

## “MISE EN ABYME” Y PARODIA DIVEZCA EN LOS EPÍGRAFES DE *THE BUENOS AIRES AFFAIR* DE MANUEL PUIG: SEPARACIÓN DEL AMANTE

Raimy Camacho Ramirez\*

### RESUMEN

Este artículo intenta demostrar cómo los epígrafes de la novela *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig establecen una “mise en abyme” entre las estrellas de cine que en ellos aparecen y las actuaciones de sus dos principales personajes los cuales son Gladys Hebe Onofrío y Leopoldo Drukovitch. Los reflejos producto de esta estrategia literaria vienen a ser una parodia de las “Divas” quienes son los personajes principales de los epígrafes. Entonces, se analizarán las imágenes concernientes a la escena típica del cine sentimental: la relación amada y amante.

**Palabras clave:** parodia, mise en abyme, diva, film, Manuel Puig.

### ABSTRACT

This article tries to demonstrate how, in the novel *The Buenos Aires Affair* by Manuel Puig, the epigraphs and the plot build a “mise en abyme” by means of the repetition of the “love scene” between the paratextual elements and the plot. This takes place both on the epigraphs, in the form of a classical film performance, and, in the parodic action of the characters Gladys Hebe Onofrio and Leopoldo Druskovitch. Mainly, the novel insists on the classical scene in romantic films, which is the encounter between beloved and lover.

**Key Words:** parody, mise en abyme, diva, film, Manuel Puig.

### Introducción

Las unidades que componen el macrosistema de la cultura humana se relacionan de una manera compleja; de este modo, tanto cine como literatura, al pertenecer a dicho quehacer humano, establecen vínculos de este tipo. En este artículo, analizaremos esa manifestación que sucede como un intercambio dinámico de información entre cine y literatura. Precisamente, hemos seleccionado la novela *The Buenos*

*Aires Affair* de Manuel Puig para estudiar esas conexiones “no lineales” porque ella muestra un fenómeno que llamaremos “complejidad”.

Al hablar de relaciones no lineales, no pretendemos trasladar gratuitamente un concepto de la ciencia a los estudios literarios. Únicamente, tratamos de rescatar una idea útil que nos ayuda a entender la obra por estudiar. Entonces, nuestra intención no es analizar técnicas cinematográficas en un texto estético; ni tampoco intentamos encontrar rasgos de la versión escrita en la otra

---

\* Profesor de la Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica.  
Recepción: 21/05/09 - Aceptación: 29/01/10

o viceversa; ni mucho menos, pretendemos elaborar una teoría que explique la relación entre cine y literatura. Más bien, intentaremos demostrar la riqueza de sentido producto del encuentro de dos artes.

## Puesta en abismo

Nuestro objetivo será los epígrafes y su influencia en la trama. La novela que analizaremos es *The Buenos Aires Affair* pues contiene paratextos que recrean un fragmento de una película clásica de Hollywood. Esta manera de referir al cine, además de novedosa, plantea una perspectiva dinámica al explicar el paso del relato de la imagen al relato de la palabra. Más que un vínculo “causa-efecto”, se teje una red compleja de relaciones en las que se entremezclan las trama y las acciones de los epígrafes.<sup>1</sup>

Esos fragmentos, que se encuentran en los paratextos y que se “repiten” en la trama literaria, serán denominados en este trabajo “mise en abyme”. Este concepto surge de una especie de arqueología de la obra de Gide y del Nouveau Roman que Lucien Dällenbach realiza. Trata de explicar las razones que llevaron a esa generación francesa a desarrollar una literatura en “caja china”. Para ejemplificar, toma las pinturas de Velásquez, Metzys y otros artistas flamencos –por su constante juego especular- para explicar “la mise en abyme”. Leemos la cita de Gide:

Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte aparezca así trasladado, a escala de personajes, el propio sujeto de la obra. (...) Así, en ciertos cuadros de Memling o de Quentin Matzys, un espejito convexo y sombrío, refleja, a su vez el interior de la estancia en que se desarrolla la escena pintada (...) Mucho más lo sería, mucho mejor expresaría lo que quise decir en mis Cahiers, En mi Narcisse y en La Tentative, la comparación con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo “en abyme”. (Dällenbach 1991:15)

Esa exploración le permite a Dällenbach concluir que *puesta en abismo* su traducción a español- es “todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (Dällenbach 1991:16). El concepto tiene origen en la heráldica.

Remite a escudos y banderas que contienen en el centro otro escudo o bandera que a su vez contiene otro escudo o bandera. Esta propiedad de “autorreplicación” sucede porque “el emisor recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida” (Dällenbach 1991:22).

Así, establece una clasificación de las *mise en abyme* basada en Jacobson. Distribuye los reflejos en “Reflejos del Enunciado, de la enunciación y del código”. De este modo, define el reflejo como “todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o el código del relato” (Dällenbach 1991:59). Como tal, este no sale a simple vista en el relato:

“Ni opaco, ni transparente per se, el reflejo existe al modo de una doble alianza cuya identificación y desciframiento presuponen el conocimiento del relato” (Dällenbach 1991:62).

El primer tipo de *mise en abyme* es la del enunciado –o ficcional- y se presenta como una “cita de contenido y resumen intratextual” (Dällenbach 1991:73). En este caso tenemos a un enunciado que refiere a otro enunciado. Esta especie de iteración explica y amplía la novela pues “logra robustecer la significancia, para hacerla dialogar consigo misma, suministrándole un aparato de auto interpretación” (Dällenbach 1991:73).

