LOS GUIONES DEL "CICLO HOLLYWOODENSE" DE MANUEL PUIG: COPIAS, REESCRITURAS Y APROPIACIONES

Giovanna Rosa Pollarolo

Thesis submitted to the
Faculty of graduate and Postdoctoral Studies
In partial fulfillment of the requirements
For the PhD degree in Spanish

Department of Modern Languages and Literatures
Faculty of Arts
University of Ottawa

© GIOVANNA ROSA POLLAROLO, OTTAWA, CANADA, 2012

Los guiones del "ciclo hollywoodense" de Manuel Puig:

copias, reescrituras y apropiaciones

Abstract

In this dissertation I study *Ball Cancelled*, *Summer Indoors* and *La tajada*, the three early screenplays by Argentine writer Manuel Puig, who wrote these before his first novel and dismissing "copies of old movies". My thesis investigates and refutes this harsh self-judgment and tries to show—through theories of the "copy" —, that the three screenplays establish a dialogue with one another as well as with the "old Hollywood movies", through a subtle critique, a transgressive distance and complacency towards the model they represent.

The first section examines Puig's relationship to the conditions under which they were composed, and those films produced in Hollywood in the 1930s and 1940s, in particular those classified as melodramas and "women's films" under the genre system of that time, as well as with movie reception and the theories elaborated around the audiences, especially the female spectator. The second section is dedicated to the analysis of the three screenplays, from their conception as films to be made under the "Hollywood system" to their impossibility to adherence to the models required by that system, since they reelaborate and alter them, sometimes subtly, and on occassions openly. These three screenplays permit a comprehensive understanding of Puig's narrative, which is why they should be integrated as autonomous texts in the complete works of Manuel Puig.

A mi padre, que se hubiera entusiasmado, como se entusiasmaba siempre con los proyectos de sus hijas, con esta mi “experiencia canadiense”.

A mis hijos, que se entusiasmaron.

A Isabel, que nació entretanto, y quiere conocer la nieve.

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible de no haber contado con el apoyo y las orientaciones del profesor Dr. Gastón Lillo, mi director de tesis. Su exigencia por la precisión y el rigor teóricos y la permanente puesta en cuestión de las ideas fueron un acicate que impulsó este trabajo.

La doctora Graciela Goldchluk, especialista en Manuel Puig, me brindó materiales, información y temas de discusión que fueron fundamentales para la investigación y organización del contenido. Asimismo, la doctora Susana Reisz, orientó mis lecturas teóricas y las discusiones sobre el *women's film*. El doctor José María Ruano de la Haza se interesó en mi trabajo desde la perspectiva del guion y su relación con el texto teatral y del cine de Hollywood de las décadas del 30, 40 y 50. Los tres fueron miembros del comité y a ellos le agradezco su enorme generosidad para leer mis borradores, comentar, sugerir, corregir.

El profesor y crítico de cine Ricardo Bedoya me proporcionó copias de muchas de las viejas películas favoritas de Manuel Puig y me dio pistas valiosísimas que me permitieron encontrar los vínculos intertextuales explícitos e implícitos presentes en los guiones que este estudio analiza.

Debo un agradecimiento especial a la Dra. Juana Liceras, su apoyo incondicional me impulsó a seguir adelante en los momentos más difíciles.

Elena Alvarado, Susana Alaiz, Sol Paz, Patricia Almazán y Luis Eduardo Molina me acompañaron en estos años y me enseñaron a sobrevivir lejos de casa. Sin su generosa amistad, este trabajo hubiera naufragado.

0 INTRODUCCIÓN 1

0.1 Propuesta de investigación: por qué estudiar los guiones de Manuel Puig.....…. 3

0.2 Propuesta: cómo estudiar los guiones de Puig ……..... 9

0.3 Aportes de la investigación al avance del conocimiento sobre el autor y su obra … 15

Notas……..... 17

1 APROXIMACIONES AL GUION CINEMATOGRÁFICO 21

1.1 Manuel Puig, guionista……. 21

1.2 Discusiones en torno al "guion cinematográfico" ……...……. 27

1.2.1 Presentación…….……..... 27

1.2.2 El guion como objeto de estudio ……... 29

1.2.2.1 Desde los estudios literarios……..…. 30

1.2.2.1.1 El "lugar" del guion en el estudio de Antonio García Berrio y Javier Huerta …….. 31

1.2.2.2 Desde los estudios fílmicos …… 35

1.2.2.2.1 El debate sobre el estatus del guion cinematográfico….…… 37

1.2.2.2.2 La definición del guión cinematográfico: las dos tradiciones.… 40

1.2.2.2.3 Herramienta o texto autónomo ……... 44

1.2.2.2.3.1 El guion como herramienta: "Once a film is shot, its scenario is tossed a waste basket".....45

1.2.2.2.3.2 El guion como texto autónomo, literario o teatral…. 49

1.2.2.3 Desde su condición de texto narrativo.……... 57

1.2.3 Otras perspectivas del guion como objeto de estudio ……..... 60

1.2.3.1 Texto escrito para ser leído …… 60

1.2.3.2 El guionista es también un "autor"…..…… 65

1.2.3.3 Los escritores guionistas …… 67

1.2.3.4 Perspectivas de este estudio ……..…… 69

1.3 La "poética" o "teoría" del guion de Manuel Puig ……... 73

Notas ……..... 80

2 HOLLYWOOD: EL LUGAR DE LA COPIA 94

2.1 Desde la intertextualidad: copias y transformaciones ……...…… 94

2.1.1 De la "copia" a la intertextualidad …… 94

2.1.1.1 La creación artística como proceso: "el arte de la copia" …….. 94

2.1.1.2 El proceso creativo de Puig: el guion como pre-texto ……. 100

2.1.1.3 Un acercamiento desde la intertextualidad …….. 103

2.1.1.3.1 Intertextualidad y dialogismo …….. 105

2.1.1.3.2 De la "copia" a la "transtextualidad" ……... 109

2.1.1.3.3 La "segunda voz" en los textos imitados o transformados ….. 114

2.1.2 El "modelo" hollywoodense ……... 119

2.1.2.1 "Cine de autor" vs. "Cine de género"…….…….. 119

2.1.2.2 El cine de género, Hollywood y los gustos a contracorriente de Manuel Puig …….. 124

2.1.2.2.1 Hollywood en el cine de la infancia y en las novelas……... 125

2.1.2.2.2 Hollywood en la biblioteca y en la videoteca…….……. 128

2.1.2.2.3 "¿Qué película salvaría yo de un incendio?" Los gustos a contracorriente de Puig……. 131

2.1.2.2.4 Con el "corazón dividido": entre lo "alto" y lo "bajo"…..…… 136

2.2 Cine "clásico" ……. 138

2.2.1 Aspectos que definen al "cine clásico" …..……..139

2.2.1.1 Una forma de ver y de mostrar: "preocupación narrativa" y "voluntad realista"…….……....140

2.2.1.2 Una forma de producir: el sistema de estudios …… 145

2.2.1.3 Las estrellas: el *star system* …….. 148

2.2.1.4 La censura como institución ……. 151

2.2.1.5 La dimensión internacional: Hollywood en el mundo…….……. 156

2.3 Cine de género. Los géneros cinematográficos …….. 161

2.3.1 Los "géneros cinematográficos" y su relación con "el arte de los medios"....163

2.3.2 Problemas generales…… 169

2.3.2.1 Los géneros como sistemas: expectativas y saberes / repetición y variación……... 169

2.3.2.2 "Géneros puros", "Géneros híbridos"…….……..173

2.3.2.3 Género e intertextualidad……. 176

2.4 Los géneros de Puig: Melodrama y *Women's film*…….……. 178

2.4.1 El melodrama…….……... 179

2.4.1.1 El melodrama teatral…….…… 181

2.4.1.2 El melodrama en el cine…….……... 185

2.4.1.2.1 Desde la historia: aventura y suspenso…….……..... 186

2.4.1.2.2 Desde los estudios fílmicos…….…….…….....189

2.4.1.2.2.1 El melodrama como género cinematográfico…..…. 189

2.4.1.2.2.2 ¿Melodrama = "Family Melodrama"? ……..... 192

2.4.1.2.2.3 El melodrama como "modo"…….…….……..197

2.4.2 El *women's film*…….……...205

2.4.2.1 Desde la historia …….…...207

2.4.2.2 Desde los estudios fílmicos……..……..... 210

2.4.2.2.1 Melodrama, *women's film* y el mundo de la domesticidad..... 211

2.4.2.2.2 La constitución del *women's film* como género desde los "Film Studies" …… 216

2.4.2.2.3 Sobre las metodologías de los estudios feministas….……...219

2.4.2.2.4 Estudios del *women's film* desde el testimonio: espectadoras contemporáneas a Puig…….……. 222

Notas……..……..... 227

3 ESPECTADORAS, ESCRITURA Y CONSUMO EN *MUESTRAS GRATIS DE HOLLYWOOD COSMÉTICOS* 245

3.1 Las audiencias y el cine clásico, según los estudios fílmicos……..……. 248

3.2 Las "teorías del espectador"…….…… 249

3.2.1 Desde las teorías feministas y el psicoanálisis…… 249

3.2.1.1 De Metz a Mulvey……..…….. 250

3.2.1.2 Mulvey revisada ……... 255

3.2.1.3 La noción de "masquerade": contra el esencialismo…..……... 258

3.2.1.4 La "espectadora real"…….……...263

3.2.2 Desde dimensiones culturales y sociales: el interés por las espectadoras ….. 266

3.2.2.1 El estudio de Stacey: los mecanismos de identificación…….. 268

3.2.2.2 Las películas de Hollywood: "They were a door to the Other, to the Something Else"…….……... 275

3.3 El guion *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* …….. 278

3.3.1 De la novela al guion: ausencias y presencias …….……...… 279

3.3.1.1 El narrador……..……..……..281

3.3.1.2 La voz de Rosa (y el silencio de Mita) …….…..…….. 284

3.3.1.3 La presencia (y la mirada) de Toto …….……. 289

3.3.2 El *women's film* y su recepción en *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*……... 294

3.3.2.1 El discurso de la belleza y el glamour ……..… 297

3.3.2.2 Los mecanismos de identificación: de Hollywood a un pueblo de la pampa argentina o del desierto mexicano …… 302

3.3.2.2.1 Choli/Meche: "Me oigo hablar y me parece que estoy oyendo una película"…….……...…… 305

3.3.2.2.2 Mita/Rosa: "Yo tuve más suerte, gracias a Dios"…….……... 313

3.3.2.2.3 Toto/Puig: "Yo quería ser una película"…….…….. 317

3.3.3 Liberación vs. escapismo ……..... 321

Notas……..…….....326

4 LOS GUIONES DEL "CICLO HOLLYWOODENSE" 337

4.0 Introducción…… 337

4.0.1 Las “cartas europeas” como fuente para el estudio de los guiones del “ciclo hollywoodense”……... 337

4.0.1 El joven Puig: de aspirante a director de cine a escritor de guiones ……... 344

4.1 *Ball Cancelled*……. 347

4.1.1 Propuesta de estudio ……... 347

4.1.2 Londres: en búsqueda de contactos. Del entusiasmo al abandono ……. 349

4.1.3 Aproximaciones al estudio de *Ball Cancelled* …… 356

4.1.3.1 La historia de *Ball Cancelled*……..... 357

4.1.3.2 Distancias y cercanías con Hollywood ……..…….367

4.1.3.2.1 *Cumbres borrascosas* y *Rebeca* ……..…… 369

4.1.3.2.2 El “toque moderno”: *Té y simpatía* …….…..... 371

4.1.3.3 Elaboraciones, transformaciones, distanciamientos: el *women’s film* en *Ball Cancelled* ……...……...…..…….. 375

4.1.3.3.1 El episodio del “Happy Interlude” ……..... 376

4.1.3.3.2 El “Happy Ending” ……..... 379

4.1.3.3.3 Desafíos al código de censura …….. 385

4.1.3.4 Los arquetipos femeninos de Hollywood …….…....…… 390

4.1.3.4.1 “¿Dónde están las Dunne, las Claudettes y las Constance Bennett de ahora?” …….…… 390

4.1.3.4.2 “¿Qué artista te gusta más? ¿la buena de *Sangre y arena*? o ¿Rita Hayworth la mala?”…… …….. 392

4.1.3.4.3 “¿Con quién te identificás?”: la construcción de los personajes femeninos en *Ball Cancelled* ……. 402

4.2 *Summer Indoors* (“Verano entre paredes”) ……. 412

4.2.1 *Summer Indoors* en las cartas …… 412

4.2.1.1 Los avatares de su escritura ……..…….. 412

4.2.1.2 Después de la escritura ……..……. 417

4.2.2 Historia, descripción y estructuración de *Summer Indoors* …… 419

4.2.3 Los intertextos de *Summer Indoors*……. 432

4.2.3.1 *Screwball comedy* en *Summer Indoors*……...……..…… 432

4.2.3.1.1 Irene Dunne: “autora” de sus filmes …….……..…… 433

4.2.3.1.2 El caso de *The Awful Truth* …….……... 437

4.2.3.2 Del *screwball comedy* al melodrama …….. 440

4.2.3.2.1 “Un baño de ácido” …… 444

4.2.3.2.2 El modelo de *All About Eve*…….…... 445

4.2.3.3 De *Tra donne sole* de Cesare Pavese a *Le amiche* (*Las amigas*) de Michelangelo Antonioni ……..…. 453

4.2.3.3.1 *Entre mujeres solas*, el relato ……..… 455

4.2.3.3.2 *Las amigas*, la película …….…….. 460

4.2.4 A medio camino: entre las convenciones y las rupturas ……. 467

4.3 *La tajada*……..…… 475

4.3.1 *La tajada*: fin del “ciclo hollywoodense” y principio del novelístico …… 476

4.3.2 *La tajada* en las cartas europeas ……. 480

4.3.3 Análisis de *La tajada*……...……...…….……. 484

4.3.3.1 Descripción…….. 484

4.3.3.1.1 *La tajada*, según Manuel Puig …….…… 484

4.3.3.1.2 La (casi silenciosa) recepción de *La tajada* …….…… 487

4.3.3.2 Estructura e historia de *La tajada*……...…. 491

4.3.3.2.1 Los tres actos de la estructura hollywoodense: los casos de *Ball Cancelled* y de *Summer Indoors*…….….. 492

4.3.3.2.2 La estructura dramática de *La tajada*…….…….. 496

4.3.4 Intertextos e Interdiscursividad: el cine de Hollywood y la "realidad argentina" en *La tajada*……...…513

4.3.4.1 El diálogo con el *women's film*: "Maternal Melodrama" y el ciclo de las "Fallen Women" …….. 514

4.3.4.1.1 Stella Dallas y Nélida Cuenca: el aprendizaje del "buen gusto" ……. 517

4.3.4.1.2 *Baby Face* y *Red Headed Women*: el ascenso ……....… 527

4.3.4.2 Interdiscursividad y "realidad argentina" …….……. 532

4.3.4.2.1 Algunas notas sobre la representación del peronismo ….… 536

4.3.4.2.2 La representación del peronismo en *La tajada*…….…..... 542

4.3.5 La "hollywoodización" de la "realidad argentina" o la "argentinización" de Hollywood en *La tajada*…….……. 548

4.3.5.1 La teatralización de la historia y de la Historia: del escenario teatral a la locación cinematográfica ……. 550

4.3.5.2 La teatralización de lo cursi: "Sí, algo soy:… ¡soy cursi"" ……..... 557

4.3.6 *La tajada*: fin del "ciclo hollywoodense" y anticipación pionera de la novela …….. 564

Notas…….…….....567

5 CONCLUSIONES 589

BIBLIOGRAFÍA…….……..…. 606

0 Introducción

"Yo no decidí pasar del cine a la novela", declaró Manuel Puig en su intento de explicar el cambio radical que, desde su perspectiva, implicaba optar entre dos alternativas excluyentes: ser un escritor de novelas o un escritor de guiones para el cine comercial. Simplemente ocurrió que, luego de haber intentado, sin éxito, convertirse en un guionista profesional —había escrito *Ball Cancelled* (1956), *Summer Indoors* ("Verano entre paredes", 1959), *La tajada* (1960) y *Nina y Hé* (1961), guion que dejó inconcluso—, sus amigos consideraron que el fracaso se debía a que esos guiones seguían el modelo del viejo cine de Hollywood, especialmente los dos primeros "escritos en mal inglés"; y que el tercero, aunque en castellano, trataba un tema demasiado ajeno a su experiencia y conocimiento. Siguiendo sus consejos, decidió escribir en 'su' lengua un guion que trataba sobre los amores adolescentes de un primo, una historia que se remontaba a su infancia en General Villegas. Cuando estaba planeando una escena en la que la voz de una tía, en off, introducía la acción en el lavadero de la casa del pueblo, esa voz, que no debía abarcar más de tres líneas, "siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar" (Prólogo 10). Luego de escribir el monólogo de la tía, que Puig llamó "el accidente de las treinta páginas de banalidades", comprendió que se había alejado del formato del guion en el que estaba trabajando. Fue así como el guionista se convirtió en novelista; y el proyectado guion, en *La traición de Rita Hayworth*, su primera novela.

Cuando los estudiosos se interesaron en las novelas de Puig, ignoraron de manera radical su producción guionística y le concedieron atención únicamente al estudio de su obra literaria, aun cuando muchos de ellos destacaran la importante presencia del cine de

Hollywood y la manera como se había "apropiado" de su lenguaje para construir sus novelas. Este desinterés en la faceta del Puig guionista no solo se limita a los guiones escritos en la primera etapa anterior a *La traición de Rita Hayworth*, sino que se extiende a su producción posterior que es inclusive más amplia que la novelística,[i] pues, en realidad, y pese a sus declaraciones en las que afirmaba "que al cine no volvería más", Manuel Puig nunca abandonó la actividad guionística.

Una de las razones que podrían explicar esta falta de atención es su condición de inéditos, ya que, con excepción de *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana,* ningún otro guion fue publicado en vida de Puig; sin embargo, estos y el "Prólogo" escrito por el propio autor, en el que informaba sobre su relación con el cine y la escritura de guiones, ofrecían un material suficiente y altamente valioso que invitaba a abordar el estudio del Puig guionista. Además, cuatro de los guiones que escribió fueron filmados y dos de ellos— *Boquitas pintadas* y *El lugar sin límites*— recibieron en el Festival de San Sebastián el "Premio Especial del Jurado", el primero, en 1974; y el segundo en 1978. Asimismo, los "Escritores de San Sebastián" le otorgaron la "Palma de Oro" al guion de *Boquitas pintadas*. Pero a pesar de que tales distinciones, así como la publicación de los dos guiones mencionados colocaban a Puig en la posición de guionista reconocido, tanto los estudiosos del cine como los de la literatura ignoraron el trabajo guionístico del novelista.

Tal vez porque fueron opacados por la contundente novedad de sus novelas, tal vez por su condición de "texto menor", no "literario", tal vez porque los estudiosos aceptaron de una vez y para siempre los juicios negativos del propio Puig,[ii]lo cierto es que su producción guionística ha sido ignorada, pese —ya se ha dicho— a su número nada

desdeñable, así como al hecho de que se trata de una producción relacionada directamente con el lenguaje cinematográfico, uno de los referentes más trajinados por los investigadores cuando estudian sus novelas.[iii]

Para demostrar este silencio crítico, basta revisar la *Bibliografía analítica y comentada*,preparada por Guadalupe Martí-Peña que da cuenta, hasta el año de su publicación (1997), de más de trescientos trabajos que se ocupan de estudiar la obra de Puig, entre libros, artículos y tesis, desde múltiples perspectivas interdisciplinarias: enfoques sociológicos, socio-literarios, antropológicos, fílmico-literarios, ya sean marxistas, feministas, postestructuralistas, semióticos, fenomenológicos, pragmáticos, deconstructivistas, narratológicos. De este conjunto, apenas catorce trabajos se dedican a estudiar *El beso de la mujer araña* en su versión teatral; mientras que cinco se ocupan de *El misterio del ramo de rosas* y otros textos para teatro. Ningún ensayo, artículo, reseña, mucho menos una tesis, abordan algún tipo de investigación relacionada con la producción guionística ni siquiera para denostarla. Más de una década después de la publicación de Martí-Peña, una primera revisión en los archivos de tesis doctorales del MLA permite comprobar que estas continúan abordando el tema del cine en Puig para "descubrir" los "procedimientos cinematográficos" presentes en sus novelas.

0.1 Propuesta de investigación: por qué estudiar los guiones de Manuel Puig

De sus primeros guiones, Manuel Puig dijo que "no conseguían ser más que copias de viejos filmes de Hollywood" (Prólogo 10), afirmación que puede entenderse en el sentido elemental de repetición o imitación mecánica, burda, que identificamos como "plagio", en tanto que se apropia de lo dicho por otro sin citarlo. Pero la "copia" también remite a

prácticas discursivas fundadas en las nociones de intertextualidad, dialogismo y reciclaje, prácticas reconocidas en la novelística de Puig.

De hecho, las operaciones de reescritura y transformación, en diálogo con los llamados "lenguajes de los medios" o "cultura mediática": cine, radio, folletines, novelas rosa, revistas femeninas, canción popular, etcétera, crean nuevos sentidos y dan lugar a un nuevo texto que no puede inscribirse en el modelo genérico al que supuestamente imita: la novela *Boquitas pintadas* anunciada como 'folletín' no es en realidad un folletín; *The Buenos Aires Affair* anunciada como 'novela policial' tampoco lo es. Sobre esta manera de operar dan cuenta dos personajes emblemáticos creados por Puig: Toto, el niño de *La traición de Rita Hayworth*, y Molina, el homosexual de *El beso de la mujer araña*. El primero, cuando escribe su composición escolar "La película que más me gustó" se apropia del argumento de *El gran valse* (*The Great Waltz,*Jules Duvivier 1938),e inventa peripecias y enfatiza los efectos sentimentales para proyectar desde allí sus propios deseos y frustraciones, de manera similar a como lo hará Molina, en *El beso de la mujer araña,* cuando narra las seis películas que conforman su relato.

En realidad, no es posible referirse a Manuel Puig como escritor sin mencionar su relación con el cine como espectador y en general como consumidor de productos de la "cultura mediática", y la manera absolutamente novedosa en la tradición canónica literaria como estos lenguajes considerados "menores" o "deleznables" se insertan en su narrativa a través de mecanismos de transformación, reescritura, parodia, ironía, etcétera, definidos con términos como "kitsch", "camp" y "cursi" tan imprecisos como plurisignificativos[iv].

Lidia Santos, por ejemplo, señala que el uso de lo "kitsch", a partir de "la permanente combinación de parodias, pastiches y citas al discurso narrativo", le confiere a *Boquitas pintadas* "atributos de un texto de vanguardia que la elección del tema parecía negar" (*Kitsch tropical* 51). De otro lado, lo "camp" se asocia con el "gusto gay" que se asimila, señala Graciela Speranza, "al gusto por la copia y el desdén por lo original" (*Manuel Puig. Después del fin de la literatura*57).[v] Milagros Ezquerro, por su parte, afirma que "la narrativa de Puig se funda en una tensión de oposición entre una temática folletinesca y unas técnicas narrativas atípicas. Desplazamiento, desajuste, permanente ruptura de equilibrio, caracterizan la escritura de Manuel Puig desde sus primeros brotes" (53). En este sentido, el estudioso Gilberto Triviños afirma que las novelas de Puig se relacionan conflictiva, ambigua y contradictoriamente con los "textos primeros"; es decir, los llamados "sub géneros", "sub literatura", "kitsch" que recicla, absorbe, o emplea por cuanto en los "textos segundos" coexisten valoraciones y desvaloraciones, acercamientos y distanciamientos respecto de los "textos primeros" ("Texto y contratexto en *Boquitas pintadas*" 271). Luis Suñén entiende que Puig hace uso de elementos que pertenecen a los llamados "subgéneros" literarios: serial radiofónica, novela rosa, boleros, tangos y también al cine, "no al mejor", precisa, y que la manera en que los emplea opera como un mecanismo de distanciamiento por cuanto el lector "conoce los recursos del género que ha utilizado el escritor" y desde allí deduce "que toda esta utilización nos lleva a una visión crítica de la sociedad" (34). Graciela Speranza señala que, como los artistas pop,[vi] Puig "hace de la copia un arte, y concibe una nueva novela "popular" con restos de la cultura de masas, mediante una sutil transformación que los convierte en arte, sin perder la

propiedad objetiva que los vincula al entorno cotidiano y sin producir por eso efectos paródicos o explícitamente críticos. (*Fuera de campo* 217)

Estas lecturas críticas destacan la idea de la "apropiación" —llámese "copia", "absorción", "reciclaje"— de lenguajes ajenos, aquellos que ofrece la industria cultural, a partir de prácticas discursivas que muestran y a la vez ocultan su condición transgresora. Ya lo advirtió José Miguel Oviedo cuando señaló que Puig hacía uso de los llamados subgéneros literarios "no como meros motivos de denuncia y ataque, sino como instrumentos para recobrar lo más profundo de una experiencia personal y para crear, a partir de ella, personajes y situaciones de total persuasión" ("La doble exposición de Manuel Puig" 609). Y desde esta utilización, sus textos son "terriblemente subversivos" (609), en tanto que

> están llenos de otros textos (cartas o composiciones de los personajes, sinopsis y diálogos cinematográficos, escenas montadas sobre los idilios del folletín o de la novela policial) y estos textos son evidentemente clisés, patrones de la conducta humana que han sido siempre recusados como falsos, como exageraciones, pero que el autor encuentra muy reveladores: leyéndolos como se leen las manchas de tinta en el test de Rorschach, el autor descubre las huellas frecuentemente de la frustración, la alienación y la represión que caracterizan a la sociedad contemporánea. (610)

Así como Oviedo señala la naturaleza "subversiva" de los textos de Puig, Gastón Lillo inscribe la novela *Boquitas pintadas* en la modalidad de la "parodia" —siguiendo la oposición propuesta por Jameson entre parodia crítica y pastiche posmoderno— y establece que "apunta corrosivamente hacia una forma de expresión crítica y por lo tanto

se inserta en los conflictos discursivos de su sociedad y de su tiempo". ("Parodia y pastiche" 12). Alicia Borinsky ha señalado que "La obra de Puig prolijamente rechaza a aquellos lectores que buscan el 'arte'. El espacio de sus libros está formado por un lenguaje sin cabida en esa literatura que con efecto de gran dignidad moral llamábamos seria" (30). Se presentan, prosigue, "como obras no problematizadas con el lenguaje…enmascarando el acto de escribir"; pero aun así "hay un hueco que forma la figura de la risa, instituye la posibilidad paródica, insinúa una posición con respecto al lenguaje", pese a la "aparente neutralidad del discurso novelístico y su intrincada madeja de diálogos, clichés, lugares comunes de la cursilería". Y esta dificultad para determinar la burla, la parodia, la transgresión se debe a "las trampas distanciadoras" (31) que el autor construye. Así, el carácter subversivo del que habla Oviedo, la expresión "corrosiva" que señala Lillo, las "trampas distanciadoras" de las que habla Borinsky, solo para citar a algunos estudiosos, refieren a este carácter cuestionador y crítico de las novelas de Puig tras su apariencia no problematizada e instalada en el universo de los productos de consumo masivo.

En este contexto nos preguntamos si similares prácticas discursivas marcan y definen el proyecto guionístico de Puig, en tanto que este se apropia, transforma y reescribe los viejos filmes de Hollywood; y si tales nuevos textos son convencionales, "copias burdas", "plagios" o si demandan una lectura que trascienda el modelo genérico, tal como ocurre con sus novelas. En suma, los guiones que conforman el corpus de este estudio ¿son meras repeticiones de las mismas historias del Hollywood de los años treinta y cuarenta; "bodrios" por lo "malos y comerciales que eran", como los calificó el propio Puig y la crítica parece haberle creído? O, por el contrario, ¿dan cuenta de un afán subversivo y

cuestionador que caracteriza a sus novelas? ¿Constituye la obra guionística un universo independiente cuyas conexiones con la novela son irrelevantes; o, más bien, se integran y forman parte del conjunto de su obra? Y si entre sus novelas y guiones ocurre este diálogo creador, ¿cómo es que ocurre? ¿Se perciben en esas reescrituras y apropiaciones elementos que subvierten determinadas convenciones y tradiciones "hollywoodenses"?

Desde esta propuesta, que privilegia las relaciones intertextuales a partir de las nociones señaladas por Gennette,[vii] así como las interdiscursivas[viii] que relacionan discursos heterogéneos, este trabajo investiga los procedimientos y mecanismos que se activan para su construcción y resignificación. En esa perspectiva, se considera el lugar y el sujeto de la enunciación, así como la recepción provinciana, perteneciente a una modernidad periférica que advierte el desfase con la "modernidad": los desajustes temporales, el idioma, el glamour hollywoodense. En suma, ciertos aspectos que conforman la red interdiscursiva de lo que llamamos "realidad" y que Marc Angenot llamó "discurso social".

La búsqueda de una respuesta no se orienta a un afán comparativo entre la obra novelística y la guionística con criterios valorativos, sino al estudio intertextual e interdiscursivo, a partir de la hipótesis de que los guiones objeto de este estudio se presentan como reelaboraciones de viejas películas hollywoodenses; reelaboraciones que se despliegan a través de prácticas discursivas de reescrituras y apropiaciones que transforman, alteran o recrean estos y otros materiales entre los que se incluyen las novelas que escribió Puig años después. Así, en este trabajo, se estudia la manera como se insertan estos guiones de Puig en el conjunto de su obra literaria, considerando sus

vínculos con las películas hollywoodenses, las historias, personajes, estructuras, la "realidad" que se filtra y se oculta; en suma, la narrativa que estos textos —guiones, novelas, películas— comparten.

0.2 Propuesta: cómo estudiar los guiones de Puig

Uno de los primeros problemas que se le presenta a quien se propone estudiar el "guion cinematográfico"[ix] es su básica indeterminación textual y genérica partiendo de la interrogante si pertenece al ámbito de la novela, del cine o del teatro. En efecto, como texto escrito que narra una historia, al igual que una novela, podría considerarse como una forma perteneciente al género literario. Segundo, como una herramienta al servicio de la realización de la película, puede definirse como una práctica inscrita en el ámbito ya no de la literatura, sino del cine. Por último, dada su construcción al servicio de una representación con actores, bien podría considerarse un texto dramático como lo son las obras teatrales.

En la primera parte del capítulo, examino las categorías de análisis que legitiman el estudio de los guiones escritos por Manuel Puig, con el fin de integrarlos en el conjunto de su obra literaria. En primer lugar, presento brevemente la problemática de los géneros en la teoría literaria, con la intención de determinar si el guion cinematográfico es considerado un género literario, ya sea narrativo o dramático. Luego, reseño la manera como algunos autores caracterizan al guion, para precisar los términos de su uso y su ubicación/valoración en el proceso de construcción de una película. Posteriormente, discuto si es posible considerar al guion como texto narrativo autónomo, más allá del objetivo —la realización de una película— que animó su creación. A partir de la

determinación de su autonomía como texto narrativo, considerando desde luego las limitaciones y posibilidades que implican los condicionamientos de su práctica, me propongo defender la capacidad del guion como medio narrativo y expresivo capaz de transmitir las obsesiones, los mundos interiores y personales de su autor, tal como se acepta que lo hace un novelista o un dramaturgo.

En efecto, el guion puede trascender su indiscutible existencia como primer eslabón en la cadena de la producción de una película y su condición de herramienta al servicio del lenguaje cinematográfico, para devenir en un texto que puede leerse con independencia de la película, haya sido o no realizada. Asimismo, como texto narrativo, comparte con la novela (más allá de que esta tiene un fin en sí mismo, posee "especificidad" verbal" y se inscribe dentro de los géneros literarios), y también con el teatro, su capacidad de proveer de "argumento", "personajes" "diálogo" y "tema"; es decir, todo aquello que pertenece al universo de la narración, más allá del medio o soporte en el que se exprese.

De otro lado, el desarrollo de esta investigación exige precisar los términos en los que se emplea la noción de "intertextualidad", cuyo antecedente explícito se encuentra en Bajtin y la noción de dialogismo, que entiendo en el sentido que precisa Robert Stam "(It) refers in the broadest sense to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of culture, the matrix of communicative utterances that 'reach' the text not only through recognizable citations but also through a subtle process of dissemination" ("From Dialogism to Zelig" 190). Luego hago referencia a las nociones operativas establecidas por Gerard Genette en *Palipmsests. Literature in the Second Degree*, por cuanto las considero útiles para precisar conceptos que en muchos estudios sobre Puig se emplean

con poco rigor: me refiero a la clasificación de los modos de articulación de los textos y a la manera como esta se produce. De aquí surgen las relaciones de "imitación" y de "transformación" y cómo estas pueden orientarse, ya sea a la "parodia", a la "ironía" o al "pastiche". Aunque el afán clasificatorio de Genette deja de lado, por una cuestión metodológica, la perspectiva más social que tiene el término bajtiniano, empleo el modelo como un referente que le dará rigor y precisión al análisis, sin por ello detenerme en la mera tipología.

El concepto bajtiniano de "estilización" resulta más útil que los de "parodia", "pastiche" e "ironía", del modelo de Genette, para describir las operaciones discursivas que caracterizan la narrativa de Puig. De acuerdo con Bajtín ("La palabra en Dostoievski"), tanto la parodia como la estilización son fenómenos de bivocalización, en tanto que, en ambos casos, se reconocen la voz 'del otro' y la voz 'propia'; pero la bivocalización paródica trata a la voz ajena como pasiva, limitada y carente de creatividad. En una palabra: la 'usa' para ridiculizarla. La estilización, en cambio, es imitativa en un sentido realmente dialógico y da mejor cuenta de las relaciones desjerarquizadas que se establecen en la obra de Puig.

Esta distinción resulta de suma utilidad para estudiar tanto las novelas como los guiones de Puig, por cuanto su relación con el material "deleznable" del "arte de los medios" está marcada por la ambivalencia, la dificultad para reconocer los elementos distanciadores y las tensiones, el lugar de la crítica, la ironía, la risa. En Puig, el clisé estilístico o emocional es reconocido como tal, pero al mismo tiempo se le adjudica en el texto cierta dignidad y autenticidad. Considero que la noción bajtiniana de "dialogismo", así como las de intertextualidad e interdiscursividad constituyen las bases sobre las que se

sostiene el estudio de las relaciones que establecen los guiones de Puig con sus novelas y con los filmes de Hollywood que dice que "copia".

En la fundamentación del presente trabajo se ha empleado con asiduidad la expresión "cine de Hollywood", que en sentido estricto refiere a la producción norteamericana que se inicia entre 1915 y 1920 —cuando algunos productores y directores se trasladan de Nueva York a Los Ángeles y establecen los estudios en "Hollywood"— y continúa hasta nuestros días, pero asimismo se emplea como sinónimo del "periodo clásico" y alude a un sistema de producción que define una determinada época. De allí que abordo la caracterización del periodo llamado de la "época de oro", del "cine de Hollywood", que abarca las décadas del treinta, cuarenta, y parcialmente de los cincuenta del siglo XX. Planteo luego, porque los usos son diversos, las precisiones necesarias en torno a "géneros cinematográficos", "melodrama" y *women's film*. A la cuestión de los "géneros" le presto atención especial en una sección del capítulo II porque se trata de un fenómeno complejo y multidimensional cuya diversidad de enfoques implica la discusión sobre su naturaleza, los estudios históricos, los criterios con los que se determinan los corpus, etcétera; y porque una serie de perspectivas del análisis permiten aclarar y diferenciar criterios, así como para relacionar con los guiones "hollywoodenses" de Puig en tanto estos se enmarcan y sitúan en el contexto del "cine de género". En primer lugar, me refiero a la relación entre géneros literarios y cinematográficos, pues ello da cuenta de la dicotomía entre "alta" y "baja" cultura, asociada con los modos de producción y consumo. Luego abordo la cuestión de los géneros como "sistemas", en relación con la noción de "horizonte de expectativas" y los principios de "repetición" y "cambio" que determinan los

"géneros híbridos" y la intertextualidad genérica. Una vez establecidas estas nociones básicas, me concentro en el género "preferido" de Puig con el que dialogan sus guiones y que Molly Haskell bautizó, en 1974, como *women's film* —y en el que se incluyen cierto tipo de melodramas, de comedias, de comedias musicales, cine negro, terror, e incluso algún western—, para referirse a aquellas películas en las que "the woman —a woman—is at the center of the universe" (*From Reverence to Rape* 155).

"Melodrama" es, para algunos estudiosos, un "género" o un "sub-género"; para otros, es un estilo o modo: lo "melodramático", que trasciende cualquier género. El término, desde sus inicios, cuando "Rousseau lo tomó prestado en 1770 como sinónimo italiano de ópera en su obra Pigmalión" (Altman, *Los géneros cinematográficos* 105) hasta su paso a Hollywood y en su desarrollo posterior, ha sufrido grandes cambios que requieren ser reseñados. Inicialmente asociado a las películas de acción y aventuras, en algún momento el término "melodrama" se vinculó con las historias de amor y lo doméstico, la sensibilidad, las lágrimas y el *women's film.* Tal asociación con características que se atribuyen a lo femenino requiere ser establecida y aclarada, no solo para precisar los términos empleados, sino porque resulta significativa la disparidad entre las definiciones de los críticos a partir de los años setenta y las tradicionales. Asimismo, la tendencia a emplear como sinónimos "melodrama" y *women's film*, "género" que no estaba constituido en el momento de su producción (los años 20, 30 y 40), es un punto importante de este capítulo, pues permitirá introducir las polémicas posiciones de la teoría feminista respecto de la construcción de la figura femenina en un cine hecho por hombres. La presentación de estas discusiones tiene como fin presentar un panorama general del "cine de Hollywood" en relación con los

aspectos a los que este trabajo refiere, así como precisar y contextualizar el universo en el que se inscriben y con el que dialogan los guiones de este estudio.

Conviene advertir que la producción guionística de Manuel Puig comprende más de un ciclo o periodo diferenciado. La primera etapa, "hollywoodense", incluye los tres primeros guiones, *Ball Cancelled, Summer Indoors* y *La tajada*, escritos entre 1956 y 1960. Una segunda etapa corresponde al que bien podría llamarse "ciclo mexicano", el más prolífico, en el que se incluyen las adaptaciones en las que trabajó: *Boquitas pintadas* (1973), *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* (1974), *El lugar sin límites* (la novela de José Donoso, en 1977), *El impostor* (la novela corta de Silvina Ocampo, en 1978), además de dos guiones originales, *Sad Flowers of Opium*, (1976) y *Recuerdo de Tijuana* (1978). Finalmente, el "ciclo brasileño" que se inicia con su participación como "asesor" en el rodaje de *El beso de la mujer araña* en 1983 y continúa con la adaptación de *Pubis Angelical* (1982) y el guion en inglés *Los siete pecados tropicales* que escribió para Sonia Braga como protagonista.

