipular como una mujer sumisa, y ha quedado mutilado y enfermo por un cáncer que avanza. Esa actitud aparentemente apolítica de quien solo está preocupado por mantener los valores de una cultura dominante también es responsable del estado actual de las cosas.

Tal vez en esa conversación que queda pendiente (Ana es la única que termina la novela como un personaje abierto, con un diálogo que no se ha concluido) con su madre y su hija, esté la clave para encontrar algo de esperanza en el destino del país. La perspectiva de establecer un vínculo con las otras generaciones nos deja abierta la posibilidad de un nuevo ser –su hija de pubis angelical, no marcado por el sexo que aparece en su sueño– que sepa responder a las pobres y cerradas ideologías machistas causantes de la desgracia argentina. Esta visión de una “mujer a la que ningún hombre podría rebajar” (PA: 195) es el comienzo de un nuevo orden social, basado en el fin de los estereotipos de género impuestos. La androginia del ángel es la imagen que simboliza la intención de destruir las distinciones entre lo femenino y lo masculino<sup>81</sup>, y a partir de ahí eliminar de nuestra cultura la figura del “macho”, cuyas cualidades físicas y su poder de penetrar implican a su vez “el poder arbitrario, la voluntad sin freno y sin cauce” (Paz, 1998: 34). Es a través de esta revolución en las nociones de género donde podríamos llegar a encontrar la salida de un sistema dominado por una violencia generalizada que es capaz de avalar regímenes totalitarios.

---

<sup>81</sup> Cfr. Brooker, 2003, p. 9.

## Capítulo IV

### Erotismo “descamisado”. *Boquitas pintadas* y *La traición de Rita Hayworth*

Sin corpiño y sin calzón  
Somos todas de Perón.  
Canto popular, 1945/1946

#### **Brazos membrudos, torsos fornidos**

El monumento al descamisado diseñado por León Tommasi (imagen 4) iba a ser también el mausoleo de Eva Perón. Aunque jamás fue construido, la imagen del coloso de 137 metros que albergaría el pequeño cuerpo de Eva en un sarcófago de plata es tan contundente que nos resulta casi palpable. Esta obra en clave *kitsch* que hubiera sido el monumento más grande del mundo, una octava maravilla moderna, hubiera sido también la máxima expresión de la constitución del imaginario peronista. El cadáver incorrupto de Evita, “modelo de progreso y de feminidad, no exento de responsabilidad maternal y de éxito laboral” (Miremont, 2013: 15) sería custodiado en las entrañas del hombre fuerte y trabajador, su forma complementaria. Los viajeros que llegaran en barco iban a poder ver un hombre de simetría perfecta y rasgos idealizados con un vigoroso torso y los puños cerrados. Daniel Santoro agrega a esta descripción que al colocarle a ese cuerpo el rostro estilizado de Perón, el monumento pretendió subsanar la carencia visual de virilidad en el propio líder. “El cuerpo, de una sexualidad desbordante, que manifiestamente no es el de Perón, se ve musculoso y se erotiza aún más con la camisa abierta y sus puños priápicos. Motivo suficiente para que en el '55 fuera prolijamente dinamitado...” (Santoro, 2014).

¿Pero de dónde surge este personaje, o mejor dicho, este nuevo héroe de la mitología peronista? Cecilia Pitelli y Miguel Somoza Rodríguez afirman que ya a partir de 1945 se proyecta a un lugar principal en lo social y político a este grupo que desde los discursos de Perón y Eva se conoce como “descamisados” y la idea del inmenso monumento comienza a delinearse a partir de 1946. En cuanto al origen del término,

Los propios peronistas lo atribuyen a la oposición política, a la “oligarquía”, quien habría así denominado de manera peyorativa (los “sin-camisa”, los “mal-vestidos”), a los seguidores de Perón que se movilizaban y agitaban reclamando el retorno después de haber sido Perón desplazado de los puestos oficiales que ocupaba en 1944. (Pitelli y Rodríguez, 1990: 209)

Marcela Gené considera que esta imagen es una de las “más poderosas de la Argentina contemporánea: la del héroe positivo y romántico, que (...) signaba el fin del pasado oligárquico y anunciaba el advenimiento de un nuevo orden” (Gené, 2005: 65). La autora de *Un mundo feliz* observa que, si bien el término alude al trabajador industrial y también el rural, la mujer y el anciano, la representación no se centra en personajes individuales sino en una especie de arquetipo que, según Anahí Ballent, simboliza “un tema común a todos los regímenes de la década de 1930: “el mito del hombre nuevo”” (Gené, 2005: 81). Por otro lado, establece una conexión con la extensa tradición de la gráfica política originada en *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix y, más allá de un recorrido visual que nos lleva a la gráfica de propaganda del siglo XIX y XX<sup>82</sup>, podemos observar a simple vista que tanto en la figura femenina mostrando sus pechos como en el viril tórax del descamisado se manifiesta una fuerte impronta erótica.

Lo que nos interesa particularmente acerca de las características de esta figura en relación con la obra de Manuel Puig es que, según especialistas como Adrián Melo, coinciden con un imaginario homoerótico que se vuelve cada vez más explícito a partir del 17 de octubre. La descripción que cita de Raúl Scalabrini Ortiz corrobora su teoría:

El sol caía a plomo cuando las primeras columnas de obreros comenzaron a llegar. Venían con su traje de fajina, porque acudían directamente de sus fábricas y talleres. No era esa muchedumbre un poco envarada que los domingos invade los parques de diversiones con hábito de burgués barato. Frente a mis ojos desfilaban rostros atezados, brazos membrudos, torsos fornidos, con las greñas al aire y las vestiduras escasas cubiertas de pringues, de restos de breas, grasas y aceites. Llegaban cantando y vociferando, unidos en la impetración de un solo nombre: Perón... El descendiente de meridionales europeos iba junto al rubio de trazos nórdicos y el trigueño de pelo duro en que la sangre de un indio lejano sobrevivía aún. (Scalabrini Ortiz en: Melo, 2014)

---

<sup>82</sup> Cfr. Gené, 2005, cap. II

Melo inmediatamente nos hace advertir que la imagen de hombres de todo tipo étnico entremezclando sus cuerpos fornidos, calientes por el sol, semidesnudos y untados en grasa remite a una foto de calendario o escena porno gay. El cuerpo del obrero, rústico, de costumbres más relajadas, que llega a la pacata Capital en hordas embravecidas por Perón, propone no sólo una revolución política sino sexual, incluso a pesar de que desde el Estado y los medios sistemáticamente se reprimen las sexualidades disidentes<sup>83</sup>. Ése es el cuerpo de Héctor, el primo de Toto en *La traición*, y el de Pancho, el suboficial de policía amigo de Juan Carlos en *Boquitas Pintadas*.

En *La traición*, José Amícola identifica tres personajes antimodélicos que dialogan con Toto y se presentan como los estereotipos de macho que Toto rechaza: Cobito, el compañero judío del colegio, es el macho pendenciero, obsesionado por perder la virginidad como si de eso dependiera una maldición; Berto, el padre ausente, el macho proveedor y el hombre duro que no llora, y finalmente Héctor, quien marca el contrapunto más evidente con el protagonista ya que, mientras éste no crece y muchos lo llaman maricón, el otro pronto se convierte en un fornido seductor de vírgenes y señoras casadas. Amícola también afirma que no es “un dato menor que esta tríada machista de personajes sea aquella que sufre por la pérdida de la figura materna” (Amícola, 1997: 3), ya sea por la muerte como por la distancia, en el caso de Cobito. En este sentido, estos tres personajes abandonados tempranamente por sus madres que constituyen el hilo conductor formal de la novela aportan “el toque de resentimiento necesario para el sentimiento de TRAICIÓN, y de su contrapartida, LA VENGANZA” (Amícola, 1997: 4) que explicaría el desdén y el maltrato hacia las mujeres.

---

<sup>83</sup> Omar Acha, en el capítulo quinto de *Crónica sentimental de la Argentina peronista* ejemplifica la homofobia de la época con el caso del asesinato de Leopoldo Buffin de Chasal, un homosexual belga, por cuatro jóvenes. La prensa lo culpabilizó a él por su amoralidad. De todos modos, las grandes razzias y la campaña anti-homosexual se dio en 1954-1955. Aunque durante ese periodo Iglesia y Estado se encontraban confrontados, ambos lucharon con saña contra la sexualidad no retenida en el marco de la familia nuclear.

Héctor es, además, la primera aparición en la novelística de Puig de un fenómeno que Pamela Bacarisse considera clave para la construcción del imaginario peronista: la inmigración del campo a la ciudad, algo que se observa desde los años previos a la presidencia de Perón y que estallaría durante sus gobiernos, debido al auge de la industria y una mayor movilidad social. El primo de Toto se muda a estudiar a Buenos Aires a una pensión con su padre y al volver al pueblo en el verano de 1943 está transformado: “con pelos en las piernas, (...) lleno de granos y con la nariz hinchada (...) nadie lo reconocía, un hombre, no creo que en Vallejos haya otro más lindo entre los muchachos, lástima que tenga el diablo adentro” (LTRH: 141), según la descripción de su tía Mita, a lo que Delia añade que habla con “una lengua de carrero” (LTRH: 121). Su particular forma de hablar en realidad tiene que ver con la incorporación del lunfardo de los tangueros porteños, como una probable forma de asimilarse con los locales y alejarse de los provincianos.