La *mise en abyme* del enunciado, la que nos interesa en este artículo, –llamada también “ficcional”- se apoya en tres enunciados básicos: 1) Un texto puede presentar una *mise en abyme* en bloque o cortándola e intercalando el relato, o exponerla en diferentes combinaciones. 2) Los reflejos usados en el texto ayudan a aclarar algo importante. 3) El problema sucede en términos de temporalidad narrativa.

Entonces, al concentrarnos en los epígrafes, encontraremos que cada uno de los 16 fragmentos que anteceden cada capítulo ayuda a “ampliar” el sentido del relato. También, en cierto sentido, todos los paratextos se parecen entre ellos y al menos es posible determinar varias coincidencias temáticas. En este artículo trataremos la escena clásica del cine sentimental: el amado y la amante. Más específicamente, existe un tema común entre la historia de Gladys Hebe Onofrio y la acción de las divas de los epígrafes. Tanto la protagonista como la novela muestran una relación amorosa disfórica.

## Separación del amante

TBAA y las películas a las que hace mención la obra coinciden en que ambas recuperan la tradición de la novela sentimental. En este sentido, ambas van a mostrar el tema del “amor trágico” y a sugerir una lectura a la “novela de formación de personaje” o “bildungsroman”. El amor, o la falta de este, lleva a Gladys a ver obras fílmicas que a su vez pasan a dar forma a los epígrafes. Más claramente, cada una de las películas del siguiente fragmento es el material para los paratextos. Leemos en la novela que ella se fue a vivir a Estados Unidos. Allí ella mantuvo relaciones sexuales con varios hombres pero ninguna de gran importancia:

Así pasaron tres años, durante los cuales tuvo oportunidad de rever por televisión todas sus películas favoritas -Argelia, La Dama de las Camelias, Grand Hotel, Fatalidad, Tierna Camarada, Mujeres, etc-. (41)

Este es el marco que nos encontramos antes de explorar los epígrafes. Es decir, trabajamos un texto dinámico en el cual el intercambio de información se da hacia adentro –de los epígrafes a la historia- y hacia fuera –de la historia hacia los epígrafes-. Si “la pasión” cinéfila de

Hebe Onofrío construye los paratextos -, la información sale al exterior cuando localizamos las *mise en abyme* de la escultora en la ficción y buscamos su conexión con los paratextos; luego, la lectura regresa a la ficción como parodia. Este desplazamiento sucede como si existiera un lente de cámara que invierte lo que enfoca y esa lente se encontrara justo en el medio del proceso.

Este artículo se va a centrar en el tema clásico de la “estrella y su amante” pues es la trama de la novela y los siguientes epígrafes cuentan una historia que sigue esta forma: I, IV, V, VIII, XII, XIII y XVI. Analizaremos en orden de aparición cada epígrafe y buscaremos en toda la novela el fragmento con el cual establece la *mise en abyme*.

Como común denominador, en todos estos, el personaje masculino comienza el diálogo y enuncia una demanda de afecto y atención; además, se representan escenas en las cuales la estrella y el hombre están solos en un cuadro que pretende ser “romántico”. El encuentro es desafortunado porque en todos los casos, la respuesta de la “Diva” es el rechazo. Analizaremos cada epígrafe en orden y buscaremos sus referentes en la historia. Podemos leer a continuación un cuadro explicativo de todos los paratextos incluidos en este apartado:

Cuadro 1  
Amada amante

Epígrafe	Película	Actriz	Actor	Diálogo
I	<i>La Dama de las Camelias</i>	Greta Garbo	El joven apuesto	Ella está enferma y el trata de consolarla
IV	<i>El expreso de Shanghai</i>	Marlene Dietrich	Oficial Inglés	Él descubre en un tren que ella es Shanghai Lilly.
V	<i>Cena a las Ocho</i>	Jean Harlow	El magnate fraudulento	Ella se enfurece contra su esposo porque este trata de someterla a sus caprichos
VIII	Argelia	Hedy Lamarr	El ladrón	El está escondido en un barrio de Argel y ella le pide salir.
XII	<i>El canto del cisne</i>	Mecha Ortiz	El joven compositor	Ellos se encuentran en el lago Nahuel Huapi y se desarrolla una escena romántica en la cual ella lo rechaza.
XIII	Fatalidad	Marlene Dietrich	El General Austrohúngaro	Ella es una espía y lo entrega a los aliados.
XVI	Gilda	Rita Hayworth	El marido gangster	Ella descubre que el nuevo ayudante de su marido es el que había sido el amor de su vida y por el que fue abandonada.

En el epígrafe I, tenemos a una estrella importante y representativa del divismo: Greta Garbo. En este caso, se trata de su actuación en *La Dama de las Camelias*. El referente literario y cinematográfico nos lleva a plantear la relación de una mujer “enferma” con un amante ingenuo y joven que ha perdido la cabeza por ella:

El joven apuesto: Usted se está matando.

Greta Garbo: (Afiebrada tratando de disimular la fatiga) Si así fuera, sólo se opondría usted. ¿Por qué es tan niño? Debería volver al salón y bailar con una de esas jóvenes bonitas”. (9)

Tanto Gladys como Greta Garbo son presentadas como personajes mórbidos típicos de las heroínas románticas. Igualmente, a través de toda la novela, se insiste mostrar a Gladys como nerviosa y enferma, rasgos que son parte de la personalidad literaria de Camille Gautier. Recordemos que la escultora se “está reponiendo” de su última crisis nerviosa, se encuentra debilitada cuando, un día, sale a caminar de mañana por la playa y se encuentra a Leo Druskovitch:

Lejos en el mar luces mortecinas de barcas pesqueras, en la arena húmeda latas oxidadas, en las dunas una sombra y una roja señal de alarma: un cigarrillo encendido. Temblé de miedo (...) ¿quién podía estar en la playa sino un loco, un desequilibrado? (...) Empecé a temblar, el control sobre mi cuerpo estaba perdido. (113)

Gladys acababa de regresar de Estados Unidos. La habían enviado de urgencia a su país porque había perdido el control de sus nervios. Es decir, no sólo es una artista neurótica y sensible, en realidad ella está enferma; pero no por su excesiva sensibilidad por el arte. El texto afirma que sus crisis son por falta de no tener familia y no estar casada. Conoce a Leo en las circunstancias anteriores. El encuentro de la muchacha con Leopoldo Druskovitch parece una escena amorosa como la de Garbo, salvo que en el caso de Gladys, ella se encuentra llena de miedo.