La decisión de estudiar los guiones pertenecientes al "ciclo hollywoodense" obedece a que con ellos no solo se funda la escritura de Manuel Puig, sino que marcan el tránsito a su desarrollo como novelista. Asimismo, constituyen el punto de partida de un estudio que me propongo continuar en el futuro y que abordará los ciclos sucesivos de su producción guionística que aun se encuentra inédita. Dicho esto, queda establecido el corpus de esta investigación que incluye —como ya se ha señalado— *Ball Cancelled*, *Summer Indoors* y *La tajada*, guiones cuyo estudio abordaré a la luz de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*, adaptación realizada por el propio Puig, en 1974, del capítulo IV, "Diálogo de Choli con Mita,

1941", de *La traición de Rita Hayworth*y que Graciela Goldchluk ha descrito con acierto como "un salto mortal", en tanto que aquel escrito inicial que fue concebido como un guion y devino en la primera novela, casi veinte años después, por encargo de un productor se transforma en un guion de cine. Metáfora del cine en su relación con el Puig espectador y a la vez escritor de guiones, *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* resume e ilumina un proceso de escritura en el que la creación de personajes y mundos ficcionales refieren a Hollywood y simultáneamente permiten ver las fisuras de la "realidad" sin glamour que se muestra y a la vez se oculta en estos guiones que a fuerza de ser reiteradamente menospreciados fueron relegados al olvido.

0.3 Aportes de la investigación al avance del conocimiento sobre el autor y su obra

Más allá del desinterés de la crítica o de las declaraciones negativas del propio autor, lo cierto es que Manuel Puig no solo continuó escribiendo guiones mientras desarrollaba su obra novelística, sino que aquellos escritos de su juventud, objeto del presente estudio, fueron resultado de un trabajo serio, profesional y responsable, a contracorriente con los juicios negativos que empleó posteriormente para referirse a ellos.

Mi propuesta de investigación se funda justamente en la necesidad de incluirlos en el conjunto de su obra desde la certeza de que precisan ser estudiados pues se trata de textos que se relacionan directamente con el cine, cuya influencia en la obra narrativa de Puig ha sido persistentemente abordada por los estudios críticos. Conocer la trama y las narrativas que se activan en estos primeros guiones no solo iluminará la obra posterior de Puig y, tal vez, descartará hipótesis e interpretaciones aceptadas como válidas hasta hoy, sino que informará de manera directa y clara sobre su relación con el cine de Hollywood.

Considero que un estudio como este contribuirá, a partir de la búsqueda de respuestas a las interrogantes planteadas, a un mejor conocimiento de los guiones de Puig, lo cual permitirá a los estudiosos de sus novelas expandir los límites de sus usuales enfoques críticos, cuando se refieren, por ejemplo, a la "influencia del cine", a la "escritura cinematográfica" o a las "estructuras cinematográficas" en la novelística de Puig y que, en muchos casos, no hacen sino repetir generalidades poco documentadas o escasamente estudiadas. Asimismo, esta investigación pone en cuestión un "lugar común" de la crítica especializada, que ha considerado las novelas y guiones de Puig como pertenecientes a universos irreconciliables, por cuanto las primeras se orientan a la experimentación, la denuncia, en suma, la transgresión; mientras que los guiones no son más que copias, como el propio Puig lo afirmaba, o textos sin mayor interés, tal como lo sugiere el silencio y la indiferencia de la crítica.

Por otro lado, esta investigación amplía el corpus canónico de la obra de Puig, al incluir como objeto de estudio textos desatendidos en el conjunto de su producción. Más allá de los juicios o valoraciones estéticas, el estudio de sus guiones enriquece el universo de una obra que se considera iniciadora de la novela "posmoderna" latinoamericana, como ha sido reiteradamente señalado por la crítica. Negarlos, por considerarlos "menores", expresa una vez más los viejos autoritarismos de esa crítica que tardó mucho tiempo en reconocer las novelas de Puig como expresiones "literarias". Mi propuesta es que estamos ante una obra unitaria[x]que se va contextualizando a sí misma y en la que los textos, tanto las novelas como los guiones, dialogan permanentemente entre sí. Desdeñar determinados textos bajo el argumento de que no reúnen determinados valores "artísticos" limita el

conocimiento de la obra total. Un estudio como el que propongo, que intenta hacer "dialogar" la obra novelística y la guionística entre sí y con otros textos fílmicos, nos dará una visión más completa del escritor y contribuirá a ampliar el conocimiento de su obra y su relación con el cine desde una perspectiva más directa. En síntesis, la aproximación a los guiones de Puig permitirá restaurar la unidad de una obra que la crítica, y en cierta forma el propio autor, se empeñaron en ignorar y silenciar.

Notas

[i] Gracias a la indagación en los archivos, hoy conocemos mejor la producción guionística de Puig. En los últimos años se han publicado sus primeros guiones: *Ball Cancelled*, *Summer Indoors* ("Verano entre paredes") y *La Tajada*, que en conjunto forman parte de *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (1996); asimismo, en la edición de *Los 7 pecados tropicales y otros guiones* (2004) se incluyen: *Muestras gratis de "Hollywood Cosméticos"*(1974), adaptación realizada por el propio Puig del "Diálogo de Choli con Mita, 1941", un capítulo de *La traición de Rita Hayworth*; también, *Pubis angelical*, la adaptación que escribiera en 1982 por encargo del director Raúl de la Torre y el guion que da título a la publicación, *Los 7 pecados tropicales* (1986), que ya desde el título anuncia su relación con *Siete pecadores*, la película dirigida por Tay Garnett (1940). Asimismo, en *Un destino melodramático* (2004), han sido reunidos varios proyectos de guion en los que Puig desarrolla las historias previas a la escritura de los guiones con profusión de detalles. Pocos meses antes de morir, había terminado de escribir *Vivaldi*

(1989) y registró un proyecto sobre la cantante lírica Claudia Muzio. Ambos, *Claudia Muzio* y *Vivaldi* permanecen inéditos, al igual que *Sad Flower of Opium* (1976) y *Tango Muzik* (1985). No hay que olvidar, además, las adaptaciones que le encargaron los directores Leopoldo Torre Nilsson, Arturo Ripstein y Raúl de la Torre. El primero le pidió en 1973 que adaptara *Boquitas pintadas*; con Ripstein, trabajó en 1977 la adaptación de la novela de José Donoso *El lugar sin límites;* y, un año después, la novela corta "El impostor" de Silvina Ocampo; mientras que De la Torre le pidió adaptar, en 1982*, Pubis Angelical*, novela que Puig había publicado en 1979.

[ii] "Bodrios" porque solo "buscaban el éxito comercial" (Jill-Levine 103); "Escribí tres guiones que por suerte nunca se vendieron" ("Papeles son papeles" Entrevista. *Confirmado. Revista Semanal de Noticias*. Buenos Aires, 27 de junio de 1968. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 30). "Quise hacer guiones que jamás se filmaron —escribí tres— porque no solo no eran buenos sino horribles porque a mí lo que me daba placer era copiar, no crear" (Poniatowska, "Para el escritor Manuel Puig" 77).

[iii] Usualmente, la crítica le presta atención al mundo cinematográfico de Puig ya sea para determinar la manera como este se inserta en su narrativa, rastrear las influencias del cine en su escritura por medio de la búsqueda de "estructuras cinematográficas" en la construcción de sus novelas, o como mera referencia anecdótica y biográfica. Estudios como los de René Alberto Campos, "El juego de los espejos: la textura cinemática en *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig"; "Von Stenberg, Lubitsh y Lang in the Work of Manuel Puig" de Hall Kenneth; "Manuel Puig at the Movies", de Frances Wyers, entre otros, dan cuenta de dichos enfoques.

[iv]El término alemán "kitsch" es sinónimo, de acuerdo con el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, "de *mal gusto*, *pacotilla* y designa una obra groseramente mimética (que reproduce aspectos convencionales y trivializados), alienada, para conseguir gustar a la masa de gentes semicultivadas" (Marchese y Forradellas 226). Pero tal como los propios autores del Diccionario señalan, y eligen justamente entre sus ejemplos a Manuel Puig, "El Kitsch puede ser reutilizado y vuelto a convertir en arte por procedimientos de extrañamiento: Duchamp le puso bigotes a un cromo de la Gioconda, Puig escribió *Boquitas pintadas* y Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor*" (226). Asimismo, no hay que olvidar que el término alemán "kitsch" se relaciona más o menos problemáticamente con el término hispano "cursi", cuyas connotaciones desbordan, de un lado, el sentido de lo "kitsch"; y, de otro, no dan cuenta cabal de este.

[v] Discutiré esta terminología y su presencia en los guiones de Puig en el capítulo II

[vi] Speranza se refiere a Andy Warhol y otros creadores que a mediados de los sesenta dominan la escena neoyorquina.

[vii] En la exposición del marco teórico me referiré a las categorías de la "transtextualidad" genettianas.

[viii] Si bien Angenot acuñó el concepto de "interdiscursividad", como herramienta nocional para poner en diálogo los diferentes discursos que conforman el discurso social, usaré el término en el sentido más próximo al de intertextualidad, pero extendido al sistema de referencias heterogéneas, por cuanto manejaré discursos literarios, guiones, cine y el amplio género de los discursos de los medios.

[ix] Me refiero específicamente al guion que narra una historia ficcional.

[x] Evidentemente la “novela” y el “guion cinematográfico” pertenecen a categorías textuales diferentes y será preciso discutir los alcances de las diferencias de ambas formas de escritura, así como los códigos narrativos que comparten; por ejemplo, para definir en qué medida las condiciones de producción y de recepción afectan los contenidos narrativos propios de ambos medios.

1 Aproximaciones al guion cinematográfico

1.1 Manuel Puig, guionista

Manuel Puig (1932-1990) renunció a sus estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, apenas un año después de haberlos empezado, mas no a su proyecto inicial de ser director de cine. Durante los años siguientes, hasta 1963,[1] siguió intentando ingresar en la industria del cine y buscó participar en las filmaciones como asistente de director, traductor o simplemente como observador para aprender a dirigir. Aunque raramente se concretaron los proyectos: muchos fueron cancelados o postergados una y otra vez, consiguió asistir a algunos rodajes y allí constató que "el 'set' es el lugar de los fuertes" y que dar órdenes era lo contrario a su naturaleza (Malinow 39).

Tanto por la incertidumbre de los proyectos, como por su incomodidad en las filmaciones, y porque consideraba la práctica cinematográfica como su verdadera vocación, intentó entonces convertirse en guionista profesional, actividad que le permitía seguir trabajando en el medio. En ese contexto escribió un primer guion que tituló *Ball Cancelled* (*Baile cancelado*). Poco después, emprendió la redacción de un segundo, al que llamó *Summer Indoors* (*Verano entre paredes*). Ambos textos los escribió en inglés.

Años más tarde, y desde su posición de novelista reconocido, se referiría al primer guion como "una especie de *Cumbres borrascosas* ambientada en una mansión campestre inglesa", el cual había sido escrito "para Vivien Leigh" (Jill-Levine 101). Al segundo lo calificó como una "comedia sofisticada, inspirada en los films de Irene Dunne y Cary Grant, de diálogo ingenioso, en pésimo inglés" (Baracchini 63)".[2]Lo que descubre Puig luego de estos primeros trabajos es que sus escritos "copian"[3] viejos guiones de Hollywood: "No lo sabía entonces, pero lo que me excitaba en la película era copiar, no crear" (101).

En el prólogo de *La cara del villano. Recuerdo de Tijuana*, publicación a la que me referiré más adelante, Puig es aún más explícito y señala que le agradaba el cine como espectador y que disfrutaba escribiendo historias, pero que al terminarlas no le gustaban: eran las mismas historias del Hollywood de los treinta y cuarenta que había consumido con profusión desde niño en el cine de su pueblo. Le resultaba seductor —explica— recrear momentos de su pasado de espectador infantil "protegido en la sombra de la sala cinematográfica, pero el despertar no era placentero; el sueño sí, el despertar no" (10). Néstor Almendros y Mario Fenelli[4], sus amigos y compañeros de la escuela de cine, pensaron que el problema radicaba en que esos guiones estaban redactados "en el estilo de los 30 en los años 50" (Jill-Levine 103), y le aconsejaron que escribiera sobre lugares y situaciones conocidas y en su propio idioma, es decir, que se olvidara de las viejas películas.[5] Siguiendo esos consejos, Puig redactó *La tajada*, al que se refirió como su "primer guión realista", "un tímido intento de crítica social de la burguesía de Buenos Aires durante los años de Perón" (128). Cuando volvió a su país, en 1960, ofreció el guion a productores y directores; sin embargo, no consiguió concretar su proyecto y, un año más tarde, regresó a Roma. En esta ocasión, atribuyó la razón del fracaso al tema elegido: consideraba que su debilidad tenía como origen el haber desarrollado un asunto que le resultaba ajeno desde su experiencia personal. Y entendió que para lograr un guion de mejor calidad, más interesante, era necesario explorar "las posibilidades anecdóticas" de su propia realidad (Prólogo 10). De ahora en adelante —le escribe a su familia— "quiero hacer todo en base a datos que me ha dado la realidad y en Villegas tengo un filón extraordinario" (*Querida familia* 301). Fue entonces, mientras exploraba en su autobiografía para el que sería su siguiente guion, cuando ocurrió el "accidente de las treinta páginas" que lo convirtió en novelista (Prólogo 10).[6]

En una entrevista publicada en la revista *Confirmado*, en junio de 1968, Puig comentaba en términos celebratorios la experiencia de su tránsito del guion a la novela:

> Ahí, al estar solo frente a la máquina de escribir, sin pensar en ningún productor por complacer, sin ningún director al que rendir pleitesía, me sentí libre, fluido, diferente. Ese primer bosquejo se convirtió en el primer capítulo de la novela. Sin proponérmelo, había encontrado una manera de expresarme que me gratificaba más que el cine. ("Papeles" 29)

En la novela, no solo encontró esa "liberación" de las restricciones de producción; también descubrió que aquella le ofrecía "un mayor espacio narrativo" que satisfacía su necesidad de acumular detalles para desarrollar las historias: "Una vez que pude enfrentar la realidad, después de tantos años de fuga cinematográfica, me interesaba explorar esa realidad, desmenuzarla para tratar de comprenderla. Y el espacio clásico de una hora y media de proyección cinematográfica no me alcanzaba" (Prólogo 10).

Entre 1968, año en que se publica *La traición de Rita Hayworth*, y 1973, cuando ya se había convertido en un novelista que gozaba del reconocimiento no solo de la crítica, sino también del público (*Boquitas pintadas* encabezó la lista de *best sellers* en Argentina y fue traducida a más de treinta idiomas), Puig parece haber abandonado el antiguo oficio de guionista tras varios años —como se ha visto— de fallidos intentos, fracaso que atribuyó reiteradamente a su tendencia a "copiar" las viejas historias de Hollywood[7]. Sin embargo, Graciela Goldchluk, quien ha investigado los materiales inéditos del autor argentino, comenta que "en el reverso de los manuscritos de *Boquitas pintadas* se conservan restos de un proyecto titulado provisoriamente 'Marzomanía y Luna Lucena and Bodyguard', en el que los protagonistas se quejan de que la escritura de guiones no les permita dedicarse a la literatura" (10). Esta es una

muestra de que inclusive en el periodo en el que le dedicó más tiempo al oficio de novelista (1968-1973), Puig no dejó de esbozar o planear proyectos para cine.

En efecto, gracias a la indagación en los archivos, hoy conocemos mejor la producción guionística, entre clandestina y pública, de Puig. En los últimos años se han publicado sus primeros guiones: *Ball Cancelled*, *Verano entre paredes (Summer Indoors) y La tajada*, los cuales están incluidos en *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, compilación a cargo de José Amícola; asimismo, en *Los siete pecados tropicales y otros guiones* se incluyen *Muestras gratis de "Hollywood Cosméticos"*(1974), adaptación realizada por el propio Puig del "Diálogo de Choli con Mita, 1941", un capítulo de *La traición de Rita Hayworth*; también el guion *Pubis angelical*, que Puig adaptó —de su novela homónima— en 1982 por encargo del director Raúl de la Torre en 1982; y el guion que da título a la publicación, *Los siete pecados tropicales* (1986), que escribió en inglés para una producción de David Weissman y cuya protagonista sería Sonia Braga. Asimismo, en *Un destino melodramático* (2004), han sido reunidos varios proyectos de guiones en los que Puig trabajó varias historias con profusión de detalles como paso previo a su guionización. Pocos meses antes de su muerte, había terminado de escribir *Vivaldi*(1989), por encargo de un productor italiano para ser llevado al cine en Venecia; y un proyecto sobre la cantante lírica Claudia Muzio. Ambos permanecen inéditos, así como *Sad Flower of Opium* (1976) y*Tango Musik*(1985). No hay que olvidar, además, las adaptaciones que le encargaron los directores Leopoldo Torre Nilsson, Arturo Ripstein y Raúl de la Torre; el primero le pidió en 1973 que adaptara *Boquitas pintadas*.[8] Con Ripstein, trabajó en 1977 la adaptación de la novela de José Donoso *El lugar sin límites*[9]y, un año después, la novela corta *El impostor* de Silvina Ocampo, que Ripstein filmó con el título de *El otro*. La película disgustó tanto a Puig, que decidió publicar el guion bajo el título de *La cara del villano*, para

diferenciarlo de la adaptación. A Puig tampoco le gustaron los cambios que hizo De la Torre al guion de *Pubis angelical*, que fue llevado a las pantallas en 1982 (Goldchluk 12); sin embargo, en esta ocasión, no publicó la versión original del texto.

La aparición, en 1985,de*La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana*—los únicos guiones publicados en vida del autor y con su absoluto consentimiento—evidencia que la escritura de estos textos fue una actividad creativa que Puig desarrolló no solo con seriedad, desde sus personales necesidades expresivas, sino también con expectativas de que su trabajo fuera reconocido. Se trata de una evidencia que va más allá de las expresiones peyorativas con las que se refirió —como se ha mencionado— a sus primeros guiones, más allá del silencio editorial que mantuvo con respecto a su actividad guionística y más allá también de que dichos textos los escribía por encargo de directores o productores, como se empeñó en difundir en declaraciones a la prensa y otros testimonios.[10] En efecto, en el Prólogo que escribió como introducción a los guiones, señala lo siguiente: "Este prólogo no es más que una serie de apuntes breves sobre mi relación con el cine, y se propone dar al lector una información rápida sobre las circunstancias en que fueron escritos los dos guiones que componen el presente volumen" (7). Así, Puig no solo revela su afán de que dichos textos sean leídos, sino —y sobre todo— de que los lectores conozcan las "circunstancias" de su redacción. Esto quiere decir que espera juicios críticos, razón por la cual no considera que sus guiones sean deleznables, "refritos" o "meras copias", como declaró en más de una oportunidad. De allí la necesidad de explicar, de justificar su escritura.

La primera explicación se refiere a la adaptación de *El impostor*, guion que escribió en 1978 por encargo de Ripstein, pero que este filmó en 1984 bajo el título de *El otro*. Puig es muy claro al señalar que "fue un disgusto para mí ver en la pantalla mi nombre como único

responsable del guión de *El otro* cuando habían sido introducidas, sin la menor consulta, modificaciones que desvirtuaban mi texto totalmente".[11]Y esa es la razón por la cual decidió publicarlo un año después: que el lector lea y compare. "Pero ahora el lector puede juzgar mi trabajo directamente, nueva oportunidad de comunicación que va a merecer un nuevo título, el tercero y definitivo en lo que a mí respecta, *La cara del villano*" (Prólogo 14). El segundo guion que Puig incluye es *Recuerdo de Tijuana*, escrito por encargo del productor mexicano Manuel Barbachano Ponce. Y su publicación obedeció también a la necesidad de que el lector conozca un guion que "nunca llegó a filmarse" (14).

Establecida la producción guionística de Puig y habiendo declarado en la introducción que el objetivo de este trabajo es estudiar un conjunto de guiones que pertenecen a lo que he llamado el "ciclo hollywoodense" de dicha producción, creo importante plantear previamente una aproximación al guion cinematográfico a partir de la revisión de estudios que no se limiten a las usuales y generalizadas consideraciones técnicas y pragmáticas propias de los manuales que se proponen enseñar a "escribir guiones". Por cuanto se trata de un "género" poco o nada atendido en los estudios tanto literarios como fílmicos, indagaré en los planteamientos sobre el guion presentados por algunos teóricos, en los testimonios e ideas expresadas por guionistas a partir de su práctica y en otras lecturas y fuentes teóricas generales, con el fin de lograr una aproximación más precisa tanto al "género del guion" como a los textos guionísticos de Puig. Me interesa, en principio, justificar el estudio de este género excluido tanto del campo de los estudios literarios como de los estudios fílmicos para lo cual entraré necesariamente en el debate en torno a la concepción del guion: texto que admite ser estudiado de manera independiente, al margen de la realización del filme, o texto que no es sino mera "herramienta" y por lo tanto

condenado a desaparecer una vez filmada la película. Desde allí, estableceré los términos en los que es posible estudiar los guiones en general y los de Puig en particular.

1.2 Discusiones en torno al "guion cinematográfico"

1.2.1 Presentación

En un nivel superficial, como señala Kevin Alexander Boon, el "guion cinematográfico" es un texto que "guide the execution of a motion picture"(17). En realidad, la definición usual del guion como texto que "guía" la filmación de una película, propia de los "manuales" que enseñan a escribirlos, no entraña mayor complejidad, pues el guion queda limitado al ámbito de un texto utilitario que contiene un conjunto de instrucciones puestas al servicio de una obra mayor, en este caso, la película. Desde esta perspectiva, los guiones en general tienen interés como herramientas de trabajo; no obstante, una vez concluida la filmación, pierden incluso este valor utilitario. En el caso de aquellos escritos por Manuel Puig, en particular los del corpus de esta investigación, sería irrelevante, ocioso o innecesario estudiarlos puesto que no fueron filmados; es decir, ni siquiera son referentes de la película, que es la obra realmente valiosa y objeto de estudio.

Por otra parte, si consideramos que el guion es un texto que narra una historia, que brinda información sobre personajes, situaciones y ambientes; y que, en tanto proviene de un acto de enunciación, es un discurso —en el sentido que se remonta a Benveniste—[12] que informa sobre el enunciador y los receptores, en suma, que es un texto narrativo, podemos plantear que es preciso someter a revisión su estatus de mera "guía" o herramienta con el fin de encontrar categorías de análisis que permitan abordar su estudio desde perspectivas más autónomas y menos dependientes de la película. Planteado en estos términos, el estudio de los guiones en general permitirá ir más allá de los estrechos límites utilitarios a los que las convenciones han

condenado a esta práctica discursiva. Y en el caso específico que nos ocupa, al tratarse del estudio de guiones escritos por un autor de novelas como lo fue Puig, el interés proviene también de la necesidad de indagar las relaciones entre su obra novelística y la guionística, partiendo de la premisa de que el conocimiento de esta permitirá conocer mejor "la poética puigiana" desde una perspectiva libre de la tendencia a establecer relaciones de jerarquización entre novela y guion.

En el marco de tal aproximación, presentaré brevemente la discusión en torno al estatus del guion cinematográfico, la cual anticipa el debate en torno a su ubicación en los estudios literarios o fílmicos. Ciertamente, no es objeto de mi investigación determinar, con afán taxonómico, si el guion cinematográfico es o no un género literario desde el punto de vista de la consagrada trilogía genérica, es decir, si pertenece al drama o a la narración. Pero sí me interesa constatar su ausencia en el sistema convencional de los géneros literarios, pues esta informa sobre su exclusión del canon[13]y su condición de "subliteratura" o "paraliteratura". Si bien el hecho de que el guion no sea un "género" consagrado en el sistema canónico no impide su estudio—como se puede sostener desde la perspectiva de los estudios culturales—, propongo esta indagación "taxonómica" porque la determinación genérica —es decir, la percepción que se tiene sobre la ubicación de los textos en el sistema— afecta tanto los mecanismos de su construcción como las modalidades de su recepción y consumo. Luego de esta discusión, reseñaré la manera como algunos autores caracterizan al guion a fin de precisar los términos de su uso y su ubicación o valoración en el proceso de construcción de una película. Finalmente, discutiré si es posible considerar al guion como texto narrativo autónomo, más allá del objetivo que animó su creación: la realización de un filme.

En el caso del estudio de los guiones de Manuel Puig, esta discusión es aún más relevante, por cuanto tanto él, como autor, así como los críticos y estudiosos de su obra, diferenciaron de manera radical su escritura novelística de la guionística y colocaron a esta en el ámbito de una escritura menor, fuera del ámbito de la "alta cultura". Mi investigación en torno a los guiones de Manuel Puig se funda en la hipótesis de que el guion como texto o práctica discursiva trasciende su definición como primer eslabón en la cadena de la producción de una película y su condición de mera herramienta al servicio del producto final para devenir en un texto que puede leerse con independencia de la película sin importar que esta haya sido o no realizada. En la medida en que sea posible determinar su autonomía como texto narrativo, considerando desde luego las limitaciones y posibilidades que implica su formato, me propongo analizar el guion como medio narrativo capaz de transmitir el "imaginario artístico" del autor, así como su condición de texto autónomo, que se relaciona con prácticas culturales implícitas y explícitas desde una perspectiva intertextual.

1.2.2 El guion como objeto de estudio

Uno de los primeros problemas que se le presentan a quien se propone estudiar el "guion cinematográfico" es su básica indeterminación textual y genérica, así como su escaso o nulo prestigio como parte del proceso de elaboración de un filme, percepción que comparten los estudios literarios y fílmicos, y —en innumerables casos— los propios guionistas. Primero, en su calidad de texto escrito que narra una historia, podría considerarse como una forma perteneciente al género literario de la novela o del teatro. Segundo, dada su elaboración al servicio de una representación con actores, bien podría definirse como un texto dramático similar a las obras teatrales. No obstante, si lo valoramos exclusivamente como una herramienta al servicio de la realización de una película, estaríamos ante un texto inscrito en el ámbito ya no de la literatura,

sino de la producción cinematográfica. Precisamente, esta condición de herramienta determina la percepción devaluada del texto guionístico.

Analicemos, en primer lugar, su ubicación —si la tiene— en el "sistema de los géneros literarios". Luego, indagaremos en la manera como ha sido analizado en el campo de los estudios fílmicos.

1.2.2.1 Desde los estudios literarios

Aunque desde la llamada "posmodernidad", con su aversión a las clasificaciones rígidas y a los discursos totalizadores y autoritarios, las tipologías genéricas parecieran haber caído en el descrédito y —como afirma Susana Reisz— "la determinación de que una obra literaria es un poema lírico o una novela es, en sí misma, obvia y aporta una clarificación baladí para la misma como texto global constituido" (*Teoría y análisis* 15), así como que

> buena parte de los creadores se afana por borrar las fronteras de los esquemas discursivos consagrados por una tradición milenaria y se resiste a que sus productos, sus 'textos', sean forzados a ingresar por la vía directa de la rotulación o la indirecta de la comparación con los paradigmas textuales correspondientes a los rótulos, en el ámbito de la narrativa, la lírica o el drama.(79)

no se puede ignorar que la determinación genérica de un texto implica "decisiones trascendentales en la génesis creativa [del mismo] que afectan a la plasmación del tema y del argumento, así como a la comunicación entre el autor y los receptores" (15).

En la importancia de la determinación genérica, considerando que esta afecta tanto la construcción del texto como su recepción y consumo, se fundamenta la pregunta sobre el "género" al que pertenece el guion cinematográfico: ¿se trata de un género literario, sea novela o teatro; o, por el contrario, no tiene cabida en el sistema literario y debemos incluirlo en el ámbito

de los estudios fílmicos? Si bien es cierto que su pertenencia a uno u otro campo no excluye su estudio de ninguno de estos ámbitos, la ubicación que se le asigne —aun para simples efectos prácticos como su lugar en los currículos o syllabus, o los anaqueles de las bibliotecas y librerías donde serán colocados los libros dedicados al guion cinematográfico o los guiones publicados— resulta significativa y determinante para una serie de consideraciones. ¿Explicaría su exclusión del ámbito literario la escasa o nula atención que se les ha dedicado a estos textos? ¿El hecho de ser considerados desde su función utilitaria ha determinado que su estudio en el campo de los estudios fílmicos se limite a la búsqueda de recetas sobre cómo escribirlos? Desde estas consideraciones, será posible analizar e integrar los guiones, objeto de nuestro estudio, en el conjunto de la obra narrativa de Manuel Puig.[14]

1.2.2.1.1 El "lugar" del guion en el estudio de Antonio García Berrio y Javier Huerta

Sin afán de exponer la antigua pero siempre vigente discusión sobre la cuestión de los géneros literarios, me parece de utilidad referirme a la presencia o ausencia del "guion cinematográfico" en la tipología genérica canónica, dado que se trata de una práctica discursiva que si bien no remite a una tradición de larga data como el teatro o la novela, por lo menos lleva produciéndose amplia y masivamente desde hace un siglo, tiempo suficiente como para ser considerado objeto de estudio.

En *Los géneros literarios: sistema e historia*, García Berrio y Javier Huerta anuncian que se proponen establecer una tipología genérica que no se reduzca a "un mero prurito taxonómico propio de teóricos e historiadores" (143); es decir —así lo entiendo— , su objetivo es elaborar una tipología capaz de dar cuenta de nuevos géneros, subgéneros y combinaciones, teniendo en cuenta la ruptura de los viejos cánones y sus rígidas prescripciones. Tal objetivo permite preguntarse si el guion cinematográfico ocupa un lugar en el sistema genérico que proponen.

En primer lugar, García Berrio y Huerta consideran fundamental la necesidad de precisar términos como "género", "sub género", "forma", "modalidad" que a veces "se usan de manera sinonímica".[15] Me interesa destacar la diferencia entre (1) "Géneros propiamente dichos, definidos tanto formal como temáticamente: por ejemplo, la tragedia, la epopeya, la égloga, el ensayo"; (2) "Modalidades de carácter adjetivo, parcial, para abarcar la estructura total de una obra, por ejemplo, la sátira, la alegoría, la parodia, lo grotesco" y (3) "Formas, o sea, los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, los diálogos, los grupos estróficos y métricos". Es claro que, como acertadamente advierten los autores "a veces, como en el caso del soneto, los límites entre género y forma son borrosos" (145); pero si se añade una calificación a la forma estamos ante un "subgénero", categoría que permite comprender "las especies incluidas dentro de un género, bien por razones de forma, bien por razones de tema". Así, podemos hablar de "soneto amoroso", "soneto burlesco"; "poema alegórico", "diálogo satírico", etcétera, como subgéneros en la medida en que emplean una determinada "forma" de manera totalizadora.

Para la elaboración de lo que llaman un "ensayo de una tipología actual de los géneros literarios", García Berrio y Huerta parten, aduciendo razones metodológicas, de la tríada genérica clásica (lírica, épica, dramática), a la que añaden los géneros didáctico-ensayísticos, "que dan cabida prácticamente a casi todas las manifestaciones de la prosa escrita no ficcional" (147). La tríada clásica no impide—afirman— "la posibilidad de revitalizar la clasificación acudiendo a términos de uso más común en la actualidad" (147). Así, quedan establecidos los siguientes grandes géneros: poético-literarios, épico-narrativos, teatrales y didáctico-ensayísticos. No me voy a detener en el desarrollo de la amplia tipología que incluye variedad de subgéneros y formas, las cuales visiblemente muestran el afán de dar cuenta de todas las posibilidades del

discurso literario; basta señalar que en la amplia gama de géneros y subgéneros y las combinaciones a partir de las diversas modalidades formales y temáticas se incluyen en el mundo épico-narrativo a las epopeyas, cuentos, leyendas y novelas. El género novela tiene múltiples variantes formales, como las novelas autobiográfica, dialogada, epistolar y lírica. Y entre las modalidades temáticas se consideran la picaresca, la realista, la histórica y la social, entre otras. Pero lo que me interesa destacar es que García Berrio y Huerta caracterizan a la novela, en su dimensión de "novela moderna", como el "género que no tiene límites", citando a Leopoldo Alas "Clarín", quien afirmaba que "todo cabe en él, porque es la forma más libre de la literatura libre"[16] (191), así como a Robert:[17] "la novela hace en rigor lo que quiere: nada le impide utilizar para sus propios fines la descripción, la narración, el drama, el ensayo, el comentario, el monólogo, el discurso" (192).A pesar de la amplitud ilimitada de posibilidades que presenta el género épico-narrativo y dentro de este la novela —caracterizada, junto con la epopeya, por "el hecho de ser narraciones de algún acontecimiento con un propósito de abarcar una serie total de sucesos" (167)—, el "guión", en tanto práctica discursiva narrativa, no tiene lugar en esta amplísima tipología, en la cual podría haber sido ubicado como una modalidad formal, pues reúne una serie de características que lo diferencian de otras formas narrativas como la novela, el cuento o la epopeya.

El género dramático es otro lugar donde también podría ubicarse el guion. En este campo, García Berrio y Huerta incluyen la tragedia, la comedia y el drama, así como la ópera, la opereta, la zarzuela y otras formas musicales. En ningún momento mencionan el guion de cine, pese a que, como texto escrito para ser convertido en una película, bien puede analogarse con el texto dramático por cuanto el "género dramático" comprende tanto el texto escrito como el espectáculo de la representación. Recordemos que Aristóteles en la *Poética* señala lo siguiente:

"Las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya" (1450a, 147). Luego, agrega que, "De las demás partes, la melopeya es el más importante de los aderezos; el espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores" (1450b, 151).[18] Vemos, pues, cómo Aristóteles establece con absoluta claridad la preeminencia del texto escrito por encima del espectáculo, que llamaríamos hoy "montaje" para el caso del teatro y "puesta en escena" o "realización" para el caso del cine. Esta reserva a la condición del espectáculo —señalan García Berrio y Huerta— "la tuvo en cuenta la normativa clásica posterior al devaluar este elemento en sus consideraciones, y prima, por encima de todo el texto literario"; los mismos autores destacan que fue Hegel quien posteriormente le asignó "a la representación y al espectáculo en el género dramático una función muy considerable" (201).

Como se puede constatar, el "guion" no tiene lugar en la tipología de los géneros literarios que desde el punto de vista de la "forma" proponen García Berrio y Huerta, a pesar de que su concepción, tal como lo establecen con cierto énfasis, "no apunta a la rigidez de una sistematización cerrada, ni tiene los propósitos preceptistas de la poética tradicional" (17). Asimismo, la consideración de que "el género nace y se plasma como estructura conformativa y comunicativa... en el encuentro entre las unidades de contenido temático y las modalidades de realización expresiva que seleccionan", y el rechazo a una tipología rígida en tanto que proponen un sistema que cambia, ya que "la modificación de las circunstancias históricas" da lugar a

> hibridaciones en unos casos, contaminaciones más parciales en otras y más raramente sustituciones completas o incluso implantaciones *ex novo* y desalojos *ex toto*, los cuales, por lo demás, creemos que son todavía meras casillas abiertas

> a disposición de la pasión por innovar del arte vanguardista de nuestro tiempo… (18)

Todas ellas bien podrían ser razones suficientes para incluir el guion como género literario híbrido que comparte las características narrativas de la novela y la dimensión representativa o escénica de los géneros teatrales. Sin embargo, también en este minuciosa y fino esquema genérico, el guion no es considerado como un texto literario.

La hipótesis de que el guion es percibido como perteneciente a un "género menor", desde el punto de vista de la evaluación estética, podría explicar el desinterés de los estudios literarios para incluirlo como objeto de análisis. "On one level the debate around the script as literature has to do with artistic status and standing, placed out in a struggle between older and newer arts, or established and popular forms" (Maras 45). Es evidente que el guion fue incluido, de manera bastante invisibilizada, en ese conjunto de productos llamados "subculturales", "mass mediáticos" o "discursos masivos" de consumo, entre los que se nombran indistintamente al cine de Hollywood, la radio, las revistas femeninas, el folletín, la cultura sentimental. Se trata de una cultura demonizada que —como señala Graciela Speranza— "empezó a dividir a los críticos de la cultura en dos posiciones irreconciliables, sintetizadas poco después por Umberto Eco en una fórmula esquemática, pero feliz, 'apocalípticos e integrados'" (*Manuel Puig* 28). En suma, si el cine, y especialmente el de Hollywood, fue un medio percibido como un espectáculo de masas, alienante y carente de valor artístico, el guion como texto tenía aún menos valor y resultaba impensable considerarlo "literario" o "artístico".[19]

1.2.2.2 Desde los estudios fílmicos

Si el guion es un texto literario, si pertenece al ámbito del cine o es un texto "intermedio"; si su valor está por encima o por debajo de la puesta en escena; si es prescindible o imprescindible

para la existencia de una película; si el guionista es o no un escritor; si puede considerarse autor del filme o simplemente un colaborador del director, son los temas que han marcado un debate que se inició casi con el nacimiento del cine y aún sigue vigente. Basta leer el siguiente testimonio publicado en 2008:

> When I began to write, I considered the screenplay just as viable a literary form as the novel, the short story and the stage play, and I approached screenplays with the same interest that I approached other narratives. It was not until I began my graduate studies in English that I discovered how much the screenplay and screenwriter were marginalized by the film industry, the academy and the literate. Literary scholarship, while fully absorbed with drama, ignored the screenplay, and film studies, though aware of the screenplay as an interstitial cog in the filmmaking process, only occasionally cast a critical eye toward the written text, which had been the controlling narrative voice in most contemporary American film production for nearly a century. (Boon viii)

Este testimonio pertenece a Kevin Alexander Boon,[20] quien, para demostrar sus afirmaciones, recurre a las declaraciones de Guillermo Arriaga, al cual presenta, "struggling for adequate recognition", como "author of *Babel* (2006) and *21 gramos* (2003)", películas cuyo guion escribió y que fueron dirigidas por Alejandro González Iñárruti (ix). En efecto, en la entrevista que fuera publicada en *New York Times* en octubre de 2006, Arriaga reclamó que como "escritor" de ambos filmes merecía mayor reconocimiento. "When they say it's an auteur film, I say auteurs film. I have always been against the 'film by' credit on a movie. It's a collaborative process and it deserves several authors" (Cit. en Boon ix). El reclamo de Arriaga revela la incomodidad del escritor que constata que la autoría de la película corresponde únicamente al

director; del mismo modo, la exigencia de reconocimiento como autor y "escritor" busca que se le otorgue el mismo estatus del que gozan los novelistas reconocidos.[21] Se trata de viejos e irresueltos temas a los que me referiré en el desarrollo de las siguientes secciones. Antes, daré cuenta de las definiciones y percepciones elaboradas por algunos críticos y estudiosos en torno al estatus del guion cinematográfico, su definición, valor, etcétera.[22]

1.2.2.2.1 El debate sobre el estatus del guion cinematográfico

John Gassner y Dudley Nichols, guionistas del Hollywood de la era de los estudios, prepararon en 1943 la antología *Twenty Best Film Plays*, una de las primeras colecciones de guiones que fueron publicadas. En la introducción, Gassner presentó la publicación como el nacimiento de un nuevo tipo de escritura: "There is now a literature of the screen —the screenwriting" (vii); es decir, los guiones se incluían en el ámbito de la literatura, pero constituían una forma distinta de esta. Podría pensarse que se estaba anunciando un nuevo género. Ahora bien, resulta significativa la preocupación de Gassner al llamar la atención sobre las dificultades de lectura, por cuanto "a shooting script is intended solely for use in the studios by those who make our films, and that in this form they do not make pleasurable or easy reading" (vii). Es evidente que le preocupaba el placer de la lectura, la gratificación, que—como señala Maras— es una cualidad que Gassner y otros "deem a key aesthetic value for literature" (54).Para solucionar este problema, los editores Gassner y Nichols eliminaron todas las indicaciones técnicas: "technical jargon has been omitted, shooting directions being translated into their visual equivalent as 'seeing' directors" (Gassner viii), dejando en claro que "The screenplays in this book are neither summarized or novelized, but are complete —in fact more complete than the films as they appeared on the screen" (viii). Queda así establecida una nueva forma de "literatura", escrita para ser filmada,

pero que también tiene existencia propia. Esta puede ser leída como literatura, es literatura (el énfasis es mío).