Si tomamos en cuenta aquellos elementos que integraron el imaginario de la formación del varón argentino, el fútbol, deporte que apasiona a Héctor, tiene un rol central. “Autosostenido económicamente, investido ideológicamente a través de lustros de discursos sobre masculinidad nacional, durante los años de las dos presidencias de Perón” (Acha, 2014: 191), el fútbol, según Omar Acha, además presenta cuatro escenarios ligados a la sexualidad: el vestuario, la cancha, donde se friccionan los cuerpos, el conjunto de representaciones sociales donde se comenta, reglamenta, etc., y la hinchada. Héctor es un claro producto de esa formación. Sus únicas preocupaciones son el deporte y el sexo, pero siempre dentro de la heteronormatividad, ya que rechaza tajantemente cualquier contacto homosexual, a diferencia de sus compañeros de escuela.

### **Cabezas negras sobre almohadas blancas**

El personaje también nos permite ver el tema de la migración del campo a la ciudad desde una perspectiva sexual que coincide con las observaciones de Omar Acha en su estudio sobre la sexualidad durante el peronismo y los años precedentes. Mientras en Buenos Aires “sin un mango te tenés que cargar con lo



que venga” (LTRH: 166), en Coronel Vallejos sus posibilidades de conseguir mujeres son mucho más amplias. Las maestras y estudiantes que puede tener en el pueblo, en la ciudad son reemplazadas por sirvientas con “olor a chivo” (LTRH: 166). Estas trabajadoras domésticas que viajaban solas desde las provincias hacia la ciudad a partir de la década del treinta, desarrollaron una sexualidad independiente del concubinato o el matrimonio<sup>84</sup> que, aunque en voz alta escandalizaba a los sectores conservadores, en secreto eran sus mayores beneficiarios, ya que permitían la experimentación sexual de los jóvenes sin mancillar el honor de las señoritas.

Debido a la pronta asimilación de los integrantes de la clase obrera urbana –los así llamados “cabecitas negras”– con el peronismo, inmediatamente se atribuyó esta inmoralidad a la adhesión a Perón. Si volvemos al registro visual de las patas en la fuente, además de los hombres en musculosa y pantalones arremangados, observamos también mujeres que comparten ese espacio con las faldas levantadas, sin manifestar el pudor requerido a su género. Esta libertad en el uso del cuerpo además se percibía en sus cantos populares, como evidencian los versos “Sin corpiño y sin calzón / Todas somos de Perón”<sup>85</sup> coreados por la masa femenina presente en las marchas de apoyo al General. Allí estaba entonces el atentado a la moral que denunciaba el diario *Crítica*.

Cobito, el hostigador de Toto en el elegante colegio George Washington, explicita esta vinculación entre personal de servicio, peronismo y sexualidad en su fantasía con la lavandera. “Gorda peronista del carajo, gorda mía” (LTRH: 200), invoca el adolescente, desesperado por estar con una mujer. La fantasía peronista vuelve cuando piensa en la posibilidad de violar a una clienta en la tienda de Paraná: “le doy un golpe con el rollo de hule, bajo la persiana, le arranco el escudo peronista y no me importa que la primera sea una negra” (LTRH: 208). El ultraje al cuerpo peronista y sus símbolos parece implicar una venganza de clase y de etnia por parte de Cobito. Por un lado, el joven pertenece a una

---

<sup>84</sup> Cfr. “Mujeres migrantes en los orígenes del peronismo” en Acha, 2014.

<sup>85</sup> Cfr. Andahazi, 2013

burguesía provinciana que pudo haberse visto perjudicada con el gobierno populista; por otra parte, su condición de judío y su desprecio al peronismo se relacionan con una creencia ampliamente difundida acerca del antisemitismo del gobierno de Perón<sup>86</sup>.

A pesar de que los cuerpos que describe Cobito –negras, gordas– no cumplen con un ideal estético convencional, están cargados de deseo y sexualidad. Hay un placer sucio y morboso en ese contacto con lo bajo, que además se presenta como accesible. En *Boquitas pintadas*, la negra de nalgas exuberantes va a ser la Raba, la empleada doméstica que se deja seducir por Pancho, el amigo de Juan Carlos.

El investigador César Valverde Stark afirma que los personajes masculinos del galán Juan Carlos Echepare y Francisco Catalino Páez, el albañil aspirante a policía,

presentan diferentes modelos de raza, clase y, por lo tanto, nación: Juan Carlos con una masculinidad establecida, eurocéntrica y anticuada, mientras que Pancho es símbolo del hombre criollo emergente, un cabecita negra, que busca reemplazar la masculinidad hegemónica asociada con Juan Carlos (Stark, 2014:168).

Económicamente también podemos ver la decadencia de uno y el ascenso del otro. Mientras el galán proviene de una familia que ha perdido sus riquezas y su enfermedad lo deja sin trabajo, el albañil, gracias a su perseverancia, mejorará su situación entrando al cuerpo de policía. Por otro lado, la novela insistentemente menciona las características físicas y raciales de los personajes, dando cuenta de la variedad étnica y la multiplicidad de orígenes de la inmigración argentina. Nené, hija de españoles, es rubia (como las de New York), Mabel es morocha y la Raba, criolla. La genealogía de Pancho, claramente especificada, justifica su aspecto físico: “Su madre le dijo que tenía el pelo tupido como ella, como los

---

<sup>86</sup> Raanan Rein es quien más se ha dedicado a derribar este mito fundamentado en el accionar de Argentina en la Segunda Guerra Mundial: en primer lugar, el hecho de no haber declarado la guerra a los países del Eje hasta que la derrota de Alemania fuera inminente, luego, la llegada de jerarcas nazis de forma secreta, y por último, el rol del director del Departamento de Inmigraciones, al asumir Perón la presidencia, Santiago Peralta, quien abiertamente se mostró reticente a recibir a los sobrevivientes de la *shoá*. En su libro *Los muchachos peronistas judíos*, el investigador israelí pone de manifiesto el extenso apoyo que recibió el Justicialismo por parte de distintos grupos e individuos judíos. Cfr. Rein, 2015.

criollos, y enulado como su padre valenciano. Pero los ojos negros no podían ser heredados de los antepasados indios sino de los moros que habían ocupado Valencia siglos atrás.” (BP: 34) Las numerosas descripciones y alusiones a su fornido cuerpo de obrero nos permiten imaginar ese cuerpo altamente sexualizado de la iconografía del descamisado. Es “un cabecita negra, asociado al peronismo y el populismo” (Stark, 2014: 174). En su encuentro con Raba, “Pancho tenía una camisa de mangas cortas de donde salían dos brazos musculosos cubiertos de espeso vello, el cuello de la camisa estaba abierto y se entreveía el pecho cubierto del mismo vello” (BP: 38).

Inconscientemente, su fuerza y sus rasgos remiten a lo animal y lo salvaje: ante su fuerza, su madre “pensó sin saber por qué en los cachorros de oso de un circo” (BP: 34) y “Raba sin saber por qué pensó en un gorila temible” (BP: 38) y esas manos fuertes para el trabajo también son una velada amenaza (“yo si quiero te aprieto y te quiebro, mirá la fuerza que tengo”, BP: 43). Es la barbarie ante la que a la mujer sólo le queda someterse.

Adrián Melo, en su libro *El amor de los muchachos*, advierte una constante en la literatura argentina que parte de la vejación del unitario de *El Matadero* y se hace presente en esta obra de Puig: el desmesurado deseo erótico de la civilización por la barbarie. “Es en *Boquitas pintadas* la fascinación de la venida a menos Mabel por Francisco “Pancho” Páez, el negro barato que invade las sábanas blancas de la burguesía” (Melo, 2005: 116). Sin embargo, la relación entre la maestra y el albañil se acerca más a otro *topos*, también tratado por Echeverría aunque aun más antiguo. Mabel es la blanca cautiva en los brazos del indio feo de piel oscura, pero no es la víctima. Si la cautiva representa el “objeto del deseo del “otro”” (Malosetti Costa, 1994: 298), Mabel lo asume con placer y se transforma voluntariamente en una imagen erótica. El tabú de esta unión motiva a la joven a consumarla y aceptar los avances de Pancho, especialmente porque para ambos subyace en este acto una oportunidad subversiva: mientras ella ejerce el control de su sexualidad eligiendo a un hombre que socialmente le es vedado y con quien no media una relación afectiva, “para

Pancho es un momento de acercamiento a Juan Carlos y los dividendos patriarcales y raciales que su amigo disfruta” (Stark, 2014:176).

Hay otra imagen que también nos permite ver este cuerpo como el futuro pujante frente al modelo de virilidad y belleza obsoleto y agonizante de Juan Carlos y es cuando se describe la ducha de ambos. En la entrega cuarta, la ducha del novio de Nené es temida como una posible antesala a una bronquitis (antes de la serie de resfríos y bronquitis a veces se había sentido muy acalorado después de una ducha, BP: 29), mientras que en la novena, el baño de Pancho remite a imágenes típicamente eróticas (“La gruesa tela sanforizada de la camisa de fajina estaba pegada al cuerpo mojado de sudor (...) El agua de la ducha salía fría (...) con sólo abrir una canilla, abundante, se la podía derrochar”, BP: 59). Si bien ambos mueren, lo que realmente muere en la obra es el modelo de masculinidad hegemónica del galán de rasgos europeos para dejarle paso al obrero criollo. Juan Carlos llega a percibir esta amenaza, el avance del hombre “con la piel quemada por el sol” (Acha, 2014: 64), trabajador incansable, ejemplo de moral y virilidad por sobre aquellos como él, feminizado por la pasividad propia de la burguesía, enfermo y desplazado hasta de la cama de sus amantes. La cabeza negra de Pancho en la almohada blanca y perfumada de Mabel<sup>87</sup> es una réplica del gesto de los pies en la fuente, un nuevo gesto de la invasión.