El aire de morbidez de Camille se parodia en Gladys gracias a su supuesta enfermedad nerviosa y a su sensibilidad artística. Cuenta su madre, Clara Evelia:

Durante la noche había oído a su hija quejarse en sueños y si por el mal tiempo habría de permanecer todo el día encerrada tardaría en recuperarse ¿pero es que había una recuperación posible para Gladys? Hacía un mes la habría creído curada, y ahora la veía otra vez en el fondo de una pecera oscura en que se sumergía, una nueva y aguda crisis de postración nerviosa. Lo cual no implicaba la futura pérdida de la razón. (10)

En el caso de Camille y de Gladys, la enfermedad es algo más que físico. Se refiere a una característica propia del héroe romántico. Estos son trágicos, suicidas y retadores de las potencias ocultas. Así, se forma la imagen de Garbo en el epígrafe y guarda una semejanza paródica con Gladys. Leemos:

Greta Garbo: No, eso no pudo ser culpa del champagne, ¿de veras querría cuidarme? ¿Siempre día tras día?

El joven apuesto: Siempre día tras día.

Greta Garbo: ¿pero por qué habría usted de reparar en una mujer como yo? Estoy siempre nerviosa o enferma ...triste...o demasiado alegre. (10)

Con el objetivo de parodiar a Gladys, Clara Evelia –la madre- se pregunta entonces “¿Qué habría dentro del corazón de su hija?, sólo tenía seguridad de una cosa, de que Gladys estaba siempre triste”(13). La morbidez de la joven se da también por la deformidad de su cara. Durante su estadía en Estados Unidos, sale a caminar una noche y un hombre trata de violentarla sexualmente y en el forcejeo el desconocido le asesta un golpe en el ojo con una cachiporra; el resultado inmediato fue el vaciamiento del globo ocular. Este “lamentable orificio” la marca de por vida:

Gladys nunca se maquillaba, pero con parte del rostro tapado por un mechón, -no por una venda, ni por un parche de pirata, sólo la coquetería del mechón. (15)

La “coquetería del mechón” es un elemento que nos ayuda a construir un personaje femenino que se opone a la belleza de la “star”. En otras palabras, los predicados que forman a las “divas” en los epígrafes son similares a los que forman a Gladys pero su efecto es

paródico. Igualmente, si vemos los fotogramas de Garbo en ese filme -o en cualquiera- podemos observar el exceso de maquillaje necesario para el tipo de iluminación empleada en ese tiempo en el cine.

Respecto de la imagen masculina en el epígrafe I -"Joven apuesto"- coincide con el ideal cinematográfico que Gladys se había forjado por ver películas. Acá, el galán es el "joven" y "apuesto"; en los otros más adelante es "Magnate fraudulento", "Joven músico" y "General Austrohúngaro". Ella se había formado esa imagen por mirar T. V. Se cuenta sobre su viaje:

En Estados Unidos, como extranjera, su personalidad se tornaría misteriosa y atractiva, y en alguna recepción mundana conocería a un impetuoso director de orquesta sinfónica, húngaro o austriaco, y posiblemente a un novelista inglés, desencadenándose así un inevitable drama triangular. Su imaginación prefería personalidades europeas, en general prófugos de algún conflicto trágico, como la Segunda Guerra Mundial. (39)

Ese drama creado por la imaginación de Gladys se acerca a la escena del epígrafe I. Tanto el amante de Gautier como la imagen "prefabricada" a miles de kilómetros de distancia muestran a un hombre joven a inexperto, imagen que contrasta con el "macho camp" que es Leo. También al hombre del siguiente epígrafe, el IV, encaja en esa idea. Encontramos a uno de esos "personajes europeos". Este encuentro guarda semejanza paródica con Gladys y sus escenas con Leo:

Oficial Inglés: (a bordo del Expreso de Shangai-Pekín)  
Tú has cambiado.  
Marlene Dietrich: (distante mirando por la ventanilla los paisajes fugitivos)¿Se me ve menos atractiva?  
Oficial Inglés: No...te hallo más hermosa que nunca. (53)

Gladys fantasea con su vida en "el extranjero" y cómo, gracias a esta situación, puede alcanzar los ideales que ella vio en sus amadas películas; es decir, si se vuelve como uno de sus personajes "exóticos", puede alcanzar el éxito sentimental en la vida. "Shangai Lilly" es una

espía al estilo mítico de Mata Hari. El narrador nos cuenta que Gladys, en vez de ser un ser "misterioso y exótico" que experimenta pasiones desencadenadas con personajes de película, vive sola en una gran ciudad estadounidense. Es decir, "el extranjero y lo exótico" funcionan diferente en el caso de la escultora:

Aunque siendo afuera tan baja la temperatura, debería apresurarse y entrar (...)En cambio para las mujeres de treinta y tantos años resulta un día aparentemente igual a los demás ¿Será esta ciudad de Nueva York la más grande del mundo? (...) y se abre la portezuela del sándwich de atún, una hoja de lechuga y dos rodajas de tomate, leve toque de salsa de huevo. Masticándolo poco a poco se le puede deglutir sin el menor inconveniente, pero si una mano asesina abriera por la fuerza la boca de la víctima, introduciendo con toda ferocidad criminal el sándwich entero en la garganta lograría asfixiarla mortalmente. (55-56)

También encontramos en el paratexto elementos comunes del cine sentimental los cuales le otorgan un carácter "fuera de lo común" a la Diva: expreso, Shangai, Pekín, oficial inglés. En la cita inmediata la escultora piensa que en otro país "su personalidad se tornaría misteriosa y atractiva". En efecto, ella se encuentra en otro país y su personalidad no ha cambiado mucho y, peor aun, intentan violarla. A diferencia de Gladys, el exotismo a Marlene le confiere carácter rebelde e indomable. Gladys es solitaria, taciturna y sumisa:

Marlene Dietrich: Pues bien... he cambiado de nombre.  
Oficial inglés: Te has casado.  
Marlene Dietrich: (Irónica y amarga)No...hizo falta más de un hombre para transformarme en (acaricia las plumas negras del tocado) ... Shangai Lilly.  
Oficial Inglés: (Con despecho mal disimulado) Conque tú eres Shangai Lilly. (53)

Tenemos un elemento determinante en la parodización de Gladys como personaje: los ropajes -"acaricia las plumas negras del tocado"- . De varias maneras el "disfraz de carnaval" aparece en otros paratextos como parte del ornamento ritual de la "star" e igualmente Gladys reelabora

esos elementos con la diferencia que ella se erige como un personaje “risible”:

Lo que sí me importa es que a las once de la mañana a mi puerta golpearon unos nudillos de hierro. Antes de abrir pregunté quién era, pensando en cualquiera menos en él. Lo conocí hace pocos meses en una playa donde yo trataba de reponerme, un surmenage minaba mi organismo...Cierta noche yo me había cruzado hasta el mar vistiendo un modelo denominado “pantera acuática”, adquirido en Nueva York al costo de casi un mes de sueldo. En la playa no había nadie, ¡pantera acuática!, traje de baño y soirée, todo en uno, seda negra iluminada con lágrimas deacrílico, pedí que alguien llegara y me viera luciendo tan elegante como nunca. (107)

Para enfatizar más el carácter paródico, la obra recurre al contraste de elementos irreconciliables: Gladys usa“¡pantera acuática!, traje de baño y soirée, todo en uno, seda negra iluminada con lágrimas deacrílico” y Dietrich lleva un tocado vistoso de plumas. Gladys se imagina caminando por la playa y el sentido común nos diría que ese atuendo no es el apropiado para desplazarse por ese lugar. Por el contrario, la estrella viaja en un mítico tren y actúa en una clásica película de espías. Dietrich puede usar esa ropa porque la magia de la pantalla le confiere esos poderes; pero, a Gladys, la literatura “no le confiere ese derecho”.

Ese detalle de la vestimenta que encontramos por primera vez en el epígrafe IV encuentra su *mise en abyme* en la insistencia de Gladys por no quitarse las gafas, como lo hiciera la Garbo hasta su muerte y en los fragmentos que estamos mostrando. En general, éste es el ropaje de vampiresa y es el que vuelve a Gladys un ser de mascarada. La reportera de esa entrevista le dice a Gladys:

Voy aprendiendo a conocerla, Gladys Hebe Onofrío, a tal punto que cuando un día él golpeó a su puerta sé como Ud. Querría haber estado ataviada: tan sólo reminiscencias de una pastora de Dresden, cuyos encajes ya no están figurados en porcelana, el organdí transparentando una piel oscura dorada. Transparentes insidias de organdí. (111)

Parte de esa construcción de Gladys como estrella no sólo incluye la ropa, también la

belleza, el glamour. Dietrich indudablemente muestra esos predicados que permitieron a varias generaciones asociarla con el ideal de belleza. Sus acciones son una prolongación de su cuerpo y su ropa es una extensión de este. Por esta razón “acariciar las plumas negras del tocado” adquiere un significado especial ya que no es cualquier ser el que hace esa acción. En el caso de Gladys, cualquier acción es fea. Incluso, su potencial suicidio es de mal gusto y risible. En el siguiente ejemplo encontramos una referencia a lo anterior:

La muerta se mira al espejo y nota que sobre sus labios el lápiz labial recién aplicado brilla como betún negro, además el polvo facial tiene gusto a tiza y no llega a cubrir las profundas grietas de la piel apolillada como madera vieja reseca (...) Él se resistía a venir porque alguien le había dicho que una mujer con un ojo lastimado trae mala suerte. (62-63)

Las divas se maquillan así porque la iluminación requería ese retoque. Consecuentemente, el texto genera estrategias como la anterior para asegurarse un enfoque paródico de Gladys. En el caso del epígrafe siguiente, el número V, se cuenta un fragmento de un filme sobre una mujer indomable y esta construcción refiere a una de las imágenes típicas de esta segunda generación de “stars”. Algunas de ellas se caracterizaron por su posición irreverente y descreída hacia el patriarcalismo y todas las instituciones que hacen ver a la mujer como un ser entregado a su rol de esposa, hermana, madre e hija. Gladys, a pesar de contener rasgos de estrella, muestra características de la imagen de mujer sumisa. Leemos en el epígrafe:

El magnate fraudulento: Yo te digo qué. El patrón aquí soy yo. Yo pago las cuentas. Y tú las órdenes las recibes de mí.  
Jean Harlow: ¿Con quién crees que estás hablando?¿Con la pobre diabla de tu primera mujer, allá en Montana? (71)

A diferencia del personaje de Jean Harlow en este paratexto, las relaciones de Gladys se

caracterizan por su papel de sumisión ante la imagen masculina. De hecho, la novela delinea claramente a los varones como activos y agresivos; por el contrario, las mujeres son pasivas y sumisas. Ella incluso, llega a soñar a Leo antes de haberlo conocido. Cuando lo conoce, le mira el dedo para ver si tiene anillo.