A finales de los años cuarenta, el teórico húngaro Bela Balász rechazó la consideración del guion como un mero accesorio técnico al servicio de la producción, al sostener que "the literary foundation of the new art, the script, is just as much a specific, independent literary form as the written stage play" (246). Balász estaba empeñado en que el guion fuera considerado como un texto independiente que nada le debía a los géneros literarios, incluido el teatro.

Una posición radicalmente opuesta la encontramos en Osip Brik,[23]quien puesto a definir el guion, ya sea como un texto escrito para "those who will be making the film" o como "an autonomous work of art", determina enfáticamente que

> the script is not an independent literary work, nor some kind of literary manual for the adaptation of a novel or story for the screen. It is not a literary work at all. A script is the outline of a future film, set out in words … The script is written in words. But this in no way makes the script a literary work, let alone an autonomous one. The script is a system of cinematic images and devices calculated to make the author or author's artistic project open out on the screen in the form of cinematic art. (96)

En la Unión Soviética de los años veinte, el debate en torno a la función y al estatus del guion cinematográfico ocupó a directores y teóricos. Para DzigaVertov y su teoría del "cinema-eye", era un error iniciar la realización de una película con "a so called scenario". Y vaticina que "In the years to come, the scenario as a product of literary composition will completely disappear" (35).El teórico ruso rechazaba la existencia del guion como texto escrito, pues este provenía de la literatura, que representaba el arte viejo, aquel con el cual el cine, en su calidad de nuevo arte,

tenía que luchar: “We live our own lives, and we do not submit to anyone’s fiction” (71). Y es claro, además, que lo consideraba innecesario incluso como herramienta. Sergei Eisenstein tampoco le otorgó ningún reconocimiento al guion. En “The Form of the Script”, publicado en 1929, establece una clara diferencia entre lenguaje literario y lenguaje cinematográfico y determina que el director debe ser quien busque las equivalencias fílmicas. Para Eisenstein, el guion no constituye un plan, herramienta ni texto previo a la producción; es simplemente “a shorthand record”, a “cipher” (135).

A diferencia de Vertov y Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Lev Kuleshov manifestaron la necesidad de un guion en el sentido de plan o guía durante el proceso de la puesta en escena. Es cierto que Kuleshov consideraba a los guionistas como peligrosos, pues provenían de la retórica de la literatura y no sabían pensar cinematográficamente: “representative of the alien art of literature seeking to impose literary values on cinema” (51); sin embargo, como señala Maras, “He sought to educate writers to the needs of film, and in this sense his views were not too distant from Pudovkin’s” (35). En efecto, similar fue la opinión de Pudovkin, quien sostenía que el guion es un texto útil para el director, como lo es el plano o la maqueta para un constructor; advertía que el guión debía limitarse a estar al servicio de la película y encontrarse lo más alejado posible de las palabras y de las innecesarias expresiones literarias. “It is important to realise that even in the preparatory general treatment of the scenario must be indicated nothing that is impossible to represent, or that is inessential, but only that which can be established as clear and plastically expressive key-stones” (45).

Queda claro, entonces, que el estatus del guion cinematográfico se ha debatido en torno a dos polos: de un lado, se le ha considerado como una maqueta, un plan, una herramienta al servicio de la realización o puesta en escena; del otro, como un texto literario y autónomo.

Exceptuando a Balász y la propuesta de Gassner y Nichols, la mayoría de los teóricos que se ocuparon de reflexionar sobre el guion cinematográfico coinciden en señalar su condición de texto meramente utilitario por su valor instrumental o como un material que al provenir de la literatura, arte viejo, puede resultar peligroso para el arte nuevo que es el cine. Desde estas perspectivas, el guion queda reducido, en los estudios fílmicos, a mero texto práctico —maqueta, manual de instrucciones, "blueprint"—, cuyo valor radica en su calidad de instrumento al servicio del filme; o a la consideración de su pertenencia al ámbito literario, lo cual le resta valor pues resulta ajeno al lenguaje cinematográfico. En suma, si los estudios literarios no le han prestado atención alguna al guion, es decir, lo han ignorado como texto autónomo y objeto de investigación y análisis, los estudios fílmicos lo han menospreciado por su vínculo con la literatura, arte viejo; y si le han adjudicado algún valor, este es el de herramienta al servicio de la película.

1.2.2.2.2 La definición del guion cinematográfico: las dos tradiciones

> Desde del inicio del cine… ha habido dos maneras totalmente diferentes de considerar la tarea del guión, de definir aquello que el guión representa. Por un lado, para Meliès —que viene del *music hall*, del ilusionismo y del teatro— ese componente es esencial. Sus guiones están dibujados plano por plano porque hay tantos trucos, tantos efectos especiales, que no hay lugar para la improvisación. Toda la película está ya en el guión. Por otro lado, se dice —aunque tal vez sea una leyenda— que Max Linder escribía los guiones en los puños de su camisa, camino al estudio. Seguramente esto sólo ocurrió un par de veces, pero sirve para definir esa otra escuela que no considera al guión como la matriz de la película sino, por el contrario, como la base mínima de algo vivo, algo nuevo que deberá

> ocurrir durante el rodaje. Estas dos tradiciones persisten hasta hoy. (Carrière, "Una novela de aprendizaje" 15-6)

Es evidente que la concepción norteamericana del "cine de estudios" pertenece a la tradición que concibe el guion como texto necesario: sin él no puede iniciarse el largo proceso de la producción de una película; sin embargo, no fue así en los primeros tiempos, pues el cine no requería entonces de guiones, debido a que el interés de los primeros realizadores de películas era capturar imágenes en movimiento que asombraran a los espectadores. Como lo señalan los historiadores del cine, en los primeros días de la invención de la cámara, esta no se pensó como un aparato capaz de contar historias: era una extensión de la fotografía.

La necesidad del guion surgió cuando las historias se fueron complicando y, con ellas, la producción. Así, se empezaron a realizar películas que requerían mucho más que solo anotaciones o listas que le indicaran al director los planos que debía filmar. "The screenplay (or script) became the accumulation site of much of the information surrounding the production of a film, including technical details—lighting, wardrobe, and so on—all of which made it difficult to see the screenplay as an artistic form" (Boon33). Este es el cine de estudios, el que se concibió como una industria y floreció en Hollywood.Y es justamente esta tradición, la del llamado "cine clásico" que se desarrolló "en los grandes estudios de Hollywood entre 1929 y 1945" (Jewell152), la que define la noción de guion que empleamos en este trabajo, tradición en la que se inscriben los guiones de Manuel Puig, como se desarrollará más adelante.

El principio que rigió las producciones de Hollywood —"A good movie meant a good story told in seamless fashion"(Jewell 152)—se sostiene justamente en su dimensión narrativa. La construcción del guion obedecía a las necesidades del "storytelling", cuyos principios determinaron que las historias de la literatura y del drama que se llevaran al cine fueran

reformuladas a fin de que se adecuaran a las exigencias propias del nuevo medio. Esto significó, explica Jewell, que cada historia tenía que ser contada "completely in a time frame that usually lasted between 60 and 125 minutes" (152).

En realidad, tanto los principios de la elaboración del guion como los de la puesta en escena así como el trabajo de los directores y guionistas, de los actores, técnicos y empleados en general, estaban subordinados a las necesidades narrativas de este cine que fue concebido, construido y manejado bajo las políticas de producción de los grandes estudios. Como señala Jewell: "In the earliest days of the cinema as a commercial enterprise, producers came to realize that audiences preferred films that contained a story, not just pleasing images, and they set about developing the most effective techniques to tell stories" (151). Leo A. Handel, quien describe el modo como Hollywood investigó el mercado al que dirigía sus productos, refiere que antes de iniciar una producción, los estudios buscaban, en primer lugar, determinar "what stories or plots are likely to have a wide appeal among his potential audience"; y, en segundo lugar, poder determinar "which of the available actors the moviegoers would most like to see in certain roles". Las historias y argumentos provenían de diversas fuentes: "The majority of today's [Handel escribe en 1950] screen fare is basedon original screen stories. Many other pictures, especially important high-budgeted productions, are film versions of current best sellers and Broadway plays". Finalmente, dicho autor determina que "The industry invests a great deal of capital in story material of each of these types" (21).

Los estudios le otorgaban una gran importancia a esta primera fase de la producción y contrataban guionistas para que escribieran estas historias de manera que pudieran ser filmadas. Y se sabe que los guiones pasaban por las manos de más de un guionista, así como por sucesivas revisiones del productor, del director (si este tenía autoridad para realizar cambios), del o de la

protagonista, hasta llegar finalmente a la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA),[24] instancia de censura creada por los propios estudios como un modo de autorregulación. Esta condición de producto sometido a observaciones y cambios evidentemente contribuyó a la pérdida de la autoría e incluso —es una hipótesis— al reforzamiento de la consideración del guion como herramienta y texto transitorio.

Aunque en el cine posterior y en las cinematografías europeas, o en el llamado "cine independiente", la mayor o menor importancia que se le otorga al guion depende de cada director, su función de texto "guía" previo a la realización no ha cambiado. Sí se han modificado, y son diversas, las relaciones del guionista con el director y los métodos de trabajo. Carrière, por ejemplo, señala que "Cada director es diferente y espera algo diferente del guionista". Y narra su trabajo con Jean Luc Godard, para quien "el guión existe pero es invisible". Reunidos ambos, diariamente y durante largas horas —relata Carrière—, imaginaban escenas a partir de diálogos, comentarios, imágenes. "Es una manera de trabajar un guión sin escribirlo. Por supuesto que de vez en cuando se deben tomar notas". Algo similar ocurría —prosigue Carrière— con Marco Ferreri,[25] quien iba al rodaje "sólo con los lineamientos de una historia, esperando que algo nuevo ocurra en ese momento", al estilo de Max Linder. Pero puede pasar —comenta no sin cierta ironía— "que nada ocurra". Y relata que "en el rodaje de *Pasión* (*Passion*, 1982) el equipo estuvo parado, esperando durante tres semanas porque a Godard no se le ocurría ninguna idea para empezar". No es el caso de Luis Buñuel[26] —agrega—, quien

> Aun sabiendo que el guión no tiene existencia perdurable, necesitaba ese objeto familiar. Para don Luis era importante que no tuviera ninguna indicación técnica: un guión es un texto que tendrá varios lectores (cincuenta-sesenta, el equipo del filme) y cada uno buscará allí algo diferente… Por lo tanto ese objeto tiene que

> contener todas las informaciones necesarias para hacer la película pero sin convertirse en un documento ilegible. ("Una novela de aprendizaje" 23)

Los guiones que escribió Puig, aun cuando no fueron desarrollados bajo el esquema de los estudios (en los años sesenta el sistema de producción había cambiado), se inscriben en cierto modo en la tradición del Hollywood clásico. Y tal adscripción a los viejos modelos[27] permitirá explicar no solo sus temas, esquemas narrativos y estilo de la escritura, sino también las diferencias con sus novelas. Veremos este tema posteriormente. Antes de ello, debemos precisar la discutida consideración del guion con respecto a su funcionalidad o a su autonomía.

1.2.2.2.3 Herramienta o texto autónomo

Esta discusión es importante por cuanto está en juego la legitimidad del estudio de aquellos guiones que han sido escritos independientemente de su realización, es decir, si pueden ser tratados como textos autónomos o, por el contrario, no son más que meras herramientas. Considerando además —como ya se dijo— que los guiones escritos por Puig que constituyen el corpus de este estudio no se filmaron, su existencia sería una "no existencia" por cuanto que, como señalan Oubiña y Aguilar expresando una percepción generalizada y casi unánimemente aceptada, "un guión no se lee; se lee la intuición de un filme: la película no existe hasta que no está en la pantalla y antes no está en ningún lado ("La alquimia de las imágenes" 174). Desde esta percepción, el guion es un texto incompleto: "The work which the scenario writer creates is in itself entirely imperfect and becomes a complete work of art trough the action of the producer" (Münsterberg 83). O, si se lee, requiere ser alterado, como lo estableció Gassner, a pesar de haber buscado demostrar que el guion es un texto literario.

1.2.2.2.3.1 El guion como herramienta: "Once a film is shot, its scenario is tossed a waste basket"[28]

"No es seguro que sea posible una teoría del guión ni, sobre todo, que fuera deseable", afirma Vanoye (21), sin explicar las razones de tan contundente aseveración. Lo cierto es que, sea o no deseable una teoría, la mayoría de libros que se han publicado sobre el tema[29] tiene la forma de manuales prácticos destinados a enseñar "cómo se escribe un guion", además de entender su escritura como una técnica que puede aprenderse y que debe seguir un conjunto de reglas y prescripciones referidas a la determinación del tema y de la historia, la estructura dramática, la construcción delos personajes, el desarrollo de las escenas y los diálogos.[30]

A pesar de estas limitaciones, pues evidentemente los manuales aportan poco a las necesidades de este trabajo, las definiciones y descripciones de Vanoye, aunque puedan parecer obvias, nos informan sobre una determinada percepción de las características y la naturaleza del guion desde su textualidad, sus funciones, objetivos, etcétera. En primer lugar, Vanoye establece la definición práctica y convencional: "El guión es un texto narrativo-descriptivo con vistas a su rodaje, o más exactamente a convertirse en filme" (14). Así, le asigna un valor instrumental; pero, luego, extrañamente, afirma que el guion no es un texto debido a que está "Situado entre la literatura y el cine" (18).La contradicción es solo aparente. Si se continúa leyendo su razonamiento, es posible entender que Vanoye identifica "texto" con "texto literario": al negarle aquella condición, obviamente determina que el guion no pertenece al género literario. Y no es un texto literario por cuanto "No es el lugar de una elaboración de la escritura como pueden serlo la novela o el teatro" (18). De acuerdo con el autor, la función del guion es registrar únicamente la información necesaria para efectos de la realización del filme: "las descripciones y retratos solo existen para la información indispensable, han de eliminarse las consideraciones reflexivas

y el estilo narrativo está en su grado cero" (18). Queda claro que para Vanoye un texto es literario en tanto cumple con exhibir determinadas exigencias de estilo, composición y uso del lenguaje.[31] Luego, hace afirmaciones referidas a la finalidad del guión: "no está concebido para durar, sino para desaparecer, para convertirse en otra cosa"; y a las condiciones de su lectura y escritura: "El guión se escribe y se lee desde la perspectiva imaginaria del filme". Finalmente, concluye que "el guión tiene una existencia y una función esencialmente prácticas" y que "en general no se publica" (19).[32] Texto transicional, primer eslabón de la cadena de producción de una película, el guion se presenta como un texto que carece de autonomía, pues está escrito para otro fin; es una suerte de "maqueta" o "plano" que anticipa, prepara, modela el verdadero producto: el filme.

Otros guionistas y autores de manuales se expresan en términos similares, para destacar ya sea el carácter efímero o el de texto de transición: "A literary work is finished and complete within itself. A screen waits for the camera" (McKee 394). "Un guión no existe", afirma Carrière, "es solo una etapa de la película. Al final del rodaje, ese objeto efímero y paradójico va a parar a la basura" ("Una novela de aprendizaje" 15). Y dándoles la razón a los teóricos de la literatura que han elaborado tipologías genéricas que ignoran el guion, rechaza la idea de que "el trabajo del guión sea la última etapa de una aventura literaria". Por el contrario, es tan solo "la primera etapa de una aventura cinematográfica", con lo cual el guionista queda fuera del proceso y su función reducida a la de proveedor de historias: "Considero que el guionista es mucho más cineasta que novelista. Esa es la razón por la cual aceptamos guionistas en nuestra escuela de cine". En realidad, su presencia en instituciones de ese tipo responde a una doble necesidad, precisa Carrière:

> Por un lado, es necesario que un guionista conozca las técnicas cinematográficas: no es posible escribir si no se sabe cómo aquello que está en el papel se transformará en una película, cómo cambiará de materia. Por otro lado, la escuela necesita al guionista porque necesita guiones, necesita historias para contar en sus películas.(50)

Así, concede que "Sin esa forma primera el cine no sería posible" ("Una novela de aprendizaje" 17). En la misma línea, José Pablo Feinmann[33] ve el guión como "el embrión de la película, el núcleo, el movimiento inicial"; y aunque reconoce que "Al principio es el protagonista, va perdiendo importancia a medida que avanza el proyecto". Finalmente, no sin cierta ironía, sentencia lo siguiente: "El guionista fabrica las armas para que otros libren la batalla" (50).

De otro lado, Jacqueline Viswanathan discute la definición de guion que aparece en muchos de los manuales: "el guión es una historia contada en imágenes"[34] y se pregunta si, en virtud de este "lenguaje visual", los guiones constituyen un tipo de discurso particular donde las palabras deben evocar imágenes para producir, más que otros textos descriptivos, una visualización de la historia; sin embargo, al analizar los ejemplos presentados en los mismos manuales para demostrar la "propiedad visual" que caracteriza la escritura de los guiones, advierte que "Les pretentions des scénaristes a une écriture quasi pictographique ne se confirme pas" (72). Por el contrario, las didascalias son visiblemente pobres en información visual, razón por la cual la autora concluye que la definición de guion como "texto visual" es bastante discutible. A partir de esta constatación, Viswanathan señala que en ningún caso el guion puede sustituir a la película y que su función se limita a dar la información necesaria que permita y facilite la filmación. Precisamente, con ello, justifica la división en secuencias o escenas con indicaciones de lugar, luz, personajes que participan y las acciones que se desarrollan en la

locación determinada. Eventualmente, se detallan los movimientos de cámara y el tipo de plano y ángulo.

Observa Viswanathan que, en contraste con la proclamada "visualización", las descripciones no abundan en los guiones; por el contrario, se limitan a establecer lo básico de la escena. Desde esta perspectiva, compara el guión con otros textos prácticos, como las recetas de cocina. Esto explica —afirma— el empleo frecuente del infinitivo, con valor de instrucción; la ausencia de marcas de la enunciación; el estilo neutro; la ausencia de evaluaciones, exclamaciones, repeticiones, metáforas y lenguaje figurado en general, así como el uso frecuente de verbos de percepción, entre otras características que demuestran el empleo de un lenguaje verbal que carece de intenciones "artísticas" o "literarias". Es decir, el empleo de "determinados modelos lingüísticos y gramaticales-textuales, configuraciones verbales y relaciones intratextuales" sería la condición que permitiría establecer el valor "literario" o "artístico" de un texto.[35] Viswanathan analiza fragmentos de guiones escritos y realizados por directores-autores,[36]a partir de la idea de que han sido escritos para ser filmados.[37] Su interés se centra en cómo lo escrito se convierte luego en imagen, lo que confirma que el guion es un texto previsto para la filmación, una herramienta. Una vez terminado el proceso, deviene en inútil, "va a parar a la basura". Carrière y Bonitzer expresan una idea similar de un modo más gráfico y apelando a imágenes más dramáticas:

> Con frecuencia, al final de cada rodaje, se encuentran los guiones en las papeleras del estudio. Están rotos, arrugados, sucios, abandonados. Muy pocos son los que conservan un ejemplar, menos aún los que los mandan encuadernar o los coleccionan. Dicho de otro modo, el guión es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se

> convierte mariposa. Cuando la película existe, de la oruga solo queda la piel seca, inútil ya, estrictamente destinada al polvo. Si más tarde se publica —lo que suele suceder—, no se tratará realmente del guión, sino de un relato recompuesto según la película. (13-4)

1.2.2.2.3.2 El guion como texto autónomo, literario o teatral

Aunque el libro de Douglas Garret Winston,*The Screenplay as Literature*, recoge la propuesta de Gassner (ver sección 1.2.2.2.1),su atención está dirigida más bien al afán de revalorizar el guion —y el cine en general— como "arte" que en discutir la autonomía del mismo y su posibilidad de ser leído independientemente del filme. No obstante, celebra que hayan empezado a publicarse "along with the fact that many of them do make good reading" (14). Y es que, para Winston, el guion es una suerte de herramienta útil, pero no en el sentido ya mencionado, como texto que guía la filmación, sino porque permite estudiar, comprender y analizar el filme, "the creative process of filmmaking" (142). De allí proviene su valor. Como refiere Maras con precisión:

> Despite seeing the filmmaking process in continuous terms, Winston nevertheless focuses on writing or scripting in the earlier stages of the process: firstly, because he is interested in the formation of ideas; secondly, because looping at the script can give greater understanding of directing and editing; thirdly, because he is interested in the interaction between the 'visual' aspect of film and the writing side of filmmaking. (61)

La escritura se entiende acá en el sentido propuesto por Alexandre Astruc, de allí que Winston afirme que "Direction is no longer a means of illustrating or presenting a scene, but a true act of writing" (16). En cuanto a la propuesta contenida en el título del libro de Winston, la de considerar que los guiones pertenecen al ámbito literario, Maras entiende que está basada en tres

factores: “the fact that scripts are now being published, that the post-World War Two cinema reaches the artist standard of any literature form and that the new conditions of screenwriting enable the writer / director to write the scenario” (60).

Aunque, como veremos más adelante, Maras prefiere considerar al guion como un escrito a medio camino entre “herramienta” al servicio de la producción y “texto literario”, su propuesta de estudio rompe con la convencionalmente aceptada percepción que lo limita a una función instrumental y le otorga un valor efímero y transitorio. En contraposición, Maras destaca al guion como parte fundamental en el proceso de creación del filme, pues establece un diálogo permanente con la dirección, la edición y la producción. Este acercamiento, absolutamente válido y muy aceptado sobre todo en el ámbito del cine independiente y en los casos en los que el guionista es también el director, no considera al guion como un texto autónomo.

Fue Balász, como se señaló en la discusión sobre el estatus del guion, uno de los primeros teóricos que le concedió una dimensión más cercana a la autonomía en un contexto en que la opinión mayoritaria coincidía en considerarlo como herramienta al servicio del filme. El teórico húngaro vaticinó:“Up to now the history of the film script has been merely a chapter in the history of the film. But soon the script may in turn determine the history of the film” (255). No parece haber acertado, por lo menos hasta hoy, como se puede constatar tras revisar las opiniones de críticos, directores y de los propios guionistas, pues es evidente que el estudio del cine se orienta al análisis de las películas. El interés por estudiar los guiones como textos autónomos no ha prosperado debido a que predomina la certeza de que son textos incompletos que alcanzarán su “completud” solo cuando se conviertan en películas, ya que para eso fueron escritos. De lo contrario, no existirían; y esta es una verdad innegable, pero que no impide su estudio.

Pier Paolo Pasolini, en sus reflexiones sobre el tema de la autonomía del guion, aun cuando admite que este puede ser "a work complete and finished in itself", concluye que sería erróneo considerarlo como texto autónomo porque "the screenplay is a structure that wants to be another structure" (187). En cierto modo, el guion es propuesto como un texto virtual, como algo que aún "no es", sino que "será" o "podrá ser". Maras, parafraseando a Pasolini, resume: "There is a risk of misreading the screenplay if we fail to understand its virtual status in relation to the actuality of film, its role as a particular kind of technology, a structure that wants to be another structure" (50). Robert McKee, el actual gurú de los manuales, expresa con absoluta contundencia la idea de la naturaleza "virtual" del guion: "A literary work is finished and complete within itself. A screenplay waits for the camera" (394).

La inteligente reflexión de Pasolini, la radicalidad del juicio de McKee, así como las consideraciones pragmáticas de un guionista independiente como Carrière y otros autores,[38] se presentan como argumentos consistentes e indiscutibles a favor de la consideración del guion como un texto virtual, de paso y transitorio. Asimismo, parecería innegable su estructural "incompletud", discutida casi solitariamente por Gassner, quien, puesto a escoger entre los guiones terminados y las películas filmadas, asegura que los primeros tienen más valor porque "they are more representative of the authors' intention and more illuminating, and more forthright too, as they had not yet been completely subjected to the taboos with which Hollywood has been saddled" (x).

La consideración del guion como texto autónomo ("the script as literature" o "literature of the screen", en términos de Gassner) o "intermedio" (en tanto su condición de texto incompleto, señalado por varios autores ya mencionados) se vincula con su ubicación en el campo literario. En principio, comenta Maras, "At first glance, there seem few obstacles to

viewing the script as literature", ya que los guiones pueden ser publicados y leídos "and draw on techniques shared with poetry and novels" (47); sin embargo, "the existence of the script is bound to the cinematic medium, and also to the production of films. In practice what this means for many screenwriters is that an authorial or 'moral rights' claim in the written manuscript alone, limited to the literary domain, is not enough" (48). De manera que si la condición natural del guion es su irremediable vínculo con la producción de un texto fílmico, que tiene la capacidad de invisibilizarlo una vez realizado, no puede alcanzar el estatus de "an autonomous work of art, but is what some theorist have dubbed an 'intermediate' work (Maras 48). Así, Maras rechaza la consideración del guion como texto autónomo y como texto literario; no obstante —hay que decirlo—, "texto literario" y "texto autónomo" bien pueden ser sinónimos sobre la base de los criterios que aplican estudiosos como el mencionado autor, entre muchos otros.

En efecto, según Maras,"One general problem with the attempt to see the screenplay as a form of literature is that it tends to take the script out of its production context, restrict this intermediality and treat it as an autonomous work of art" (48). Es decir, el intento de tratar y entender al guion como texto autónomo implica ignorar su naturaleza "al servicio de". Y ya que, por ello, no "califica" como texto autónomo, queda fuera del campo literario, por cuanto —aunque Maras no lo indica explícitamente, pero se puede inferir tras analizar su reflexión— la naturaleza de un texto literario, su rasgo primordial y específico, es su condición de escrito, terminado, independiente, autónomo, totalmente ajeno a cualquier función que lo acerque a una existencia que dependa de otros textos a los que necesariamente debe subordinarse.

Es evidente que esta visión de la literatura proviene de los tratados de estética del siglo XVIII que comenzaron "a hablar de bellas artes e identificaron lo bello con la autosuficiencia de

los objetos artísticos, que no tendrían ningún fin externo a ellos mismos" (Reisz, *Teoría literaria* 22). La cualidad que vuelve "literario" a un texto radica, desde esta perspectiva, en la ausencia de todo fin pragmático; en esta línea, se le niega tal cualidad a cualquier texto que se presente como dependiente de otro que es "mayor", "más importante".

Otra asociación con el calificativo de "texto literario" proviene de la definición de este como texto escrito para ser leído. Y un amplísimo grupo de autores y guionistas rechaza de manera radical que el guion sea un texto para ser leído; por lo tanto, queda fuera de la literatura y carente de autonomía. En este caso, el uso de "literario" aparece vinculado con categorías que determinan si un texto califica o no para ser considerado como tal, así como la noción de la diferencia de lecturas. Así, habría una lectura "literaria", propia de las "bellas artes", atenta al inmanentismo del texto en su "función poética" (en términos de Roman Jakobson); y una lectura "utilitaria", no poética. El guion, al ser un texto que prepara y se anticipa a la producción, realización y edición del filme, responde a una lectura utilitaria, pues se escribe para ser leído por lectores —llamémoslos— pragmáticos, dado que cada quien lee de acuerdo con sus necesidades específicas: el productor, para elaborar el presupuesto; el director de fotografía y su equipo, para determinar las necesidades de iluminación según las locaciones; los responsables de la dirección artística, para conocer los detalles del vestuario y de la escenografía; los actores, en busca de sus personajes y diálogos, etcétera. Desde esta consideración, un guion no admite una lectura literaria. Incluso Dudley Nichols, en "The Writer and the Film", explica que la dificultad para disfrutar de la lectura del guion como texto literario se debe a que no es un producto terminado: "It is a step, the first and most important step, in the process of making a film" (xxxii).

De otro lado, aun cuando no sea este el lugar para discutir las definiciones de qué es o qué no es "literatura", ni los criterios —si existieran— que determinan la calificación de ciertos

textos como “literarios” y otros como “no literarios”, es importante destacar que muchos autores y guionistas consideran el “estilo” (la falta de) como criterio para ubicar al guión fuera del campo literario. El guionista argentino José Pablo Feinmann, por ejemplo, expresa una opinión bastante difundida y aceptada:

> Hago una fuerte diferencia entre la creación en la literatura y en el cine. En la literatura, el escritor tiene el lenguaje; el guión, en cambio, no tiene un nivel estilístico propio: su escritura debe ser lo más acotada y ascética posible… El guión es una escritura en tránsito, hipotética. Por lo tanto el guionista no deberá hacer literatura: debe escribir lo que el director puede filmar. (Cit. en Oubiña y Aguilar, “El contrato” 69)

Queda claro que el autor analoga “literatura” con un estilo adornado, no coloquial, elegante. Oubiña y Aguilar, en “La alquimia de las imágenes”, discuten esta dicotomía, que separa un estilo diferenciado y “literario” de otro que sería indiferenciado, neutro, sin pretensiones. “A menudo, la literatura es presentada como aquello de lo que es preciso desembarazarse para escribir un guión. Como si el trabajo con las palabras no fuera ya, desde siempre, literatura. ¿Acaso es posible pensar en palabras totalmente libres de literatura?” (177). Evidentemente, los autores extienden la definición de “literatura” —más allá de aquellas que la identifican con las “bellas artes”— hacia una noción amplia y general que comprende todo texto escrito, todo texto que emplea palabras.

Por otra parte, se suele discutir la ubicación del guion en el ámbito del género dramático, específicamente del texto teatral, considerando que, al igual que las obras teatrales que se escriben para ser representadas, el guion lo es para ser “realizado”, además de que —como aquellas— también contiene diálogos, descripciones e instrucciones para la “puesta en escena”.

Asimismo, como ya fue señalado, Aristóteles estableció que el texto escrito está separado de su representación: es autónomo; de manera que guion y obra dramática tienen mucho en común. Quienes perciben al primero como material inservible y que desaparece una vez que la película se ha filmado rechazan radicalmente la posibilidad de equiparar el texto teatral, cuya autonomía nadie discute, con el guion de cine. Edward Azlant identifica la razón de tal rechazo y la explica con claridad: "a general tendency in film theory to devalue and marginalize the writer's contribution to filmmaking and also to overlook the linguistic and literary aspects of filmmaking in favour of looping at the film asan essentially visual entity" (cit. en Maras 48). Pero también autores como Nichols prefieren marcar las diferencias:

> One might also say that a play is not a finished product for the theatre; yet a play relies entirely on the word; idea, character and action are projected by means of the word and a skilful play reader can enjoy wonderful performances within the theatre of his own imagination. The screenplay is far less a completed thing than the play, for the skilled screenwriter is thinking continuously in terms of film as well as the word. (xxxii)

Dicho esto, es importante señalar que, aun aceptando que la negativa a ubicar el guion dentro del género dramático obedece al poco o escaso reconocimiento del mismo como texto de la "alta cultura", también se debe mencionar que, a diferencia de una obra de teatro, que puede ser representada innumerables veces, en distintas épocas y lugares, un guion se escribe para ser realizado una sola vez. La prueba de ello es que incluso cuando se habla de *remakes*, es decir, cuando se vuelve a filmar una película estrenada con anterioridad, esta se hace con un nuevo guión. Tal vez —es una hipótesis— la resistencia a analogar el texto teatral con el guionístico esté relacionada también con lo efímero del montaje teatral, siendo entonces el texto escrito el

que se conserva, como ocurre con el filme. En cambio, el guion se torna efímero, inservible, una vez que la película ha sido realizada ya que esta se puede ver una y otra vez.

Boon considera que los textos teatrales son más prestigiosos y que los críticos los privilegian por encima de las representaciones debido a "the notion of permanence", y desarrolla esta idea en términos similares a mi hipótesis:

> A dramatic staging of a play is transient and mutable, while the written text, though subject to interpretation, is unchanging. In film, however, the performance of the screenplay—the film proper—is permanent (relatively), and the screenplay, which often involves numerous drafts and revisions, is seemingly impermanent, in that it is difficult to arrive at an authoritative version. The film proper usually offers a single, consistent film text (excepting remakes). (30)

Marcada esta diferencia, Boon sostiene que el guion comparte muchos aspectos con el texto teatral:

> Both are written to be performed. Both employ dramatic elements: conflict, resolution, irony, paradox, and so on. For both, the story and the dialogue are the central focus of the writer's art. Both imply the direction a production should take. Both include technical information about sets, costumes, props, sound effects, visual effects, and movement. (43)

Como textos autónomos y más allá de su objetivo final—uno escrito para ser representado en el escenario teatral y el otro para ser realizado cinematográficamente—, obra teatral y guion podrían ser considerados como parte de un mismo género.Pero no hay que olvidar que algunos de los códigos de representación que orientan la escritura son esencialmente distintos, de manera que se debe considerar también cuán determinantes son, por ejemplo, ciertas técnicas específicas

del cine, tales como la planificación, el encuadre y el montaje; y cuánto lo son aquellos códigos que ambas prácticas discursivas comparten.

1.2.2.3 Desde su condición de texto narrativo

Las metodologías estructuralistas extendieron el concepto de narración a todas las obras en las que se describe un hecho y se cuenta una historia, determinando que se trata de un código que se actualiza en diferentes medios expresivos:

> Narrative itself is a deep structure quite independent of its medium. In other words, narrative is basically a kind of text organization, and that organization, that schema, needs to be actualized: in written words, as in stories and novels; in spoken words combined with the movements of actors imitating characters against sets which imitate places, as in plays and films; in drawings; in comic strips; in dance movements, as in narrative ballet and in mime. (Chatman 403)

Así, el guion, la película y la novela, como textos narrativos, comparten la propiedad de combinar "the time sequence of plot events, the time of the history (story time) with the time of the presentation of those events in the text, which we call 'discourse time'" (404). Ambos tiempos se manejan de manera independiente y el "tiempo del discurso" no necesariamente es el mismo del de la historia; será el lector, o el espectador, el encargado de reorganizar la cronología de los sucesos. Esta propiedad impulsó los estudios comparatistas entre diversos medios que compartían la narratividad y es evidente que dicha propiedad permite trasladar de un medio a otro elementos narrativos fundamentales: "characters, events, motivations, consequences, context, viewpoint, imagery, and so on" (Andrew 424).

Los primeros movimientos semióticos, como se sabe, se ocuparon principalmente de la literatura y luego se interesaron por otros medios. Tenemos así a la teoría fílmica narrativa, que

surgió en los años setenta y tomó sus conceptos básicos del estructuralismo y el formalismo ruso. Como señala Stam, "Aunque ha desarrollado su propia terminología y modos de investigación, sus raíces descansan claramente en los principales movimientos semióticos de nuestro tiempo" (*Nuevos conceptos* 91). Analizado desde la metodología semiótica, todo texto narrativo está conformado por elementos que determinan su estructura: personajes, modelización de la trama, situación, punto de vista, temporalidad; y su estudio "persigue desentrañar las relaciones aparentemente 'motivadas' y 'naturales' entre el significante y el mundo de la historia con el fin de revelar el sistema más profundo de asociaciones culturales y relaciones que se expresa mediante la forma narrativa" (91). En el caso del cine, por ejemplo, los formalistas rusos aplicaron dos categorías básicas: fábula y *sjuzet*,[39] lo que los llevó a un largo debate referido a ellas y a su relación con el "estilo en el cine". Este debate, señala Stam,

> cobró forma alrededor de la cuestión de las estructuras fundamentales ¿se entiende la fábula como una secuencia entrelazada de acciones, el núcleo irreductible de la estructura narrativa? o ¿es la narrativa fílmica definida, más bien, mediante las manipulaciones estilísticas de espacio y tiempo? En otras palabras ¿puede una narrativa avanzar sobre la base de variaciones estilísticas más que por medio de las acciones de la historia? (*Nuevos conceptos* 94)

Básicamente, estaba en discusión si el *sjuzet* se relacionaba con la fábula al nivel de las acciones, la trama y los personajes; o si era "en gran medida responsable de… las características estilísticas exclusivas del medio" (94). La mayoría de los teóricos, resume Stam, opta por la exclusión del estilo:

> El análisis narrativo se esfuerza, tradicionalmente, en revelar la modelización de la estructura profunda en el interior de las características superficiales del

> artefacto. De entre las manifestaciones específicas de los medios de comunicación, la autonomía de la estructura narrativa es la que permite que las formas narrativas sean traducidas a cualquier medio. Una novela puede ser transformada en una película, por ejemplo, o en un ballet, y aunque cambie totalmente su estructura superficial, su forma narrativa mantiene una línea reconocible, una forma identificable. (*Nuevos conceptos* 97)

Stam presenta la posición opuesta cuando cita a Tynianov:

> El estilo y las leyes de construcción en el cine transforman todos los elementos que parecía que eran indivisibles, aplicables del mismo modo a todas las formas del arte y a todos los géneros. Tal es la cuestión de la historia (*fábula*) y la trama (*syuzhet*) en el cine. Para resolver la cuestión de la historia y la trama siempre es necesario prestar atención al material y al estilo específico de la forma del arte. (97)[40]

Algunas tendencias posteriores de la teoría narrativa siguieron la línea planteada por Tynianov y se mostraron más interesadas en los aspectos discursivos; otras, optaron por atender la estructura de la trama y del código narrativo aislado de su medio expresivo. Seymour Chatman optó, en *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, por la aplicación de las categorías del relato para el análisis del discurso fílmico desde una orientación vinculada con la historia, con los contenidos; sin embargo, en su estudio "What Novels Can Do that Films Can't (and Viceversa)" —publicado tiempo después—, determina que cada medio organiza de manera peculiar los elementos narrativos en función de sus recursos expresivos y lo demuestra estudiando cómo funcionan la descripción y el punto de vista en el relato literario "Une Partie de campagne" de Guy de Maupassant y en la versión fílmica del mismo que hizo Jean Renoir. Pero

ello no implica la negación ni el rechazo a las propuestas iniciales referidas a la narración como código independiente, propuestas que permitieron abordar los textos desde la consideración de la historia, su estructura y organización, así como relacionar diversos medios o soportes e incluir otros antes no considerados.