---

<sup>87</sup> “tiene perfume la funda de la almohada, mi cabeza negra en la almohada blanca” (BP, 74)

## Capítulo V

### Violencia sexual y política. Toto, Leo Druscovich y Molina

MARIO BORGES: Aquí cogés o te cogen.

DIOSITO BORGES: Yo no me quiero coger a nadie acá.

MARIO BORGES: No hay una tercera posición, pendejo.  
Cogé o te cogen

*El marginal*, 2018

### Chingones y chingados

Como hemos visto en el capítulo anterior, la mayoría de los personajes que representan una masculinidad tradicional en las obras de Puig manifiestan una obsesión por el sexo. Cobito cree que “si este verano no empiezo a coger se me van a podrir las bolas” (LTRH: 208), mientras Carlos y Héctor llevan la cuenta de las mujeres con quienes se han acostado. Sin embargo, la verdadera obsesión no es el placer sexual o el contacto con el sexo opuesto, sino la acción de penetrar. Octavio Paz, en su clásico ensayo *El laberinto de la soledad* (1950), asimila este fenómeno con algo intrínseco a la concepción del macho latinoamericano. Según el mexicano, el auténtico “macho” se define sobre todo como “el Gran Chingón”, el que chinga, con todo lo que este término representa: es aquel que desgarrar, penetra, abre, vulnera. Chingar, en todas sus acepciones y contextos, siempre “denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza en otro. Y también, herir, rasgar, violar —cuerpos, almas, objetos—, destruir” (Paz, 1998: 32) El macho es, entonces, aquel que domina a través de la fuerza, también dañando<sup>88</sup>.

Si bien el libro ya tiene casi setenta años, esta visión del poder machista sigue resultando vigente. De hecho, la homosexualidad sólo está condenada para el que ejerce un rol pasivo, quien se abre, acercándose a aquello que se

---

<sup>88</sup> Si bien el término chingar en su sentido sexual no se utiliza en nuestro español rioplatense, llama la atención la cantidad de palabras en español y en otros idiomas que incluyen las dos acepciones de tener relaciones sexuales y dañar/destruir. Por ejemplo, en inglés *fuck*, en italiano *fottere*, y en español foliar o joder. En estas tres lenguas también los insultos relacionados con el sexo anal son extremadamente ofensivos, por ende podemos concluir que las observaciones de Octavio Paz no sólo son absolutamente vigentes sino que son aplicables a un contexto mucho más amplio que el mexicano.

considera propio de lo femenino –la abertura, el tajo, lo húmedo, el recibir–. En *La traición de Rita Hayworth* las menciones a violaciones homosexuales no sólo son recurrentes sino que parecen algo natural dentro de los procesos de iniciación sexual, como se evidencia en los relatos de Héctor –quien no puede entender el placer de esta práctica– o del abusador Cobito. Según Stephen Murray, estar encima de otros hombres –tanto simbólica como físicamente– es tan importante para el machismo como la subordinación de la mujer<sup>89</sup> y sobre este mismo tema podemos añadir la observación que hace Pierre Bourdieu respecto de la relativamente reciente división entre homosexualidad y heterosexualidad. Según el sociólogo, es recién luego de la Segunda Guerra Mundial que se da esta oposición de manera determinante, ya que hasta entonces no era infrecuente pasar de una pareja masculina a una femenina. “Los hombres llamados «normales» podían acostarse con unos «maricas», siempre que se limitaran al aspecto llamado «masculino» de la relación.” (Bourdieu, 2000: 62). Es justo en ese momento de inflexión cuando se forma la sexualidad de Toto, el “maricón”, en oposición a la masculinidad desbordada del discurso de Cobito.

Con respecto a la época de la narración, Evelyne Minard también encuentra una interesante relación entre las faltas de referencias al contexto histórico global –fácilmente deducibles debido a la precisión cronológica que estructura *La traición*– y la violencia que sacude al mundo en aquel momento. Más allá del elemento autobiográfico que implican los años que se mencionan en la novela, también nos permiten observar cómo Vallejos se hace eco de la violencia extrema a la que nos remiten esas fechas. La novela empieza en 1933, coincidiendo con la llegada de Hitler al poder, se desarrolla entre 1939 y 1945, durante la Segunda Guerra Mundial, y continúa en 1946 y 1947, los primeros

---

<sup>89</sup> (t)opping other men (usually verbally or symbolically, but occasionally physically) is central to machismo, perhaps as important as maintaining the subordination of women. Machismo is not exclusively or primarily a means of structuring power relations between men and women. It is a means of structuring power among men. Like drinking, gambling, risk taking, asserting one's opinions, and fighting, the conquest of women is a feat performed with two audiences in mind: first, other men, to whom one must constantly prove one's masculinity and virility; and second, one-self, to whom one must also show all the signs of masculinity by way of practices that show the self to be “active,” not “passive”. (Murray en Stark, 2014: 75)

años de Perón como presidente. Es precisamente en los capítulos fechados en esos años en los que Cobito y Esther mencionan el contexto político local al referirse al peronismo. Según Minard, es en esta violencia desesperada que atraviesa toda la novela en la que percibimos implícitamente una cierta visión de la Argentina y su potencial de destrucción, sadismo y muerte. Las comparaciones entre el universo disminuido y carente de interés que representa el pueblo pampeano y el contexto mundial se tornan así inevitables.

Volviendo a la cuestión de la necesidad de ejercer violencia sexual, ésta se manifiesta como un mandato ineludible. Acumular conquistas es para los machos del “ciclo de Vallejos” más una presión que puede llevar hasta la muerte (si pensamos en Pancho y Carlos) que una fuente de placer genuino. Los ataques bestiales de los que no sabemos si Toto logra escapar airoso se relacionan, según Minard, con una intensificación de la idea de falo como sexo que cancela su significado más profundo como símbolo. Es así como estos adolescentes, identificados en el signo de su hombría, en realidad son castrados de su atributo simbólico, de su valor de Palabra y Ley<sup>90</sup>.

Si en la década del 40 veíamos esos niños formados en un modelo marcado por esta idea de “chingar” y un falo despojado de su atributo simbólico, los personajes adultos del llamado “ciclo político” de Manuel Puig parecen ser el producto de esa formación. En el caso de Leo Druscovich, concebido por un padre que “deseaba fuertemente el advenimiento de un hijo varón” (TBAA: 93), pero que tempranamente lo dejó al cuidado de sus hermanas, conocemos su difícil proceso de iniciación sexual. En primer lugar, la atracción incestuosa, luego la imposibilidad de perder la virginidad con una prostituta, y por último, la necesidad de ejercer violencia sobre el otro para sentir placer en cada una de sus experiencias. Esta imposición de ser el “macho chingón”, su dificultad para llegar a una erección en un contexto afectivo o en un encuentro plenamente consentido, nos permiten interpretar la imagen de su pene sobredimensionado<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Cfr. Minard, 1982.

<sup>91</sup> “por el tamaño de su órgano sexual era admirado y celebrado por sus compañeros, quienes lo obligaban a exhibirse cada vez que llegaba un nuevo inscripto al colegio” (TBAA, 100).

más como el peso ineludible del mandato machista que como un elemento erótico.

En este punto resulta interesante detenernos en la relación de este mandato proveniente de la esfera paterna con la incorporación del discurso psicoanalítico, recurso habitual en la obra de Puig. El padre de Leo, al igual que el de Toto, ejecutan la castración simbólica en términos lacanianos, al separar al niño de la madre<sup>92</sup>. Mientras Berto negaba a su hijo la posibilidad de pasar la siesta con Mita, Leopoldo Druscovich, más explícitamente, prohíbe el incesto entre Leo y su hermana Olga, figura materna. Ambos padres, símbolos de la ley, son figuras ausentes o abandonicas, aunque su poder resulta omnipresente. Vemos en los dos ejemplos literarios cómo la supuesta omnipotencia materna del primer tiempo del Edipo tambalea en el segundo, cuando el padre impone “la ley del puro capricho (...) la ley del privador (...) que no sólo priva a la madre, sino también al hijo” (D’Angelo, 1986: 90). D’Angelo, Carbajal y Marchilli en *Una introducción a Lacan* (1986) afirman que en esta instancia puede ser evocado el protopadre del mito presocial freudiano, definido como aquel que somete a los demás a una ley arbitraria, pero de la que él queda exento.

En *The Buenos Aires Affair*, la novela que más abunda en críticas al primer peronismo y llegó a determinar el exilio del autor durante la presidencia de Héctor Cámpora, esa figura de poder ubicuo cuyas leyes autoritarias y caprichosas se deben acatar es durante la adultez de Leo reemplazada por la de Perón, un líder que –como hemos visto en el capítulo anterior– también se caracteriza por sus atributos de virilidad y paternidad<sup>93</sup>. En esta fase, la castración simbólica de la niñez ejercida por el padre se transforma en la amenaza de una castración real a manos del Estado cuando Druscovich es detenido por colaborar en la impresión de panfletos antiperonistas. Los policías lo amenazan con aplicarle la picana en la ingle y “Leo claudicó ante el terror de quedar sexualmente inválido” (TBAA:

---

<sup>92</sup> Cfr. D’Angelo, 1986.