A pesar de que el texto construya una Gladys escultora e intelectual, amante del buen teatro y la literatura, también es una mujer que se acusa de estar frustrada por no ser una "esposa". Mientras que Harlow desafía la institución del matrimonio, Gladys sueña con casarse. Tratar de arreglar esa vida y la lleva a "soñar despierta". Leemos:

Él descubrió que ella sabía de todo: teatro, cine, pintura, lo cual no obsta para que mientras él prepara examen tras examen ella deje de servir café tras café y tan brillante será la presentación de la tesis final que allí mismo en la universidad le ofrecerán un puesto de profesor, y a su casa los alumnos pelearán por ir porque no sólo él es una lumbrera sino que su mujer -un poco mayor aparentemente sencilla y siempre lista para cocinar pavos y perdices- resulta la más culta, más sensible, pintora y escultora, escondida detrás de la sombra del sabio marido. (68)

Gladys tiende a culparse por la actitud de Leo y en este sentido asume el papel más común y "estereotipado" que se atribuye a mujeres. De manera opuesta sucede con todas las estrellas de los paratextos, las cuales, por uno u otro motivo, imponen y hacen respetar su voluntad. En la cita siguiente, ella se quedó en casa de Leo después del intento de "asesinato":

Aunque era imperdonable el maltrato que más tarde había recibido de Leo, resultaba natural que un hombre de su inteligencia se irritase ante las excentricidades de una mujer como ella, depresiva, tuerta, y carente de talento real.(208)

En esa cita podemos advertir que Leo arremete contra Gladys y ella acepta la agresión sumisamente, incluso da una explicación al caso. Y contrasta con la actitud, en el caso del epígrafe V, de Jean Harlow:

Jean Harlow: (platinada, con bata de raso blanco y chinelas plateadas, se vuelve enfurecida esgrimiendo el delineador de cejas como un estilete). Te he dicho

un millón de veces que no me hables mientras me hago las cejas. (71)

Los calificativos de "depresiva, tuerta y carente de talento real" se oponen al aire "celestial" de Jean Harlow la cual viste de raso blanco, color plateado y adopta una actitud amenazante hacia su marido; además, debemos recordar que ella se hizo famosa por su cabello platinado, los ropajes glamorosos, por lo sexual y lo provocadora.

Hallamos el contraste entre la mujer real y la mujer ideal desde el mismo instante que Gladys, de niña, copiaba las modelos de la revista *Rico Tipo*, que compraba su papá. Desde ese momento, ella comenzó por encontrar la diferencia entre esa construcción inalcanzable que se explota en la industria del entretenimiento y el personaje real -que vendría a ser el de la novela-. El texto sugiere que las artes plásticas llevan a Hebe a acercarse a ese ideal, sugerido por el "padre":

La inclinación de Gladys por el dibujo se manifestó desde los primeros grados. (...). Se instalaba en la cocina y en un cuaderno Gladys copiaba desde las cuatro y media hasta la hora de cenar los dibujos de la sección Chicas, de la revista humorística Rico Tipo que su padre compraba todos los jueves. Gladys pensaba que su padre (...) estaría contento si ella cuando grande lograba ser una chica del Rico Tipo. Eran invariablemente altísimas, muchachas bronceadas de breve cintura, talle mínimo, flotante busto esférico y largas piernas carnosas. (...) Gladys ansiaba que llegara el jueves. Así podía hacer nuevas copias de la página (...) si bien hacia la mitad del trabajo se sentía avergonzada de dibujar siempre los mismo. (29)

Ella vive con esos paradigmas de belleza creados por el cine y por las revistas de modas y compara los personajes de su entorno con las imágenes del sistema de entretenimiento. Dentro de esa parodia se incluyen otros personajes, como la joven compañerita de escuela de origen judío, de clase media pero de padres "intelectuales". La hermana mayor de esta estudia pintura y ante la insistencia mediocre de la futura escultora por entrar en el mundo del arte, su compañera le ofrece conocer a su hermana. Sucede lo siguiente cuando la conoce:

Gladys se la había imaginado bella y artística, entendiendo por artística, a una muchacha sensible, soñadora y siempre en pose armoniosa, descalza y semicubierta por velos. (31)

Si volvemos al epígrafe en estudio, encontramos que Harlow podría ser una de esas modelos de las revistas y si bien no está cubierta con velos, muestra un ropaje “espectacular”. En otras palabras, la imagen de las mujeres de la historia contrasta con esas estrellas mortales y glamorosas.