El guion es, qué duda cabe, un texto narrativo. Por ejemplo, la definición de Vanoye, según la cual "El guión elabora un relato en el que están presentes los contenidos, los dispositivos narrativos, las estructuras dramáticas, los diálogos, los personajes" (20); o la siguiente afirmación de Richard Corliss referida al trabajo del guionista: "the screenwriter creates a film's plot, characters, dialogue and theme" (607), solo por citar a algunos autores, coinciden en reconocer la naturaleza narrativa del guion, lo cual no hace sino confirmar su calidad de texto autónomo y su posibilidad de ser estudiado independientemente del objetivo que animó su creación. Sobre la base de esta consideración, el guion deviene también, de manera natural, en un texto escrito para ser leído, como se verá enseguida dentro de un marco mayor que busca exponer aproximaciones al análisis del guion más allá de los límites usuales, impuestos por los estudios literarios o fílmicos.

1.2.3 Otras perspectivas del guion como objeto de estudio

1.2.3.1 Texto escrito para ser leído

"The writing or literary style, has nothing to do with a picture–play" (Slevin, 1912); "It is not written, it is made" (Nichols, 1982); "While a novel and occasionally a dramatic play are written for an audience, a screen play should never be written to be read" (Lewis, 1952), "Screenplays are not written to be read but produced" (Deemer, 2002).[41] Opiniones como estas, marcadamente enfáticas, radicales y declarativas, han orientado el debate sobre el guion a una discusión cuyas diferentes vertientes y aspectos he trazado en las secciones desarrolladas arriba. Dado que

justamente mi propuesta de trabajo tiene como objetivo la lectura y el análisis de los guiones escritos por Manuel Puig, lo cual —si les hacemos caso a las opiniones de varios autores reseñados— resultaría fuera de lugar por más de una razón (las más obvias son las que acabo de citar), me interesa argumentar a favor de la hipótesis de que más allá de su condición de mera herramienta efímera, más allá de su estructural "incompletud", más allá de que no encuentre un lugar específico en los estudios literarios ni en los fílmicos,[42] la lectura de guiones no solo es posible, sino que es válida, legítima y productiva.

En realidad, la afirmación de que el guion no está hecho para ser leído es evidentemente falsa, incluso desde la perspectiva que lo considera mera herramienta o texto efímero. Carrière lo explica con claridad cuando afirma que "Le paradoxe du scenario, c'est que c'est un objet écrit, mais que de tous les objectes écrits, c'est celui qui a le moins de lecteurs, une centaine au maxime", refiriéndose a que quienes participan en el proceso de una película leen el guion en función de sus propios intereses. Así, el productor busca información sobre los escenarios, el número de actores, los días de rodaje, los costos y presupuestos: "il ne vous dira jamais ce qu' il pensé de l'histoire, ni des personnages" ("Les aventures du sujet" 68). El actor, por su parte, busca sus diálogos; el decorador y el vestuarista, instrucciones para los escenarios y vestidos.

El guionista argentino Raúl Beceyro elabora una enumeración similar:

> El guión está hecho para ser leído por alguien. Con frecuencia el director, con el guión bajo el brazo, recorre las oficinas de los posibles productores. En esos casos, ese productor será el lector a quien ese guión esté destinado. Otros lectores eventuales son todos los integrantes del equipo de una película, desde actores hasta técnicos, a quienes el director entrega el guión para informarles de las características que tendrá el filme futuro. (37)

El también argentino Adolfo Aristarain coincide en que los lectores de un guion son operativos: "Dentro de una industria no es posible pensar en hacer una película sin guión: es necesario para conseguir el dinero, para hablar con los técnicos y, además, porque los actores deben tener los diálogos, la vestuarista necesita conocer cómo son los personajes, la gente de producción tiene que saber qué decorados buscar" (154). Feinnman, por su parte, hace observaciones sobre cómo leen y discuten los vestuaristas, los utileros y los escenógrafos: ellos "Hacen otro tipo de lectura. Es interesante ver cómo marcan el guión: ponen signos de admiración, subrayan 'pipa', hay que buscar una pipa, de qué tipo de pipa se trata" (Oubiña y Aguilar, "El contrato de la escritura" 50).

Es indiscutible que la mayoría de lectores de un guion está conformada por aquellos que cumplen una función en la producción. Como señala Boon,

> Millions of people have seen Sydney Lumet's *Network* (1997), but only a few hundred students of film and film industry professionals (actors, directors, set designers, and so on; and professionals involved in the business of filmmaking: agents, entertainment lawyers, managers, accountants, etc.) have read Paddy Chayefsky's screenplay. (26)

Pero también hay lectores que "intentionally track down a copy" y este grupo "has grown in the last three decades to include a large number of would be screenwriters, students of the screenplays, professors teaching screenwriting courses for film, communication and English departments, and entrepreneurs marketing screenwriting courses and related services" (26). Es cierto que, en cualquiera de los dos casos, la lectura de los guiones está mediada por un interés específico determinado, ya sea por las necesidades de la producción o de la academia, a diferencia de lo que ocurre con las novelas, la poesía e incluso el teatro. Efectivamente, en el

caso de los guiones, no parece posible una lectura llamémosla "placentera" o, si lo es, resulta minoritaria;[43]sin embargo, más de un autor le ha asignado valor a dicha lectura y no solo en términos de "imágenes", como advirtió Pasolini, sino de narración, anticipación, construcción y demás aspectos que la lectura de cualquier texto literario activa en el lector. Korte y Schneider proponen, por ejemplo, que "through the use of language the screenplay hails the reader not simply to decode story information and events, but also cues the reader as to how the story should be realised in cinematic form" (99). Es decir, la lectura de un guion ofrece ciertas pautas que permiten imaginar la película futura. En esa línea, coincide Claudia Sternberg: "The screenplay contains information not only about the characters and film story, but also about the way these events are to be presented" (231).

También Boon argumenta a favor de la lectura del guion como texto autónomo y señala que si bien "The film proper—the light and sound show experience—creates an illusion of presence that the screenplay does not … signifying production is no less present in written text. Just as image is text, text is image". Lo que cambia —dice— "is the level of subjectivity" (29). El lector de un guion —señala— tiene que imaginar, recrear, aquello que está escrito para ser filmado. Y como ejemplo cita la siguiente didascalia de *The Seventh Seal*, uno de los primeros guiones escritos por Ingmar Bergman: "The night had brought little relief from the heat, and at dawn a hot gust of wind blows across the colorless sea. The KNIGHT, Antonious Block, lies prostrate on some spruce branches spread over the fine sand. His eyes are wide-open and bloodshot from lack of sleep" (Cit. en Boon 29).

Boon se pregunta: "'a dawn preceded by a hot night', how a 'hot gust of wind' looks when it 'blows across a colorless sea'. Even more necessary to the narrative, a reader must imagine the prostrate knight" (29); sin embargo —prosigue Boon—, esos detalles textuales

"once filmed, shift the locus of subjective creation from the reader to the filmmakers (and not to the film audience)" (30). El argumento de Boon, que celebra la libertad imaginativa que cada lector de un guion puede desplegar, es exactamente el mismo que estudiosos y espectadores consideran como una de las diferencias básicas entre el cine y la novela cuando se discuten las adaptaciones fílmicas. Y hay quienes le otorgan mayor valor al texto literario justamente porque le permite al lector construir sus propias imágenes.[44] Sea como fuere, la reflexión de Boon coloca al guion en el nivel de un texto que se puede leer independientemente del objetivo para el que fue escrito; y más allá de su función de plano, guía o "blueprint" —o a pesar de ella—, el guión deviene en un texto significativo que demanda del lector las mismas exigencias que un texto literario. Se podrá objetar que el ejemplo no es representativo por cuanto Bergman es un artista, escritor y director de cine y de teatro, reconocido como tal en el mundo de la "alta cultura", y sus películas se identifican con el llamado "cine arte", "cine independiente", "cine fuera de Hollywood", mientras que en este trabajo planteamos la hipótesis de que los guiones de Puig se inscriben en el contexto del cine de género debido a la convencionalidad, por lo menos en apariencia, de la forma, el estilo y la historia. En términos de su condición de texto narrativo, ya sea que hayan sido escritos por un autor "prestigioso" como Bergman o por uno que forma parte del cine de género, las condiciones y expectativas de lectura que ofrecen dichos guiones son similares. Cambiará la valoración crítica, pero ese es un tema que concierne a una discusión diferente.

Evidentemente, otras lecturas son posibles. Pasolini construye la figura de un lector "cómplice": "a collaborator", a "translator"; Maras, por su parte, explica que "the author of a screenplay asks his addressee for a particular collaboration: namely, that of lending to the text a 'visual' completeness which it does not have, but at which it hints" (70). Esta lectura sostiene

que el guion es capaz de dirigir la construcción de imágenes que luego, una vez realizada la película, el lector-espectador verá proyectadas en la pantalla.

Un acercamiento que confirma la condición narrativa del guion es propuesto por William Goldman,[45] para quien el guion ofrece una estructura básica "that they [the actors and director] can then mess around. As long as they keep the structural form, whatever I have written is relatively valid; a scene will hold, regardless of the dialogue. It's the thrust of a scene that's kept pure" (Brady 116). También Oubiña y Aguilar entienden que el guion le brinda al cine "estructuras narrativas, situaciones dramáticas, construcciones de personajes y formas genéricas" ("La alquimia de las imágenes" 177). Y Carrière y Bonitzer, no obstante la metáfora según la cual el guion es la oruga condenada a desaparecer para convertirse en mariposa una vez hecha la película, aceptan de manera similar la capacidad narrativa del guión, pero dejan en claro que: "Si más tarde se publica —lo que suele suceder— no se tratará realmente del guión, sino de un relato recompuesto según la película" (12), sugiriendo, tal vez, una nueva metamorfosis.

1.2.3.2.1 El guionista es también un "autor"

Richard Corliss, en "The Hollywood Screenwriter", sostiene que la *politique des auteurs*[46] contribuyó a la desvalorización del guion y del guionista debido a que "descubrió" al director como el único "autor" de un filme. De acuerdo con esta propuesta, cuando el director es un verdadero autor, su personalidad domina el filme y se apropia de todos los recursos de los que dispone. Obviamente, el "autor" transforma el guion: así, somete la historia, los personajes, los temas y demás elementos para ponerlos al servicio de sus propias necesidades expresivas y estilísticas; por ello, su personalidad y estilo visual marcan el filme, lo hacen reconocible.[47] En este contexto, el guion no tiene interés en sí mismo, más bien importa qué hizo el "autor" con él. Ya en 1948, el crítico francés Alexandre Astruc publicó "La Cámera Stylo", en donde

proclamaba que el director "escribía" con la cámara, es decir, era el autor de sus películas del mismo modo como un escritor lo es de su obra escrita. Se puede entender que el guion desaparece cuando el director "escribe":

> The scriptwriter directs his own scripts; or rather, that the scriptwriter ceases to exist, for in this kind of filmmaking the distinction between author and director loses all meaning. Direction is no longer a means of illustrating or presenting a scene, but a true act of writing. The filmmaker / author writes with his camera as a writer writes with his pen…how can one possibily distinguish between the man who conceives the work and the man who writes it?(Cit. enWinston 17)

De acuerdo con Corliss, la fascinación de los críticos ante la revelación del "autor" los hizo olvidar que no todos los filmes son "dominados" por el director, que podemos hablar de películas de actor, de guionistas y hasta de fotógrafos o editores. En su estudio, identifica las que llama "películas de guionista", aplicando la misma propuesta de la *politique des auteurs*:

> A screenwriter's work should be, and can be judged by considering his entire career, as done with a director. If a writer has been associated with a number of favorite films, if we can distinguish a common style in films with different directors and actors, and if he has received sole writing credit on several films, an authorial personality begins to appear.[48](611)

Dada la imposibilidad de acceder a los guiones que quiere estudiar, Corliss rastrea las huellas, "el estilo", "la personalidad" de los guionistas en las películas realizadas. Y su estudio concluye con una lista de escritores del Hollywood clásico cuyos guiones fueron determinantes en el resultado final. La propuesta de Corliss, planteada a principios de los años setenta, coincide con Guillermo Arriaga y su exigencia de ser considerado "autor" de las películas *21 gramos* y *Babel*.

Además, esto se vincula claramente con la noción del guion "como texto autónomo", porque, de un lado, los guiones no son tratados como material descartable ni considerados valiosos solo por su capacidad de convertirse en películas; y, del otro, porque demuestra que el guion es un texto que, como la novela, la poesía o cualquier otra forma textual, permite la expresión y el desarrollo de un "estilo" y de rasgos que pueden identificarse como característicos de un autor. En este sentido, si bien el guion es un escrito concebido para ser filmado, puede leerse con independencia del texto fílmico por cuanto se trata de un texto autónomo que cuenta una historia.

1.2.3.3 Los escritores guionistas

El guionista y profesor estadounidense Douglas Garret Winston, en su ya referido estudio *The Screenplay as Literature*,sostiene que "The screenplay could be considered not only as a new form of literature but also as a very important form in its own right" (13). Luego de mencionar a algunos escritores —Ernest Hemingway, William Faulkner, Francis Scott Fitzgerald— que trabajaron en Hollywood como guionistas contratados por los grandes estudios en los años treinta y cuarenta, se pregunta:

> Did they write for the screen in order to express themselves in a way impossible in any other medium, yet with the same dedication and meticulousness as writers in the more traditional literary arts? Or did they consider their screen/endeavors as mere "hack" assignments, undertaken only to give them the financial support necessary to embark on a real "labor of love", such as writing the great American novel or play? How many people are familiar with the Hollywood screenwriting careers of F. Scott Fitzgerald and William Faulkner? And what critic would seriously consider the screen work of these two great American writers in an exhaustive study of their literary accomplishments? (14)

Estas interrogantes sugieren la poca atención que los académicos le han prestado a la producción guionística de estos escritores, largamente desdeñada. También George Sidney, en "An Addition to the Faulkner Canon: The Hollywood Writings",publicado en 1961, reclamaba la poca atención que la crítica le había prestado a los guiones redactados por dicho autor entre 1933 y 1955. No solo —sostiene— se deben estudiar sus guiones desde la consideración de que "Hollywood influenced Faulkner novelist; a close study of his Hollywood work suggests that Faulkner assimilate filmic methods and converted them into novelistic techniques", sino también porque "the screenplay *per se* merits consideration as a literary genre, since it is literature in the same sense that the written play is literature". Sidney concluye: "Faulkner Hollywood writings deserve recognition and consideration. They should be accepted as an integral part of the Faulkner canon". Responsable de una muy completa bibliografía que da cuenta de los trabajos guionísticos en los que dicho escritor participó, Sidney advierte que "When related critically to his novels and short stories, they provide and insight into Faulkner's aesthetics" (172-4).

Winston y Sidney informan sobre un tipo de investigación poco frecuentado por los estudiosos de la literatura. Con respecto a los escritores latinoamericanos que se vincularon al cine —pensemos en Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, por ejemplo,[49] quienes escribieron guiones en México en los años sesenta y setenta, o en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, que incursionaron brevemente en el cine de la mano del director argentino Hugo Santiago—,[50] su obra guionística suele no ser más que una referencia curiosa en su bibliografía.

Integrar la producción guionística a la obra completa de su autor guía la presente investigación, aunque esta se circunscribe al estudio de solo un grupo de guiones, aquellos que he reunido bajo la consideración de su pertenencia al que he llamado el "ciclo hollywoodense" de Manuel Puig. Estudiar su amplia obra guionística y relacionarla con sus novelas, a lo que

habría que añadir su también ignorada producción de obras teatrales, excede ciertamente los límites de este trabajo. Pero considero que es un punto de partida que abre el camino para estudios futuros que nos permitirán conocer y entender la obra de Puig de manera integral.

1.2.3.4 Perspectivas de este estudio

Dos recientes trabajos dedicados al estudio del guion cinematográfico, ampliamente citados en las secciones precedentes, *Script Culture and the American Screenplay*, de Kevin Alexander Boon (2008), y *Screenwriting. History, Theory and Practice*, de Steven Maras (2009), han llamado la atención respecto de la infatigable publicación de manuales sobre cómo escribir guiones: "We have been bombarded with manuals outlining formulas and structures for screenwriting for so long that there is general understanding that there is no magic formula for good scriptwriting" (Maras 9); y "Most screenwriting books are instructional" (Boon viii). Según este último, la falta de estudios críticos y teóricos ha determinado que los análisis de guiones se limiten a la discusión sobre su práctica: cómo se escriben.Maras, por su parte, entiende que "Faced with the recognition that manuals are not enough, there is a desire to speak about screenwriting in different ways" (10).Y propone hacerlo desde perspectivas menos programáticas.

Cualquiera que se acerque al estudio de un guion debería preguntarse, por ejemplo, si su finalidad es indagar en el propio texto escrito o si este es un medio para llegar a la película; es decir, si consideramos la redacción del guion como un proceso cuyo punto final es el texto escrito o, por el contrario, si pensamos que el guión constituye un elemento, entre otros, del proceso de filmación de una película.Maras plantea otras preguntas: "Are we dealing with two objects (the script as read and film as distributed) or one? And what should be made of

discrepancies between the script and film and then published script? If the screenplay is the object, how did it emerge and develop?" (11).

Estas interrogantes orientan el debate sobre el "guion cinematográfico" hacia asuntos ya discutidos en esta sección, tales como la consideración del guion como texto autónomo y narrativo que informa sobre una trama, personajes y tiempo; e incluso como un "estilo" de escritura que puede caracterizarse y discutirse con los criterios de "autoría", como lo señala Corliss. Asimismo, el guion es un discurso —en la acepción que se remonta a Benveniste— y, como tal, proviene de un enunciador que se dirige a un receptor en el proceso que conocemos como "enunciación", el cual "actualiza elementos no verbales (el emisor, el destinatario, el contexto)" (Marchese y Forradellas 104).

El guion también puede ser abordado, reconociendo su autonomía, como texto fundamental en el proceso de la construcción del filme. Maras discute la usual separación "of conception and execution in film production". Esta concepción del guion"as a kind of blueprint" —una suerte de plano que anticipa la construcción de la casa, compartida por la mayoría de los guionistas (ver sección 1.2.2.)— "introduces a logic that makes it difficult to see execution in terms of scripting"; sin embargo, Maras advierte que "the blueprint idea of the script is also being challenged and our notions of screenwriting may need updating" (21). Tal "puesta al día" implica, entre otros aspectos señalados en este capítulo, la consideración del guion como un elemento que forma parte de la realización, de la puesta en escena, como lo son los actores, la fotografía y la planificación. Determinar que el guion es "parte de la puesta en escena" implica romper los estrechos límites a los que fue reducido como "a kind of blueprint", mera herramienta que se desecha una vez que cumple sus funciones. A su vez, amplía y enriquece los ámbitos no solo de su estudio, sino también del filme realizado, desde una perspectiva que los compara no

en términos valorativos o fiscalizadores, ya superados por los estudios actuales (en el sentido de si la película resultó superior o inferior al guion, qué se descartó, qué cambió, o consideraciones basadas en el viejo criterio de "fidelidades" y "traiciones"), sino desde la relación intertextual entre ambos. Como señala Boon, "screenplays are important to our understanding of the complex dynamic that embodies film production" dado que son "an integral part of the filmmaking process" (ix).

Aunque esta perspectiva no se puede aplicar directamente en la presente investigación, por cuanto los guiones objeto de este estudio no fueron filmados, de alguna manera se relaciona con la propuesta intertextual —vincular los guiones que Manuel Puig "copia" con los "originales" hollywoodenses— que es mi punto de partida, como se verá más adelante.

Desde una posición interesada en otorgarle una mayor importancia al guion como objeto de estudio y en romper la convencional marginalización en la que ha sido situado tanto por los estudios fílmicos como por los literarios, Boon propone estudiar el guion como texto que no sea literario ni fílmico —aunque comparte una serie de características con otros textos escritos—,[51] sino, más bien, ubicado en el campo específico de los "screenplay studies". Su primer objetivo, y el más importante, "should be the written text", aunque Boon precisa que ello no excluye las referencias a la película. "A screenplay and its resultant film are intimately linked, which often makes reference to the film unavoidable in the same way the film studies scholars are sometimes compelled to make reference to a film' screenplay" (x). En segundo lugar—y acá el énfasis se marca en la relación entre guion y filme—, "screenplay studies posit the writer (or writers) as the author of the work (i.e., the screenplay), *and*at least, *an* author of the film, as Arriaga argues".[52] Boon señala que "the interaction between writing and filming" debe merecer la atención de los estudios críticos, pues la interacción entre el punto de vista del guionista y el del director es

dinámica y queda registrada en la película. The dynamic interplay between a screenwriter's vision and a director's vision are ultimately what we see on a screen, and the interaction between writing and filming are worthy of critical inquiry". Esto es válido también, especifica, incluso "when directors author their own screenplays, as a director's vision as a writer may differ from his or her vision as a director". Por último, los "screenplay studies", al igual que los estudios literarios, "should illuminate a reader's understanding of a text, and thereby differentiate itself from pedagogy", sentencia Boon, en alusión a los manuales que enseñan a escribirlos y que constituyen la principal —prácticamente la única— bibliografía existente sobre el guion cinematográfico. "The primary objective of screenplay studies should not be to help readers write script any more than primary objective of Hemingway scholarship is to help the reader write novels and short stories" (x).

Luego de esta aproximación a diversos aspectos relacionados con el guion cinematográfico, las maneras como se abordará el estudio de los guiones de Puig parten del presupuesto de que son textos narrativos que pueden ser analizados desde todos los aspectos involucrados en el relato y en el discurso, entendido este —como se ha dicho— en la acepción que se remonta a Benveniste. Asimismo, consideramos que los guiones son textos autónomos que pueden ser leídos y estudiados independientemente del objetivo que dirigió su escritura, tal como lo discutimos en la sección correspondiente. A la vez, y siguiendo a Boon, al ser escritos para ser convertidos en películas, buscaremos señales que anticipen el filme; y si las hubiera, ellas ampliarán y enriquecerán nuestro estudio, cuya finalidad es relacionar los guiones de Manuel Puig con su obra novelística, inmersos ambos—es mi hipótesis— en el universo del cine hollywoodense de los años treinta y cuarenta, desde donde se filtran las voces de los mundos interiores, familiares y del contexto argentino y latinoamericano.

1.3 La "poética" o "teoría" del guion de Manuel Puig

En el Prólogo a la ya citada edición de *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, Puig explica su relación con el cine como espectador y su "fracaso" como guionista, hecho que lo condujo a abandonar el oficio y emprender la escritura de su primera novela. Si bien en los capítulos siguientes volveré al Prólogo para referirme al Puig espectador, ahora conviene —para cerrar este capítulo dedicado al guion cinematográfico— desarrollar lo que podríamos llamar la "poética", la "teoría", la "concepción" o —tal vez, mejor y más simplemente— la "tradición", en la que dicho autor se inscribe como guionista.

Su paso por el Centro Sperimentale di Cinematografia fue clave en el proceso que analizamos porque allí el "corazón se le divide" y empiezan las primeras decepciones que le revelan la poca solidez de su vocación, lo lejano que está Hollywood de sus posibilidades y la distancia entre sus gustos cinematográficos y los de sus profesores y compañeros, con la escasa excepción de Néstor Almendros y Mario Fenelli. Veamos qué ocurrió. Puig llegó a Roma para estudiar cine y convertirse en director. Pero pronto comprendió, como ya se refirió al inicio del capítulo, que jamás podría serlo: "el cine no era para mí, siempre muy inseguro y lleno de dudas. Si me lleno de dudas en un rodaje, nadie me hace caso. Para dirigir hay que tener convicción, otro modo de ser. Yo me siento cómodo dentro de esa inseguridad. Yo no puedo fingirme seguro si no lo estoy. Estoy negado para ese trabajo" (Romero, "El último Puig" 380). También comprendió que había llegado allí "con una carga de idolatría poco adecuada, Von Sternberg, Frank Borzage, los grandes rostros, Greta, Marlene… Porque estábamos en 1956 y la ideología reinante era el neorrealismo" (Prólogo 8). Recordemos que siendo niño, Puig frecuentó el cine

diariamente acompañando a su madre y, como bien señala Goldchluk, "No sólo la educación sentimental, sino también la intelectual, estuvieron guiadas por el cine" ("Manuel Puig y el cine" 8). Recordemos también que las películas que madre e hijo vieron entre fines de la década del treinta hasta 1946 —año en el que, ya siendo adolescente, Puig se trasladó a Buenos Aires para estudiar el bachillerato— fueron en su mayoría producciones hollywoodenses.[53]

La afición al cine de Hollywood, específicamente, el de los años treinta y cuarenta era incompatible con las propuestas enarboladas por Cesare Zavattini, quien por entonces se había erigido en el teórico del neorrealismo. Puig lo describió años después como un "tirano autoritario" en una crónica periodística publicada en 1969: "Había una vez un César: Zavattini. Su hazaña: ejercer la más dura tiranía teórica de la historia del cine" ("Cesarismo" 150). Según Puig, Zavattini estaba empeñado en "Salir de las fórmulas hollywoodenses para intentar un cine más inquieto intelectualmente. Un cine de denuncia social, instigador, inteligente" (Prólogo 8). Aunque no estaba en contra de la propuesta neorrealista, Puig consideraba que el dogmatismo de Zavattini y sus seguidores impedía el diálogo con otras maneras de entender el cine. Así, pensaba que "Una de las características principales de Hollywood era el cuidado de la armazón narrativa", pero ocurría que "para esa nueva óptica crítica todo Hollywood era sinónimo de cine reaccionario", de allí que "saber narrar también resultaba un rasgo reaccionario. Cualquier intento de estructuración dramática era considerado sospechoso, contaminado de venenos folletinescos" (8). Es claro que el debate[54] al que alude Puig planteaba "la tensión entre alta cultura y cultura masiva, central en el arte de los '60: por un lado el cine de arte europeo, politizado y experimental, representado en Italia por el neorrealismo italiano; por otro, el cine norteamericano, asociado al sistema de géneros y el entretenimiento" (Speranza, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*140).

Tras haber renunciado a convertirse en director de cine por su rechazo al autoritarismo, Puig optó por dedicarse a escribir guiones; sin embargo, confesó: "Yo estaba con el corazón dividido. Por un lado me gustaba la idea de un cine popular y de denuncia; pero me gustaba también el cine bien contado, que parecía exclusividad de los reaccionarios" (Prólogo 10). Evidentemente, resolvió dicha tensión estética y cultural afirmando con más fuerza, y a contracorriente de los gustos prestigiosos de entonces, su pasión por el cine de Hollywood,[55] pues se propuso escribir guiones que desarrollaran "historias bien contadas", en inglés, siguiendo las normas narrativas del modelo del cine clásico, así como prestando atención al "casting",[56] una de las preocupaciones fundamentales de las producciones de Hollywood. Es claro que su objetivo cuando escribe estos primeros guiones es venderlos a algún productor e ingresar al mercado del cine hollywoodense, como se verá más adelante. Por el momento, basta afirmar que asumió su escritura con absoluta dedicación, profesionalismo y expectativas. Los juicios negativos del tipo "no eran más que refritos de películas que me habían impresionado, filmes de la década de los 30. Copiaba y copiaba mal. No creaba" (Baracchini 64), fueron emitidos más adelante, cuando ya era un novelista reconocido y se ufanaba de haber abandonado el cine. Sea como fuere, el problema del "fracaso" no es solo estético y creativo, lo es también en el plano económico y profesional: "Estaba por cumplir 30 años y yo, que había despreciado una carrera universitaria, que no había querido ir a trabajar con papá, había renunciado a muchas cosas que dan seguridad, descubría de pronto que mi gran vocación por el cine no era tal, que todo era una enorme equivocación" (64).

Ya vimos al inicio del capítulo cómo el descubrimiento casual de la novela como medio expresivo, que devino también en su actividad profesional, marcó el cambio radical en la vida de Puig, quien se convirtió en un novelista reconocido por la crítica (o al menos por un sector de

ella) y por el público. Pero si bien todo parecía indicar que después de *La traición* había abandonado el oficio de guionista, en 1973 adaptó y escribió el guion de *Boquitas pintadas.* En realidad,como ya se ha señalado, Puig nunca dejó de escribir guiones. Elena Poniatowska lo entrevistó en 1974 a propósito de los premios que recibió *Boquitas pintadas* en el festival de San Sebastián: "¿Piensas seguir escribiendo para el cine?", le preguntó. Puig respondió, olvidando sus reiteradas declaraciones sobre su mala experiencia como guionista: "Creo que sí. Para mí es un descanso. Mientras que una novela me lleva un promedio de tres años, durante los cuales los personajes me acompañan y obsesionan, me enferman, un guión de cine puede ser resuelto en pocos meses" ("Para el escritor" 106).

Más que una contradicción, esta nueva y entusiasta relación con el guion que expresa Puig obedece a un cambio de percepción. Podría hablarse de dos etapas en la escritura de sus guiones: una primera, marcada por el signo del fracaso, que finaliza con el abandono del oficio al no encontrar productores dispuestos a comprarlos y producirlos (el hecho de que no los pueda vender es un indicador de que son "malos", "copias", etc.); y una segunda, digamos "exitosa", que se inicia con su primera estadía en México, en la que los escribe por encargo de productores. Aun cuando la mayoría de esos proyectos permaneciera inédita y solo se filmaran aquellos que fueron adaptaciones de sus propias novelas o de otros escritores,[57] Puig se siente cómodo escribiéndolos —"para mí es un descanso"—, interactuando con los productores, negociando los contratos y proponiendo el "casting". Recordemos que, en 1974, durante su primer periodo en México, conoció al productor televisivo Manuel Ávila Camacho López, quien le propuso que escribiera un mediometraje para la televisión. Puig decidió adaptar un capítulo de *La traición de Rita Hayworth* ("Diálogo de Choli con Mita, 1941"), con el título de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*. Asimismo, los proyectos de adaptación de José Donoso y Silvina

Ocampo y el guión original de *Recuerdo de Tijuana* fueron propuestas de Manuel Barbachano Ponce, importante productor mexicano.

Posteriormente, instalado en Río de Janeiro, conoce a David Weissman, productor independiente que compró los derechos de *El beso de la mujer araña*. Según Goldchluk, "Weissman fue el aliado de Puigen su campaña por mejorar la película durante la filmación" ("Manuel Puig y el cine" 11).[58] Para este productor, escribió en 1985 "Tango Musik", aún inédito, y *Los siete pecados tropicales* en 1986, cuya protagonista sería Sonia Braga. Al contar con un productor independiente que trabajaba en Hollywood y una actriz que por entonces empezaba a tener dimensión internacional, fue escrito en inglés. Como es evidente, el guion alude —o es un homenaje— a *Siete pecadores* (de Tay Garnett, 1940), donde Marlene Dietrich seduce a John Wayne y a la Armada norteamericana en el bar "Seven Sinners". Pocos años después, en 1989, Puig fue convocado por un productor italiano para escribir sobre la vida de Vivaldi. Terminó dos versiones, una en inglés y otra en italiano.

Hacia fines de los ochenta, todo parecía indicar que el proyecto juvenil de Puig, escribir guiones en el contexto del cine comercial, ya sea en cinematografías latinoamericanas o europeas que seguían el modelo hollywoodense de producción de cine, volvía a cobrar vida y a hacerse posible. Mitch Douglas, el agente de derechos cinematográficos y teatrales de Puig, señaló: "Si hubiese vivido, Manuel —hasta entonces un actor menor en la maquinaria de Hollywood— habría ganado más que en toda su carrera; además, el musical le habría dado carta blanca para proyectos futuros tanto en Hollywood como en Broadway" (cit. en Jill-Levine 347). Douglas se refiere al éxito en Broadway de *El beso de la mujer araña* en su versión musical, que Puig no alcanzó a ver.[59] La versión cinematográfica, que fue una coproducción de Brasil con Hollywood, había tenido un relativo éxito de público y de crítica, aunque el hecho de que fuera nominada al

Óscar en las categorías de "Mejor película", "Mejor adaptación" y "Mejor actor", y que ganara Willian Hurt esta última categoría, contribuyó a que la novela empezara a difundirse en el mercado norteamericano. Pero Douglas tiene razón: Puig no había alcanzado aún una posición importante como guionista en el medio cinematográfico hollywoodense.

Ahora bien, retomando el tema de la percepción sobre la escritura de guiones, es evidente que hay un "antes" y un "después" de la publicación de *La traición de Rita Hayworth*; no obstante, lo que no cambia es la "teoría" que tiene Puig del guion cinematográfico. El eje de dicha teoría es claramente la concepción de los guiones como textos narrativos, es decir, escritos que tienen que contar una historia, cuyo desarrollo se somete a ciertas normas aprendidas del guion de Hollywood, tales como la dramaturgia, los diálogos, la construcción de personajes, el estilo, etc. Todo en el guion está concebido desde el "storytelling": el "arte de narrar". En el marco de un principio fundamental, el de la economía narrativa, el modelo hollywoodense exige orden narrativo, coherencia, relaciones causales, personajes bien definidos y capacidad de comunicación y de identificación emocional de la audiencia.[60]Y estas son las líneas básicas que rigen—para Puig—la escritura de un guión. Lo contrario es el desborde, el exceso, la acumulación: justamente aquello que despliega en sus novelas. Por otra parte, su percepción del cine como una práctica realizada desde la autoridad de quien las financia y bajo un esquema comercial, explicaría, en parte, esa "liberación" que encuentra cuando escribe novelas.

Estas consideraciones explicarían también la recepción negativa de la crítica a los guiones que escribió Manuel Puig al tildarlos de material escasamente interesante debido a sus limitaciones expresivas, en tanto que fueron escritos en el contexto de las exigencias del "cine comercial" y por encargo de los productores. Intentaré demostrar que esta percepción de la crítica es solo una verdad a medias; que los guiones que escribió Puig forman parte de su obra

narrativa; que en ellos se anticipan muchos de los temas, personajes y conflictos que desarrolla en sus novelas; e incluso que los guiones las iluminan de otra manera. Todo ello, obviamente, en el marco establecido por la "teoría" del guion a la que Puig obedece, traiciona y eventualmente subvierte.

"Para mí un guión no es más que un bosquejo, un plan de trabajo que después el director realiza", afirmó con absoluta convicción en la entrevista con Poniatowska en 1974("Para el escritor" 106), coincidiendo con muchos críticos y autores que le otorgan al guion, como lo hemos visto ampliamente, un valor meramente instrumental. Pero en el párrafo final del Prólogo a*La cara del villano/ Recuerdo de Tijuana*, a manera de conclusión definitiva, pregunta con falsa inocencia: "¿Cómo leer un guión?". Dicha interrogante actualiza toda la carga negativa implicada en su condición de herramienta. No obstante, la respuesta que Puig elabora invita a una lectura creadora, pues establece la condición del guión como texto autónomo:

> En una buena novela el autor va dando cuerpo a sus personajes, los describe o los deja intuir a través de los más variados recursos literarios. Aquí en cambio el lector se enfrenta con libertad mucho mayor para imaginárselos. Una posible lectura podría hacerse atribuyendo a esos personajes rostros de actores conocidos de cualquier época y nacionalidad. Pero creo que más creadora sería aquella lectura en que para animar cada personaje se eligiese el rostro de los amigos y enemigos que pueblan la realidad del lector. (14)

Una "mera herramienta", "texto efímero" y "utilitario", no admitiría este tipo de lectura que Puig asigna al guion en el citado Prólogo; y se trata de una lectura que coincide con los argumentos expuestos en este trabajo, con el fin de legitimar el guion como texto autónomo y capaz de brindar diversidad de informaciones más allá de las usualmente atribuidas.

Notas

[1] Estos años formativos, 1956–1962, son cruciales para la presente investigación, pues, en esta etapa, Manuel Puig escribió los guiones "hollywoodenses", objeto de este estudio, como se verá más adelante.

[2] Ambos guiones permanecieron inéditos en vida del autor. Fueron publicados en 1996 bajo el título de *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, una compilación a cargo de José Amícola en 1996 (27-57, 59-126). El manuscrito de *Verano entre paredes* ha sido fijado por Julia Romero, quien explica que "De este guión existe una copia mecanografiada en castellano, con pocas correcciones en manuscrito, en lápiz o en bolígrafo. En total son 78 páginas. Existe otra copia mecanografiada, en inglés, con pocas correcciones, de 58 páginas, pero no existen pruebas para determinar cuál es la anterior ni para establecer una fecha precisa. Se ha fijado el año 1959 como año de escritura mientras el escritor se encontraba en Estocolmo" (Puig, *Verano entre paredes* 59).

[3] Aunque Puig emplea el término "copia" en el sentido de "plagio", la palabra constituye un excelente punto de partida para establecer el marco teórico de la presente investigación. Desarrollaré esta idea más adelante.

[4] Néstor Almendros nació en Barcelona. Conoció a Manuel Puig en Roma en la Escuela de Cine y sostuvieron una larga amistad. Destacó como director de fotografía, primero en Europa y luego en la industria hollywoodense. Gracias a las gestiones de Almendros, Juan Goytisolo leyó los manuscritos de La traición de Rita Hayworth, la primera novela. Mario Fenelli era argentino, nacido en La Paternal, un suburbio de clase media baja, ubicado en las afueras de Buenos Aires. Llegó a Roma en 1950 para estudiar en Cinecittà y permaneció trabajando como traductor y escribiendo cuentos en su tiempo libre. Era cinco años mayor que Manuel y fue su mejor amigo y consejero en temas creativos.

[5] En una carta dirigida a su familia, luego de terminar la escritura de *Summer Indoors*, comenta: "Me ha quedado más romántico, hollywoodiano e ireedunniano [sic] de lo que pensaba" (*Querida familia* 229). Y el tono es más festivo que amargo. Posteriormente, en cambio, será muy crítico al juzgar los mencionados guiones como "malas copias", "refritos de películas que me habían impresionado" (Baracchini 64) o "no solo no eran buenos sino horribles" (Poniatowska, "Le disgusta al escritor" 77).

[6] Este hecho es conocido y fue contado más de una vez por el propio Puig: decidido a escribir un guion en el que narraba una historia que ocurría en un lugar bastante similar al pueblo de su niñez, al que llamó Coronel Vallejos, planeó —para poner cierta distancia entre él como autor y la materia autobiográfica— redactar previamente una descripción (para su uso exclusivo) de cada personaje principal. "Aprendiendo de los errores del pasado escribí en español, pero no sabía cómo hacer la descripción. Un día de marzo estaba bosquejando una escena del guión en la cual la voz en off de mi tía estaba presentando la acción en la lavandería de una típica casa argentina. De pronto, su voz en primera persona, se destacó muy claramente, hablando sobre los

triunfos de mi primo con las mujeres" (cit. en Jill-Levine 140). Esa voz —explica Puig— "tenía que abarcar no más de tres líneas de guión, pero siguió sin parar unas 30 páginas". Luego de escribir el monólogo de la tía, que Puig llama "el accidente de las treinta páginas de banalidades" (Prólogo 10), se dio cuenta de que ese material no es cinematográfico, sino literario, y decidió contar la historia como novela.