<sup>93</sup> A esto podemos agregar la observación de acerca de la relación entre la figura de Perón y el padre: “La dominación masculina y el patriarcado proveyeron motivos para que Perón ocupara el rol de padre “como sitio psicológico de imposición de autoridad” (Acha, 2014: 327)



109), por lo que se salva delatando a sus compañeros. De este modo, el protagonista conserva su órgano viril pero se ve relegado a la categoría femenina de los débiles, los mariquitas, los incapaces de soportar el dolor físico<sup>94</sup>. Además, utilizando la terminología analizada por Octavio Paz, se vuelve un “rajado”. Mientras la mujer está naturalmente “rajada” por su sexo, el hombre se raja al abrirse, tanto al demostrar sus sentimientos como al traicionar. Por eso, cuando se da cuenta de que “además de asesino era delator, las lágrimas fluyéndole gruesas como gotas de glicerina” (TBAA: 109), podemos considerar que sus grandes faltas para la construcción de su imagen como macho dominante son sólo el llanto y la delación, pero no el homicidio de un homosexual.

Por otra parte, la tortura es interpretada por Leo como una forma de pagar “por el crimen cometido” (TBAA: 109). Pero el verdadero crimen no fue el asesinato en el baldío ni dominar sexualmente a otro hombre, sino el hecho de haber sentido un placer supremo al hacerlo. Es ahí donde se evidencia el modo en que el poder coacciona y castiga estas desviaciones de la norma, estas sexualidades improductivas basadas en el placer<sup>95</sup>.

Según nos lo explica Vittoria Martinetto en el estudio que realiza sobre los fragmentos censurados en la edición de *The Buenos Aires Affair* de 1973, el mismo crimen fue adjudicado a su autor, quien debió sufrir el castigo de la censura. La italiana observa que la fuerza transgresiva de los pasajes “pornográficos” de la novela de Puig radica principalmente en la propuesta de una nueva sexualidad placentera fuera de la norma. En la escena de la violación y muerte del homosexual a manos de Leo Druscovich, los censores no eliminaron la minuciosa descripción, sino el fragmento donde se menciona “El placer de Leo, ya en sus vetas supremas” (Puig en Martinetto, 1998: 214). Los episodios de

---

<sup>94</sup> Cfr. Bourdieu, 2000.

<sup>95</sup> A este respecto, en el texto “Apuntes sobre San Sebastián”, Daniel Link hace un recorrido por las diversas imágenes del santo y su significado para la iconología gay, destacando su rol como reivindicatorio del mero placer corporal, alejado del fin reproductivo y, por lo tanto, peligroso para los intereses del poder eclesiástico. Entre los escritos e imágenes seleccionadas incluye la sensación de Leo al sentir la mano de Gladys en su miembro, que es justamente una descripción del San Sebastián de la Capilla Sixtina.

violencia sexual y las descripciones de su enorme falo permanecen en la versión censurada ya que no implican una transgresión; sólo indicarían una virilidad exacerbada, pero dentro de lo estipulado para el rol masculino. Sin embargo, que el protagonista llegue a ese grado de placer durante el encuentro con otro hombre resulta escandaloso. Los episodios onanistas de Gladys curiosamente tampoco son borrados, ya que a pesar de su obsesión por la masturbación, sigue representando a una “mujer objeto”, funcional a una cosmovisión falocéntrica.

Tanto en Puig en cuanto autor censurado, como en Leo, quien debe borrar todo indicio del crimen, se observa el mecanismo de doble impulso del que habla Foucault entre el sujeto y el Estado. “Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo” (Foucault, 2003: 59).

Posteriormente, Leo se entera de que su crimen sexual en el baldío es replicado por un crimen político durante la dictadura de Onganía. “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” (TBAA: 154). La similitud de ambas muertes da la pauta de que disidencia sexual y disidencia política son castigadas de igual manera. Por otro lado, deja en evidencia que las elecciones sexuales en el contexto de un Estado que se apropia de los cuerpos, también pueden ser un acto de rebelión a ese sistema y, por ende, un acto de subversión política, con todo el peligro que éste puede implicar. En este contexto, lo mismo sucede en *Pubis angelical* cuando Ana rompe con el modelo de esposa ornamental, cuyo deseo sexual queda siempre supeditado al del marido, y luego del divorcio elige tener relaciones con otros hombres. El castigo no tarda en llegar y la protagonista termina en el exilio, imposibilitada de recuperar su vida y a sus seres queridos, como todos aquellos disidentes políticos que temieron por su vida. Manuel Puig dice que el pecado original argentino es un error político y error sexual, y en el destino de Ana vemos cómo ambos errores son en verdad uno solo.

## Alternativas de salida

La salida de este sistema perverso que restringe la libertad de hombres y mujeres la esbozan Toto en una primera instancia y posteriormente los presidiarios de *El beso*. En el primer caso, vemos un rechazo por parte del niño a la autoridad paterna y todo lo que ella representa. Amícola, analizando la carta que Puig envió a Rita Hayworth para pedirle permiso para mencionarla en su título, encuentra que ese rechazo comienza cuando Berto rompe su promesa de ir al cine todas las semanas. A partir de este hecho, la identidad de Toto se configura

en contra de todos los modelos autoritarios que su entorno le obliga a asumir. En este sentido, la traición que “hace” el protagonista tiene que ver con una traición a la Ley del Padre. Y de eso se trata aquí: de una infracción que sólo puede recibir el insulto del costado de los intolerantes del sistema simbolizados en la línea masculina de Héctor, Cobito y Berto. (Amícola, 1997: 8)

Por otro lado, en *El beso de la mujer araña*, si bien Valentín no puede escapar del confinamiento de la celda, gracias al contacto con Molina puede liberarse de la imposición de los roles atribuidos al género. Se permite ser un “rajado” al abrirse emocionalmente al otro, y en el encuentro sexual no violenta a su compañero, sino que consigue establecer un vínculo trascendental. Si el poder machista se sostiene mediante una definición de lo masculino como lo opuesto o contrario a lo femenino (abierto/cerrado, débil/fuerte, etc.), la única alternativa para romper con el *statu quo* es anular el binomio. De ahí que en *Pubis angelical* la figura del andrógino traiga la paz en el sueño de Ana.

Tal vez la cita que mejor sintetiza el pensamiento de Puig a este respecto se encuentra en el final del capítulo diez de *El beso*. Allí, en el momento en que Valentín comienza a abrirse a Molina con actos como el perdón y el agradecimiento, y el cambio en la relación de ambos permite el encuentro sexual del capítulo siguiente, hay una nota al pie que resulta clave:

la mujer más necesitada, y desesperadamente, de liberación, es la «mujer» que cada hombre lleva encerrada en los calabozos de su propia psiquis. Roszak señala que sería ésa y no otra la siguiente forma de represión que es preciso eliminar, y lo mismo en lo que respecta al hombre maniatado que hay dentro de toda mujer.

Y Roszak no duda de que todo ello significaría la más cataclísmica reinterpretación de la vida sexual en la historia de la humanidad, ya que replantearía todo lo concerniente a los roles sexuales y al concepto de normalidad sexual vigente en la actualidad. (EBMA: 172)

Esta es la liberación que experimenta Valentín, pero es la que Berto, incapaz de llorar la muerte de su hijo, o Leo, imposibilitado de expresar amor, no llegan a vislumbrar. Casi cincuenta años después de la publicación de su primera novela, y con las discusiones acerca de la cuestión del género en auge, estas obras nos permiten ver que la noción patriarcal heteronormativa de género, con todos los imperativos que conlleva, es el germen de toda violencia.

## Conclusiones

En las páginas anteriores hemos visto cómo Puig busca comprender el fenómeno de masas que significó el peronismo para la historia argentina a partir de los mismos modelos narrativos de esa cultura de masas. Desde las producciones propagandísticas difundidas por los medios oficiales hasta la lógica del melodrama funcionan como un método de análisis alternativo para abordar un tema extremadamente complejo. Como ejemplos de este recurso, hemos podido analizar la manera en que el discurso de Esther en *La traición de Rita Hayworth* (1968) mezcla las imágenes de la familia obrera y el sistema de valores difundidos por el primer peronismo tanto desde la industria del entretenimiento como desde la educación oficial, extensamente estudiados por Marcela Gené y Mariano Ben Plotkin respectivamente. A esto se le adiciona la retórica melodramática propia de la novela rosa de la época, pero también especialmente de la misma Eva Perón.

A continuación, en *La tajada* (1960) vimos el tratamiento que hace el escritor de la Primera Dama como personaje, utilizando algunos mitos del imaginario antiperonista como su pasado turbio o su deseo de triunfar en el cine, elementos que pronto la convirtieron en una estrella *pop*. Por otro lado, siguiendo las investigaciones de Lidia Santos, observamos la fascinación ejercida por la industria cultural sobre los individuos en la comedia *Bajo un manto de estrellas* (1981), ambientada en 1948. Allí, ese manto que todo lo envuelve es ese mundo de fantasía del radioteatro, pero también el peronismo, que entró a las casas a través de la radio e impuso como nuevas heroínas a la enfermera y la empleada doméstica.