El epígrafe VIII, Hedy Lamarr va a visitar a su amante. El hombre se encuentra escondido en el casbah de Argel. El ladrón va por ella porque está enamorado e incluso la compara con “París”, la Ciudad de las Luces. En términos generales, Hedy Lamarr y el Ladrón ocupan espacios diferentes: ella está libre y el está atrapado en la ciudad; consecuentemente, el amante se muestra enamorado de la mujer y le expresa su deseo. Entonces, ella parece tenderle una trampa:

El ladrón. (estrechándola en sus brazos) ¡Eres hermosa! Pero es tan fácil decirlo...te lo habrán dicho hasta al cansancio. Lo que yo quiero expresarte es diferente. Para mí eras más que hermosa. (...) ¿Sabes lo que eres para mí? ¡Paris!... Eso eres tú ¡Paris entera! (121)

La actriz se encuentra libre y el hombre, atrapado. Ella parece valerse de esa situación y le pide salir de su escondite con el peligro que esto puede implicarle. La joven escultora es, por el contrario, una víctima que resulta atrapada por Leo, el cual la rechaza como lo hacen el resto de hombres de la historia. Gladys, a diferencia del papel de Lamarr en el paratexto, se caracterizaba por ser una mujer no muy popular entre los hombres:

Poco después se registró el tercer suceso: una compañera del Instituto le propuso salir con un festejante y un amigo de él. Gladys aceptó con agrado porque la compañera le merecía confianza. (...) El joven la besó de sorpresa. Gladys mantuvo la boca cerrada y miró hacia donde estaba la otra pareja (...) siguió media hora de discusiones, después de lo cual llegaron al acuerdo de que Gladys se dejará besar si el muchacho no la abraza (...) Gladys no

debió preocuparse de ello en el futuro, porque nunca más la invitó a salir. (36-37)

Ante el fracaso amoroso, el texto la disfrazaba como una intelectual y dicho enmascaramiento termina por ser uno de los elementos que nos inspiran más “risa” y “compasión” hacia Gladys. Como no resulta su vida sexual, se refugia, por un lado, en sus fantasías personales inspiradas en el cine; y por otro, en esa pose académica bastante forzada. En la siguiente cita encontramos esa situación:

La primera compañera del liceo que cumplió quince años dio una fiesta en su casa y Gladys fue invitada, pero los jóvenes presentes la consideraron muy niña para sacarla a bailar. No obstante pasó un momento agradable hablando con el hermano mayor de la agasajada y su novia. El tema de conversación fue las novelas *Contrapunto* de Aldous Huxley y *Las Cabezas Trocadas* de Thomas Mann. Cuando la pareja se retiró, Gladys quedó sola sentada en su silla y debió esperar en esa posición una hora hasta que su padre pasó a buscarla. (34-35)

En ningún momento, ni Leo, ni ninguno de los varones en TBAA se refieren a Gladys en ese tono romántico y de película que muestran los epígrafes. Aunque las divas son vistas como *Femme Fatales* y devoradoras de hombres, Gladys es vista como un “loro”:

Cuando alguien designaba a una mujer fea con esa expresión Gladys se sentía involucrada, cosa que también le sucedía con el sustantivo solterona. Cuando alguien pronunciaba esa palabra, Gladys miraba en otra dirección (...) A continuación Gladys oyó lo que siempre había temido oír de labios de su padre, pero oyó la frase antes de ser pronunciada, como si alguien se la hubiese dictado al oído (...) articuló las palabras temidas: “Tenés que hacer caso a mami porque papi no quiere tener una hija loro. (32)

En vez de ser una rubia glamorosa o una actriz devoradora de hombres, Gladys es tuerta y carente de talento real, además de potencial suicida. Dietrich y Lamarr son la espía traidora y la asesina del esposo, es decir, personajes activos; mientras que Gladys es una tuerta con tendencia a la autodestrucción. El narrador cuenta Leo:

Dado el cansancio que arrastraba intentó conciliar el sueño sin tomar nada, pero no lo consiguió. Pensó en Gladys y su dificultad para dormir. Se levantó y abrió el frasco que contenía los barbitúricos, pensó en la propensión de Gladys al suicidio. (199)

Se reitera en las Divas el aire indomable especialmente porque las actrices asumen un rol de ley ante el hombre pequeño e infantilizado. En el siguiente epígrafe no sólo se muestra este tema sino que va más allá y expone la relación entre una mujer madura y un hombre joven, acto que termina por repercutir en la historia de Gladys: Ella se vincula con el joven artista norteamericano Danny quien es mucho más joven que ella; también Leopoldo tiene otro *affair* con María Ester Vila, la rival de la escultora, la cual tiene más de cincuenta años. Leemos en el epígrafe:

El joven compositor: (...) Es extraño que este paisaje no la haga vibrar, porque su alma se reconoce en la belleza.

Mecha Ortiz: (misteriosa mujer madura de la que sólo se sabe que enviudó hace tiempo y rehúsa hablar

del pasado) ¿Qué sabe usted de mi alma?

El joven compositor: Creo empezar a conocerla.

Mecha Ortiz: (hostil) Para comprender un alma es preciso dominarla. (171)

En los epígrafes y en la novela, existe una infantilización de la imagen masculina. Curiosamente, en los paratextos la transformación es evidente o, al menos, así lo hemos podido constatar hasta acá. En la novela, este hecho sucede en la metáfora de las disfunciones sexuales de Leo.