[7] El cine al que se refiere reiteradamente Puig, ese que "copia" en sus guiones, el que vio desde niño y cuya presencia en su obra creativa tiene un alto protagonismo, es el cine de Hollywood, que se identifica con el llamado "cine de género", el cual, en cierto modo, se opone al llamado "cine de autor" o al "cine de arte". El estudio del "cine de género" resulta fundamental para abordar el análisis de los guiones objeto del presente trabajo. En el capítulo 2 le dedico especial atención.

[8] Con este trabajo, Puig ganó el "Premio al mejor guion" en 1978 en el Festival de San Sebastián.

[9] Manuel Puig escribió el guion, pero su nombre no aparece en los créditos de la película. Según sus propias declaraciones, fue a su solicitud, pues "temía una intervención de la censura". Por el contrario, Ripstein sostiene que Puig no quiso aparecer como guionista porque "temía que tratara al travesti de un modo grosero" (Jill-Levine 265).

[10] En una de sus intervenciones en Madrid en la "Semana del Autor sobre Manuel Puig", afirmó que cuando finalmente aceptó hacerse cargo de la adaptación de *Boquitas pintadas* pensó: "Ya que va a haber carnicería, yo mismo la haré con el mayor cuidado posible. Realmente sentí la mutilación y prometí que nunca más haría trabajos para el cine" (Romero, "El último Puig" 382). En 1970, Inés Malinow le preguntó a Puig: "¿Usted quería ser guionista?". El escritor

respondió: “Sí, pero me había equivocado”, confirmando una vez más su rechazo a la actividad guionística, actitud que mantuvo durante varios años (39).

[11] La película se filmó en México en 1984. En los créditos aparece Manuel Puig como guionista y responsable de la adaptación del relato de Silvina Ocampo. *El otro* tuvo muy poca difusión y hoy en día es prácticamente imposible conseguir una copia de este filme.

[12] De acuerdo con Benveniste, el discurso es el acto de la enunciación en el que se puede manifestar a) la patencia del sujeto en el enunciado, b) la relación entre el locutor y el interlocutor y c) la actitud del sujeto con respecto a su enunciado, es decir, la “distancia” que establece entre sí mismo y el mundo por mediación del enunciado (Marchese y Forradellas 104).

[13] Desde una consideración general, los textos que no forman parte de los géneros literarios convencionales son marginados al ámbito de la subliteratura; de allí su exclusión del sistema canónico establecido por la “alta cultura”. En mi opinión, el hecho de que los estudios posmodernos presten atención a textos fuera del canon no implica que las fronteras se hayan borrado. Aunque nada impide que se estudien la canción popular, los refranes, la fotonovela o cualquier otro texto ajeno a la “alta cultura”, estos siguen siendo percibidos por los mismos investigadores desde su posición fronteriza con el campo tradicional de la literatura. Puig, justamente, fue uno de los primeros escritores que intentó borrar la frontera sirviéndose de estos textos “deleznables” y, con ellos, construyó una obra novelística experimental y vanguardista que pronto fue incluida en el canon literario.

[14] Si bien desde otra perspectiva, se debe mencionar aquí la exclusión de los guiones cinematográficos de los estudios literarios por considerárseles “textos menores” o productos que

se inscriben en la llamada "industria cultural". Me referiré luego a este tema, por cuanto el objetivo de esta sección es el estudio del guion como género literario.

[15] Los autores toman estos conceptos de Guillén 163-7.

[16] Alas, Leopoldo ("Clarín"). *Del naturalismo*. 1882. Beser, 1972.

[17] Robert, M. *Roman des origins et origins du roman*. París: Bernanr Grasset, 1972.

[18] Posteriormente, indagaré en las razones que puedan explicar la radical diferencia entre la autonomía del texto teatral, que existe independientemente de sus particulares representaciones o montajes, frente a la casi desaparición del guion de cine una vez filmada la película.

[19] Son los términos de Adorno que identifica un "arte auténtico" diferenciado del "no auténtico" que es disfrutado por las masas acríticas, pasivas y entregadas al goce de los productos mercantiles: "Adorno plantea que el arte está siempre amenazado… la industria cultural produce simulacros o sustitutos en que el arte se define paradójicamente por la pérdida de su carácter artístico" (Marchese y Forradellas 227).

[20] Es autor de *Script Culture and the American Screenplay*, uno de los pocos estudios sobre la actividad guionística que trasciende el ámbito de los manuales con instrucciones para escribir "un buen guion".

[21] Esta discusión sobre la "autoría" puede parecer anacrónica, por cuanto parece resucitar las convicciones del romanticismo e ignora las propuestas de los estructuralistas y postestructuralistas que "relativizaron la noción del autor como la única fuente que origina y crea el texto. Para Barthes el 'autor' se convirtió en una especie de producto de la escritura… y habló, en cierto sentido demagógicamente, de la 'muerte del autor'…" (Stam, *Nuevos conceptos de la*

teoría del cine 218). En este trabajo asumimos al "autor real", Manuel Puig, como un lector de su propia obra en el sentido en que entiende Stam la noción de "autor", como "un constructor crítico" (218). En el caso específico de Manuel Puig, sus declaraciones y comentarios ofrecen un material importante para el análisis y la discusión de su obra. Prestar atención a dicho material, muchas veces para discutirlo, no implica un retorno a los viejos estudios autobiografistas.

[22] En esta reseña sobre el debate, sigo a Steven Maras que lo desarrolla en "Situation the Script in Film Production" y "The Screenplay as Literature" (27-43 y 44-62).

[23] Osip Brik escribió el guion de *Potomok Chingis-Khana* (*Storm over Asia* 1928), de Vsevolod Pudovkin. Perteneció, como teórico y crítico literario, al grupo de los formalistas rusos.

[24] Debido a las constantes denuncias de los grupos católicos y otras instituciones que consideraban ofensivos los contenidos sociales, políticos, morales o sexuales de las producciones de Hollywood, los estudios decidieron autorregularse y le encargaron a Will Hays, en 1931, la creación de un código que establecía una serie de restricciones y límites relacionados con asuntos éticos, sexuales, etcétera. Los guiones no podían filmarse sin tener la aprobación de los censores de la MPPDA.

[25]Carrière fue guionista de *La cagna* (1972), que dirigió Marco Ferreri.

[26] En colaboración con Luis Buñuel, Carrière escribió *Diario de una camarera* (*Le Journal d'une femme de chambre*, 1964), *Bella de día* (*Belle de jour*, 1966), *La vía láctea* (*La voie lacteè*, 1969), *El discreto encanto de la burguesía* (*La charme discret de la bourgeoisie*, 1972), *El fantasma de la libertad* (*Le fantòme de la liberté*, 1974) y *Este obscuro objeto del deseo* (*Cet obscur object du dèsir*, 1977).

[27] Noel Burch en *El tragaluz del infinito* planteó el concepto de "Modo de Representación Institucional" (MRI) para referirse a determinados patrones en los modos de narrar y de filmar "que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en todas las escuelas como Lenguaje del Cine, lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que competencia de lectura gracias a una experiencia de las películas (en las salas o en la televisión) universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales" (17). El MRI se identifica con el cine de Hollywood pero su influencia se extiende a prácticamente todas las cinematografías.

[28] Carley 525.

[29] En los últimos años se han empezado a publicar estudios sobre el guion que intentan ir más allá de su práctica y producción y de instrucciones sobre el "cómo" escribirlos. Ver Boon, Maras, entre otros.

[30] Ver, entre otros, a Field; a Carrière y Bonitzer, *Exercice de scénario*; y a McKee, cuyo manual es uno de los más celebrados de los últimos años.

[31] La discusión sobre la "literariedad" o las condiciones de producción y de recepción de un texto como "literario" o "no literario" excede los objetivos de este trabajo. Basta aceptar que el guion es un texto narrativo que cuenta una historia, como se precisará más adelante.

[32] Es preciso anotar que a partir de los años sesenta, y especialmente en Europa, se empiezan a publicar los guiones escritos por aquellos directores que fueron reconocidos como "autores". El hecho de que escribieran sus propios guiones y luego dirigieran las películas los diferenciaba de los directores de Hollywood que trabajaban al servicio de los estudios.

[33] Autor, entre diversas novelas y guiones, de *Los últimos días de la víctima* (1979), novela que él adaptó para el cine y que, bajo el mismo título, fue dirigida en 1982 por Adolfo Aristarain.

[34] Cita la definición de Field: "A screenplay is a story told in images" (7), y la de Eliad: "Une historié racontée en images" (12).

[35] Ver Reisz, *Teoría y análisis*. En el capítulo II, "Texto literario, texto poético, texto lírico", la autora discute la "función estética" y sostiene la imposibilidad de caracterizar y definir el texto literario apelando al criterio de la orientación del mensaje a sí mismo como rasgo distintivo (33-63).

[36] Segmentos de *La Notte*, de Antonioni, y de *Face to Face*, de Bergman, son algunos de los textos estudiados por su capacidad de concebir formas que expresan en el filme contenidos "invisibles" —en principio negados a la imagen cinematográfica—, así como procedimientos propios de la novela, como el monólogo interior, el discurso indirecto libre y los análisis psicológicos, entre otros.

[37] El formato del guion ha sido empleado por algunos novelistas como recurso narrativo. En el caso de Puig se podría considerar que sus novelas construidas solo con diálogos (*El beso de la mujer araña*, *Cae la noche tropical*) son guiones; sin embargo, esta consideración es equívoca, puesto que un guion escrito para ser filmado brinda información sobre el lugar, describe a los personajes, sus actitudes, vestuario, etcétera. La consignación de solo los diálogos, con ausencia total de un narrador, niega o contradice las características de un guion convencional.

[38] Tal como se ha visto en la sección 1.2.2.2.3.1"El guion como herramienta".

[39] Fue Víctor Shklovsky quien introdujo ambas categorías, las cuales fueron posteriormente discutidas, reinterpretadas y reformuladas. Cesare Segre, en *Las estructuras y el tiempo*, pasa revista a las diferentes acepciones y usos de estas nociones, y establece que "en líneas generales la narración puede verse al menos bajo dos aspectos: 1) el discursivo, es decir, la narración misma, que hay que considerar como significante; 2) el contenido, es decir, el significado de la narración. Esta dicotomía parece reflejada en la pareja opositiva de intriga (*sjuzet*) y de fábula propuesta por los formalistas rusos, o en la de *plot* y *story* en inglés, o en la de *discours* e *histoire* adoptada por Todorov, o de *rècit* e *histoire* de Genette, o de *rècit racontant* y *rècit racontè* de Bremond" (13). Luego de discutir la "inseguridad terminológica" y la insuficiencia de la dicotomía, Segre propone una tripartición, según la cual "discurso" corresponde al "texto narrativo significante"; intriga "al contenido del texto en el mismo orden en que se presenta"; y se entiende por fábula "el contenido, o mejor sus elementos esenciales, colocado en un orden lógico y cronológico" (14).

[40] Stam cita a Tynianov de Eagle.

[41] Cit. en Maras 52.

[42] Gary Davis señaló en 1984 que "Though some critics and many English departments are beginning to study film from a literary perspective, no one seems quite sure what to do with screenplay" (90). Más de veinte años después, en 2007, Jill Nelmes sostuvo que había que prestar "more attention to scholarly research around the feature-length screenplay" (107).

[43] En los últimos años se han incrementado las publicaciones de guiones, lo que hace suponer que también el número de lectores. Los criterios para sacarlos a luz son variados: por ejemplo, se publican los de películas que han tenido éxito de crítica, pero también, en algunos

casos, de público. Asimismo, los guiones escritos por directores prestigiosos tanto del cine de Hollywood (Quentin Tarantino es un ejemplo) como del independiente. Los redactados por Woody Allen son los favoritos de las editoriales. En México, Conaculta / Cineteca Nacional han publicado *Así es la vida* y *La perdición de los hombres*, de la guionista Paz Alicia Garciadiego, entre otros. Recientemente, en el Perú, se publicó *La teta asustada*, guion escrito por Claudia Llosa. Estos son unos pocos ejemplos que demuestran no solo la mayor atención que se le presta al guion sino que confirman su condición de texto autónomo.

[44]"Debido a la inexistencia de analogía entre la escritura y la realidad referida, el lector ha de cooperar con el texto (Eco) y construir mentalmente los personajes con sus características, los espacios y los objetos que los habitan y las propias acciones. Por el contrario, en la representación fílmica y teatral hay una plasmación visual que proporciona imágenes precisas de todos los componentes de la ficción" (Sánchez Noriega 130).

[45] Exitoso guionista de Hollywood, autor, entre otros, del guion de *Butch Cassidy and The Sundance Kid*, filme estrenado en 1969.

[46] Fue el entonces joven crítico y director de cine François Truffaut quien propuso estas ideas en su famoso artículo "Une certaine tendance du cinéma francais", publicado en 1954 en la revista *Cahiers du Cinema*. Por su parte, Andrews Sarris, en Estados Unidos, propuso la "americanización" de la *politique de auteurs* en su artículo "Notes on the Auteur Theory in 1962". Esta propuesta tuvo una gran importancia en la revalorización del cine de Hollywood, como lo veremos en el capítulo 2.

[47] Es mítica la anécdota (me la refirió verbalmente el profesor y crítico de cine Ricardo Bedoya) de John Ford rompiendo las páginas del guion de *El ocaso de los cheyenes* cuando su

productor le advirtió que no estaba cumpliendo el plan del rodaje y la filmación estaba atrasada. Ford le preguntó en qué página del guion debía estar y, al señalársela, el atraso equivalía a veinte páginas. Con absoluta naturalidad, Ford las arrancó y, sonriendo, declaró que ya estaba al día. La anécdota habla por sí sola del desdén con el que era percibido el guion por aquellos directores que, como Ford, fueron encumbrados por la *politique de auteurs*. Asimismo, en "The Autumn of John Ford", el cineasta declara: "There is no such thing as a good script. I've never seen one ... Scripts are dialogues. I do not like all that talk. I do not like to do books or plays. I prefer to take a short story and expand in rather than take a novel and try to condense" (Bogdanovich 59).

[48] Corliss estudia a los guionistas de Hollywood que trabajaron en los departamentos de guion en los años treinta, cuarenta y cincuenta al servicio de productores que asumían la responsabilidad de la película. Un mismo guion podía ser trabajado por varios guionistas sucesivamente y no se puede confiar en los créditos, pues estos no necesariamente dan cuenta de los autores. Incluso hay casos en los que no se acredita el nombre del escritor que trabajó la mayor parte del guion, sino solo el del que lo revisó (608-10).

[49] Entre las películas en las que participaron como guionistas, se pueden mencionar *El gallo de oro* (1964), dirigida por Roberto Gavaldón; adaptación del guion: Gabriel García Márquez en colaboración con Carlos Fuentes; *Tiempo de morir* (1965), dirigida por Arturo Ripstein; argumento y guion de García Márquez y participación de Fuentes en los diálogos; *Lola de mi vida* (1965), dirigida por Miguel Barbachano; adaptación del cuento de Carlos A. Fernández a cargo de García Márquez, en colaboración con Juan de la Cabada y el mismo Barbachano. *Juego peligroso* (1966), dirigida por Arturo Ripstein; argumento y guion de García Márquez. *Presagio* (1974), dirigida por Luis Alcoriza; guion de Alcoriza y García Márquez.

María de mi corazón (1979), dirigida por Jaime Humberto Hermosillo; argumento y guion de García Márquez, en colaboración con Hermosillo; y *Eréndira* (1980), dirigida por Ruy Guerra; guion original de García Márquez. Asimismo, García Márquez escribió el guion de la película colombiana *Tiempo de morir* (1985), dirigida por Jorge Alí Triana.

[50] Borges y Bioy Casares escribieron el guion de *Invasión* (Argentina, 1969) y el de *Los otros* (Francia, 1975), ambos filmes dirigidos por Hugo Santiago. Hay que destacar el estudio de Edgardo Cosarinsky, *Borges en y sobre cine*, uno de los pocos trabajos que le prestan atención a esta faceta del escritor argentino. Aunque no discute los guiones, David Oubiña publicó en 2007 "El espectador corto de vista: Borges y el cine".

[51] Los principios dramáticos que guían la escritura de un guion son los mismos —señala Boon— que aquellos con los que se construye el texto dramático. Además, los guiones comparten "a common literary heritage tracing back to Hellenist theater, and are amenable to the earliest literary criticism-Aristotle's Poetics" (IX).

[52] Recordemos que Boon refiere el reclamo, citado en este trabajo, del guionista Guillermo Arriaga.

[53] "Yo fui un niño que iba todos los días al cine desde los cinco años. Tenía terror a la realidad. Mamá se aburría en el pueblo y me llevaba al cine para olvidar que estaba en el pueblo. Por eso he visto todas las películas que se han hecho en el mundo, todo el cine de los 30 y 40, no solo las vi, las aprendí de memoria. Hollywood era mi meta, mi encanto" (Poniatowska, "Disgusta" 76).

[54] Crítica que en términos similares, pero aún con mayor radicalidad, fue planteada por la *nouvelle vague* y, hoy en día, por ciertas teorías deconstruccionistas a propósito de la falacia o la ilusión de construir narrativamente un sentido.

[55]Su amigo y compañero de la escuela de cine, el fotógrafo Néstor Almendros, comentó a propósito de la afición de Puig al melodrama sentimental de Hollywood: "Los intelectuales de aquella época se burlaban de ese tipo de afición… Consideraban que el buen cine era el de Carlo Lizzani, el de Pietro Germi; ese tipo de neorrealismo más bien orientado hacia el realismo socialista" (Romero, "El último Puig" 365).

[56] El *star system* fue un factor clave en el sistema del "cine de estudios", que se refiere no solo a una estrategia comercial, sino también de producción, ya que desde sus inicios necesitó contar con estrellas femeninas y masculinas. El estatus de una producción estaba determinado por la categoría de las "estrellas" que interpretarían a los personajes del guion, de allí que antes de emprender su escritura era necesario establecer el *casting*. La presencia de tal o cual "estrella" dictaba en cierto modo la escritura del guion.

[57] Me refiero a *Boquitas pintadas* (dirigida por Leopoldo Torre Nilsson y estrenada en 1974) y *Pubis angelical* (dirigida por Raúl de la Torre y estrenada en 1982), así como las adaptaciones de *El lugar sin límites* (de 1977, dirigida por Arturo Ripstein, basada en la novela homónima de José Donoso) y *El otro* (dirigida por Ripstein y estrenada en 1984). Puig rechazó el guion de esta última película, basada en *El impostor*, de Silvina Ocampo; por tal razón, publicó el guion original bajo el nombre de *La cara del villano*, para diferenciarlo del filme de Ripstein.

[58]*El beso de la mujer araña* fue una coproducción brasileño-norteamericana impulsada por Héctor Babenco, director argentino de cine, y David Weissman. La adaptación y el guion estuvieron a cargo de Leonard Schrader**,** guionista de Hollywood; sin embargo, durante el rodaje, Puig intervino activamente y consolidó "una amistad entrañable con David Weissman" (Goldchluk, "Manuel Puig y el cine" 11).

[59] El musical se estrenó en 1992 y ganó siete premios Tony.

[60] Esta es una caracterización generalizadora y superficial del llamado "cine clásico". Por el momento la aceptamos, pero la referencia a la expresión "cine clásico" es problemática y la discutiremos en el capítulo 3.

2 Hollywood: el lugar de la copia

2.1 Desde la intertextualidad: copias y transformaciones.

Analizado el guion cinematográfico desde su estatus genérico y su condición, ya sea mera herramienta, texto autónomo, texto dramático onarrativo que se encuentraa medio camino entre el cine y la literatura, en este capítulo me propongo abordarelguioncomo texto discursivopara lo cual me remitiréa las teorías de la intertextualidad con el fin de proponer su relación con los espacios y lugares de su producción y enunciación. En el caso de los guiones del "ciclo hollywoodense" de la producción guionística de Manuel Puig, *Hollywood* es el término que los convoca y activa a partir de la percepción de su autor y de las críticas que recibió. *Hollywood* refiere también a las películas preferidas de Puig y de sus personajes, así como al "lugar de la copia". Por ello, luego de un acercamiento a Manuel Puig desde las propuestas de la intertextualidad teniendo como referente su relación con el cine de Hollywood, será preciso determinar el sentido de este —llamado también "cine clásico"—, e indagar en la problemática de los géneros cinematográficos como fenómenos multidimensionales; ambas tareas necesarias antes de iniciar el análisis de los textos de nuestro corpus.

2.1.1 De la "copia" a la intertextualidad

2.1.1.1 La creación artística como proceso: "el arte de la copia"

"Sin modelo no sé dibujar, sin modelo mamá sabe dibujar, con modelo mejor dibujo yo" (Puig, *La traición* 68), dice Toto —primer alter ego[1] de Manuel Puig y protagonista de *La traición de Rita Hayworth* (1968) —, en el segundo de los tres monólogos del niño incluidos en en esta su primera novela. Para poder sobrellevar la soledad y el aburrimiento de la hora de la siesta, que lo aleja de su madre, Toto "calca" la cara de las actrices que admira: "pongo en letras grandes Alice

Faye en (con letras árabes) *En el viejo Chicago*, y después hago un dibujo de la cara grande de Alice Faye calcada en el vidrio de la puerta" (69).

Graciela Speranza ha señalado que resulta bastante significativo que las tres intervenciones o monólogos de Toto pauten "tres etapas de su aprendizaje que señalan un comienzo y un final" (*Manuel Puig* 81). En el primer monólogo, el niño piensa en las películas que más le gustaron y se entretiene mirando los cartoncitos que contienen los dibujos "de las cintas" hechos por la madre. En el segundo—ya citado—, "calca", "copia" dibujos y nombres de películas y actrices. En el último y tercer capítulo de su aprendizaje artístico, Toto escribe una composición que titula "La película que más me gustó", en la que narra*El gran valse* (1938), el filme de Jules Duvivier sobre la vida de Johan Strauss. Para escribirla, se apropia del argumento, inventa peripecias, enfatiza los efectos sentimentales y proyecta sus propios deseos, miedos y frustraciones, de manera similar a como más adelante lo hará Molina en *El beso de la mujer araña*(1976).De acuerdo con Speranza, la narración o composición que escribe Toto puede leerse como el fin del proceso de aprendizaje de la escritura: "La pasión cinematográfica que hasta entonces se traducía en un juego infantil de copia, collage y montaje, se convierte en 'literatura', sin apartarse del postulado inicial 'sin modelo no sé dibujar'" (84).

También Gladys Hebe D'Onofrio, protagonista de *The Buenos Aires Affair. Novela policial* (1973), copia—como Toto— los dibujos de la sección "Chicas" de la revista *Ripo Tipo* "que su padre compraba todos los jueves". Gladys—informa el narrador— "ansiaba que llegara el jueves, así podía hacer nuevas copias de la página dedicada a Chicas, sentía una gran alegría al comenzar cada copia minuciosa si bien hacia la mitad de cada trabajo se sentía algo avergonzada de hacer siempre lo mismo" (Puig, *Buenos Aires* 31).En un proceso de aprendizaje similar al de Toto en su primera etapa, Gladys también copia las figuras de las modelos de la revista. El

narrador informa que cuando ingresa a la Escuela de Bellas Artes, "una pronunciada tendencia a respetar los cánones clásicos, e incluso una complacencia inconsciente en copiar a artistas consagrados, fueron minando su posibilidad de expresión personal" (43); y esa es la razón por la cual Gladys abandona los estudios y cae en la inactividad total.

A propósito de la tendencia de dicho personaje a imitar modelos, Colmeiro advierte: "Como artista fracasa porque respeta los cánones clásicos en exceso, imita continuamente a los consagrados y carece de una auténtica expresión artística" (174). Para Gladys, "El arte es un objeto sagrado que solo puede ser copiado" (175). De allí que, al rechazar la creación artística personal, "no consigue progresar y termina en la inactividad"; sin embargo, más adelante, encontrará una voz propia para expresarse plásticamente por medio del reciclaje de materiales comunes, de objetos desechados. En efecto, la novela da cuenta del hallazgo casi fortuito de Gladys —cuando luego de diez años de inactividad logra crear una obra propia empleando objetos recogidos de la basura— en la "Entrevista que una reportera de la revista neoyorquina de modas 'Harper's Bazaar' hizo a Gladys, según imaginación de esta mientras reposaba junto a Leo dormido" (Puig, *Buenos Aires* 123):[2]

> —R: Y esa noche lo conoció a él, la respuesta a su pedido.
>
> —G: No. Esa noche me sentí más sola que nunca, presa de la desesperación volví al chalet y tuve, entre desvaríos, la inspiración. No pude dormir, a las cinco el amanecer me sorprendió en la playa, recogiendo por primera vez los desechos que había dejado la marejada sobre la arena… Volví a casa y empecé a hablar —en voz muy baja para no despertar a mamá— con una zapatilla olvidada, con una gorra de baño hecha jirones, con una hoja rota de diario, y me puse a tocarlas y a escuchar sus voces. La obra era esa, reunir objetos depreciados para compartir con

> ellos un momento de la vida, o la vida misma. Esa era la obra. Entre mi último cuadro y esta nueva producción habían pasado más de diez años. (126)

Gladys encuentra una voz propia —señala Colmeiro— "a través de lenguajes apropiados" (180), es decir, haciendo uso de objetos desechados para realizar su obra plástica, del mismo modo —entendemos— como Toto se apropia de las películas para contar su historia con voz propia. Y esta apropiación puedeentenderse como metáfora de la escritura de las novelas que emprendió Manuel Puig.En efecto, la manera como usó en sus novelas los lenguajes de los medios de comunicación de masas y otros "especializados" —llámense informes judiciales, partes médicos, noticias extraídas de periódicos y revistas, cartas, etcétera— parece equivalente a la suerte de montaje que realiza Gladys Hebe con los materiales desechados para crear su obra plástica. Ello si asumimos que las expresiones de la "industria de los medios" o lenguajes "de segunda mano", como los llama Colmeiro —formas narrativas ofrecidas por las películas de serie B, la novela rosa, la canción sentimental, la radionovela, el folletín—,constituyen formas artísticas "deleznables", del mismo modo como lo son los objetos desechados que Gladys encuentra en la basura. Speranza asocia este procedimiento de apropiaciones y usos de materiales de la cultura masiva con la estética, la sensibilidad y las técnicas del "Pop Art", cuyas características comunes —pese a "la variedad de técnicas, registros y géneros"— radican en

> El uso de materiales ya procesados por la cultura masiva (el diseño y la fotografía publicitaria, la historieta, el cine), la presentación frontal y plana de la imagen en la pintura y la literalidad tridimensional de objetos familiares en la escultura, el uso de técnicas de reproducción deliberadamente inexpresivas que evocan los procesos mecánicos de la producción masiva, la reelaboración estética del objeto

> común mediante la reapropiación celebratoria del gusto popular o comercial hasta entonces considerados fuera de las convenciones del arte. (*Manuel Puig*46)

Al igual que los artistas pop, Speranza propone,

> Puig hace de la copia un arte, *readymadiza*[3] hablas populares y formas convencionales de la escritura no artística —cartas, diarios, composiciones escolares, informes, actas— y concibe una nueva novela "popular" con restos de la cultura de masas, mediante una sutil transformación que los convierte en arte, sin perder la propiedad objetiva que los vincula al entorno cotidiano y sin producir por eso efectos paródicos o explícitamente críticos. (*Fuera de campo* 216 -7)

Y señala que el aprendizaje de la escritura de Toto, "primer alter ego literario" de Puig, y análogamente el aprendizaje del escritor argentino quedan plasmados en *La traición de Rita Hayworth* en términos "artísticos y sexuales": Toto, niño afeminado y adicto al cine de Hollywood,

> no sólo aprende a ir más allá de las identidades sexuales convencionalizadas por una sociedad represiva y esquemática, sino que aprende a ir más allá de los límites impuestos a los medios artísticos tradicionales, transformando su voracidad cinéfila en materia de una 'composición literaria'… Al mismo tiempo, contra la oposición valorativa de la producción y la creación en desmedro de la reproducción, Toto, como Puig, reivindica la copia, el collage y el montaje (copia, pega y colorea caras de actrices, escenas *reproducidas* de las películas) y convierte esa práctica reproductiva en el punto de partida de una 'composición' literaria. (Speranza, *Fuera de campo* 218)

Reivindicación que se extiende al proceso de Gladys Hebe, que va "desde la complacencia inconsciente en copiar a artistas consagrados" al descubrimiento de su propia voz en el diálogo que entabla con los objetos desechados (218). Así, el ingreso de Puig a la novela pasa por un aprendizaje que va, metafóricamente hablando —en términos de Speranza—, de la "copia" (actividad artesanal de cortar y pegar) a "una inflexión más personal" (collage y montaje), pero que no abandona "el modelo cinematográfico y el gusto por la copia" (*Manuel Puig* 84). Es decir, Toto con su composición y Puig con la publicación de su primera novela devienen en escritores inscritos en el ámbito de la literatura, del arte con mayúscula, a partir del uso de materiales de "segunda mano", que la experimentación narrativa transforma y convierte en arte. Speranza enfatiza que se trata de una "sutil transformación", pues estos materiales, tomados de la cultura de masas, no pierden "la propiedad objetiva que los vincula al entorno cotidiano" ni son tratados para producir "efectos paródicos o explícitamente críticos" (*Fuera de campo* 217). Así, pese al rechazo inicial de quienes se resistían a la presencia de los medios masivos en la alta literatura[4], las novelas de Puig ingresaron al canon literario.

El proceso creativo de Toto parte, tal como lo plantea Speranza, de la "copia" de materiales no literarios; pero se trata de una copia transgresiva porque, al apropiarse de dichos materiales, los transforma y reelabora. El texto, citado por Speranza, que escribió Manuel Puig en la contratapa de la primera edición de *Boquitas pintadas* (1969) para orientar las expectativas del lector: "Es un folletín con el cual, sin renunciar a los experimentos estilísticos en mi primera novela, intento una nueva forma de literatura popular" (*Manuel Puig* 99) se refiere justamente, señala la estudiosa, a ese proceso creativo que se caracteriza por el uso de formas populares, con preferencia por los géneros de consumo femeninos ("el folletín, el radioteatro, los musicales, comedias y el melodrama hollywoodenses"), y por la experimentación estilística, que no se

limita a las innovaciones formales —"apropiación artística de la lengua oral y de la lengua escrita no literaria", "ausencia del narrador convencional" (*Manuel Puig* 94)—, sino que "desde el comienzo, la novela plantea una inversión radical de la matriz ideológica del género"(99).[5]

2.1.1.2 El proceso creativo de Puig: el guion como pre-texto

Si continuamos con la metáfora del aprendizaje de la escritura que en el caso de Toto pasa de la copia artesanal a la elaboración de la composición escolar —para cuya creación se sirve del filme, un texto ya existente, pero que transforma en función de sus necesidades expresivas—; es decir, el aprendiz de escritor que "copia" se convierte en un escritor que "parece" que copia, pero no lo hace, ¿podemos extender la equivalencia del proceso al propio escritor argentino y analogar esa primera etapa de copia que realiza Toto con la primera etapa de la escritura de Puig dedicada a escribir guiones cinematográficos?

Como fue señalado en la sección anterior, Puig descalifica sus tres primeros guiones porque "no eran más que 'refritos' de películas que me habían impresionado, filmes de la década del treinta. Copiaba y copiaba mal, no creaba" (Baracchini 64). En apariencia y desde una lectura superficial, Puig se refiere a la "copia" en el sentido de la imitación mecánica, burda; aquella que se identifica con el "plagio" en tanto que se apropia de lo dicho o hecho por otro sin citar, parafrasear o mencionar la fuente o el texto de origen. O, como se define en el *Diccionario de la Real Academia Española*, "Copiar en lo sustancial obras ajenas dándolas como propias".

Siguiendo la reflexión planteada al inicio, en torno al proceso que va de la copia a la creación artística por el que transitan Toto y Gladys Hebe, en el caso de Puig escritor tal proceso lo conduce de la copia (guiones) a la escritura de la novela, identificada esta con la creación artística. Si Toto escribe su "composición escolar" apropiándose del argumento de la película, inventando peripecias, enfatizando los efectos sentimentales y proyectando sus propios deseos y

frustraciones de manera similar a como más adelante lo hará Molina en *El beso de la mujer araña,* y Gladys al transformar objetos de desecho en una "obra" valorada por el crítico de arte, es posible situar los guiones iniciales en la fase de la "copia", equivalente a la de los personajes de sus novelas. Continuando con la analogía, el fin del proceso de aprendizaje del Puig escritor sería entonces su paso a la novela: una vez que abandona la tendencia a la imitación burda del cine de Hollywood cuando escribe los guiones, accede a la creación artística con *La traición de Rita Hayworth*, por cuanto pone en marcha un proceso de reescritura, apropiación y transformación de los materiales iniciales —el cine de Hollywood—, que antes se había limitado a "copiar".

La lectura de José Amícola se inscribe en esta línea en tanto que ubica los tres primeros guiones —*Ball Cancelled*, *Summer Indoors*y *La tajada*— en la etapa inicial del proceso y los califica como "los primeros balbuceos escriturarios de Puig" ("Los manuscritos" 19). Según Amícola, el estudio de los manuscritos de los autores permite

> seguir el proceso creativo que lleva a una paulatina separación, cada vez mayor, entre el creador y su producto; un producto, que, aunque cargado de intencionalidad autorial, termina independizándose, dotado de vida propia gracias a las fuerzas energéticas de sus valores estéticos y extraestéticos en lucha dentro del texto. (14)

Y establece que, en el caso de Manuel Puig, "el pasaje entre esa adoración primaria hacia un mundo de Hollywood absorbido sin distanciamiento y una actitud crítica está documentado en la propia producción de Puig, en los textos preparatorios y contemporáneos a la escritura de su primera novela". Es decir, todos los textos escritos por Puig antes de *La traición de Rita Hayworth* no son sino pre-textos y tienen valor en la medida en que "develan el misterio de una

búsqueda por encontrar su propia voz". Es un trabajo lento —prosigue Amícola— y "empieza en cada artista, como es sabido, por la imitación" (14). Así, siguiendo la línea trazada por el propio Puig, entiende los tres primeros guiones desde una perspectiva que coincide con el proceso de Toto, planteado por Speranza, y el de Gladys Hebe, referido por Colmeiro. Amícola señala:

> Los primeros pasos de Puig fueron dados en inglés como imitación de los guiones cinematográficos que el autor había aprendido a amar en la oscuridad acogedora de la sala de cine de su infancia. Esos guiones llevan títulos como "Ball Cancelled" y "Summer Indoors" (el segundo de ellos con una versión también en castellano como "Verano entre paredes", que sirve como ejemplo de transición y experimento con el propio idioma —que empieza a redescubrirse, en primera instancia, como la traducción de la lengua del país central—). Luego viene la búsqueda directa en castellano y no la traducción en el guion titulado "La tajada". Sólo tiempo después llega el golpe de las críticas de los amigos en Roma y el viraje que significó buscar la inspiración para la escritura en experiencias no mediadas por la pantalla. ("Los manuscritos" 14)

Amícola continúa relatando el proceso que ya conocemos: la voz de la tía, "el accidente de las 30 páginas" y la escritura de la primera novela: "En ese cruce entre la 'voz de la tía' y el sonido del cine, entonces, aparece para el escritor la necesidad de empalme del mundo (oído) de la experiencia y del otro mundo audiovisual de la imaginería fílmica". Y es ahí, en esa "encrucijada" —sostiene — donde "se da una elaboración artística dentro del laboratorio de Puig que recoloca justamente ambas esferas, tratando de redefinir las fronteras entre Vida y Mundo de la Imaginación o Arte" (15).

2.1.1.3 Un acercamiento desde la intertextualidad

El análisis de Amícola es impecable y, en rigor, se acomoda a la idea de la escritura como un proceso, que en el caso de Puig resulta análogo al de sus dos personajes, Toto y Gladys Hebe, quienes devienen en "creadores" o "artistas", luego de una etapa inicial dominada por la copia: "Sin modelo no sé dibujar". Los textos producidos en esos inicios, son considerados "pre-textos", textos previos, imperfectos, pero útiles para el investigador, pues ofrecen información sobre el proceso de la escritura; sin embargo, antes que indagar en las calidades estéticas de una producción que va de menos a más, mi propuesta de estudio se orienta al análisis de esos textos no en su calidad de "pre-textos" para la "obra artística", sino más bien desde sus relaciones con otros textos siguiendo la pista que dio Puig, que consistió en devaluarlos, aparente, pero no necesariamente, como "meras copias".

Resulta significativo recordar que por entonces, cuando Puig "devaluaba" sus guiones, Borges le había dado prestigio a la "copia" con la elaborada e irónica idea que desarrolló en el relato "Pierre Menard, autor del Quijote":[6]

> No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el* Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes. (446)

El afán de Pierre Menard de escribir otro Quijote "con las mismas palabras" culmina en un nuevo Quijote; ambos son "verbalmente idénticos, pero el segundo [el de Menard] es casi infinitamente más rico" (449), explica el narrador. La idea de un nuevo Quijote, igual pero distinto —escrito en el siglo XX y por alguien que no es Cervantes—, remite a la expresión más

radical de la intertextualidad: “Para Borges, escribir es releer un texto anterior, es reescribirlo” (Alazraki 282); al mismo tiempo (o por lo mismo) la idea borgiana de la reescrituta pone en tela de juicio el binomio original/copia e ironiza la idea romántica de “autoría”.

Como lo muestra Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”, la “copia” presenta más problemas desde el punto de vista creativo que su uso en el sentido cotidiano de “plagio”; y esto es obvio desde la constatación elemental de que la introducción de cualquier cambio —sea en el contexto, el tiempo o el escritor— produce necesariamente otro texto. Y al establecerse un segundo texto, de inmediato, resulta imprescindible relacionarlo con el primero. Es posible que Manuel Puig estuviera alejado de la sofisticación del pensamiento borgeano, pero la persistente calificación de sus primeros guiones como “meras copias de viejos filmes de Hollywood” nos conduce a la noción de intertextualidad en el propio ejercicio de la escritura y nos invita a estudiarlos bajo esa luz, a explorar cómo esos “viejos filmes” dialogan y se articulan con sus textos.

Tratar los guiones que escribió Puig como “pre-textos” o textos iniciales que dan cuenta de “ese lento trabajo de tanteo” que empieza en cada artista “por la imitación” (Amícola, “Los manuscritos” 14), limita y simplifica su estudio. El presente trabajo, por el contrario, busca emprender una investigación que los sitúe no solo en relación con la obra novelística del escritor argentino, sino también como textos que se inscriben en un sistema de producción claramente establecido y normado por el sistema de los géneros —como lo fue el “cine de Hollywood” del llamado periodo clásico—, pero escritos desde la marginalidad: me refiero específicamente a estos primeros tres guiones del “ciclo hollywoodense”, que Puig escribió con la expectativa de venderlos e ingresar al sistema de producción que Hollywood desarrolló en Italia o en España después de la Segunda Guerra.