En la mayoría de las obras del autor se nota la presencia de una estética *kitsch* que puede tomar la forma de una descripción de un decorado o la introducción de un bolero, pero también una sensibilidad *kitsch* por parte de sus personajes, afectados por un bovarismo proveniente del consumo de *mass media*. La mencionada sensibilidad *kitsch* no sólo se impone en las fantasías

amorosas, sino también en la relación con la política, tal como se manifiesta en el apasionado discurso peronista de Esther, pero también en el curioso análisis que hace Ana, la protagonista de *Pubis angelical* (1979), sobre la militancia de su amigo Pozzi como un “enamoramiento” con Perón, aspecto que observamos en el capítulo III. Todo esto se relaciona con la noción de *kitsch* político, noción que según Milan Kundera también sirve para comprender la irracional división entre izquierda y derecha, que en los años setenta fraccionó violentamente al peronismo.

En el capítulo II nos enfocamos en la división estética que también produjo desde el mismo 17 de octubre de 1945 el peronismo en la población argentina. El movimiento, que dio mayor visibilidad a formas de expresión provenientes de las provincias y fomentó el desarrollo de una cultura nacional y popular a través de sus instituciones, fue interpretado por los sectores afines a la cultura dominante como una invasión de lo feo. Puig supo captar este fenómeno en su novelística, ensayando también una especie de sociología del gusto argentino. Si bien la posición del autor nunca queda expresamente manifiesta, llama la atención que todos los personajes antiperonistas que aparecen en sus páginas participan de los consumos de una elite cultural y basan su postura política no desde un aspecto social o económico, sino en relación a la posibilidad de seguir accediendo a esos bienes culturales. Mientras los peronistas Esther y Pozzi actúan movidos por una sensibilidad *kitsch*, los opositores tienen como principal motivación la defensa de una cultura que consideran superior y prioritaria, aunque en la realidad es solo un conjunto de frívolas formas de distinción social.

De todos modos, también podemos entender esta oposición estética/política como la lucha por la dominación del campo de las representaciones, aquello que según Bronislaw Baczko es un factor fundamental para el mantenimiento del poder y que el Estado especialmente realiza bajo la forma de la propaganda. Es entonces también la lucha por la imposición de un imaginario social que organice y domine el tiempo colectivo sobre el plano

simbólico<sup>96</sup>. Un imaginario que incluya una Evita santa o una Evita puta; un obrero suburbano heroico o salvaje.

El filósofo polaco encuentra dos aspectos esenciales en la composición de estos imaginarios: por un lado, las utopías y por otro las memorias colectivas, aunque el mismo autor inmediatamente reconoce que “en la realidad histórica casi siempre una completa y alimenta a la otra” (Baczko, 1991: 9). Las memorias colectivas peronistas se manifiestan principalmente en la imagen de un pasado dominado por una oligarquía, mientras que las antiperonistas asocian ese tiempo a un país más abierto al mundo y culturalmente más rico. Las utopías aparecen permanentemente en Puig: desde los discursos melodramáticos propuestos por el cine de Hollywood o el radioteatro, donde el bien siempre triunfa sobre el mal, hasta la utopía peronista donde vencerá la clase obrera que mencionan tanto Esther como Pozzi.

Uno de los hallazgos más interesantes del novelista es la propuesta de su utopía sexual, que básicamente consiste en la eliminación de las restricciones impuestas por los géneros femenino y masculino. En *El beso de la mujer araña* (1976), ésta queda explícita en la nota al pie donde menciona a Theodore Roszak: “... la mujer más necesitada, y desesperadamente, de liberación, es la «mujer que cada hombre lleva encerrada en los calabozos de su propia psiquis (...) todo ello significaría la más cataclísmica reinterpretación de la vida sexual en la historia de la humanidad, ya que replantearía todo lo concerniente a los roles sexuales y al concepto de normalidad sexual vigente en la actualidad” (EBMA: 172). En las últimas páginas de *Pubis angelical*, esta imagen se materializa en la figura de un ángel asexuado que actúa como un mensajero de paz.

En el capítulo IV nos hemos dedicado a estudiar el tratamiento que hace Puig del cuerpo hipersexualizado del descamisado peronista. Allí pudimos ver, siguiendo a Omar Acha, el modo en que la moral sexual y los límites de la exhibición del cuerpo de los sectores conservadores comenzaron a verse

---

<sup>96</sup> “Una de las funciones de los imaginarios sociales es organizar y dominar el tiempo colectivo sobre el plano simbólico” (Baczko, 1991: 9).

turbados por las costumbres menos estrictas de las clases populares. En *Boquitas pintadas* (1969), esto queda ejemplificado en la decadencia física a causa de la tuberculosis de Juan Carlos, el galán terrateniente que representa el modelo de la vieja Argentina, y el obrero Pancho, quien termina seduciendo a la aristocrática Mabel con su aspecto viril y fornido.

A continuación, hemos profundizado en esta construcción de la masculinidad a partir de la idea del macho como lo opuesto a lo débil, lo rajado. En un momento en el que la discusión acerca de los roles de género se ha instalado en la charla cotidiana y la consigna feminista “Deconstruite” ilustra pancartas, tazas y remeras, las reflexiones de Manuel Puig pueden ser tomadas como un significativo aporte al debate actual. Su novelística nos habla de hombres que son presionados a ser esos machos a toda costa, sin ni siquiera poder cuestionar ese mandato. Dentro de este sistema, quienes ejercen violencia sexual –como el caso de las violaciones en el colegio de Toto– no son castigados, pero sí lo son quienes se atreven a romper con ese orden. Toto, quien se aleja del padre y las imposiciones masculinas, es señalado como el maricón; Molina directamente es encerrado en prisión. En el último capítulo de *La traición*, vemos el intento fallido de Berto por comenzar a “abrirse”, mostrarse vulnerable, pero inmediatamente se autocensura. Además el Estado, sin importar el color político o el origen de su gobierno, reproduce y refuerza este mismo modelo. Así lo vemos en la censura ejercida sobre *The Buenos Aires Affair* y el propio Puig, la amenaza de castración a Leo Druscovich y la tortura que termina con la vida de Valentín. Como conclusión, su obra nos deja ver que el fin de la violencia política y social solo podría darse con el fin de la violencia que implica la imposición de los roles de género dentro de un orden heteropatriarcal, ya que de esta manera el individuo dejará de reprimirse y el hombre no necesitará dañar al otro para afirmar su masculinidad.

Para terminar, nos interesa establecer una última comparación entre Manuel Puig y otro artista que se inició en el arte *pop*: León Ferrari. Su serie *Nosotros no sabíamos* (imagen 5) es una recopilación de artículos periodísticos



de diarios argentinos que dan cuenta de los crímenes cometidos por las Fuerzas Armadas en 1976. Con estas obras, el artista desmantela un argumento habitual esgrimido por la población que de algún modo apoyó o simplemente fue acrítica con la última dictadura militar. Era imposible “no saber” porque la información, aunque a cuentagotas, estaba. Es lo mismo que señala nuestro autor en el “no meterse” de Ana, quien no logra definir si la muerte de Pozzi es “porque se la buscó” (PA: 244) o si es en realidad “un mártir” (PA: 244), y es capaz de minimizar las desapariciones durante el gobierno de Lanusse. Son también esas noticias acerca de militantes buscados y muertes violentas que aparecen en diarios y pegatinas en *The Buenos Aires Affair* y nadie lee. Son, además, el silencio alrededor de las violaciones en el Colegio George Washington y la complicidad en los engaños amorosos de Juan Carlos que mantienen el *statu quo* de un sistema machista desde lo más íntimo. Si bien a Puig no le interesa ese rol estereotipado de artista comprometido, no deja de advertirnos acerca de las consecuencias de no asumir una posición y del peligro que esto implica, ya que “En la Argentina ciertas propuestas autoritarias han gustado, prenden mucho y viene todo este ejercicio machista muy natural” (Amícola, 1992:274).

### **La gran pregunta, el gran desafío**

Luego de haber sintetizado las conclusiones a las que hemos llegado con este trabajo, nos gustaría ensayar una respuesta a la gran pregunta que sigue siendo un enigma. ¿En qué texto, quién de todos estos personajes que se expresan sin exhibir los hilos de un autor, manifiesta la opinión de Puig acerca del peronismo? Probablemente la respuesta esté en el personaje de Salvatore, protagonista de un relato en forma epistolar publicado en 1990 en una revista italiana de moda y actualidades, *Chorus*. Amícola tradujo este y los demás textos escritos para ese medio y los editó en el libro *Los ojos de Greta Garbo*. En “Estoy indeciso pero elijo a Rossellini”, Salvatore, un italiano que inmigró a la Argentina en 1948, se queja de su suerte por haber dejado su patria justo antes de que se levantara. “...ya habíamos tenido al Duce en la cuenta; para qué queríamos a

otro fascista, ¿para nosotros cuál era la novedad? En cambio, no: de antipasto, fascismo; de plato principal, fascismo” (LOGG: 25) comenta Salvatore, en sintonía con las observaciones de Ana o Gladys. Sin embargo, en seguida reconoce que en este país “con la escuela nocturna y la universidad gratuita me recibí” (LOGG: 26) y llegó a ser un ingeniero, de modo que sin mencionarlo, admite los beneficios sociales que trajo el peronismo.