El encuentro con Danny, el joven estudiante de historia, guarda elementos en común con el joven compositor del epígrafe. Ambos son jóvenes e inexpertos y sienten atracción hacia el aire de "madurez" y conocimiento de la dama. En el caso del paratexto, se enfatiza el carácter de "Vamp" de Mecha Ortiz, especialmente en la palabra "hostil" y en el pequeño parlamento que sigue. En la novela sucede un acontecimiento diametralmente opuesto:

A Danny la atrajo su prometedora condición de estudiante, abierta a todas las posibilidades de

triunfo; (...) Entablaron conversación con facilidad, él quería saber a qué espectáculos y museos convenía asistir. Gladys dominaba la materia, el muchacho se sorprendió ante tanto conocimiento, le expresó su admiración (...) Sentía un irrefrenable deseo de desvestirse, le excitaba sobremanera estar en una habitación con una mujer de más edad, (...) Gladys ante todo pensaba que ese jovencito tenía toda la vida por delante y que bien guiado podía realizar una carrera brillante. (49)

Mientras que en el paratexto, además de infantilizar al hombre, la estrella actúa agresivamente y rechaza al pretendiente; en el cotexto, Gladys siente admiración por la propia condición de inexperiencia del joven Danny. Los términos "misteriosa mujer madura" parecen establecer una conexión poética con la "M" de madre que, en resumidas cuentas, es lo que se encuentra detrás de la construcción de todos estos personajes. Esa imagen de "Madre" la lleva a erigirse como un sujeto de saber, por eso ella es "culta" para un muchacho más joven. Con Leopoldo Druskovitch sucede totalmente lo opuesto.

Leo, en un arrebato de "pasión", nombra a Gladys como representante argentina en un concurso de pintura en Brasil. Él sabe que cometió un error al tomar tan precipitada decisión, dado a que Gladys carece de un "planteo"; ocurre una situación aparentemente diferente con María Esther Vila. Esta última es una mujer mucho mayor que Gladys y parece caerle bien a Druskovitch. Leamos este diálogo:

Leopoldo Druskovitch: De sus obras lo que más me llama la atención es la solidez, como si estuvieran sustentadas por cierto planteo teórico ...muy firme.

María Esther Vila:

LD: ¿Es decir que Ud. no daría una sola pincelada o definiría un solo volumen sin saber por qué lo hace?

MEV:

(...)

LD: Tal vez un poco apresuradamente el jurado... ya eligió a Gladys D'Onofrio como representante argentina, como Ud. sabrá. Bueno, el caso es que yo he empezado a dudar... sobre todo después de

hablar mucho con ella y notar la total falta de eso que estamos hablando ...planteo.

(...)

LD: No es porque tengás toda una carrera detrás, eso no importa.

MEV:

LD: No, tampoco importa que tengas casi 60 años, lo que importa es la obra propuesta al jurado.

(...)

LD: Si vos venías conmigo, sí. Y podemos charlar y escuchar música, si querés. Tengo una cinta grabada en África Central, música de una tribu. Antes que me olvide, te queda bien ese color.

MEV:

LD: ¿Tenés miedo que me tire un lance?

MEV:

LD: Bueno, tan vieja no sos, no exagerés.

(...)

LD: Bueno, te llevo en el auto hasta tu casa

MEV:

LD: ¿No vas a tu casa?

MEV:

LD: ¿Entonces por qué no querés que te acompañe? (141)

En el epígrafe XIII, encontramos a Marlene Dietrich acompañada de uno de esos personajes masculinos admirados por Gladys ya que es un prófugo de un conflicto europeo. En este caso, ella es una espía que lo entrega a la policía. Parte del montaje del personaje femenino es el ser capaz de utilizar la apariencia para seducir a la víctima, en este caso, un general austrohúngaro. Por cierto, el militar justo acababa de salir de un “baile de máscaras”, cuando tiene el encuentro con la estrella:

El general austrohúngaro: (En su garçoniere después

del baile de máscaras) ¿Champagne?

Marlene Dietrich: (extrae una pistolilla de entre la mostacilla del disfraz, le apunta) No. (179)

El detalle del champaña, o sus variantes, como vino, y otras bebidas espirituosas parecen acompañar a la estrella. Desde luego, pensar en la bebida espumante es pensar en el glamour y el estilo de vida de una “star”. Por ahora, vamos a señalar la relación paródica entre la poción de la estrella y la de Gladys.

Si bien, la estrella es acompañada de tan preciado líquido, Hebe Onofrío tiene problemas por la ingesta de pastillas y Leo le prepara un

cóctel de ron con sedantes que la hace caer dormida. En el caso del paratexto, el hombre le ofrece la champaña y cae preso; en el caso de la novela, él le ofrece el alcohol para dormirla y asesinarla.

La escena del coctel somnífero cierra el ciclo iniciado en las primeras páginas de la novela. En el principio, se narra la escena de la casa en la playa y se encuentra extraviado un cuerpo que después sabemos es de Gladys, y que se relaciona simbólicamente con el crimen Leo creyó haber cometido muchos años antes en el baldío; luego, Leo cree que todo el mundo lo persigue por este hecho. Inmediatamente, trata de hacer pensar que no fue un hombre sino una mujer lo que había asesinado. Entonces Leo consideraba que “si mataba a una mujer podría demostrar a María Esther Vila que siempre su intención había sido esa, y una vez convencida de sus verdaderas intenciones, la nombrada dejaría de indagar sobre el crimen del baldío”. (176) La escena se desarrolla como sigue:

Gladys nunca había hecho el amor en un automóvil, sentía curiosidad y por eso accedió a salir. Temió hacer mucho ruido si se vestía y prefirió salir en camión, buscó las chinelas pero en la semi oscuridad no las encontró, prefirió salir descalza porque encender la luz resultaría peligroso. (...) Ya en el coche Leo desenfundó una cantimplora escandinava cargada con la bebida favorita de Gladys, el cóctel Planter's Punch, de origen antillano, y compuesto por ron y jugo de frutas (...). El cóctel, cuidadosamente preparado por Leo con somníferos disueltos, había surtido efecto. (180)

La conexión entre el epígrafe y el fragmento anterior se da por los elementos encontrados en ambas escenas: los amantes, una escena trágica, el brebaje ofrecido y el elemento sorpresa. En el paratexto, cae el hombre; en el cotexto, Gladys. Vemos que se plantea una especie de inversión de papeles.