Entramos así al terreno de las relaciones intertextuales y partimos de la hipótesis de que las afirmaciones de Puig en torno a la copia, cuando se refiere a sus primeros guiones, admiten una lectura desde las diversas posibilidades de las teorías de la intertextualidad. En primer lugar, presentaré brevemente las nociones y aproximaciones que considero necesario precisar para aplicarlas en esta investigación.

2.1.1.3.1 Intertextualidad y dialogismo

Como es sabido, el término "intertextualidad" fue introducido en 1967 por Julia Kristeva como traducción del "dialogismo" bajtiniano, aunque, como señala Stam,[7] se trató de "una traducción en la que se perdían algunos matices filosóficos y humanos del término de Bajtin" ("Del texto" 236). Posteriormente, diversos teóricos lo emplearon y el término adquirió diversidad de sentidos y usos.[8] En tanto que nuestro objetivo está orientado a analizar los guiones de Manuel Puig como textos que dialogan con otros textos, específicamente, un tipo particular de película hollywoodense y las novelas que escribió, me apoyaré —en esta primera parte— en la interpretación de las nociones de dialogismo, intertextualidad e intertexto que propone Stam, quien sigue a Bajtin. Así, la aproximación del primero extrapola, para el estudio de los textos cinematográficos, muchos de los conceptos que el teórico ruso pensó para aplicar específicamente al estudio de la novela y el lenguaje verbal.

En lo que sigue, me referiré a estos conceptos que tomo de Stam ("Del texto" y "From Dialogism"). "Dialogismo"—precisa el estudioso — "remite a la necesaria relación de todo enunciado con otros enunciados"; y "un enunciado", para Bajtin, "remite a la necesaria relación de todo enunciado con otros enunciados", entendiendo que para el teórico ruso un enunciado puede ser "desde una frase hablada a un poema, una canción, una obra teatral o un filme" ("Del texto" 201). De allí que, prosigue Stam,

> El concepto de dialogismo sugiere que todo texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son tejidos de formulas anónimas inscritas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, refundiciones e inversiones de otros textos. En su sentido más amplio, el dialogismo intertextual alude a las posibilidades, infinitas y abiertas, generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, toda la matriz de enunciados comunicativos en cuyo interior se sitúa el texto artístico, que alcanzan al texto no solo a través de influencias reconocibles sino también mediante un sutil proceso de diseminación. ("Del texto" 236)

Esta concepción del "dialogismo intertextual" es suficientemente amplia y cómoda para efectos del estudio de los guiones de Puig, inscritos, como ya se puede inferir, en una amplia red intertextual, cuyo punto de partida nos lo presentó el propio autor para referirse a la ya mencionada "copia", que desarrollaré más adelante desde su especificidad intertextual. Ahora conviene continuar refiriendo los aspectos centrales, los necesarios para este trabajo, que presenta Stam.

Me interesa destacar que el concepto de intertextualidad no solo se aplica al tipo de estudio que tiene como propósito detectar las fuentes, los autores y obras que influyeron en el texto que se analiza, "en el antiguo sentido filológico", sino que remite a una situación dialógica con otros discursos, sean estos "artísticos" o no. Es decir, la intertextualidad da cabida no solo a otros textos pertenecientes al ámbito de los textos canónicos, sino a todas las "series" en cuyo seno se sitúa un determinado texto. Marc Angenot extendió las relaciones dialógicas intertextuales al ámbito más amplio de la "interdiscursividad", concepto que acuñó para referirse

a los diferentes discursos que conforman el "discurso social", cuya definición establece en los siguientes términos:

> Convengamos en llamar *discurso social* todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y argumenta, si se plantea que narrar y argumentar son los dos grandes modos de puesta en discurso. (*Interdiscursividades*13)

Así, el discurso social abre el análisis a relaciones de interdiscursividad con el discurso político, el jurídico, el científico, el económico, el académico, etcétera, y extiende el sistema de referencias heterogéneas a todos los ámbitos de producción discursiva.

Hollywood y sus estrellas, la sala de cine de General Villegas, los testimonios biográficos que dan cuenta de la marginalidad y el oprobio padecido por el niño afeminado que fue Puig, la Argentina de los años treinta y cuarenta, Perón, el autoritarismo de una sociedad machista y represiva —en suma, el "discurso social"— constituyen los discursos que se filtran, se representan, se resignifican y adquieren nuevos sentidos en los guiones objeto de nuestro estudio. Prestar atención a este diálogo interdiscursivo, así como a las relaciones intertextuales específicas con determinadas películas, ampliará y enriquecerá nuestro estudio de los guiones que Puig se empeñó en calificar como "meras copias" del viejo cine de Hollywood.

Asimismo, en relación con el estudio de los géneros cinematográficos —asunto fundamental de este estudio, como se verá luego— los estudios convencionales corren el "doble riesgo de taxonomismo y esencialismo" en tanto que su interés se limita a determinar la pertenencia de los textos a tal o cual género. Stam, siguiendo a Bajtin, propone estudiarlos

"como un aspecto específico de la intertextualidad" que siendo un concepto "más amplio y abierto" ("Del texto" 235) resulta mucho más productivo:

> En primer lugar, el género tiene una cualidad circular, tautológica: una película es un western porque posee las características de un western. La intertextualidad se interesa menos por las esencias y las definiciones taxonómicas que por los procesos mediante los cuales los textos se dan vida entre sí. Segundo, se diría que el género es un principio más bien pasivo: una película "pertenece" a un género del mismo modo en que un individuo "pertenece" a una familia, o que una planta "pertenece" a un *genus*… Tercero, la intertextualidad no se limita a un solo medio; permite establecer relaciones dialógicas con otras artes y otros medios de expresión, tanto populares como eruditos ("Del texto" 237).

La intertextualidad genérica remite, ciertamente, a grupos de textos que comparten rasgos que los definen; pero el objetivo de su estudio es atender las relaciones que establecen los textos con las construcciones genéricas y a los contextos de enunciación y recepción en tanto que el texto se inscribe, independientemente de su materia de expresión, dentro de una serie de otros textos con los que "dialoga". Desde esta perspectiva, el estudio de los géneros se aleja de las aproximaciones esencialistas o taxonómicas, por cuanto no reduce la definición de un género a una lista de características formales y de contenidos. Es, pues, una concepcióndinámica que trasciende cualquier afán clasificatorio. Asimismo, el acercamiento intertextual, que trasciende el taxonómico clasificatorio, puede dar cuenta de fenómenos de transgresión o parodias, usos no convencionales de códigos que dan luz sobre la manera en que un texto puede poner en tensión los límites del género. La noción de "intertextualidad genérica" deviene así en una herramienta

útil para las necesidades de este trabajo que se propone estudiar un conjunto de guiones que se inscriben, por lo menos en apariencia, en el sistema de géneros del cine de Hollywood.

2.1.1.3.2 De la "copia" a la "transtextualidad"

Complementada con las nociones desarrolladas por Stam, la definición de "intertextualidad" propuesta por Graciela Reyes, aunque circunscrita al ámbito literario, nos acerca al siguiente punto de la presente reflexión, considerando que

> La intertextualidad no es un rasgo de la literatura, sino una condición *sine qua non* de todo texto, pero en la literatura, en lugar de funcionar de modo automático y no siempre perceptible, como en otros textos, la intertextualidad es puesta en evidencia como tema de la escritura. La literatura se refiere al mundo y también se refiere a la literatura, aunque solo sea por inscribirse en un género (acepte o quebrante sus postulados). Desde la alusión más sutil hasta la repetición literal, desde la elección de una fórmula (sea "había una vez"…) hasta la parodia de un sistema literario íntegro, en todo texto literario hay otros —muchos, los identificables y no identificables— textos literarios. (45)

¿Podemos extender esta "cualidad" de la intertextualidad literaria al ámbito que convoca este trabajo, es decir, al guion de cine? Parafraseando a Reyes, ¿es posible afirmar que "el cine refiere al cine, aunque solo sea por inscribirse en un género"? De acuerdo con las ideas expuestas por Stam y desarrolladas en la sección anterior, es evidente que sí y esta afirmación resulta más cierta si pensamos en el cine de género. El punto que debemos desarrollar ahora es el siguiente: ¿cómo se relacionan los guiones y las películas entre sí? ¿Qué tipos o modos de relación son posibles entre estos textos?

Gerard Genette en *Palimpsests. Literature in the Second Degree* ha establecido una tipología que parte de un término más amplio, "transtextualidad", para considerar cinco modos de relación entre los textos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Conviene precisar que el sentido de "intertextualidad" que planteamos en la sección anterior, siguiendo a Stam, corresponde al que Genette le asigna a "transtextualidad", en tanto que el autor francés prefiere entender "intertextualidad" en un sentido más restringido, por cuanto refiere a "relationship of co-presence between two texts or among several texts, that is to say 'as the actual presence of one text within another'. In its most explicit and literal form, it is the traditional practice of quoting" (1).

La relación más provechosa para nuestros fines es la del quinto tipo: la hipertextualidad, entendida como "any relationship uniting a text B (hipertext) toan earlier text A(hipotext) upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary" (Genette, *Palimpsests* 3).Simplificando la compleja y sutil tipología que construye en torno a las diferentes relaciones que el hipertexto establece respecto de su hipotexto, Genette propone dos formas de relación con los textos preexistentes: de "transformación simple" y de "transformación indirecta", que llama "imitación". Así, la relación entre *La Eneida*sus hipotextos, *La Odisea* y *La Iliada*, es de "transformación indirecta", que resulta de mayor complejidad que la del *Ulises* de Joyce, hipertexto de *La Odisea*con el que se relaciona mediante la transformación simple.De acuerdo con Genette,

> The transformation that leads from the *Odyssey* to *Ulysses* can be described as a simple or direct transformation, one which consists in transposing the action of the *Odyssey* to twentieth-century Dublin. The transformation that leads from the same *Odyssey* to the *Aeneid* is more complex and indirect. Despite appearances

> this transformation is less direct because Virgil does not transpose the action of the Odyssey from Ogygia to Carthage and from Ithaca to Latium. Instead, he tells an entirely different story: the adventures of Aeneas, not those of Ulysses. (*Palimpsests* 5)

La "transformación indirect" o "imitación" implica una relación más compleja porque para "to imitate a text, it is inevitably necessary to acquire at least a partial mastery of it, a mastery of that specific quality which one has chosen to imitate", en tanto que "to transform a text, a simple and mechanical gesture might suffice" (6). En suma, "Joyce tells the story of Ulysses in a manner other than Homer's, and Virgil tells the story of Aeneas in the manner of Homer". Así pues, la transformación implica decir la misma cosa de manera distinta; la imitación, decir otra cosa de manera similar. No es el caso discutir aquí el mayor o menor valor "artístico" que estas prácticas implican desde la consideración de su "simplicidad" o "complejidad"; mi interés en referirme a ellas se funda en la diferencia que Genette establece entre "imitación" (sea transformación "directa" o "indirecta") y "copia", tema que es de particular importancia en esta investigación.

Según Genette, la "imitación" es posible únicamente en términos de estilo, "manner of both: the thematic and the formal level" (*Palimpsests* 82). En literatura, afirma, "Only a genre[9] can be imitated" e implica "the preliminary elaboration (conscious and deliberate or not, youthful imitations most often result from passive contagion) of a model of competence" (83). Genette sostiene que la imitación solo es posible cuando opera de manera indirecta con un corpus. La imitación directa, específicamente en música y en literatura, no existe: "To imitate directly—i.e., to copy—a poem or a piece of music is a purely mechanical task, at the disposal of anyone who knows how to write or to place notes on the staff, and without any literary or musical significance" (84). No ocurre lo mismo, explica, en las artes visuales, en las cuales "direct

imitation does exist: copies are routinely done in art academies and in museums. To imitate directly i.e., to copy—a painting or a piece of sculpture means an attempt to reproduce it as faithfully as possible by one's own means, and the difficulty andtechnical value of the exercise are obvious" (84). De allí que la imitación en literatura sea posible solo de manera indirecta; la directa "does not constitute a significant performance at all", porque "to reproduce is nothing, and imitation supposes a more complex operation, the completion of which raises imitation above mere reproduction: it becomes a new production—that of another text in the same style, of another message in the same code". (84)

Retomando la discusión en torno a la "copia", es evidente que Manuel Puig no "copió" los viejos filmes de Hollywood, entendiendo que nuestro autor se refería a una mera transcripción, pues —en términos de Genette— esta operación es insignificante en tanto acto mecánico. Podemos plantearnos entonces el estudio de los guiones de Puig como hipertextos, cuyos hipotextos son las películas de género producidas en los grandes estudios de Hollywood durante los años treinta y cuarenta. En función de esta hipótesis, será preciso determinar el "corpus" o "género" imitado.

Ahora bien, más que un afán clasificatorio que busque determinar si Puig "imita" o "transforma"determinados géneros cinematográficos y películas de Hollywood, en el capítulo dedicado al estudio de los guiones consideraré *Ball Cancelled* en relación con *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939) y *Té y simpatía* (*Tea and Sympathy*, Vincent Minelli, 1956); y *Summer Indoors* como hipertexto de comedias (las llamadas *screw ball comedies*) como *La pícara puritana* (*The Awful Truth*, Leo Mc Carey, 1937) y el melodrama *La malvada* (*All About Eve*, Joseph Mankiewickz, 1950), entre otros, en tanto que referiré *La tajada* a ciertos filmes de los años treinta y cuarenta que se inscriben en la línea de los "maternal

melodrama" y los "fallen women". Más que clasificar el tipo de "copia" en términos de Genette, me interesa, por una cuestión metodológica, la perspectiva más social que posee el "dialogismo" bajtiniano. Esta perspectiva es también relevante en el análisis de los textos, los cuales abordaré desde la consideración de ciertos aspectos que conforman la red interdiscursiva —como se señaló arriba— de lo que entendemos por "realidad", lo que Angenot llamó "discurso social".

Los guiones del "ciclo hollywoodense", objeto de este estudio, refieren claramente a determinadas películas y géneros que Puig "copia"; pero, desde allí, y justamente en virtud de su relación con tales hipotextos, es preciso indagar en el "lugar" de su escritura y abordar el estudio de los guiones como productos de determinadas condiciones de recepción representadas por sus personajes emblemáticos —Toto, la Choli, Mita y Molina, entre otros[10]—. Es evidente que la declarada afición al modelo hollywoodense de los personajes referidos, contrasta con la "realidad" —de la cárcel, en el caso de Molina, y la de Coronel Vallejos (General Villegas en su biografía), el pueblo de la Pampa que habitan Toto, Mita y la Choli. Asimismo, la lectura que hacen estos personajes de las películas —expresada en la manera como las vuelven a contar, piénsese especialmente en Toto y Molina— está marcada por los lugares que habitan y sus carencias de todo tipo. El énfasis de la mirada y la obsesiva atención al glamour, las mansiones con bellas escaleras, las mujeres protagonistas eternamente amadas y admiradas como centro de las historias que se hablanen inglés, el idioma del cine, delatan justamente la carencia, la conciencia de la desposesión, de la distancia entre la realidad de la sala oscura y la de afuera, "dos realidades igualmente vívidas" (Speranza, *Fuera de campo* 212).

Coronel Vallejos, el pueblo de la ficción de *La traición de Rita Hayworth*, es "un pueblo chato y árido, sin paisaje, donde el polvo cubre esas vidas mediocres",señala Corbatta (*Mito* 29); y esa "realidad" en la que habitan los personajes de Puig está "regida por el culto de la fuerza, la

violencia y el machismo", en contraste con la que ofrece el cine, "donde reinan la belleza, la bondad y la sensibilidad" (27). Puig, al igual que sus personajes, padece este desacomodo entre la "realidad" del pueblo y el mundo del cine. General Villegas, la Argentina y sus problemas— en suma, el lugar donde le había tocado vivir— eran, lo expresó en más de una entrevista, "un film de la Republic";[11] por eso, cuando empezó a escribir, sus guiones trataban "sobre conflictos que se desarrollaban en castillos ingleses, tipo Rebeca,[12] y en inglés" (Baracchini 64).

La "realidad" de Puig —que habla en español, que no tiene glamour y en donde nada es elegante ni está marcado por la perfección, sino que, por el contrario, se percibe como un lugar donde reinan la sordidez, la mentira y la injusticia— se filtra de distintas maneras en los guiones, aun cuando estén escritos en inglés y cuenten historias ajenas al mundo subdesarrollado y periférico de la Pampa. Al filtrarse, la "realidad" se resignifica; y, a su vez, resignifica el nuevo texto. De allí que, además de considerar los guiones en tanto productos —como ha sido señalado— de operaciones inter e hipertextuales, nuestro análisis buscará indagar la manera como se expresan o manifiestan, aparecen, se explicitan y transforman estas "filtraciones", esta "realidad" agobiante, perturbadora, injusta; ello con el fin de comprender los guiones que escribió Manuel Puig desde una perspectiva que vaya más allá de determinaciones clasificatorias y nos conduzca a la complejidad de sus relaciones con otros textos, no solo fílmicos.

2.1.1.3.3 La "segunda voz" en los textos imitados o transformados

Genette menciona que "A parody or a travesty always take on one (or several) individual text(s), never a genre", es decir, ambos tipos de relación corresponden a la transformación; en tanto que la imitación, que sólo es posible cuando se trata de géneros —"(a corpus, no matter how narrow, that is treated as a genre) for the simple reason: to imitate is to generalize" (*Palimpsests* 85)—, puede realizarse bajo las formas del *pastiche* —que define como una imitación—, cuya primera

función es entretener; dela *caricatura*, que es una imitación en modo satírico y cuya primera función es ridiculizar; y la forma *seria*, imitación en modo serio, cuya función dominante es el deseo de alcanzar un estilo literario ya logrado.

Ahora bien, ¿cómo se inscribe la voz de Puig, esa "segunda voz", en la trama de los guiones que son "imitaciones" o "transformaciones" de viejos hipotextos? ¿Qué tipo de relación establece con los géneros y las películas que los conforman? ¿parodia, pastiche, caricatura, ironía? Una pregunta similar se plantea Beatriz Sarlo, pero respecto de la relación de las novelas de Puig con la cultura de Hollywood, el radioteatro, los géneros sentimentales:

> Siempre me pregunté en qué punto las novelas de Puig se distanciaban de las películas que evocan minuciosamente. Es difícil describir en sus textos el brillo traicionero de la ironía, la intención polémica de la parodia, el uso despiadado de la cita, porque estas estrategias conservan la confianza en un poder de la literatura como crítica moral o estética. (323)

Tampoco el cine, o mejor, mucho menos el cine fue percibido por Puig como medio para algún tipo de crítica; y es posible que sea esta la razón por la cual en sus guiones no se pueda vislumbrar "el brillo traicionero de la ironía, la intención polémica de la parodia, el uso despiadado de la cita" (323).

El concepto bajtiniano de "estilización" parece más productivo para describir las operaciones discursivas que caracterizan la narrativa de Puig, como trataré de demostrar en lo que sigue. En "La palabra en Dostoievski", Bajtin llama la atención sobre la "palabra bivocal" y señala que

> Existe un grupo de fenómenos artísticos discursivos que desde hace mucho tiempo atrae la atención, tanto de los analistas literarios como de los lingüistas,

> pero que por su naturaleza están fuera del objeto de la lingüística, es decir, son de índole translingüística. Estos fenómenos son: estilizaciones, parodia, relato oral (*skaz*) y diálogo (expresado composicionalmente, consistente en réplicas). (258)

Y explica que todos tienen en común el hecho de que "la palabra en ellos posee una doble orientación: como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como *otra palabra*, hacia el discurso ajeno". Destaca que esta "doble orientación" es más evidente en la estilización y la parodia que en los otros dos fenómenos, e insiste en que

> Si no conocemos este segundo contexto y percibimos la estilización o la parodia tal como se percibe en el discurso habitual, dirigido tan solo a su objeto, no comprenderemos la esencia de estos fenómenos, la estilización se percibirá por nosotros como estilo, la parodia solamente como una mala obra. (258)

Bajtin elabora el concepto de "bivocalidad" en el ámbito del discurso literario señalando que cuando en el contexto del autor, en su discurso, se introduce el discurso de otro, este no es independiente, sino que se subordina al del autor. Cuando

> La elaboración estilística de ambos enunciados es diferente, la palabra del personaje se presenta precisamente como palabra ajena, como discurso de una persona definida en cuanto a su carácter o tipo, es decir, se elabora como objeto de la intención del autor y no desde el punto de vista de su propia orientación temática. (261)

Entonces, estamos ante el fenómeno de la "estilización", por el cual el autor "representa el estilo ajeno en el sentido de sus propios propósitos artísticos", de manera que "Al penetrar en la palabra ajena y alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra sino que la sigue en su misma dirección y tan solo la hace convencional".[13] En cambio, en la

parodia, aunque también "el autor habla mediante la palabra ajena… introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos". Y es justamente debido a esta lucha entre las dos palabras, a estas hostilidades, que "en la parodia es imposible una fusión de voces como puede suceder en la estilización" (270).

Pienso que la figura de la estilización da mejor cuenta de las relaciones desjerarquizadas que se establecen en la obra de Puig; y que esta distinción es de suma utilidad para estudiar tanto sus novelas como sus guiones por cuanto las relaciones que establece con el material "deleznable" del "arte de los medios" están marcadas por la ambivalencia, la dificultad para reconocer los elementos distanciadores y las tensiones, el lugar de la crítica, la ironía, la risa. En Puig, el clisé estilístico o emocional es reconocido como clisé, pero al mismo tiempo se le adjudica en el texto cierta dignidad y autenticidad. Lozano, Peña-Marín y Abril señalan que

> Se considera que la introducción de las palabras de un locutor (L) en la forma del discurso directo, en la medida en que sea una transcripción fiel y de "buena fe" permite el máximo de objetividad; pero la "objetividad" no depende exclusivamente del grado de conformidad del discurso citado respecto del original, sino también de si existe o no intervención, desviación del sentido, etcétera, por parte de quien cita (L) en las palabras reproducidas, y esa intervención se puede producir incluso en las reproducciones más fidedignas. (149)

Usar las palabras de otro, sacándolas de su contexto para introducirlas en un nuevo discurso, supone la creación de una relación dialógica en donde esas palabras, esa "otra voz", adquiere

nuevas significaciones. Pero además, reafirman los mismos autores, "al introducir la palabra de otro le conferimos sin duda algo de nuestra propia voz en lo que es prácticamente una gradación infinita de niveles de extrañamiento y apropiación" (149).

En este sentido, Graciela Reyes precisa que "La repetición total (la cita total) es imposible. El discurso solo puede repetirse en parte: representarse. Un acto de habla —la parte verbal de un acto de habla— es susceptible de convertirse en una imagen dentro de otro acto de habla" (59). Esta imagen "nunca será completa y fiel, ya que su producción se efectúa mediante una inevitable recontextualización del texto citado". Todo texto en cuanto enunciado, es decir, producto de una enunciación, incluye al productor —sujeto de la enunciación— y la situación de enunciación o entorno; y, precisa Reyes, "el entorno consta de elementos lingüísticos (que forman el 'contexto' donde caben todos los textos suscitados, aludidos, transcritos) y elementos extralingüísticos, organizados en torno al aquí y ahora de la enunciación". Es evidente que las "marcas" que dejan la recontextualización y la nueva situación de la enunciación distorsionan la imagen, tal como lo señala Reyes: "El texto original aparece en el texto citador como una imagen desprovista de gran parte de su entorno, por lo cual su significado puede ser diferente e incluso opuesto al que tenía en su situación original". Pero la distorsión no impide el reconocimiento del original, ya que si esto ocurriera, "no quedaría rastro del proceso de citación", concluye Reyes (59). Reisz confirma la acepción de "repetición" que refiere la imposibilidad de la "copia" en tanto que

> Los productos de la repetición no son solo diferentes por su ocurrencia —única— en el espacio y en el tiempo, sino por el hecho de que el *contexto* de la actividad es a su vez un transcurso de sucesos. La *muestra* se relaciona siempre diferentemente con el contexto de la repetición, ya que el contexto, por ser él

> mismo dinámico, nunca es "el mismo". Por esta vertiente se llega sin desvíos a ese río herecliteo en el que nadie puede sumergirse dos veces. ("Hablar" 142)

Aun cuando de antemano la "copia" de Puig es imposible pues traslada los contenidos de un lenguaje a otro: de las películas al guion /texto escrito, este trabajo en cierto modo ignora tal trasposición y estudia los guiones que Puig "copia" de los textos fílmicos considerando la naturaleza narrativa y enunciativa que ambos comparten. De allí la posibilidad de establecer el lugar de la "repetición", que implica apropiación, intervención que desvía, reproduce, discute y crea nuevas significaciones.

2.1.2 El "modelo" hollywoodense

2.1.2.1 "Cine de autor" vs. "Cine de género"

En "Notes on the Auteur Theory in 1962", el crítico de cine Andrew Sarris, quien introdujo en Norteamérica la noción de "cine de autor" acuñada en los años cincuentapor los críticos de la revista *Cahiers du Cinema*, escribió:

> Like most Americans who take films seriously, I have always felt a cultural inferiority complex about Hollywood. Just a few years ago, I would have thought it unthinkable to speak in the same breath of a "commercial" director like Hitchcock and a "pure" director like Bresson. Even today, *Sight and Sound* uses different type sizes for Bresson and Hitchcock films. After years of tortured revaluation, I am now prepared to stake my critical reputation, such at it is, on the proposition that Alfred Hitchcock is artistically superior to Robert Bressonby every criterion of excellence and, further, that, film by film, director for director, the American cinema has been consistently superior to that of the rest of the world from 1915 through 1962. (660)

Según Sarris, la "inferioridad" de Hollywood estaba marcada claramente por la ausencia de "autores", entendiendo por autores "who make personal films" (658), que en Europa, a los ojos de los críticos norteamericanos, abundaban. En cambio, los directores de Hollywood no eran sino artesanos, profesionales carentes de estilo que dirigían las producciones encargadas por los estudios con fines estrictamente comerciales.

Es evidente que la dificultad de Sarris para considerar "artistas" a los directores que trabajaron en Hollywood en los tiempos del monopolio de los grandes estudios radica en la vieja certeza de que el arte es producto de la creación original e individual, lo cual es imposible en una industria como la de Hollywood que produce el llamado "cine de género", considerado por la crítica en general como aquel que se realiza bajo normas y fórmulas preestablecidasy predecibles que impiden la creación original; de allí su condición de repetitivo, estereotipado, convencional.

Aunque hubo algunos críticos como James Agee, Manny Farbes y Parker Taylor que prestaron atención al cine de género, la mayoría de intelectuales, estudiosos, críticos y periodistas —entre ellos el ya citado Sarris— habían sido ya sea condescendientes o abiertamente hostiles a Hollywood y sus filmes. En este contexto, "la politique des auteurs" postulada desde Francia le permitió a Sarris liberarse del "complejo de inferioridad" que sentía respecto del cine europeo y sus autores, y construir su propia "teoría" determinando, a manera de premisa básica, que el criterio que diferencia a los "autores" de aquellos que no alcanzan tal calificativo es el de la inconfundible personalidad del director. Así, estableció la superioridad de un conjunto de directores, que incluyó en*The American Cinema, Directors and Directions (1922-1968)*,donde los agrupó en once categorías encabezadas por la que llama "Pantheon Directors", conformada por aquellos a quienes considera "verdaderos autores", en tanto que al ser dueños de una visión personal, han logrado crear mundos autónomos y reconocibles.[14] No obstante, Sarris

no presenta ningún cambio en la común percepción del cine de género como producto estereotipado y repetitivo. Así lo observa Stuart M. Kaminsky:

> The auteur critics of *Cahiers du Cinema* and Andrew Sarris, among others, have recognized and helped to bring serious critical recognition to the American popular film. This delayed recognition, however, often have come only as a result of raising individual directors to the auteur level which offers little in the way of historical continuum and relegates important films by unknown directors to oblivion. (5)

En 1975, Tom Ryall, siguiendo a Lawrence Alloway, quien había advertido tempranamente la poca utilidad de la "teoría de autor" para estudiar el cine de género como arte popular, señaló: "The auteur theory, though important and valuable during the 1950s and 1960s for drawing attention to the importance of the American cinema, nevertheless tended to treat popular art as if it were 'high art'" (28). En esta línea se orienta el cuestionamiento a la "política de autor" de Braudy:

> When auteur critics applaud the studio director original for triumphing over his material and point to the glimmers of original style shining through the genre assignment, they may awaken us to the merits of an individual artist. But they also fall into the Romantic trap of searching for only what is obviously original and personal in a work. In auteur theory, genre directors with large popular audiences become transformed into embattled Romantic artists trying to establish their personal visions in the face on assembly-line commercialism.(447)

Las propuestas del "cine de autor" contribuyeron a valorar desde la "alta cultura" cierto cine producido en Hollywood y ello le confirió un lugar de prestigio a un conjunto de películas

"artísticas", firmadas ("A Film by") por directores talentosos, catalogados "artistas" desde una aproximación que ignoraba las convenciones, los modos de producción y las audiencias a las que iban dirigidas las películas producidas bajo el sistema de estudios. Ignoraron, en suma, que Hollywood era una industria de "arte popular" y se empeñaron en tratar algunas películas, aquellas que escapan de las fórmulas genéricas, como expresiones de la "alta cultura", manifestando así un implícito desdén hacia el cine de género. A todo ello hay que añadir que, en la selección de estos corpus individualizados, primaron las películas que pertenecían a géneros como el western y al *film noir*,[15]los cualesgozaron de mayor prestigio entre los críticos "auteristas".

La "conciliación" entre cine de género y "cine de autor" promovida por los críticos de *Cahiers du Cinema* fue solo aparente, por cuanto el valor del autor, su talento, su creatividad, se determinaba —vigentes aún las teorías estéticas del Romanticismo— en función de la consistencia de un estilo personal, único, propio, absolutamente identificable, capaz de trascender cualquier fórmula genérica.

"The modern prejudice against genre in art can be traced to the aesthetic theories of the Romantic period", precisa Braudy (444). Conviene recordar que, al final del siglo XVIII, quedó establecida la "originality not only as criterion of art, but, in their crudest statements, the only criterion of art. Art could owe nothing to tradition or the past because that debt qualified the power and originality of the individual creator" (445).

Fue recién a finales de los años sesenta cuando un sector de la crítica dejó de lado la búsqueda de autores y de signos de autoría como objetivo de sus análisis y se empezó a interesar por el estudio del cine de género y de los géneros cinematográficos desde otras perspectivas. Algunos se limitaron a la confección de listados o agrupaciones taxonómicas, pero otros se

aproximaron a estudios más complejos, tales como la identificación de las convenciones genéricas, los mecanismos de producción y constitución, de repetición y diferencia, los horizontes de expectativas y las audiencias. Sin embargo, incluso esta perspectiva multidimensional y compleja ignoró géneros como el "melodrama" y otros asociados con el llamado *women's film* ("cine de mujeres"). A principios de los setenta, Thomas Elseasser prestó atención, tras décadas de menosprecio, a un director como Douglas Sirk, quien en los años cincuenta filmó una serie de películas que tuvieron un gran éxito popular y que Elseasser catalogó como pertenecientes al género del "melodrama familiar". El "descubrimiento" del "melodrama" de Sirk y de otros directores como Vincent Minelli y Nicholas Ray fue tardío, si consideramos que el entusiasmo por John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Samuel Fuller, Orson Welles, entre otros directores de Hollywood, surgió en los primeros años de la década del cincuenta, liderado —como se ha visto— por los críticos de *Cahiers du cinema* y su "politique des auteurs".

Y fue mucho más tarde aún, en los años ochenta, cuando los primeros estudios fílmicos orientaron sus investigaciones y debates hacia el "otro melodrama" y el *women's film*desde una perspectiva feminista, como lo veremos en la sección siguiente. Por ahora, basta señalar que "Critical disdain for *women's film* contributed to the general lack of seriousness with which they were treated in American culture … Only with the rebirth of feminism have these films and their audience begun to receive the serious consideration they deserve" (Walsh36). Stanley Cavell es también muy enfático al denunciar la falta de consideración al melodrama y al *women's film*:

> A pesar de todo el interés que estas películas han despertado en tiempos recientes, especialmente entre los estudiosos feministas del cine, siguen siendo consideradas, hasta donde yo sé, como obras que de alguna manera son

> condescendientes con el deseo que habita en ellas. Se cree, más específicamente, que no son conscientes de las consecuencias de ese deseo y que carecen de los medios necesarios para teorizarlo o que son, digámoslo así, incapaces de participar en una conversación sobre ellas mismas. Puedo creer que esto es así con muchas, incluso con la mayoría, de las películas que Hollywood denominó y comercializó como 'películas de mujeres' o de lágrima fácil. (*Más allá* 28)

Anca Vlasopolos considera que "Despite its popularity at the box office in the collective memory of filmgoers, the woman's film has been both neglected and abused as a genre" debido a que "the woman's film does not quite fit into either the auteur theory or the post-structuralist analyses that dominate current film criticism, whereas primarily male genres, such as the western, the detective film, the *film noir*, and the gangster film, do much more neatly" (114).

2.1.2.2 El cine de género, Hollywood y los gustos a contracorriente de Manuel Puig

Puig, que había sido no solo un espectador fiel y gozoso desde su niñez, sino, ya adulto, aspirante a ser director de cine y luego autor de guiones fue un conocedor que no ocultaba sus preferencias por este cine desde mucho antes de que fuera valorado, primero por los críticos franceses de la revista *Cahiers du Cinema* y luego por los norteamericanos encabezados por Andrew Sarris. Pero ya se ha visto que incluso esta "crítica de autor" desdeñó los géneros preferidos de Manuel Puig, quien, siguiendo el gusto de su madre, "no podía soportar las películas violentas; solo las románticas y las musicales", según su biógrafa Jill-Levine (42). Esos géneros no fueron considerados en los corpus establecidos por los estudiosos que se ocuparon con devoción principalmente del "western" y el "film noir".

Aun cuando Puig, ya adulto, agregara otros géneros entre sus preferidos, como el de las películas de terror, además de otras cinematografías,[16] esas "películas destinadas en general al

público femenino"[17] siguieron siendo de su preferencia. Basta revisar, como lo haré enseguida, las películas referidas en las novelas y las incluidas en la videoteca de Manuel Puig, así como "visitar" su biblioteca para confirmar que *el cine* para nuestro escritor es el cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta; y que, dentro de este inmenso conjunto, predominan las películas que se inscriben en los géneros dramático o melodramático, el romántico y el musical, géneros en los cuales las protagonistas eran mayoritariamente las "stars"[18] más exitosas de esos años, así como el hecho de que de los 35 directores citados en sus novelas, solo quince fueron considerados "autores" por Sarris, lo que revela una preferencia hacia los "géneros menores". Todo ello constituye una información valiosa que complementará nuestro análisis de los guiones en los capítulos siguientes.

2.1.2.2.1 Hollywood en el cine de la infancia y en las novelas

Entre las diversas voces que se hacen cargo de cada uno de los capítulos de *La traición de Rita Hayworth* (Toto, Teté, Delia, Paquita, Cobito, Héctor, Esther, Herminia, el Anónimo que envía la carta al regente del internado y Berto), la de Toto, alter ego de Manuel Puig, es la única que se registra en tres de ellos —dos monólogos y una composición escolar—, y dan cuenta de la evolución y el crecimiento del personaje: en el primero, "Toto, 1939", el niño tiene seis años; en el segundo, "Toto, 1942", nueve; y en el tercero, "Concurso anual de composiciones literarias *Tema libre*: 'La película que más me gustó', por José Casals, 2 año nacional, Div. B", que contiene el trabajo presentado por un ya adolescente Toto (José Casals), ha cumplido 14 años. En estas tres intervenciones, el personaje no solo hace referencia a películas, actores y actrices de Hollywood, ya sea para comentar algún detalle, relacionar la anécdota del filme con algún hecho ocurrido o con personas de su entorno, sino que en la segunda y en la tercera, como ya se señaló en la sección dedicada a la intertextualidad, narra dos películas. La primera, que forma parte del

segundo monólogo, es *El gran Ziegfield* (*The Great Ziegfeld*, Robert Z. Leonard, 1936), que se la cuenta a sí mismo y en cuya historia se involucra creando el personaje del "mandaderito", un niño huérfano que encuentra la familia que buscaba en la pareja que se conforma entre Louise Reiner, la actriz que —abandonada por su marido— está al borde de la muerte en la habitación de un hotel, y el nuevo amor, el tío de su amiga Alicita, que aparece milagrosamente y le salva la vida. La segunda, que escribe en forma de "composición" para el trabajo escolar, es *El gran valse* (*The Great Waltz*, Julien Duvivier, 1938), que narra la vida de Johan Strauss centrada en el conflicto entre su amor por "la gran Carla Donner, la soprano máxima de la Ópera Imperial" (Puig, *La traición* 246), y su lealtad a la "dulce Poldi" (247), su fiel esposa. Del mismo modo, Molina, personaje de *El beso de la mujer araña* que en cierto modo es Toto ya adulto, narra seis películas, tres de las cuales remiten directamente al cine de Hollywood: *La mujer pantera* (*Cat People*, Jacques Tourneur, 1942); *La cabaña encantada* (*The Enchanted Cottage*, John Cromwell, 1945); y *Yo caminé con un zombie* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943), esta última "coloreada con escenas de *Rebeca* (1940) de Alfred Hitchcock y *Jane Eyre* (1944) de Robert Stevenson" (Speranza, *Manuel Puig* 128).

Las otras tres no "existen" como películas concretas, pero su narración y temas obedecen a ciertos modelos genéricos hollywoodenses claramente identificables; es decir, Molina emplea las convenciones de los géneros y "escribe" sus propias historias. La primera de este grupo se inscribe en lo que se conoce como un subgénero de "películas de carreras automovilísticas" (películas para hombres); y las dos restantes, aunque una se presente como película alemana y la otra como mexicana, "no se resisten al toque hollywoodense", afirma Speranza (*Manuel Puig* 128). En efecto, la alemana remite al cine de "propaganda nazi" producido en los estudios alemanes UFA, pero hay en ella"citas evidentes de películas de espionaje de los años 30

protagonizadas por Marlene Dietrich y Greta Garbo". Asimismo, en la película mexicana —que se inscribe claramente en el melodrama mexicano, más propiamente en el subgénero llamado "melodrama de cabaret"— se advierte, como Speranza lo corrobora, la huella de "la célebre versión MGM de *La dama de las camelias* (1937) de George Cukor" (129).