Esta visión que contempla los logros y desaciertos de Perón es consistente con la de Manuel Puig, especialmente la expresada en la entrevista de Göttingen de 1981 publicada por Amícola. Allí, el escritor admite que alude al peronismo cuando habla de formas autoritarias de poder, pero también dice que el movimiento “resume lo más activo de la búsqueda socialista real” (Amícola, 1992: 275). Salvatore tal vez logre llegar a esta conclusión racional, capaz de entender luces y sombras, por la distancia que le otorga el ser extranjero y los años transcurridos. Puig también, luego de años lejos de su país, desde el distanciamiento y con la libertad de expresión que otorgan el exilio, puede opinar de esta manera, sin el influjo de la imaginación melodramática ni los clichés del mito antiperonista.

Mi generación, nacida casi diez años después de la muerte del General Perón, no vivió nunca bajo un gobierno militar y también vio caer y mutar al comunismo que inspiró la lucha armada de ese tiempo. Sin embargo, fue testigo de las numerosas transformaciones del peronismo para adaptarse al correr de los tiempos, así como de las pasiones viscerales que estas nuevas formas siguen generando, tanto a favor como en contra. Tal vez seamos nosotros quienes, con la distancia necesaria y a la luz de esta especie de secuela (aclaro que uso este término desde lo narrativo, ya que no me atrevería a usar formas que den idea de fin, como colofón o epílogo) que vive hoy el movimiento, buscando nuevos líderes y resignificándose, podamos finalmente darle una explicación completa, fría, con algo de esa mirada de extranjero, e incluso aplicando lógicas distintas, como la que ensaya Puig con los *mass media*.

Por último, la producción de Manuel Puig nos deja un desafío que debemos asumir como la gran responsabilidad de nuestra generación: liberarnos de un sistema heteropatriarcal que solo origina frustración, represión y violencia y que nos obliga a cumplir con aquello que se espera de nuestro género. Un sistema que hace que los autoritarismos “prendan” con tanta facilidad en la gente, sin importar su condición social o educación. Porque, en palabras de Ana, ¿qué diferencia hay entre Hitler y un marido histérico que llega a la casa borracho y maltrata a la familia? (PA: 231).

## Imágenes



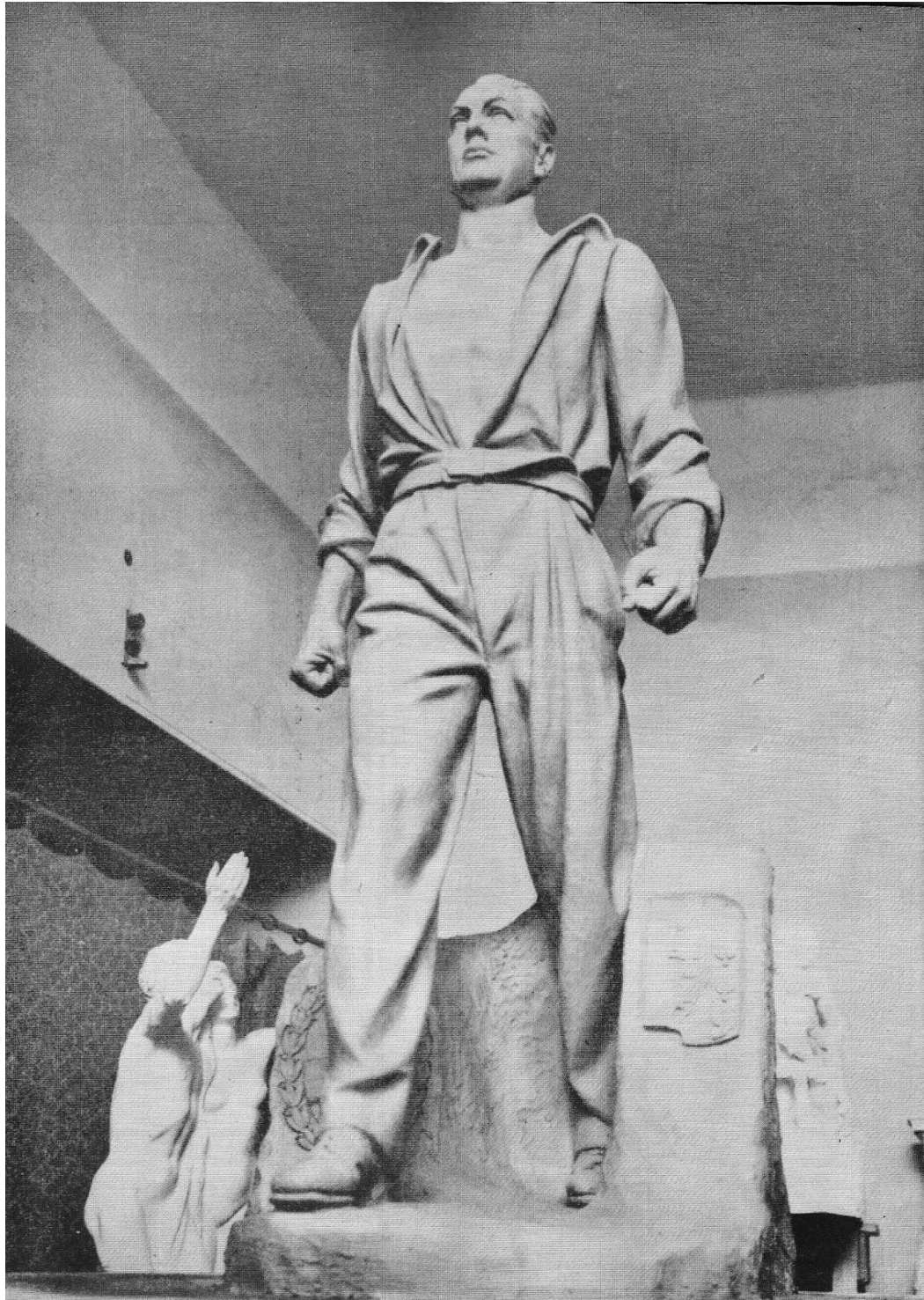
1. Numa Ayrinhac. *Retrato de Juan Domingo Perón y Eva Duarte*, 1948



2. Numa Ayrinhac. *Retrato de Eva Perón para La razón de mi vida*, 1951



3. Andy Warhol. *Mao*, 1972



4. León Tommasi. *Monumento al descamisado. Estatua de Perón representado como conductor.* (fotografía del folleto oficial de 1955)

## Desaparecieron 17 uruguayos de sus domicilios

En la noche del 13 de julio último, diecisiete uruguayos radicados en la Argentina desaparecieron de sus domicilios, según datos que obran en poder del alto comisionado de las Naciones Unidas para los refugiados.

Estas desapariciones fueron denunciadas en la sede local del organismo por parientes y amigos de los ciudadanos uruguayos.

Según pudimos establecer, tales desapariciones fueron puestas en conocimiento de la sede central del organismo, en Ginebra, y ya se habría establecido comunicación con nuestro Gobierno para tratar de establecer el paradero de esas personas.

En el grupo de uruguayos figuran dos niños de muy corta edad, uno de ellos de nueve meses de acuerdo con las certificaciones efectuadas ante el alto comisionado.

BA 21/7/76

## Grandma and baby home to Uruguay

A GRANDMOTHER'S plea for the return of her two-year-old grandson, published in the Buenos Aires Herald last month, was answered recently. Mrs. Fermina Haydee Cantoni de Anzalone took grandson Ernesto Andrés to her home in Montevideo after he appeared in Buenos Aires.

On August 1, Mrs. Anzalone received a phone call at her home telling her to come to Buenos Aires to pick up the child. The boy was staying with Mrs. Anzalone's daughter here since his mother, Rita, was arrested.

When Mrs. Anzalone arrived in Buenos Aires, she found her daughter's second-floor flat empty.

Her search for her grandson was unsuccessful until she contacted the Herald and her story was printed.

The daughter with whom the baby was staying, Laura María Haydee Anzalone Cantoni, is one of 19 Uruguayans kidnapped from their homes in July.

Their relatives recently wrote an open letter to President Jorge Rafael Videla describing their grief as they prepared to return to Uruguay after searching fruitlessly for the kidnap victims here, among them a three-month old baby and children.

The letter claimed the kidnappings were carried



Ernesto Andrés

out by no fewer than 10 people, in civilian dress and heavily armed, who broke into the victims' homes at dawn. The kidnappers did not seem to fear being observed, and said they were police, but produced no police documents, the letter stated.

Still missing are: Miss Anzalone; José Félix Díaz Berdayes; Nelson Eduardo Dean Bermúdez; León Gualberto Duarte Luján; Sergio Rubén López Burgos; Enrique Rodríguez Larreta, his wife Raquel and son Enrique; Sara Rita Méndez Lompodio; Simón Antonio Riquelme; María Inés Solino Platero; Ana Inés Quadros Herrera; Margarita María Michelini; Raúl Luis Altuna; Zahn de Andrés; Maceiro Pérez; López Espiga; and Alicia Alarcón.

BA 9/9/76



• Michelini



• Altuna

## Mother appeals for Michelini

THE WIDOW of a former Uruguayan senator yesterday issued a public appeal to know the whereabouts of her daughter, Margarita Michelini, 26, and her son-in-law, Raul Altuna, 24.

Both disappeared from their home in Villa Martelli on July 14, and their flat was later found in an upheaval. Ten unidentified, armed men dragged them from their flat the same day that several other Uruguayans living in Buenos Aires were reported missing.