En general, el epígrafe XVI muestra elementos anteriormente mencionados, tales como el uso de la ropa “platinada” o “llamativa” y la construcción de un personaje masculino tipo, en este caso un “gangster”. Encontramos una frase clave que cierra el ciclo de los paratextos y nos sugiere mucho del sentido del texto. Esta

escena cuenta como Gilda ha reconocido al nuevo guardaespaldas de su esposo como su anterior e inolvidable amor. Al pronunciar el nombre de este último ella dice:

Rita Hayworth: (...) Ha sido un gusto conocerlo, Mister Farrel.  
El marido gangster: (...) su nombre es Johnny, Gilda  
Rita Hayworth: (...) ¡Oh, perdón! Johnny es un nombre difícil de recordar pero fácil de olvidar. (215)

“La frase “difícil de recordar(a) pero fácil de olvidar(b)” sintetiza el efecto “especular”. La frase (a) es igual que la (b) pero en sentido inverso. Es una especie de fórmula -,+/,+,-. La conjunción “pero” niega una parte de las características de la primera frase. Esta especie de “regla” explica la relación entre el paratexto y el cotexto. En la trama la mujer es la víctima y el hombre, victimario; en los paratextos, el hombre es víctima y la mujer, victimario.

Encontramos que los epígrafes y trama contienen elementos muy similares; pero en el exterior y en el interior del texto cada elemento ocupa una posición equivalente. El joven apuesto le dice a Greta Garbo: “Usted se está matando”. En la novela Leo Druscovitch afirma que “le desea la muerte” a Gladys; consecuentemente, planea el asesinato, acto que da lugar a la novela, y después el termina por ser el cadáver de la historia.

Entonces, podemos afirmar que la novela *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig manifiesta una parodización de Gladys Hebe Onofrío al utilizar la puesta en abismo como un recurso literario. Esta conexión se estableció por medio de los epígrafes los cuales cumplen la función de anticipar los eventos que van a hacer de la joven escultora un monigote de carnaval. En los elementos paratextuales, encontramos tanto diálogos como “objetos simbólicos” que refieren a una película real.

Para concluir, el hecho de que la “mise en abyme” venga de las artes visuales, y a su vez, de la heráldica nos permite suponer que ella va más allá de la mera representación del lenguaje; dicho de otro modo, parece referirse a

un sistema recurrente que ocupa la arquitectura cognitiva humana para convertir en símbolo el universo. Dado que la mente tiende al desorden y al ruido, se necesita la reiteración para organizar contenidos mentales en objetos significativos. Por ejemplo, el mito, en su repetición, viene a ser la práctica que finalmente hace que la cultura humana tome forma (Deacon 1997: 401-410). Si analizamos con cuidado, la “mise en abyme” consiste en un entrecruzamiento del mundo más allá del espejo, con este. Por ello, esa práctica cultural humana aparenta ser la representación estética de una cuestión más profunda.

## Bibliografía

- Amícola, José y Graciela Esperanza. 1998. Encuentro internacional Manuel Puig. Buenos Aires: Orbis Tertius. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Mar del Plata.
- Amícola, José –compilador- *Homenaje a Manuel Puig*. 1984. *Serie: Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Amícola, José. 1996. *Materiales iniciales para La Traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- Cohn, Dorrit. 2003. La mètalepse et la mise en abyme. En: <http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm>. Consulta: 10 de marzo de 2007.
- Dällenbach, Lucien. 1991. *El Relato Especular*. Madrid: Visor.
- Deacon, Terrence W. 1997. *The symbolic species. The co-evolution of language and the brain*. New York: Norton Company
- Gabrielle, John. 2005. “Narrative Prisms and Prisons. Mirror effects and mise en abyme

- in Don Quijote". *Symposium*. N° 1 Tomo 59: 31-43. Recuperado: 17 agosto 2007 ebook
- García, Ramos, José Manuel. 1991. *La Semana de Autor sobre Manuel Puig*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- Genette, Gerard. 1987. *Seuils*. París: Edition de Seuils.
- Goldschluk, Graciela. 2004. "Puig, escritor de cámara". En: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/24/u-800076.htm> [acceso 22 de julio 2007].
- Henry, Karen. "Mise en Abyme". En: *Afterimage*. 2000. Jul/Aug, tomo 28, N° 1. Recuperado: 17 de agosto 2007 e-book.
- Jiménez Castro, Marjorie. 1993. *La problemática del género en el texto*. Boquitas Pintadas de Manuel Puig. Tesis de Licenciatura. Universidad de Costa Rica.
- Kerr, Lucille. 1987. *Suspended Fiction, Reading novels by Manuel Puig*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Landry, Chris. 2005. Camp is a woman walking around in a dress made of three million feathers: notes on: "Notes on camp". [www.angelfire.com/ca/disgrutled/sontag/html](http://www.angelfire.com/ca/disgrutled/sontag/html). Consulta: 10 de marzo 2007
- Levine Susanne Jill. 2002. *Manuel Puig y la Mujer Araña*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Meyer-Minnerman, Klauss et Schlickers, Sabine. 2004. La mise en abyme en narratologie. [www.vox-poetica.org/t/menabyme.html](http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html). Consulta: 10 de marzo 2007
- Prado, Maritza. 2004. Voces y fuerzas centrífugas en la novela Desconciertos de un Jardín Tropical de Magda Zavala. Tesis de Licenciatura. Universidad de Costa Rica.
- Puig, Manuel. 1993. *The Buenos Aires Affair*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- Stemberg, de Kaplan, Olga. 1989. *Manuel Puig. Un renovador de la novela*. San Miguel: Universidad Nacional de Tucumán.