La presencia del "cine de Hollywood" no se limita a *La traición de Rita Hayworth* y a *El beso de la mujer araña*; en realidad, domina la vida y obra de Puig, como se puede comprobar atendiendo a su biografía, así como leyendo sus ocho novelas, apuntes, borradores[19](recordemos la transcripción de diálogos de viejas películas que inicia cada capítulo de *The Buenos Aires Affair*y las permanentes alusiones a actores, actrices e historias en *Boquitas pintadas*, *Pubis angelical*, etcétera), y, de manera más precisa, revisando el "Apéndice" que publica Speranza en *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, en el cual consigna todas las películas que aparecen —ya sea mencionadas explícitamente, comentadas por algún personaje, simplemente aludidas, o reinventadas— en las ocho novelas escritas por Puig. Tal catálogo le permite afirmar que "De las cincuenta y una películas citadas (dos, *Romeo y Julieta* y *Argelia*,[20] se repiten en la lista), sólo cuatro (dos películas argentinas, una alemana y una francesa)[21] no son producciones de Hollywood. Con excepción de *Mañana lloraré*,[22] todas corresponden al periodo 1936-1946, época de oro del cine de Hollywood" (129).

Speranza también llama la atención sobre la pertenencia de las películas a determinados géneros y sobre los directores elegidos. En cuanto al tema del género cinematográfico, "de las cuarenta y cinco películas elegidas,[23] diez corresponden al género dramático o melodramático, siete son románticas, cinco musicales, cinco comedias, cuatro películas de espionaje, cuatro de terror, tres biográficas, dos thrillers, dos de aventuras, un western, una película histórica y un largometraje animado" (*Manuel Puig* 129). Y, en cuanto a los directores, cinco de las películas

citadas (*Romeo y Julieta*, *A caza de novio*, *La dama de las camelias*, *Cena a las ocho* y *Mujeres*)[24] fueron dirigidas por George Cukor; dos, por Joseph von Sternberg (*El expreso de Shangai* y *Fatalidad*);[25] y dos, por Jacques Tourneur (*La mujer pantera* y *Yo caminé con un zombie*). Otros directores de las películas citadas son Sam Wood, John Cromwell, Edmond Goulding y Mervyn Le Roy.

2.1.2.2.2 Hollywood en la biblioteca y en la videoteca

En cuanto al catálogo de la videoteca de Puig, Speranza anota que contiene "más de 1500 cintas de video grabadas mucho antes de la comercialización masiva de películas en video" (*Manuel Puig* 131). Más allá del afán coleccionista de Puig —que, como relata Suzanne Jill-Levine, desplegó redes de amigos proveedores en París, Nueva York, Madrid, Berlín, entre otras ciudades, con el fin de que grabaran las películas que pasaban los canales de televisión en un tiempo en el que no existía aún el sistema de canales de cable ni la fácil comercialización del DVD—, el archivo del escritor argentino confirma una vez más su predilección por el cine de Hollywood producido entre los años treinta y cuarenta. Pero resulta sugerente, como observa Speranza, que si bien la colección revela "la amplitud de un 'experto' en la historia del cine clásico" en tanto que "privilegia claramente a cuatro de los directores más canónicos de Hollywood (treinta filmes de Hitchcock, casi toda la filmografía hollywoodense de Josef von Sternberg, más de veinte filmes de Lubitsh y la producción más importante de Max Ophuls)", ocurre que muchos de los nombres de los otros directores elegidos no pertenecen a los canonizados por Andrew Sarrisen su famosa nómina ya citada, lo cual evidencia, en palabras de Speranza,

> una atención particular a figuras menores de la industria en cuyas obras — carentes por lo general de la coherencia o la ambición estilística de los grandes

> directores de Hollywood— Puig encuentra sin embargo marcas personales no menos estimables: Jacques Tourneur, Leo McCarey, Rouben Mamoulian, Mitchell Leisen, Irving Rapper, Tod Browning, William Dieterle, Norman Taurog, Robert Leonard, Alexander Korda, Edmund Goulding, John Negulesco, Anatole Litvak. (*Manuel Puig* 137)

Es decir, en el archivo de Puig, en el caso específico del cine de Hollywood, se encuentran tanto las películas de directores "canonizados" por la crítica —John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh, John Huston, William Wyler, Orson Welles, Elia Kazan—, como las de aquellos considerados "menores", "artesanos" en oposición a "artistas". Ítalo Manzi, amigo, cinéfilo y compañero en la aventura de la búsqueda afanosa de películas, grabaciones e intercambio de copias de videos, relata que cada vez que Manuel Puig recibía una invitación para presentar alguna charla o conferencia en Europa, aceptaba asistir con la condición de que lo pusieran en contacto con "el coleccionista de casetes más conspicuo del lugar". Y es que ya no les interesaban los directores consagrados por la crítica oficial: Bergman, Buñuel, Renoir, Hitchcock, Ford, Lubitsch, etc. "La cosa era conseguir las obras de otros creadores que, a veces, eran superiores y más originales que ciertos filmes que llevaban desde hacía tiempo la etiqueta de 'obra maestra'. Sosteníamos que el vídeo había creado la necesidad de una reescritura de la historia del cine" (Speranza, *Manuel Puig* 108).

De esa resistencia a aceptar los mandatos de la crítica y los gustos convencionales, da cuenta Silvia Oroz, estudiosa del melodrama y amiga de Puig. Se conocieron en Río de Janeiro y entre 1980 y 1989, año en que el escritor abandonó Brasil, se reunían regularmente "tres noches por semana" para ver películas. Su amistad se fundó, declara Oroz, "en el amor al cine y a las películas de amor". Para hablar de películas y programar su proyección, establecieron "tres

categorías", categorización que evoca con cierta (o mucha) ironía, la nómina de Sarris. La "nómina" de Puig/Oroz se basaba en la diferenciación entre "1. *Film*, 2. *Cintas*. 3. *Vistas*", en donde "*Film* eran las películas de autor que nunca veíamos. *Cintas* eran los buenos melodramas americanos, argentinos, mexicanos y españoles. *Vistas* eran los excelentes melodramas repudiados por la crítica, tales como *Hipócrita*. En general eran mexicanos, españoles y argentinos" ("Amores y cine: recuerdos desordenados" 40).

En cuanto a los géneros que conforman la colección, son los "Clásicos del cine romántico, la comedia sagaz, el melodrama, el musical, el thriller y los clásicos de terror" los que se imponen "sin duda sobre el western, el *film noir*, los géneros histórico y bélico" (Speranza, *Manuel Puig* 137). La preferencia por estos géneros sugiere el gusto por las películas que protagonizadas por las grandes divas de Hollywood, más "autoras" que los propios directores, según Puig,[26] forman parte del llamado *women's film* —un género que engloba una serie de subgéneros, tales como el melodrama, el cine de horror, el musical, entre otros, dirigidos a un público femenino—, y el rechazo, o poca afición, a los géneros "masculinos" como el wéstern, las películas de acción y las bélicas.

¿Qué libros compraba, leía y miraba Manuel? Sergio Alberto Bauer, en su crónica "Hollywood y el cine en la biblioteca de Manuel Puig"señala: "Biografías de estrellas, escenografías de los grandes estudios, colecciones fotográficas de Garbo, Dietrich, Bergman, Monroe, Jeannette Mac Donald, se suceden como galerías que encerradas en finas encuadernaciones, son los libros que Manuel eligió para acompañar su fascinación por el cine" (37). Entre las innumerables colecciones de biografías, destaca "una colección de libritos de bolsillo, *The Pyramid Illustrated History of the Movies*, editada en la década del 70 en Nueva

York y que reunió entre numerosas biografías de artistas la[s] de Mirna Loy, Marlene Dietrich, Rita Hayworth, Clark Gable, Joan Crawford" (37).

La falta de libros de literatura en la biblioteca llamó profundamente la atención del joven crítico Alan Pauls cuando visitó a Manuel Puig en su departamento de Río de Janeiro en 1987: "En un momento, me acuerdo, que le pedí que me mostrara su biblioteca… me llevó a un cuarto relativamente chico; y vi en la biblioteca muchos y muchos y muchos ejemplares de las novelas y de los libros de Puig traducidos a todas las lenguas del mundo. Esa era la biblioteca" (22). Todos los mitos que el joven crítico había construido en torno a su escritor admirado se iban desmoronando: "Empecé a sentir que estaba como en la mansión de una especie de Howard Hughes de la literatura" (22), ante lo que veía y oía. Sostener un diálogo con el escritor no fue fácil: a la usual pregunta "¿Qué estás escribiendo ahora" respondió: "bueno, ya, en realidad, estoy muy cansado de escribir novelas, me lleva mucho trabajo, prefiero escribir teatro". "¿Y qué películas has visto?" Respuesta: "Bueno, yo no voy al cine porque en realidad el cine es incómodo… veo video" (22). Y aunque Pauls no lo dice, es claro que, ante una biblioteca como la que había visto y unas respuestas tan poco "apropiadas" viniendo de un escritor, no se atrevió a preguntarle qué novelas había leído últimamente ni cuáles eran sus escritores preferidos o por aquellos que habían influido en su escritura. Sí le preguntó, en cambio, sobre los videos. Y fue esta pregunta la que rompió el hielo del encuentro. Puig, relata Pauls, "me contó que tenía que irse poco tiempo después a una especie de congreso de traficantes de videocassettes… que él siempre estaba como a la pesca de filmografías raras, bizarras, ocultas".[27] (23)

2.1.2.2.3 "¿Qué película salvaría yo de un incendio?" Los gustos a contracorriente de Puig

El caso de su preferencia por la tetralogía que dirigió en Hollywood Josef von Sternberg, con Marlene Dietrich como protagonista (*Marruecos*, *Fatalidad*, *El expreso de Shangai* y *La Venus*

rubia),[28]muestra con claridad los gustos de Puig, a contracorriente de los cánones establecidos por la alta cultura. Speranza contrapone, como ejemplo, la figura de Puig con la de Jorge Luis Borges al señalar que representan

> dos concepciones de la literatura diametralmente opuestas: Frente a la fidelidad al estilo como marca de propiedad lingüística de la literatura de Borges, la reproducción de lenguas sociales deliberadamente impersonal de la ficción puiguiana; frente al esencialismo enciclopédico de Borges —la realización del programa mallarmeano "Todo el mundo existe para concluir en un libro"— la decidida elección en la ficción de Puig de un repertorio de materiales y formas ajenas a la Literatura (*Manuel Puig* 75).

Puig relató una especie de "comentario al paso" que hizo Borges refiriéndose a sus novelas: "En el 73, de paso por Nueva York, un periodista de *Newsweek* le preguntó qué pensaba de mis libros y respondió, como siempre, que no leía nada que no tuviese menos de 50 años de escrito, pero agregó que en mi caso eran tan horribles mis títulos que ni al cabo de ese tiempo los leería"[29] (Speranza, *Manuel Puig* 75).[30] Como señala Speranza a propósito del comentario de Borges,

> Los títulos de Puig *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas, The Buenos Aires Affair*… son sin duda la antítesis de la contundencia clásica e inmaterial de "El Aleph", "El sur", "El fin", "El muerto", "El inmortal". La distancia entre los títulos es apenas un índice exterior y sintético de dos concepciones de la literatura diametralmente opuestas. (*Manuel Puig* 75)

Ambos escritores, sin embargo, coinciden en su admiración por Sternberg, aunque es significativa la preferencia de Borges por la primera etapa del mencionado director, en tanto que Puig se inclina abiertamente por la segunda. Como se sabe, la filmografía de Sternberg se divide

en dos etapas marcadamente diferenciadas.[31] La primera, la etapa muda que filma en Hollywood entre 1927 y 1930, reúne títulos como *Underworld (La ley del hampa*,1927,película considerada como la iniciadora del género que sería llamado "cine de gángster"), *La batida* (*The Dragnet*, 1928) y *The Docks of New York* (*Los muelles de Nueva York*, 1928); mientras que la segunda etapa incluye *El ángel azul* —que filma en Alemania en 1930 y marca el inicio de su relación con Marlene Dietrich—, la tetralogía ya mencionada (1930-1932) y las películas que más adelante filmó en Hollywood, ya sin Dietrich, y que no tuvieron éxito. En "Homenaje a von Sternberg", Puig escribió:

> Creaciones totales: J. v. S. concibió, dialogó y dirigió esos filmes. Inspirado por la belleza y personalidad de Marlene modeló un personaje que habría de transitar las cuatro historias con distintos nombres: Amy, Jolly o Shangai Lily o Agente X-27. Una mujer que ha vivido, sufrido y perdido el miedo a todo, que enfrenta cualquier peligro sin pestañear y vence a todos los enemigos menos a uno, el más temible. ¿Cuál es ese enemigo tan temible? ¡Su loco corazón de mujer! (146)

Compárese el Sternberg de Puig con el de Borges:

> Hay un cuento, "Hombre de la Esquina Rosada*"*, que escribí voluntariamente como una serie de imágenes. En ese tiempo admiraba mucho a un director que ahora se ha olvidado, Josef von Sternberg. No sé si lo ha conocido, quizás era de una época anterior a la suya; hizo muy buenas películas de gángsters con George Bancroft, William Powell... Hizo películas que se llamaron *Underworld* (*La ley del hampa*, 1927), *The Docks of New York* (*Los muelles de Nueva York*, 1928), *TheDragnet* (*La batida*, 1928). Eran muy buenas, sorprendentes, y quise escribir mi historia a su manera. Antes que nada, visual. En el momento que Sternberg

> alcanzó la cima del cine llegó el cine sonoro. Hubo que volver a empezar, se hicieron óperas para ser oídas y se lo olvidó. Enseguida Sternberg hizo películas bastante mediocres con Marlene Dietrich. Estas son más conocidas que las otras, las principales, que eran fuertes, lacónicas. (Cit. en Peroni)[32]

En 1932, apenas estrenada *Marruecos*, Borges advirtió el cambio de Sternberg, quien había transitado de la economía estilística de la época del cine mudo a la "exageración barroca que caracteriza su producción posterior" (Speranza, *Manuel Puig* 197). En "Films", breve texto incluido en *Discusiones*, escribió:

> El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de *La ley del hampa*, han sido reemplazados aquí por la mera acumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local. Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado un medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood, con lujo de albornoces y piletas y altos muecines guturales que preceden el alba y camellos con sol. *Marruecos* se deja ver con simpatía, pero no con el goce intelectual que produce *La batida*. (223)[33]

Mucho más radical fue años después cuando, a la pregunta de Maria Esther Vázquez "¿Cuáles son las películas que más te han impresionado en la vida?", Borges respondió:

> Las de Josef von Sternberg. Pero no las tonterías que hizo con Marlene Dietrich, cuando ya se abandonó exclusivamente al arte fotográfico, y se olvidó del cinematógrafo, sino las películas que hizo con Bancroft, con Kohler. También me han gustado las películas de gángsters, que eran, sin embargo, épicas, como las películas del Oeste. (cit. en Peroni)

Y es claro que aun cuando Puig forme parte hoy en día del canon literario, el nombre de Borges remite al escritor ubicado en el lugar más prestigioso de la "alta cultura". Incluso cuando desde allí mira a Hollywood, los filmes que elige pertenecen a géneros que gozan de un mayor reconocimiento, como es el caso del "cine de gángster" y los "westerns".[34] No ocurre así con las elecciones de Puig, inclinadas hacia los géneros más "bajos".

Respecto del "nivel" o "prestigio" de los géneros, Christine Gledhill señala:

> The 'classic' genres were constructed by recourse to masculine cultural values—gangster as 'tragic hero'; the epic of the West; 'adult' realism—while 'melodrama' was acknowledged only in those denigrated reaches of the juvenile and the popular, the feminised spheres of the woman's weepie, the romance or family melodrama.("The Melodramatic Field" 34)

En cuanto a la crítica de cine y la valorización de Sternberg, el influyente crítico Richard Griffith calificó, según cita Speranza, como "Basura disfrazada de arte"[35] la tetralogía admirada por Puig desde su juventud. Solo en 1968 esta sería reivindicada por Andrew Sarris, quien —como hemos visto— incluyó a Sternberg en el "panteón" de los grandes directores junto a Chaplin, Ford, Hitchcock, Renoir y Welles, entre otros. "¿Qué salvaría yo de un incendio si tuviera que elegir un filme de la historia del cine? Supongo que para los aficionados a Antonioni, Godard y otras yerbas sería una *fatalidad* mi elección" ("Homenaje" 149), escribió Puig, jugando con el título de *Fatalidad,* la película que Borges y la mayoría de los críticos de su momento despreciaron junto con los otros títulos de la tetralogía, considerados "melodramas" o "woman's weepie".

La pregunta que se impone luego de revisar el lugar de "Hollywood" en la narrativa, en la biblioteca, en la videoteca y en las preferencias de Manuel Puig, es qué ocurre cuando este espectador se convierte en escritor de guiones, textos que —como se vio en el capítulo 1— no

ocupan un lugar de prestigio ni en el ámbito literario ni en el cinematográfico; qué ocurre cuando los escribe ateniéndose, por lo menos en apariencia, a los modelos genéricos del cine de Hollywood y con el objetivo de que ingresen al circuito de producción y distribución comercial. En suma, a diferencia del Puig novelista, que se "apropia" de la técnica o formato de los "géneros deleznables" para "subvertirlos", lo que le permitió ingresar al canon de los novelistas consagrados—,[36] qué ocurre cuando escribe guiones obedeciendo, aparentemente, a las formas convencionales. ¿Cómo los "copia"? ¿Se filtran los mundos ajenos a Hollywood? ¿Cómo se filtran? Buscar respuestas a estas preguntas es el objetivo de esta investigación.

2.1.2.2.4 Con el "corazón dividido": entre lo "alto" y lo "bajo"

No es posible saber con certeza si Puig conoció los primeros trabajos que "descubrieron" el "melodrama familiar" de Douglas Sirk y Vincent Minelli, entre otros, y las posteriores investigaciones de la teoría fílmica feminista que sacaron al *women's film* de los espacios domésticos de sus espectadoras, de las revistas femeninas, del reino de las lágrimas y de la menospreciada emotividad a los que había sido confinado. En cualquier caso, las nuevas corrientes teóricas y críticas colocaron al *women's film* y al melodrama en el lugar prestigioso, pero aislado y minoritario, de la Academia: al principio para estudiar, y denunciar, la representación de las mujeres como seres pasivos y conformistas, pero luego desarrollando propuestas de lectura menos mecánicas y más complejas, rescatándolos con entusiasmo del olvido y reconociendo sus valores, como se verá luego. Sin embargo, como Puig murió en julio de 1990 y dado que no frecuentaba los círculos académicos norteamericanos, es altamente probable que no llegara a conocer esta suerte de "boom" intelectual que empezaron a protagonizar las viejas películas que amó y disfrutó a contracorriente de los dictámenes de los gustos de la intelectualidad de su tiempo.

En este contexto, no se puede dejar de destacar el desacomodo, o desacuerdo, de Puig con la "realidad" cuando en 1963 abandona Europa, considerando que ha fracasado como director y guionista, para probar suerte en Nueva York. Allí, anota Speranza, "llega 'con el corazón dividido'[37] entre el cine y la literatura, la adicción adolescente a la cultura masiva y los rígidos mandatos estéticos del cine de vanguardia, la seducción irrefrenable de lo bajo y la ambición legitimadora de lo alto', el talento innato para la copia y la necesidad expresiva de la invención" (*Manuel Puig*68).

El presente estudio no puede ignorar el dramático conflicto que vivió Manuel Puig entre el enorme placer que le producían las películas de Hollywood cuando las veía una y otra vez y los juicios desdeñosos que la "alta cultura" hacía de ese cine calificado como "menor" y carente de valor artístico. "Yo quería hacer cine. Hacía guiones con temas muy escapistas en general que, además, copiaban películas de Hollywood, y que sobre todo no gustaban a nadie", reiteró en 1984 en una entrevista que le concedió a Maria Esther Gilio. ¿Y por qué lo hacía? pregunta Gilio. "Porque yo escribía rememorando películas que me habían dado mucho placer". Las películas que rememoraba eran, precisa Manuel, "Aquellos grandes dramones de fines de los treinta y principios de los cuarenta". (Gilio 2)

Puig llama "dramones" a las películas de ese "cine de género" que definió la producción de varias décadas del cine de Hollywood y que se distribuyó y exhibió dentro y fuera de Estados Unidos; el cine cuya preeminencia es fundamental en el ámbito tanto de su universo personal y el de los personajes de sus novelas como en el de la construcción de los guiones que escribió, particularmente de los que conforman el corpus de este estudio. Pero ¿qué define a este cine llamado "hollywoodense", "clásico", "de género"? Convieneahora indagar justamente en "Hollywood"; y para ello comenzaré planteando aspectos básicos, pero relevantes, de las

connotaciones del término “cine clásico”, para luego concentrarme en la problemática del género cinematográficono solo porquelo determina y distingue sino porque los guiones objeto de nuestro estudio se inscriben en el “sistema genérico”, específicamente en el del melodrama y del *women’s film*, géneros producidos durante los años treinta, cuarenta y cincuenta.

2.2 Cine “clásico”

La expresión “cine clásico”, utilizada desde hace varias décadas, no parece en principio requerir de muchas explicaciones, pues es un término familiar que convoca de inmediato, en cualquier persona interesada en el cine, al conjunto de películas producidas en Hollywood desde los años treinta. Asimismo, “cine clásico” y “clásicos del cine” son expresiones que se han difundido y afianzado en el lenguaje del marketing de la televisión y de la venta o alquiler de copias de DVD que rescatan este cine hecho en décadas pasadas. Pero, como bien señala el estudioso Eduardo A. Russo, “también puede evidenciarse que desde hace no mucho tiempo, y cada vez con mayor insistencia, algunos críticos, teóricos, analistas e historiadores se han interrogado minuciosamente qué clase de cine es este cine clásico, y qué es lo que posee del tan citado clasicismo” (10).

La opinión que parece más difundida es la que entiende el cine clásico como opuesto ya sea al “cine de vanguardia”, al “cine surrealista” o a cualquier “escuela”, “movimiento” “cine regional” o cinematografía fuera de Hollywood; es decir, el cine clásico aparece identificado con una forma tradicional, estable y convencional de hacer películas. Asimismo, “cine clásico” alude a formas específicas, homogéneas y coherentes de narrar vinculadas con el realismo, y a una estética y un lenguaje que se inscriben en mecanismos de producción y de distribución perfectamente sistematizados. Estas formas de producción, implementadas y desarrolladas por la

industria hollywoodense, han llevado a identificar “cine clásico” con “cine de Hollywood” y “cine de género”.

Frente a tal identificación, la pregunta es ¿por qué “clásico”? ¿Qué clase de cine es este cine clásico? ¿En virtud de qué consideraciones se le asigna el calificativo de “clásico” al cine que produjo Hollywood a lo largo de tras décadas? Asimismo, si “clásico” implica homogeneidad, ¿fueron homogéneas las producciones a lo largo del periodo asignado? ¿Solo el cine de Hollywood tiene un periodo clásico? Es decir, ¿lo clásico concierne solo a Hollywood? ¿Es el “realismo” el rasgo que lo define como clásico?

Como se ve, basta formular algunas preguntas para comprender que estamos ante un término complejo, contradictorio y polisémico. Ciertamente, no pretendo acá explorar, para contradecir, el uso de una expresión tan difundida y aceptada tanto en los ámbitos académicos, críticos y periodísticos, como entre el público y el mercado. Simplemente plantearé algunos criterios empleados que refieren a lo “clásicocon el fin de contextualizar más adecuadamente los “guiones del ciclo hollywoodense” de Puig.

2.2.1 Aspectos que definen al “cine clásico”

En cuanto al término “clásico”, el DRAE señala: “Se dice del período de tiempo de mayor plenitud de una cultura, de una civilización”, y para el mundo occidental ese periodo corresponde a la Antigüedad griega y romana. Desde allí, “clásico” refiere a modelos del arte y de la literatura “dignos de ser imitados”. Como señala Russo, recordando la etimología del vocablo —referida por Borges—, “clásico” proviene de “classis”, que alude “a la ordenada formación de las flotas de la armada romana”, de manera que “Orden, equilibrio, estabilidad, incluso fortaleza y durabilidad, fueron atribuidos a formas de pensamiento del arte y de la técnica” (12). Y tal vez por provenir de la Antigüedad, estos modelos se asociaron con lo tradicional, desde donde surge

la confrontación con lo moderno e innovador; dicotomía vigente hasta hoy, aunque insuficiente, como todas las dicotomías.

Desde una perspectiva histórica, el teatro, la literatura, la música y la pintura cuentan con un periodo clásico que data de la Antigüedad. Y resulta curioso que al cine, invento nacido muchos siglos después, prácticamente con el inicio del siglo XX, se le atribuya también un periodo clásico[38] (1917-1960, según Bordwell) en sus poco más de cien años de existencia. Periodo que corresponde, además, a aquel en el que artes como la pintura, la música y la literatura se encontraban en plena búsqueda de formas renovadoras y de vanguardia. Ante las diversas concepciones de lo clásico, conviene preguntarse qué tipo de clasicismo es el que se le atribuye al cine de Hollywood.

2.2.1.1 Una forma de ver y de mostrar: "preocupación narrativa" y "voluntad realista"

Un aspecto fundamental que define el clasicismo de Hollywood en el sentido de estabilidad y tradición es una "forma de narrar y de mostrar" sostenida a lo largo de su historia, "clasicismo iniciado por realizadores como David W. Griffith y mantenido hasta el presente en otros como Clint Eastwood", señala Russo (13), siguiendo la línea trazada por David Bordwell, autor —junto a Janet Staiger y Kristin Thompson— de uno de los estudios más rigurosos y también discutidos sobre el tema, que considera que el cine clásico está definido por su básica y fundamental preocupación narrativa.

En "El estilo clásico de Hollywood", Bordwell señala que la descripción del "estilo de Hollywood", se deriva de "ese enorme conjunto de declaraciones y asunciones que se encuentran en publicaciones del ramo, manuales técnicos, memorias y folletos publicitarios"; es decir, de su propio discurso. Y Hollywood se ve a sí mismo como productor de un cine normado "por reglas que establecen límites rigurosos a la innovación individual". Narrar una historia es la

preocupación formal básica de este cine, que considera que "la unidad es un atributo básico de la forma fílmica" y cuya pretensión es "ser realista tanto en el sentido aristotélico (fidelidad a lo probable) como en el naturalista (fidelidad al hecho histórico)". Para lograr este realismo, Hollywood se empeña en "disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa 'invisible'"; en que la película sea comprensible y no presente "ambigüedades", y que posea "un atractivo emocional" que trascienda "clases y naciones". Estos preceptos, reiterados "durante al menos setenta años", indican que los profesionales de Hollywood, explica Bordwell, "se reconocían a sí mismos como artífices de un enfoque definido de la forma y de la técnica fílmicas que podemos denominar 'clásico' sin temor a equivocarnos". Los principios de ese enfoque implican "decoro, proporción, armonía formal, respeto a la tradición, modestia artesana y un control impasible de la respuesta del receptor, cánones que los críticos de cualquier medio suelen llamar clásicos" (3-4)[39].

En *La narración en el cine de ficción*, Bordwell enfatizó al señalar que "En la construcción clásica de la historia, la causalidad es el primer principio unificador". Las configuraciones espaciales

> se motivan por el realismo (una oficina de un periódico debe tener mesas, máquinas de escribir y teléfonos) y, principalmente, por necesidades compositivas (la mesa y la máquina de escribir se usarán para escribir noticias significativas; los teléfonos forman enlaces importantes entre los personajes). La causalidad también motiva los principios temporales de organización: el argumento representa el orden, frecuencia y duración de los acontecimientos de forma que salgan a relucir las relaciones causales importantes. (157)

Asimismo, Bordwell establece que la "forma de narrar" del "cine clásico" se caracteriza porque presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. La historia, planteada en términos de objetivos por alcanzar o problemas por resolver, siempre se cierra y termina ya sea con el éxito o el fracaso del personaje. La acción determinada por un objetivo y la dependencia de la causalidad centrada en el personaje son características sobresalientes de la narración clásica, sostiene.

El modelo canónico establece —prosigue Bordwell— un estado inicial que se altera y debe ser restablecido. También destaca que habitualmente "el argumento clásico presenta una estructura doble", cada una con su objetivo, obstáculos y clímax: "una que implica un romance heterosexual (chico/chica, marido/mujer) y otra que implica otra esfera (trabajo, guerra, una misión o búsqueda, otras relaciones personales)". Aunque admite que se presentan variaciones según las reglas específicas de ciertos géneros, caracteriza a la narración clásica como "omnisciente, altamente comunicativa y solo moderadamente autoconsciente" (*La narración* 157-60). A la narración que obedece a estas reglas o principios, Bordwell la llama "clásica" o "canónica", y la define "como una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo" (156). En esta "normalización" prima la obediencia a una lógica de transparencia en las formas de organizar el tiempo, el espacio y la acción.

Otra razón para llamar "clásico" a este cine es el "estilo" y Bordwell denomina "estilo clásico" al que pasa inadvertido. De allí que se haya calificado como "invisible" o "transparente" al presentarse "a sí mismo como *histoire* porque borra todas las marcas de enunciación" (*La narración* 22), señala Bordwell aludiendo a las categorías de "enunciación" y "enunciado" propuestas por Benveniste para el análisis lingüístico y que algunos teóricos fílmicos

extrapolaron para estudiar la película como un "enunciado". Pero un enunciado es parte de un proceso general que lo crea, de manera que la extrapolación al cine obligaba a preguntarse: "¿Quién 'habla' el filme?", "¿A quién se dirige'", "¿Cuál es el equivalente fílmico de la persona, el tiempo, el modo y otros medios de la enunciación?" (21); es decir, ¿cuáles son y cómo se manifiestan en el enunciado (película) las huellas o marcas de la enunciación?

Ciertamente, no voy a plantear acá un análisis con bases lingüísticas de la enunciación en el cine narrativo. Baste señalar que la caracterización de ese "estilo" —que pasa inadvertido porque es pura historia,[40] porque es "moderado" y "natural", y porque el argumento se despliega como si se estuviera contando solo— junto a los "principios fundamentales de construcción argumental" —tales como "realismo y preeminencia de la causalidad, protagonista orientado a un objetivo, realismo espacial y temporal"— han permanecido en vigor desde 1917, como sostiene Bordwell, concluyendo en que: "La estabilidad y uniformidad de la narración de Hollywood depara una razón para llamarla clásica, al menos en cuanto el clasicismo, en cualquier arte, se caracteriza tradicionalmente por la obediencia a normas extrínsecas"[41] (165).

En realidad, la caracterización de "cine clásico" que propone Bordwell —enfatizando en su vocación realista, respeto a las leyes de causalidad y claridad narrativa— funciona, y tal vez solo en la apariencia, cuando se aplica a ciertos géneros, los "male genres", a los que alude Gledhill en su discusión en torno al melodrama, señalando que el realismo como estética que gozó de mayor prestigio fue asociado con la esfera masculina de acción y violencia, y destacó "gangster as 'tragic hero'; the 'epic' of the West 'adult' realism—while 'melodrama' was acknowledged only in those denigrated reaches of the juvenile and the popular, the feminised spheres of the woman's weepie, the romance or family melodrama" ("Melodramatic" 34).

Géneros menos prestigiosos como el "melodrama" o el *women's film* pueden resultar un tanto incómodos para definir el "cine clásico" en términos de su orientación realista, su apuesta por la causalidad lógica[42], la transparencia y la claridad. La estructura de las dos líneas narrativas suele estar ausente en las películas de mujeres y en los melodramas que tienen como elemento dominante al personaje femenino, pues el romance y el conflicto emocional, pertenecientes usualmente a la segunda línea narrativa de los "male genres", ocupan la línea principal, única y protagónica de los *women's films*. Asimismo, Gledhill señala que "The attempt to define mainstream film as classic neglects not only cinema's melodramatic legacy via the genre system it finds at hand but also flies in the face of the beginnings of modernity both in the melodrama machine and in the Baktinian novel" ("Rethinking" 235)[43].

Russo corrobora las objeciones a Bordwell señalando que

> Un examen atento a géneros enteros –como el caso del *burlesque* o la comedia musical, y en otro aspecto, el *horror film*– corroe insidiosamente las bases del discurso de sobriedad y transparencia que subyace en la apelación al texto clásico realista, y deja entrever la sofisticada ecuación de realismo y artificio, de inmersión y conciencia tan gozosa como vigilante del artefacto que incluye la percepción del espectador ante un filme de Busby Berkeley, Tod Browning o Josef von Sternberg, por citar algunos casos extremadamente reacios a la lógica de contención realista y vigilante de excesos propia del presunto cine dominante. (77)

Podemos plantear por ello que el modo narrativo del cine de Hollywood no obedece necesariamente al modelo canónico o "clásico" y que la expresión "cine clásico" es equívoca; o que refiere a otros factores; o considerar que el clasicismo de Hollywood es de un tipo *sui*

generis, “Un poco frankensteiniano” (13), como lo caracteriza Russo. El término evoca, ciertamente, la imagen de esta criatura que, como el cine, es resultado de una combinación, un montaje “asombrosamente efectivo de elementos heterogéneos”, “forma artística inventada y de características levemente monstruosas, respecto de los requisitos de artes más tradicionales y de diversas maneras consagradas” (13)

De manera que si, de acuerdo con Bordwell, aceptamos que existe una forma de narrar que es clásica por su claridad expositiva, realismo y ausencia de ambigüedad, como por su estructura —que incluye introducción, nudo y desenlace—, y que es dicha forma narrativa la que determina que una película, una cinematografía o una época de dicha cinematografía sean consideradas “clásicas” —por su “decoro, proporción, armonía formal, respeto a la tradición, modestia artesana y un control impasible de la respuesta del receptor”—, habría que distinguir determinadas producciones, ciertos géneros y evitar llamar “periodo clásico” al de Hollywood de las décadas de los treinta a los cincuenta, o ampliar la gama de posibilidades narrativas considerando su heterogeneidad.

Más allá de las objeciones, una estudiosa como Annette Kuhn emplea los términos “classic Hollywood text”, “classic cinema” o “classic Hollywood cinema” para referirse a un tipo de película “organized around both a certain kind of narrative structure, and a specific discourse or set of signifiers, which become the vehicle of the narrative, the means by which the story is told” (28), propuesta que este trabajo comparte y aplica.

2.2.1.2 Una forma de producir: el sistema de estudios

Si entendemos por “clasicismo” la tendencia a la estabilidad de determinadas formas, se puede afirmar que, desde el punto de vista material, Hollywood lo consiguió gracias a que los estudios pusieron en marcha un específico sistema de producción que determinó y marcó las películas. Y

tal vez sea la persistencia de tal sistema la que legitima la aplicación del término "clásico" a este cine. "El sistema de estudios de Hollywood puso a punto un modo productivo muy sofisticado que, en la escala de una gran industria, acompañó las décadas de hegemonía mundial de esta manera de hacer cine", que comenzó a mediados de los años veinte y continuó hasta finales de los cuarenta y mediados de la siguiente década, e incluyó tecnologías, prácticas reguladas de producción, circulación y consumo, y "cierta adecuación entre condiciones materiales, funciones sociales y estilos técnicos y artísticos", explica Russo (20).

Durante esos años de estabilidad y prosperidad, el cine de Hollywood estuvo dominado por ocho compañías o estudios que conformaron un "oligopolio" porque tenían un control casi absoluto del mercado. Las cinco más grandes, conocidas como las "Big Five", fueron Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Fox Film (20th Century Fox después de 1935), Warner Bros y RKO. Ellas producían y distribuían sus películas y también manejaban el negocio de la exhibición ya que poseían cadenas de cines en el territorio norteamericano. Las otras tres, "Little Three", Universal Pictures y Columbia Pictures, producían y distribuían sus películas, mientras que United Artists funcionaba como una empresa que distribuía las películas producidas por grupos independientes. Además de estas ocho grandes, había un grupo de compañías conocidas como "Poverty Row": Monogram, Republic, Mascot, entre otras, que se especializaban en películas —principalmente westerns— llamadas de "serie B", y algunos productores independientes.

Los estudios fueron perfeccionando el sistema de producción mediante prácticas similares, en apariencia, a las puestas en marcha por Henry Ford para fabricar automóviles, pues el volumen de la producción se había ido incrementando gracias a la demanda cada vez mayor en el país y a la expansión internacional. Los organigramas de los estudios muestran efectivamente

una organización diversificada en "departamentos" —tales como el de "producción", "arte y vestuario", "lectores" y "escritores"—, que se ponían a disposición de cada "head of production", a quien el estudio le encargaba la producción total de un proyecto. La cadena empezaba en el "story department": allí los empleados se encargaban de leer novelas, cuentos, obras de teatro, periódicos, revistas, guiones originales para evaluarlos e informar a los jefes asignados sobre las posibilidades, para convertirse en proyectos fílmicos, que tenían los materiales que seleccionaban. Si los jefes estaban de acuerdo, el estudio compraba los derechos; y la maquinaria empezaba a funcionar cuando se le asignaba el proyecto a un productor, quien de inmediato lo entregaba al departamento de escritores, donde se escogía a uno o dos guionistas en función de sus talentos específicos para determinados géneros y a quienes se les encargaba el desarrollo de la historia. Luego se contrataba a un director, se realizaba el casting y se preparaba el rodaje, que incluía la participación de los departamentos de sonido, fotografía, arte y vestuario, así como de equipos de carpinteros, pintores y albañiles[44].

Es claro que una forma de producción industrial como la implementada en Hollywood únicamente era viable bajo un "sistema de géneros" que permitía no solo asegurar ciertas fórmulas de éxito, sino reutilizar escenarios y locaciones, incluso vestuario. Recordemos las mismas carretas, caballos y pueblos de los western con su infaltable y siempre igual cantina; o los bares del cine negro. Asimismo, la producción genérica permitió aprovechar la plantilla de actores y actrices, cuyos contratos podían tener hasta siete años de vigencia, y muchos se convirtieron en personajes a los que el público identificó con géneros determinados, como es el caso de Boris Karloff, John Wayne y Fred Astaire, por mencionar solo a algunos, asociados con el género de terror, el western y el musical, respectivamente. Además, la especialización de los

escritores, guionistas, directores y de los técnicos en géneros específicos implicaba un aprendizaje que iba perfeccionando las prácticas de producción. Altman señala:

> Cada película varía los detalles, dejando intacto el esquema básico, hasta el punto en que planos utilizados en una película se reciclan con frecuencia en otra (por ejemplo, algunas escenas de acción y batallas de *Divine Lady* (1929) se reutilizaron en 1935 para *Captain Blood* y de nuevo en 1940 para *Sea Hawk*. Los extras de las películas de aventuras y de guerra mueren, literalmente, mil muertes distintas: una vez abatidos, cambian el vestuario o la localización a fin de repetir el ejercicio. (*Los géneros cinematográficos* 48)

En mi opinión, es justamente esta clara y fundamental relación entre "cine de género" y "sistemas de producción" la que define el sentido más apropiado para aplicar la expresión "cine clásico", en tanto que determina los rasgos de "especificidad", "estabilidad" y eficacia de las producciones realizadas en este periodo. El cine realizado bajo el sistema de géneros y determinado por un sistema de producción industrial reúne un conjunto de características y normativas identificables que permiten diferenciarlo de otras cinematografías. Aunque esta perspectiva emplea el término "clásico" con mayor libertad y menos propiedad, resulta más útil, práctica y menos problemática que aquella planteada por algunos críticos que buscan demostrar el "clasicismo" de Hollywood en términos de transparencia, invisibilidad, equilibrio, tradición, ausencia de experimentación y artificio en nombre del afán por el realismo, el naturalismo y la neutralidad o ausencia de marcas enunciativas. En suma, una caracterización que suele presentarse como respetuosa de los principios de creación ordenados por la Antigüedad clásica.