Mrs. Elisa Delle Piane de Michelini is the widow of former Uruguayan senator Zelmar Michelini, who was kidnapped and murdered in

BA 22/7/76

## Diplomat seeks missing daughter

FORMER Uruguayan legislator and diplomat José Antonio Quadros yesterday made a public appeal to know the whereabouts of his daughter, Ana Inés, missing since July 13, when several other Uruguayans living in Buenos Aires, also disappeared.

Miss Quadros, 31, a mother of three, was living in Buenos Aires for three years up to the time of her disappearance. Later, the United Nations High Commission for Refugees

she used to telephone her parents regularly from Buenos Aires, but for some time now there had been no more calls.

It was not clear if Miss Quadros, a former pupil at the British School, Montevideo, was wanted by Uruguayan security authorities for political reasons.

Dr. Quadros, who said he had learned his daughter was missing from a news item in the Herald, said in his letter: "It is clear that it is one of the aims of the Argentine government to reestablish law, order and justice."

"Why is it, then, that I have no way of tracing the whereabouts of my daughter? Why is it that none of those who likewise were abducted on or around the same date have been found? Why is it that it has been so difficult, if not impossible, to succeed in finding cooperation in my search for the truth?"

"If my daughter is guilty of a crime, let her be duly tried. But even if she were, I believe there is still complete justification in my asking why little if anything is being apparently undertaken to clarify this disappearance, as well as the others. I need help to find my daughter."

Among the others missing, whom Dr. Quadros refers to, is Margarita Michelini, 26, daughter of former Uruguayan senator Zelmar Michelini, kidnapped and murdered on May 21.



• Ana Inés Quadros.

(UNHCR) said that about 17 Uruguayans, some of them political refugees, had disappeared on July 13 and 14.

Her father, a lawyer, former national deputy and former ambassador to Britain, France and West Germany, said he had last seen his daughter in May, when he came from Montevideo to visit her in Buenos Aires. He said that

BA 30/7/76



## Bibliografía

- "A los 83 años falleció el editor Jorge Álvarez" (5 de Julio de 2015), en: *Télam*. Recuperado el 22 de Agosto de 2016, de <http://www.telam.com.ar/notas/201507/111595-a-los-83-anos-fallecio-el-editor-jorge-lvarez.html>
- "Cultura: "Santoró: Realidad, sueño y elegía", la muestra antológica que se presenta en el museo de la UNTREF". (3 de marzo de 2010). *Clarín*. Recuperado el 6 de marzo de 2018, de [https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/estetica-peronista-especie-frankenstein-hecho-retazos\\_0\\_BkCs-DRptl.html](https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/estetica-peronista-especie-frankenstein-hecho-retazos_0_BkCs-DRptl.html)
- "Para Pablo Moyano, la obra de Copi hiere la "fibra más íntima de cada alma peronista"". (11 de Julio de 2017). *El Día*. La Plata, Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 14 de julio de 2017, de <http://www.eldia.com/nota/2017-7-11-4-2-9-para-pablo-moyano-la-obra-de-copi-hiere-la-fibra-mas-intima-de-cada-alma-peronista--espectaculos>
- "Vargas Llosa: "El 'boom' no fue solo un movimiento"" (4 de noviembre de 2012), en: *El Comercio*. Recuperado el 30 de junio de 2018, de <http://archivo.elcomercio.pe/luces/arte/vargas-llosaboom-no-fue-solo-movimiento-literario-tambien-politico-noticia-1491861>
- Acha, O. (2014). *Crónica sentimental de la Argentina peronista. Sexo, inconciente e ideología. 1945-1955*. Buenos Aires: Prometeo.
- Adamovsky, E. (s.f.). "¿De qué hablamos cuando hablamos de populismo?", en: *Anfibia*. Recuperado el 12 de septiembre de 2016, de <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/de-que-hablamos-cuando-hablamos-de-populismo-2/>
- Altamirano, C. (2011). *Peronismo y cultura de izquierdas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Amícola, J. (1992). *Manuel Puig y la tela que atrapa el lector*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- (1994). *Homenaje a Manuel Puig*. La Plata: UNLP - FaCHE.
- (1997). "Tres cartas para la traición de Rita Hayworth", en: *Orbis Tertius*, 2 (4). Recuperado el 19 de marzo de 2018, de <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv02>
- Amossy, R. (2000). "El pathos o el rol de las emociones en la argumentación", en: R. Amossy, *L'argumentation dans le discours* (A. Cohen, Trad.). Paris: Nathan. Recuperado el 13 de diciembre de 2016, de <https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/amossy2000a.pdf>

- (2010). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.
- Andahazi, F. (2013). *Pecadoras y pecadores. Historia sexual de los argentinos III. Desde el golpe del 30 hasta Cristina Kirchner*. Buenos Aires: Booket.
- Andrada, P. (2002). "Hacia una explicación sobre el fenómeno del "Boom Literario" en América Latina", en: *Proceedings of the 2. Congresso Brasileiro de Hispanistas*, San Pablo. Recuperado el 18 de julio de 2018, de [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300044&script=sci\\_arttext](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300044&script=sci_arttext)
- Arias, I. M., Muñoz Martínez, A. B. y Fernando Villaseñor, S. (2008). *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Madrid: Consejo Superior de Ediciones Científicas.
- Avellaneda, A. (1973). *El tema del peronismo en la literatura argentina*. Urbana – Illinois: University of Illinois at Urbana – Champaign.
- (1983). *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (Enero-Marzo de 2003). "Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo", en: *Revista Iberoamericana*, LXIX (202), pp. 119-135.
- (Agosto de 2006). "Cabecitas y oligarcas: Literatura argentina de los 40", en: *Hispanamérica* 35 (4), pp. 111-119.
- Bacarisse, P. (1986). "The projection of peronism in the novels of Manuel Puig", en: Balderston, D. (ed.), *The Historical novel in Latin America: A Symposium*. Gaithersburg: Ediciones Hispanamérica, pp. 185-200.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del Espacio*. Buenos Aires: FCE.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Bajtín, M. (2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Beasley-Murray, J. (Junio de 2002). "La luz cegadora: populismo y teoría del estrellato", en: *Revista de Crítica Cultural* (24), pp. 52-57.
- Bernstein, J.M. (1984). *The Philosophy of the Novel, Lukács, Marxism and the Dialectics of Form*. Brighton: The Harvest Press
- Besoky, J. L. (24 de Mayo de 2013). "La derecha peronista en perspectiva" en: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado el 18 de julio de 2018, de <http://journals.openedition.org/nuevomundo/65374>
- Bielsa, E. (1996). "Manuel Puig y La Cultura De Masas: Promesa y Utopía" en: *Guaragua* (1), pp. 25-44.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Brooker, P. (2003). *A Glossary of Cultural Theory*. London: Arnold.

- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Cárpena, R. (30 de abril de 2011). "El peronismo es tan indispensable como Borges", en: *La Nación*. Recuperado el 21 de noviembre de 2012, de <http://www.lanacion.com.ar/1369124-el-peronismo-es-tan-indispensable-como-borges>
- Carricaburo, Norma (2008). "'Delly, Delly, Delly", Manuel Puig y la novela romántica" en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* vol. 73, n° 299-300), pp. 931-946.
- Cassarai, S. (2013). *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castillo, M. G. (2008). *Retóricas de lo popular en el cine y la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX*. New York: ProQuest LLC.
- Caviglia, M. (2006). *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Chartier, R. (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Barcelona: Gedisa.
- Cisterna Gold, M. I. (2013). *Exilio en el espacio literario argentino de la posdictadura*. Woodbridge: Tamesis books.
- Conde, O. (2011). *Diccionario Etimológico de Lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.
- Corbatta, J. (2009). *Manuel Puig. Mito personal, historia y ficción*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cortázar, J. (1995). *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dalbosco, D. (2010). "La construcción simbólica del mito de la milonguera en las letras de tango", en: *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, 2, pp. 29-45. Recuperado el 18 de julio de 2018, de <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL1010110029A/20482>
- D'Angelo, R., Carbajal, E y Marchilli, A. (1986). *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar.
- Domeq, H. B. (17/10/2011). "La fiesta del monstruo", en: *Agencia Paco Urondo* (en línea). Recuperado el 18 de julio de 2018, de <http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/recuerdo-la-fiesta-del-monstruo-por-borges-y-bioy>
- Durán, M. A. (2010). "Variaciones y recurrencias : el eterno retorno del mito de la cautiva en la literatura argentina", en: Université Paris-Sorbonne (ed.). *Réécritures I. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, 4. Recuperado el 23 de septiembre de 2016, de <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal4/sal4.htm>

- Edwards, R. (s.f.). "Peronismo y Literatura. La prosa plebeya", en: *Anfibia*. Recuperado el 22 de Agosto de 2016, de <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/la-prosa-antiplebeya/>
- Foucault, M. (2003) *Historia de la sexualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI
- (2015) *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Fiorucci, F. (10 de febrero de 2008). "Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo", en: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado el 24 de agosto de 2017, de <http://nuevomundo.revues.org/24372>
- Galasso, N. (2005). *Perón: Formación, ascenso y caída, 1893-1955*. Buenos Aires: Colihue.
- Gené, M. (2005). *Un mundo feliz*. Buenos Aires: FCE.
- (Primavera 2005). "Los rostros del General Perón, del retrato protocolar a la caricatura, en: *Prohistoria*, (Año 9, Nro IX), pp. 83-108. Recuperado el 19 de octubre de 2015, de [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2188732.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2188732.pdf)
- Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, A. (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Giraldo, C. P. (2009). "Qué es la literatura queer: Las compilaciones de literatura queer, gay ylésbica". *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria 18, 19 y 20 de mayo de 2009*. La Plata. Recuperado el 12 de septiembre de 2016, de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3550/ev.3550.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3550/ev.3550.pdf)
- Giunta, A. (12 de enero de 2012). "Polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón", en: *Agencia Paco Urondo*. Recuperado el 18 de julio de 2018, de <http://agenciapacourondo.com.ar/cultura/5780-polemicas-en-torno-a-las-imagenes-de-eva-peron-por-andrea-giunta.html>
- Goldar, E. (1972). *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland.
- Grimson, A. (2015). *Mitomanías argentinas. Cómo hablamos de nosotros mismos*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Guagnini, L. (26 de julio de 2002). "Del radioteatro al balcón", en: *Clarín*. Recuperado el 13 de diciembre de 2016, de <http://edant.clarin.com/suplementos/especiales2/2002/07/26/l-420637.htm>
- Guido, B. (1985). *El incendio y las vísperas*. Buenos Aires: Losada.
- Intersimone, L. A. (Enero de 2006). "Melodrama fundacional y escatológico en el peronismo". Tesis doctoral. Rutgers. The State University of New Jersey.

- Jitrik, N. (1984). *Las armas y las razones. Ensayos sobre peronismo, el exilio, la literatura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Korn, G. (2007). *El peronismo Clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso.
- Kozak, C. (Diciembre de 2011). "Manuel Puig, la política, el umbral", en: *Ciencia, docencia y tecnología*, 43. Recuperado el 24 de Agosto de 2016, de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-17162011000200004](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-17162011000200004)
- Kraniauskas, J. (primavera de 1996). "Political Puig: Eva Perón and the Populist Negotiation of Modernity". *New Formations*, 28, pp. 121-131.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kundera, M. (2002). *La insoportable levedad del ser*. México: Tusquets.
- Lamborghini, L. (2008). *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones.
- Lojo, M. R. (Enero-Junio de 2015). "La literatura argentina del siglo XIX, objeto de la crítica y materia de la ficción", en: *Cuadernos de Literatura*, 37, pp. 285-312. Recuperado el 18 de julio de 2018, de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/11889>
- Malosetti Costa, L. (1994). "El rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX", en Curiel Méndez, G., González Mello, R. y Gutiérrez Haces, J. (coord), *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas : XVII coloquio internacional de historia del arte*, Vol. 2. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 297-314.
- Melo, A. (2005). *El amor de los muchachos. Homosexualidad y Literatura*. Buenos Aires: Lea.
- (17 de octubre de 2014). "Los putos en la fuente", en: *Página 12*. Recuperado el 14 de marzo de 2018, de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3663-2014-10-17.html>
- Mercado, S. (2013). *El inventor del peronismo*. Buenos Aires: Planeta.
- Minard, E. (1982). "La traición de Rita Hayworth : violence et mort dans l'Argentine de Manuel Puig", en: *Cahiers du monde*, pp. 75-80. Recuperado el 19 de marzo de 2018, de [www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1982\\_num\\_39\\_1\\_1619](http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1982_num_39_1_1619)
- Ministerio de Educación de la República Argentina (Febrero de 1948). Boletín Oficial N°2.

- Miremont, G. (2013). *La estética del peronismo (1945-1955)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Históricas Eva Perón.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Muñoz, E. M. (Abril-Septiembre de 1986). "El discurso utópico de la sexualidad en "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig", en: *Revista Iberoamericana*, LII (135-136), 361-378. doi:<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1986.4173>
- Navarro, M. (1994). *Evita*. Buenos Aires: Planeta.
- Pacheco, M. (20 de mayo de 2014). "Las invasiones bárbaras: el peronismo según Cortázar (I)", en: *Marcha*. Recuperado el 20 de julio de 2017, de <http://www.marcha.org.ar/las-invasiones-barbaras-el-peronismo-segun-cortazar-i/>
- Páez, R. (1995). *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Almagesto.
- Parker, A. (Dirección). (1996). *Evita* [Película].
- Pauls, A. (1986). *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette.
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Perón, E. (1952). *La razón de mi vida*. Recuperado el 18 de julio de 2018, de [http://www.portalplanetasedna.com.ar/libros\\_historia/razondemivida.pdf](http://www.portalplanetasedna.com.ar/libros_historia/razondemivida.pdf)
- Piglia, R. (1993). *La argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones La Urraca.
- Piñeiro, E. (2006). "El semanario "Primera Plana" (1962-1969): prensa y modernización del campo artístico y literario en la década del '60 en Argentina", en: *IV Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad. Facultad de Humanidades y Artes, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario*. Recuperado el 12 de septiembre de 2016, de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/semanario-primera-plana-1962-1969-pineiro.pdf>
- Plot, M. (2003). *El kitsch político: acción política y radicalización ideológica en los Estados Unidos del cambio de siglo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Plotkin, M. B. (2013). *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista*. Buenos Aires: Eduntref.
- Puig, M. (1969). *Boquitas Pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1973). *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1985). *Pubis Angelical*. Barcelona: Seix Barral.
- (1998). *La tajada. Gardel, uma lembrança*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2000). *El beso de la mujer araña (Edición crítica de José Amícola y Jorge Panesi)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- (2000). *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2011). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Booket.
- (2012). *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Booket.
- Punte, M. J. (2002). *Rostros de la utopía*. Pamplona: EUNSA.
- (2007). *Estrategias de supervivencia*. Buenos Aires: Corregidor.
- (2016). "El plebeyo placer del cut'n paste: las antologías de narrativa sobre Peronismo", en: Arancet Ruda, M.A., *Antologías argentinas : intervenciones sobre el canon y emergencias del imaginario*. Buenos Aires: Teseo
- Raimundo, M. (2004). "Izquierda peronista, clase obrera y violencia armada: Una experiencia alternativa", en: *Sociohistórica* (15-16), pp. 99-128. Recuperado el 30 de Noviembre de 2016, de <http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn15-16a04/1845>
- Ramos, J. M. (1991). *Manuel Puig*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Rein, R. (2015). *Los muchachos peronistas judíos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Robles, H. B. (2012). "Los fortines montoneros : Aproximación a la conformación y localización de las unidades básicas montoneras en la ciudad de La Plata", en: *VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012*. La Plata: UNLP-FAHCE. Recuperado el 18 de octubre de 2016, de <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/actas>
- Rodríguez, C. P. (1990). "Peronismo: notas acerca de la producción y el control de símbolos. La historia y sus usos", en: Puiggrós, A. (dir), *Historia de la educación en Argentina* Vol. VI. Buenos Aires: Galerna, pp. 205-257
- Romero, J. (2006). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana.
- Rostica, J. (2011). "Apuntes sobre la "Triple A". Argentina, 1973-1976", en: *Desafíos* 23-II, pp. 21-51. Recuperado el 18 de octubre de 2016, de <http://www.redalyc.org/pdf/3596/359633170007.pdf>
- Rozenmacher, G. N. (1962). *Cabecita negra*. Buenos Aires: Anuario.
- Santoro, O. (17 de octubre de 2014). "Visita guiada al bulto peronista", en: *Página 12*. Recuperado el 13 de marzo de 2018, de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/3663-480-2014-10-17.html>
- Santos, L. (1999). "Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas", en: *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue Canadienne Des études Latino-américaines Et Caraïbes*, 48, pp. 195-213.

- (2004). *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Sarlo, B. (29 de julio de 1990). "El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia", en: *Página/12*, pág. 22.
- (2003). *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sebreli, J. J. (2008). *Comediantes y mártires. Ensayo contra los mitos*. Buenos Aires: Debate.
- Sigal, S. (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del '60*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Soffici, M. (Dirección). (1945). *La pródiga* [Película].
- Sontag, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus
- Speranza, G. (2000). *Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma.
- Tandeciarz, S. (1997). "Romancing the masses: Puig, Perón and Argentine Intellectuals at the Fin de Siecle", en: *Meeting of the Latin American Studies Association*. Guadalajara. Recuperado el 12 de septiembre de 2016, de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lasa97/tandeciarz.pdf>
- Tcharyeva, V. (2013). "The Political in Andy Warhol's life and work". Tesis de Maestría. Goldsmiths, University of London. Recuperado el 27 de noviembre de 2015, de [https://www.academia.edu/6026642/The\\_Political\\_In\\_Andy\\_Warhol\\_s\\_Life\\_and\\_Work](https://www.academia.edu/6026642/The_Political_In_Andy_Warhol_s_Life_and_Work)
- Terán, O. (1993). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- Torre, J.C. (2000). *Nueva Historia Argentina. Los años peronistas (1943-1955)*. Tomo 8. Buenos Aires: Sudamericana.
- Valverde Stark, C. (2014). "Masculinidad, raza y clase en Boquitas pintadas de Manuel Puig", en: *Revista de Lenguas Modernas* (21), pp. 167-178. Recuperado el 18 de julio de 2018, de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/viewFile/17406/16916>
- Viñas, D. (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Wuneburger, J. J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.