2.2.1.3 Las estrellas: el *star system*

El fenómeno de las "estrellas" de cine es, como el sistema de los géneros y el de producción, consustancial al cine clásico tanto desde el punto de vista de la narración como de la relación con el público. Respecto de este último, Jewel afirma: "The movie star was a key element in the business strategies of most film companies. Audiences came to treasure certain actors and flocked to films in which these stars appeared. Studies recognized their value and exploited the dynamic relationship between actor and audience to the fullest extent possible" (Jewel 71). Y en cuanto a la narración clásica, el *star system* anota Bordwell, "tiene como una de sus funciones la creación de un prototipo de personaje general para cada estrella, que luego a su vez se ajusta a las necesidades específicas de un papel". El personaje más "especificado" es generalmente el protagonista, "que se convierte en el agente principal causal, el objetivo de cualquier restricción narrativa, y el objetivo principal de identificación del público" (*Narración* 157).

Si bien es cierto que el *star system* no fue un invento de Hollywood, pues había surgido con el espectáculo teatral en el siglo XIX —y ya desde hace varias décadas ha desbordado el ámbito cinematográfico hacia la música popular, la televisión y ciertos deportes—, lo cierto es que las estrellas del cine clásico fueron un factor clave en la construcción de Hollywood. Tanto es así que el renombre de la Metro Goldwyn Mayer, considerado el estudio más grande entre los cinco grandes, "the best in the industry", se basaba tanto en la calidad de sus películas como en las estrellas que formaban parte de su *staff*. Su famoso eslogan "More stars than there are in heaven" anunciaba la presencia en sus producciones de Clark Gable, Greta Garbo, Joan Crawford, Jean Harlow, Norma Shearer, Myrna Loy, Judy Garland, Greer Garson, Lana Turner y Elizabeth Taylor, entre muchas otras estrellas.

Es relevante enfatizar en que así como el cine de Hollywood se fundó en el sistema de los géneros para producir con menores costos y con eficiencia, también puso a punto el *star system*,

que implicaba contar con estrellas femeninas y masculinas para representar a los personajes de las historias. No se trataba solo de actores y actrices profesionales capaces de cumplir con interpretaciones adecuadas: las "stars", hombres y mujeres, lo eran en la medida en que fueran capaces de atraer y seducir a las audiencias dentro y fuera de la pantalla. Según Richard Dyer, los estudios construyen una imagen de la estrella, la fabrican; pero una vez lanzada al espacio mediático, esta imagen se enfrenta a otra construcción: la de la prensa y sus discursos sobre la estrella. A ambas construcciones se agrega lo que la estrella dice y hace; y, por último, lo que la recepción masiva decide hacer con la imagen que recibe, los usos a los que la somete, hasta llegar a ciertas formas de identificación o apropiación en la que un mismo personaje bien puede poseer sentidos distintos para distintas audiencias (11-5).

Sujetos de identificación[45], objetos de deseo, víctimas o victimarios, su imagen fuera de la pantalla construida por la prensa y los estudios ingresaba al mundo de la ficción, lo desbordaba y determinaba incluso su éxito o fracaso, su recuerdo u olvido. En *Hollywood Looks at Its Audience*, Leo A. Handel refiere que "Stars and players represent a considerable investment for the company to which they are under contract" (137), y su popularidad concierne no solo a los estudios que los contratan, sino a los propios actores y actrices, a sus agentes y otras personas que participan en la producción, distribución y exhibición de las películas. Y en el capítulo "Audience Preferences for Players" da cuenta de los métodos empleados por los estudios interesados en conocer la opinión, simpatías, antipatías que tenía la audiencia de los actores y actrices, pues de dichas percepciones dependía el casting de las próximas películas, así como la renovación o cancelación de sus contratos (137-154).

¿Podría haberse consolidado una cinematografía que destacara como primeras figuras a los creadores de las historias, a los guionistas, a los directores, a los responsables del vestuario, al

fotógrafo o al camarógrafo? La pregunta es ciertamente imposible de responder, pero permite dar cuenta de la posibilidad de un cine cuyos protagonistas no necesariamente fueran los actores y actrices. Y frente a esta posibilidad, es importante destacar el *star system* desplegado por Hollywood como factor determinante que define su sistema de producción. En efecto, este cine no puede concebirse sin sus estrellas permanentemente renovadas, permanentemente puestas a competir en función de los papeles que se les asignaban, de sus éxitos y fracasos. Siguiendo la trayectoria de quienes fueron *stars* en los años del "periodo clásico" es fácil comprobar su inestabilidad y efímera popularidad, fomentada en cierto modo por los estudios, interesados estos en descubrir "nuevos talentos", no solo por su afán de renovación y la necesidad de ofrecer novedades a las audiencias, sino también por razones de costo/beneficio cuando una *star* muy popular demandaba ingresos económicos excesivos a juicio de los estudios.

En suma, así como era preciso introducir cambios en cada película y a la vez mantener ciertos rasgos que le permitieran sentir al espectador una "familiaridad tranquilizadora", del mismo modo el *star system* se basaba en la exaltación de figuras conocidas que atraían a la audiencia y, a la vez, en la presentación de nuevas que, si eran capaces de atraer y seducir, se convertirían en *stars*, y así la maquinaria continuaba funcionando.

2.2.1.4 La censura como institución

Prácticamente desde los primeros tiempos, los estudios tuvieron que enfrentar las presiones de diversidad de grupos e instituciones que demandaban la imposición de un sistema de censura que protegiera a los jóvenes, y a la sociedad en general, de las malas influenicas de las películas. Ya desde 1915, muchos estados y municipios habían establecido oficinas que tenían la capacidad de prohibir la exhibición de cualquier película que los inspectores consideraran inmoral o que atentara contra los valores sociales, religiosos, etcétera.

A fin de lidiar con más eficiencia con los grupos católicos, asociaciones de padres y comunidades patrióticas que realizaban marchas de protesta y movilizaban a la opinión pública contra Hollywood, y para evitar las pérdidas económicas que generaban las prohibiciones, así como para protegerse de la intervención del gobierno federal, los estudios crearon en 1922 la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) que los representaría en negociaciones políticas con el gobierno, con las instituciones religiosas, civiles e internacionales. Pero su principal tarea, a través de un Comité que con el paso de los años adquirió mucho poder, se centró en negociar con los propios productores y los grupos que reclamaban un cine con contenidos educativos y ejemplares. Para ello, crearon un conjunto de normas restrictivas y muy puntuales que indicaban qué no se podía mostrar o decir. Se trató, pues, de un mecanismo de autoregulación.

Will H. Hays, el primer presidente de la asociación, cuya gestión se extendió hasta 1945, se comprometió a hacer del cine un "moral entertainment" y, para ello, los estudios debieron incluir cláusulas morales en los contratos personales de actores y actrices, en las cuales se arrogaron la libertad de despedirlos si cometían "criminal or offensive acts" fuera del set y en su vida privada. Además, Hays estableció "the Comittee on Public Relations", compuesto por representantes de más de setenta agrupaciones nacionales preocupadas por los contenidos de las películas: "The Boy Scouts of America, the YMCA, The International Association of Catholic Alumnnae and the Daughters of the American Revolution" fueron algunos de los grupos que aceptaron formar parte del Comité.

Los métodos de autoregulación no funcionaron adecuadamente, ya que los mismos estudios, así como los productores independientes ignoraban las recomendaciones del Comité —ya se tratara de eliminar escenas, refilmar otras, replantear el guion— y producían películas que

indignaban, por sus contenidos liberales frente al sexo, el divorcio, la moral y las buenas costumbres, tanto a las agrupaciones con representación en el Comité como a aquellas que no participaban directamente: católicos conservadores, educadores, clubes de madres, sectores anticomunistas, fundamentalistas religiosos, antiracistas, feministas en contra de la presentación de la mujer como "objeto sexual", etcétera. Ante la ineficacia del Comité y la renovada amenaza de una censura impuesta directamente por el gobierno federal, Martin Quigley —editor de *Motion Picture Herald,* miembro del Comité, católico y opuesto a la censura gubernamental que irremediablemnte llegaría si "the industry did not quickly sanitize its product"— propuso la creación de un código "of cinematic rights and wrong based on an enunciated philosophy of morally responsable entertainment". Quigley y el sacerdote jesuita Daniel Lord elaboraron una primera versión de este código que luego fue revisada y trabajada por Hays y otros miembros.

Finalmente, en 1931, fue adoptado formalmente por los estudios, pero como no se estableció penalidad alguna para los productores que incumplieran con los principios establecidos, los estudios continuaron ignorando las observaciones del comité y los productores y estudios pequeños comenzaron a denunciar que el comité favorecía los proyectos de la Metro, el estudio más poderoso. En esos años de relativa libertad, los estudios produjeron películas que trataban de manera explícita temas cuestionados por las instancias censoras y que, evidentemente, tenían gran éxito comercial: seducción, infidelidad, prostitución, hijos ilegítimos; y muchas desarrollaban historias de violencia y actividades criminales. Joan Crawford interpretó a una "kept woman" en *Possessed* (Clarence Brown, 1931); Norma Shearer, a una "prostituta de lujo" *en Strangers May Kiss* (George Fitzmaurice, 1931); Greta Garbo, a una adúltera en *Inspiration* (Clarence Brown, 1931); y a una mujer que tiene relaciones interesadas con diversos

hombres, en *Susan Lenox* (*Her Fall and Rise*, Robert Z. Leonard, 1931). Del ciclo, las que generaron más controversias fueron *Red Headed Woman* y *Baby Face*.

El "Codigo Hays" empezaría a ser acatado por los estudios grandes y chicos en 1934, como consecuencia de la grave crisis generada cuando se creó "The Legion of Decency", iniciativa de los obispos católicos reunidos en Washington, D.C., en 1933, luego de la exhibición de *Red Headed Woman*y de *Baby Face.* Millones de católicos se inscribieron en la Legión y, meses más tarde, sorpresivamente, se sumaron grupos de protestantes y judíos a la Legión. A través de "The Motion Picture Guide", las autoridades religiosas informaban sobre las películas en cartelera agrupadas en tres categorías: "Class A": "unobjectionable and suitable for public entertainment"; "Class B": "more or less objectionable because of their possible suggestiveness or vulgarity or sophistication or lack of modesty. Neither approved nor forbidden but for adults only" y "Class C": "indecent and immoral and unfit for public entertainment".

La creciente influencia de la "Legion of Decency" obligó a la MPPDA a replantear el sistema de censura y a negociar con la Iglesia Católica bajo el compromiso de que los estudios acatarían las reglas del Código. Así, el comité fue reemplazado por "the Production Code Administration (PCA)", liderado por Joseph Breen, un periodista católico inflexible; y se establecieron penalidades a aquellos estudios que incumplieran las normas del código. La PCA se convirtió en una organización poderosa, pues era la encargada de otorgar o negar el llamado "Code Seal"; las películas que no recibían este permiso no podían ser exhibidas y si el estudio ignoraba la prohibición, debía pagar una multa de 25 mil dólares. Pero más grave que la multa era la imposibilidad de exhibir en los llamados "Big Five Theaters", que exigían el Code Seal. Sin el acceso a la cadena de cines, cuyos dueños eran los grandes estudios (Paramount, Warner, Metro, Fox y RKO), la película estaba condenada al fracaso. Estos acuerdos se concretaron en

julio de 1934; por eso, a pesar de que el "Código Hays" se escribió y aprobó en 1930, en realidad comenzó a aplicarse cuatro años después (Información tomada de Jewell 113-133).

Desde entonces, ya no fue posible ignorar las recomendaciones de la PCA; muy por el contrario, la producción de Hollywood desde 1934 hasta fines de los años cincuenta, se desarrolló en función de las imposiciones de la censura. En realidad, el "cine clásico" de Hollywood no puede entenderse cabalmente si se desconocen los mecanismos de autoregulación; especialmente el que concierene al cine de gangsters y al *women's film*.

En *Women's Film and Female Experience*,Walsh señala que al estar prohibido mostrar el cuerpo femenino de manera que incite al erotismo, así como "Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures", entre otras limitaciones, se generaron "new possibilities for the depiction of independent and working women. The sexual object was now much more difficult to portray; the career heroine, and female buddies (but never lovers) were much more adaptable to code guidelines" (33). Aparecieron así protagonistas como Katherine Hepburn, Jean Arthur, Rosalind Russell cuya imagen era opuesta a las estrellas de la era del "pre-code": Garbo, Dietrich, Mae West, Jean Harlow. Asimismo, prosigue Walsh, "In the code era (1930-1950s), it seems that nothing is sexual and everything is sexual at the same time" (34).La razón radica en que el código forzó al film

> to speak a double language. Imaginative cinematic conventions evolved to express sexual themes tabooed by the code. Sensually lighted cigarettes, ambiguous language and gestures, and suggestive dances were some of the ways that film artists manipulated the code. (34)

Los espectadores manejaron tales códigos y comprendían el lenguaje sugerente de aquello que las imágenes no mostraban pero develaban a su manera. Puig, cuya competencia como

espectador de este cine data desde su niñez, dialoga en sus guiones con este lenguaje proveniente de los mecanismos de censura, como se verá más adelante cuando el estudio de los tres guiones "hollywoodenses" refiera a la relación de estos con las normas del cine que supuestamente "copian".

2.2.1.5 La dimensión internacional: Hollywood en el mundo

Preguntarse si el "cine clásico" es sinónimo de "cine de Hollywood" o, más aún, de "cine" en general implica considerar la posibilidad de que fuera de esta cinematografía no existió otra y nos recuerda la frase que Graciela Speranza le atribuye a Foucault: "Hablar de cine norteamericano es un pleonasmo como decir historia marxista" (cit. en *Manuel Puig* 129). La expresión es provocadora en tanto que le asigna una universalidad y exclusividad que en realidad no es tal, pues otras cinematografías, como la de la Unión Soviética, la de Alemania y la de Francia —considerada por Bazin como "la segunda cinematografía del mundo durante ese mismo periodo" ("Evolución" 127)—, también florecieron y fueron contemporáneas al Hollywood del periodo clásico. En realidad, la afirmación de Foucault es un exceso, no solo porque hubo otras cinematografías fuera de Hollywood, sino porque algunas de estas adoptaron sus modelos de producción y de narración, aunque evidentemente en menor escala. Pero dicho esto, tampoco se puede negar que tras años de estudios, críticas y publicaciones, el empleo del término "cine clásico" para referirse al periodo de los años treinta, cuarenta y parte de los cincuenta como "cine clásico", más allá de las indeterminaciones ya discutidas, se ha consolidado en el uso de críticos y aficionados e implica hablar no solo de producción industrial de Hollywood, del "studio system" y de su "star system", sino también, y en gran medida, de "universalización" o ·dimensión internacional".

En efecto, como lo señala Bordwell, el clasicismo de Hollywood está determinado, además de los factores ya señalados, por su dimensión internacional, ya que gracias a esta el cine de Hollywood influyó en la mayoría de otras cinematografías nacionales: "Después de 1917, las formas dominantes de cinematografía en el exterior estaban profundamente influidas por los modelos presentados por los estudios norteamericanos" (*Narración* 166). En este sentido, la característica de "origen" o "fuente" que se le atribuye a lo "clásico" aplica para Hollywood respecto de las otras cinematografías, y admite ser calificado como "cine clásico" no solo por adecuarse a los ya señalados –y discutidos– cánones, sino y sobre todo por razones históricas, ya que impuso su estilo fílmico dentro y fuera de Norteamérica.

Prácticamente desde sus inicios, señala Russo, el cine de Hollywood se pensó "en términos de su expansión y asentamiento planetarios", motivado por la búsqueda de nuevos mercados pero sin perder su carácter nacional. Y es que la expansión y globalización del cine clásico "estuvo históricamente ligada a cierta perspectiva sobre lo 'americano' que parece indisoluble de su misma configuración y fue clave en la manera en que era percibido y se instalaba en las más diversas culturas cinematográficas" (202). El teórico francés André Bazin, pionero en el "descubrimiento" de Hollywood, también consideró fundamental esta tendencia "universalista", que se basó en su capacidad para la creación de "grandes géneros con reglas bien elaboradas, capaces de contentar a un amplio público internacional y de interesar también a una élite cultivada con tal de que *a priori* no sea hostil al cine" ("Evolución" 127). Así pues, en su capacidad de influir en el desarrollo de otras cinematografías y en su capacidad para convocar a amplias audiencias dentro y fuera de los límites de Norteamérica radicaría el clasicismo de Hollywood.

Jewell, en la sección que dedica al estudio de la distribución del cine fuera de Norteamérica, explica que las grandes compañías productoras instalaron oficinas en muchos países extranjeros y estima que se beneficiaron con un 33% de los ingresos durante el "periodo clásico". A pesar de las diferencias culturales y de idiomas, el cine americano fue popular "in nations as diverse as Bulgaria, Turkey, India, New Zealand and Argentina". Pero fueron el Reino Unido y Canadá "the most lucrative territories, accounting for about 35 percent of all foreign earnings" (81).

La situación política en Europa desestabilizó la distribución internacional en los años treinta, pues Alemania, por ejemplo, dejó de ser un mercado importante cuando los nazis tomaron el poder en 1933. Lo mismo ocurrió en Italia con Mussolini al final de dicha década. Y los países que cayeron bajo el dominio alemán, antes y durante la Segunda Guerra Mundial —Checoslovaquia, Austria, Polonia, Francia, Dinamarca, Bélgica, Grecia, etcétera—, cerraron sus fronteras y prohibieron la exhibición de películas norteamericanas. Fue entonces cuando Hollywood dirigió su atención al mercado centro y sudamericano. Para complacer a los espectadores, se filmaron películas como *Moonlight in Havana* (Universal, 1942), *Saludos amigos* (Disney / RKO, 1943) y *Brazil* (Republic, 1944), por citar algunas. Asimismo, señala Jewell, "This strategy was encouraged by US government officials whose aggressive 'Good Neighbor' policy was designed to assure that none of the countries to the south became allied with the Axis powers" (81).

Jean Franco, en *The Decline & Fall of the Lettered City*, refiere la "intervención" de Estados Unidos en Latinoamérica contra la influencia de los soviéticos. Desde los años de la Segunda Guerra Mundial, el discurso y el accionar del Estado norteamericano se centraron en la defensa de sus intereses económicos en la región y el ataque a todo lo que podía parecer

"comunista". En 1947, se creó la CIA, poderosa institución "for gathering information, counterinsurgency, and fighting a war 'with ideas instead of bombs', a policy that embraced covert propaganda, covertly funded University research, subsidized publications, and even the defense of particular cultural values, especially an abstract universalism" (22). Aunque durante la década del cuarenta los partidos comunistas eran ilegales en muchos países latinoamericanos, y no parecía haber una presencia importante de militantes que pretendieran tomar el poder, lo que "United States labeled as communist were often populist nationalist regimes—Perón in Argentina and eventually Arbenz in Guatemala" (22). La invasión a Guatemala en 1954, que acabó con el gobierno democráticamente elegido de Jacobo Arbenz, quien había amenazado con nacionalizar las plantaciones de la United Fruit Company, fue una clara señal de que la intervención norteamericana iba más allá de la propaganda y, también, de su imposibilidad de distinguir entre "comunismo" y cualquier ataque a los intereses de sus ciudadanos. Nelson Rockefeller, nombrado "Coordinator of the Office of Hemispheric Affairs" durante la Segunda Guerra Mundial, propuso una intervención en forma de ayuda y servicios para mejorar la infraestructura: "along with the doctor there goes the industrial technician and engineer, the radio script-writer, the public relations expert, the artist, the poet and the movie actor". Así, puso en marcha la maquinaria propagandística: "His office was responsible for films, movies, and newsreels sent to Latin America" (Cit. en Franco 23).

El proyecto de Rockefeller en el nivel de la "cultura popular"[46] involucró directamente a Hollywood, que fue instado a trabajar para hacer posible el "ideal de la unidad interamericana" produciendo películas "on relevant Latin American themes" y absteniéndose de realizar historias que humillaran a los pobladores. Y es que en la década de los treinta, Hollywood había producido películas como *Flying Down to Rio* en la que se reforzaba la ineptitud de los

latinoamericanos frente a la eficiencia, competencia y sentido común de los norteamericanos. “In one B movie after another, James Cagney or Ronald Reagan or some other Hollywood hero of the day saved the banana plantation from the idiocy of the locals” (Franco 25). Pero los nuevos tiempos de la Guerra Fría demandaban otro trato, y la oficina a cargo de Rockefeller contrató a Orson Welles, Daryl Zanuck, Carmen Miranda y Walt Disney con el fin de promover su política de “buena vecindad”. Disney produjo veinte cortos educativos y tres largometrajes: *South of the Border*, *The Three Caballeros y Saludos amigos*. Esta última contiene episodios de los diversos países por los que viajan el pato Donald y sus amigos. La imagen de Latinoamérica es la de un lugar turístico, poblado de paisajes incontaminados, limpios y hermosos. El episodio argentino, por ejemplo, se inicia con un *cowboy* en el pico de una montaña rodeado de anuncios publicitarios y pozos petroleros. Llevado a la limpia y calmada pampa argentina, se transforma en un gaucho que baila con su caballo para finalmente volver a su país. Franco comenta que sin duda el episodio argentino fue diseñado “to dispel any anxiety over the fact that Argentina was now ruled by Perón and his ‘descamisados’” (Franco 27).

El gobierno norteamericano creó, en Veracruz, México, “The Motion Picture Division of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs”, cuya finalidad incluyó la modernización de la industria fílmica mexicana y la producción de películas dirigidas a audiencias en las que se deseaba influir, señala Franco.

El cine de Hollywood empleado como herramienta ideológica y objetivos claramente propagandísticos está, pues, claramente documentado. Y este modelo de intervención, clandestino y no declarado, creó un clima de paranoia sobre todo en sectores progresistas de intelectuales, periodistas, artistas y políticos que lo veían con suspicacia y enorme desconfianza. Y este cine cuestionado por su ideología es el que le gustaba a Manuel Puig, el que “copió”,

"reescribió", "imitó", "transformó" en sus guiones del "ciclo hollywoodense" que se estudiarán en los siguientes capítulos. Pero antes es preciso abordar la problemática del "género cinematográfico", sistema que, ya se dijo, define y determina el funcionamiento de Hollywood. Consigno su estudio en una sección aparte (en realidad, el género se vincula con los sistemas ya estudiados) porque su desarrollo implica asuntos más complejos. No es casual que "cine clásico", "cine de Hollywood" y "cine de género" hayan devenido en sinónimos.

2.3 Cine de género. Los géneros cinematográficos.

Afirmar que los géneros cinematográficos son exclusivos del "cine clásico" de Hollywood sería faltar a la verdad; pero desde la perspectiva de producción, distribución y consumo masivo dentro y fuera de Estados Unidos, la afirmación es *casi* verdadera, en tanto que Hollywood es "the most powerful national cinema in the world" y "because most of the work published on genre to date has tended overwhelmingly to concern itself with Hollywood" (Neale, "Questions" 157). El "cine de género" se suele definir "for their popular and commercial appeal, seemingly designed primarily for entertainment and escape rather than enlightenment" (Braudy 457), definición que muestra —como lo señala el autor citado— un mal disimulado menosprecio. Otra caracterización bastante difundida sobre el cine de género es aquella que enfatiza su carácter repetitivo, estereotipado y rutinario, así como su pertenencia a un sistema de producción industrial.

> Tanto en el plano intratextual como en el intertextual, las películas de género emplean una y otra vez los mismos materiales. "Vista una, vistas todas", es la típica queja acerca de las películas de género, que describe con acierto su naturaleza repetitiva. Se resuelven una y otra vez los mismos conflictos

> fundamentales, de una forma similar –el mismo tiroteo, el mismo ataque sigiloso, la misma escena de amor—. (Altman 48)

La consideración del género como "first and foremost a boundary phenomenon" orientó la aproximación taxonómica de los primeros estudios, que buscaban determinar los límites y fronteras que separaban y distinguían un género de otro, por ejemplo, "western from gangster film, thriller from horror film, romantic comedy from the musical", orientación que hoy en día, como señala Gledhill, "appears discredited" ("Rethinking" 221).

Steven Neale, en su estudio sobre Hollywood y el cine de género, luego de reseñar los diversos trabajos publicados sobre el tema, concluye en que "genre is a multi-dimensional phenomenon and that its dimensions centrally include systems of expectation, categories, labels and names, discourses, texts and corpuses of texts, and the conventions that govern them all" (*Genre* 25). La diversidad de enfoques se debe—señala— a que algunos destacan "the primacy of texts, still others the primacy of categories, corpuses, the norms they encompass, the tradition they embody and the formulae that mark them" (26). Todas estas dimensiones deben ser tomadas en cuenta, afirma, pero también es necesario distinguir unas de otras.

En adelante, me ocuparé de algunos de estos aspectos o perspectivas en la medida en que resulten útiles y productivos para aclarar y diferenciar criterios, así como para la discusión y análisis de los guiones de Puig que se enmarcan y sitúan en el contexto del "cine de género". En primer lugar, me referiré a la relación entre géneros literarios y cinematográficos, pues ella permitirá dar cuenta de la dicotomía entre "alta" y "baja" cultura, asociada con los modos de producción y consumo. Luego, abordaré la cuestión de los géneros como "sistemas", en relación con la noción de "horizonte de expectativas" y los principios de "repetición" y "cambio" que determinan los "géneros híbridos" y la intertextualidad genérica. Una vez establecidas estas

nociones básicas en torno a las cuestiones de género, será posible avanzar con mayor precisión en la discusión sobre los géneros "preferidos" de Puig, que han sido entendidos desde perspectivas diversas e incluso contradictorias —como se verá más adelante—, y contar con las referencias necesarias para abordar los guiones del "ciclo hollywoodense" de su producción.

2.3.1 Los "géneros cinematográficos" y su relación con "el arte de los medios"

En el capítulo 1 se planteó la discusión en torno al lugar que ocupa el guion cinematográfico en el sistema de los géneros literarios desde la perspectiva de la canónica, aunque discutida, teoría de las tres formas estéticas fundamentales que dan lugar a los géneros épico, lírico y dramático. Y nos preguntábamos si el guion podía incluirse en la categoría del texto narrativo (derivado de la épica) o en la del género dramático. Teniendo en cuenta tal discusión, es relevante preguntarse si cuando hablamos de "géneros cinematográficos" estamos aludiendo a un sistema genérico similar o analogable al de los géneros literarios; y si fuera así, se podría establecer que los géneros cinematográficos no son sino prolongaciones de los literarios. Pero ocurre que, aun cuando la similitud de los términos empleados —"géneros literarios" / "géneros cinematográficos"— permita presumir que es posible establecer una relación de equivalencia entre ambos sistemas, se trata de una presunción engañosa.

En primer lugar, resulta evidente que cuando decimos que una película es un "western", "un musical", un "melodrama", estamos empleando un criterio de clasificación distinto del que nos permite señalar que *Otelo* pertenece al género dramático, en tanto que los sonetos de Quevedo o las silvas de Garcilaso se inscriben en el género lírico. ¿Se trata entonces de dos sistemas diferentes y autónomos, cada uno con sus propios postulados, marcos teóricos y objetos de estudio? Steve Neale, uno de los estudiosos contemporáneos más atentos a la discusión sobre la cuestión de los "géneros cinematográficos", señala que

> Genre is normally exemplified (either singly or in various combinations) by the western, the gangster film, the musical, the horror film, melodrama, comedy and the like. On occasion, the term "sub-genre" has also been used, generally to refer to specific traditions or groupings within these genres (as in romantic comedy, slapstick comedy, the gothic horror film and so on). And sometimes the term "cycle" is used as well, usually to refer to groups of films made within a specific and limited time-span, and founded, for the most part, on the characteristics of individual commercial successes. (*Genre* 9)

La enumeración de "géneros", que nada tiene que ver —por lo menos en apariencia— con los "géneros literarios", da cuenta de una problemática distinta: la tendencia dominante a asociar los géneros cinematográficos con el cine comercial en general y con el de Hollywood en particular.[47] Debido a ello, se introduce una nueva diferencia, aún más radical, que conduce no solo a constatar el error de la presunción acerca de que los "géneros literarios" y los "géneros cinematográficos" son equivalentes o análogos, sino a cuestionarnos seriamente la validez del término "género" como categoría de estudio aplicada indistintamente al terreno literario y al cinematográfico. En efecto, si "cine de género" se emplea como un concepto que refiere específicamente al cine de Hollywood, la analogía planteada es insostenible.

Y ocurre que, cuando Neale corrige esta identificación entre "cine de género" y "cine producido en Hollywood", agrega un nuevo criterio de distinción al señalar que si aceptamos —aunque sea provisionalmente— que los géneros (se refiere a los cinematográficos) se conforman a partir de la agrupación de "tipos" o "clases" de películas que comparten ciertas características, no habría razónpara excluir producciones de otras cinematografías "as the Indian mythological, the Japanese samurai film, or the Hong Kong *wu xia pan* or swordplay film, or such 'non

commercial' or non-feature instances as the documentary, the animated short, the avant-garde film or the art film" (*Genre* 9).

Incluir otras cinematografías no resulta problemático si nos limitamos a considerar —olvidando la analogía con los "géneros literarios"— que los "géneros cinematográficos" refieren a grupos de películas que, por el hecho de compartir ciertas características comunes —ya sea una determinada iconografía, estructura, estilo o tema—, se inscriben en géneros específicos, en tanto que responden a determinadas fórmulas, convenciones y códigos; de manera que podemos hablar de películas de género de la India, China, Italia Francia o Inglaterra, así como de películas de género de Hollywood. Lo que resulta problemático en la definición de Neale es la inclusión —en la misma enumeración y como si obedeciera al mismo criterio que permite hablar de "western", "musical", "melodrama"— de tipos de películas ajenas a las modalidades señaladas, tales como "'non commercial' or non-feature instances as the documentary, the animated short, the avant-garde film or the art film" (*Genre* 9).

La analogía entre "géneros literarios" y "géneros cinematográficos" requiere, pues, ser revisada; pero, en realidad, hay más de un problema que es preciso resolver respecto de los diversos usos del término "género", tanto en la literatura como en el cine y en el ámbito del arte de los medios que aún no hemos mencionado. Como muy bien lo advierte Neale, el problema de "the provenance, and status, of the term 'genre' itself, its applicability to the cinema, and its role in characterizing not only the cinema but mass-produced art and entertainmen in general" ha sido enfocado con claridad por Alan Williams, a quien cita:

> Perhaps the biggest problem with the genre theory or genre criticism in the field of cinema is the word *genre*. Borrowed, as a critical tool, from literarystudies… the applicability of "genre" as a concept in film studies raises some fairly tough

> questions. Sample genres are held to be Westerns, Science Fiction Films, more recently Disaster Films, and so on. What do these loose groupings of works—that seem to come and go, for the most part, in ten and twenty-year cycles—have to do with familiar literary genres such as tragedy, comedy, romance, or (to mix up the pot a bit) the epistolary novel or the prose poem?(Cit. en "Questions" 171)

La pregunta conduce a una respuesta más que definitiva: "nada" o "casi nada". En realidad —explica Williams—, "género cinematográfico", o más precisamente "cine de género" (aclararé luego la diferencia), refiere a una categoría que puede ser sustituida por "cine narrativo". De manera que podríamos considerar los "narrative films", "experimental / avant-garde film" y "documentary films" como los principales géneros cinematográficos, que podrían analogarse pero sin ánimo de buscar equivalencias, con la clasificación tripartita de los géneros literarios canónicos (épico, lírico, dramático).

Si reservamos este nivel, señala Williams, "for the term genre, then film genres will by definition have the kind of staying power seen in literary genres" y los que llamamos "géneros cinematográficos" serían subgéneros del género narrativo. O, añado —siguiendo a Genette—, podríamos considerarlos —en relación con el sistema de géneros— "especificaciones temáticas" tal como "el vodevil es una especificación temática de la comedia, o la novela negra una especificación temática de la novela" ("Géneros" 197).

Aunque a mi juicio es útil la propuesta de una nueva terminología para diferenciar criterios y niveles, también es necesario reconocer que ya es demasiado tarde para cambiar el uso de un término tan convencionalizado como "género cinematográfico" ya sea por "subgénero" o —en mi propuesta— por "especificaciones temáticas" para aludir al western, al musical y demás "géneros", y reservar "género" solo para la categoría que define las tres formas ("género

narrativo", "documental", "cine de arte" o "experimental") analogables, ya se dijo, a las categorías de los géneros épico, lirico y dramático en el ámbito de los "géneros literarios". Pero aun cuando sea tarde (en este trabajo seguiremos llamando "géneros cinematográficos" a las categorías que corresponderían a las "especificaciones temáticas"), la diferenciación planteada permite dar cuenta de que el problema, o por lo menos parte de este, radica en el uso de un mismo término, "género", aplicado para designar diferentes categorías bajo diferentes criterios.

La distinción propuesta por Williams, según la cual habría un "género narrativo" que incluye una amplia diversidad de subgéneros, sugiere la dicotomía —aunque no la discute— entre "alta cultura" y "cultura masiva", fenómeno que surge en el siglo XIX con la emergencia de nuevas tecnologías de producción y de consumo; y, desde esta perspectiva, permite explicar por qué el "género" y los "géneros" han sido identificados con Hollywood y constituyen un fenómeno independiente del sistema de los géneros literarios. Ocurre que los productos creados para el "consumo masivo" adquirieron la caracterización de "genéricos", etiqueta aplicada a un tipo de cine, de literatura o de teatro que obedecía a lo que se convino en llamar "leyes del género"y que se vinculaban con las leyes del mercado. El caso de la literatura muestra que de un lado se establece la "verdadera literatura", o simplemente "literatura", bajo la consideración de que esta es —tiene que ser— "artística" y "genuina", por su capacidad de expresar auténticamente al autor; y de otro lado, una que se etiqueta, por contraste, como "genérica", considerada "formulaic, stereotypical, artistically anonymous, and therefore artistically worthless" (Neale, *Genre* 21). Es significativo, como señala Neale, que esa "literatura de género" comparta con el "cine de género" similares "subgéneros": "the western and science fiction are both literary genres and cinematic ones", en tanto que la "alta literatura" es "literary fiction or simply literature proper" (21). La equivalencia resulta, en este caso, absoluta; y encontramos los

mismos subgéneros tanto en la "novela de género" —romántica, de detectives, policial, de misterio, de terror, de aventuras, etcétera— como en el "cine de género", aquel que se identifica con Hollywood.

Kress y Threadgold llamaron la atención sobre la diferente valorización del término "género", devaluado por el Romanticismo —"To be generic is to be predictable and cliched; within that ideology, literature and art has to be free, creative, individual...hence literature cannot be generic"—, pero valorizado y prestigioso en "classic periods, for example the English Neo-classical period in the late seventeenth and early eighteenth centuries, oreven before then in the Renaissance"(219). Y es que la literatura, para ser considerada tal, debía ser "genérica"; es decir, someterse a las normas dictadas por las leyes que regían a cada uno de los géneros canónicos. El origen de tal concepción de los géneros se encuentra probablemente en Horacio, quien establece que "Cada género debe entenderse como una entidad distinta, con sus propias reglas literarias y procedimientos prescritos" (Altman 21). Así, aquellos textos que se apartaban de las reglas eran excluidos del "estilo alto" e inscritos en el campo de lo popular, del "estilo bajo".

La analogía entre los "géneros épico, lírico y dramático" de la literatura y los del cine "narrativo, documental y experimental" —como lo propone Williams— resulta útil desde la consideración de los diferentes géneros del cine de Hollywood (western, policial, etcétera) como "subgéneros" del "género narrativo", al que muy bien podríamos llamar "cine de género", en oposición tanto al "género documental" como al llamado "experimental", "avant-garde" o —directamente— "cine de arte". Así, el "cine de género" o "cine narrativo" es el que refiere a productos creados "by market pressures to differentiate to a limited degree in order to cater to various sectors of consumers and to repeat commercially successful patterns, ingredients, and formulas" (Neale, "Questions" 172), los que contrastan con los "artísticos", que en el caso del

cine corresponderían al cine "experimental" o "cine de arte" que admiraba Sarris hasta antes de descubrir que el menospreciado "cine de género" también ocultaba "autores".

Manuel Puig desdeñó, abiertamente y a contracorriente, a este "cine de arte" que gozaba de prestigio cuando luego de preguntarse "¿Qué salvaría yo de un incendio si tuviera que elegir un filme de la historia del cine?" respondió con sutil ironía: "Supongo que para los aficionados a Antonioni, Godard y otras yerbas sería una *fatalidad* mi elección" ("Homenaje" 149).

2.3.2 Problemas generales

2.3.2.1 Los géneros como sistemas: expectativas y saberes / repetición y variación

Conviene precisar que los "géneros cinematográficos" no son simples "grupos de películas" clasificados y definidos, en función de etiquetas que los distinguen unos de otros. Señala Neale que constituyen "specific systems of expectation and hypothesis that spectators bring with them to the cinema and that interact with films themselves during the course of the viewing process" ("Questions" 158). De allí que sea importante atender el asunto de los géneros desde la noción del "horizonte de expectativas" de los espectadores, que les permite no solo comprender y aceptar lo que está ocurriendo en la pantalla, sino anticipar lo que pasará en virtud de las relaciones que pueden establecer con otros filmes que conocen y ubican a partir de corpus que se han ido creando previamente.

Los géneros cinematográficos, como los literarios, funcionan bajo determinadas reglas, esquemas y leyes de verosimilitud que los espectadores conocen y, gracias a ello, aceptan determinados vestuarios, locaciones, maneras de hablar y sucesos, según el género en el que se inscriba la película. Que un actor empiece abruptamente a cantar, le hace saber al espectador que está asistiendo a una película que pertenece al género musical y anticipar que vendrán más bailes

y canciones. La aparición de un monstruo es señal de un filme de horror; vaqueros cabalgando en enormes praderas, de un western; hombres con uniformes militares, de película de guerra.

Los discursos publicitarios de la industria, las sinopsis, los avances de las películas, los carteles y demás formas de "marketing", así como los "discursos públicos institucionales", especialmente los de la prensa y la televisión, que Gregory Lukow y Steven Ricci han llamado "intertextual relay" (29), contienen información sobre las características de las películas y su estatus genérico,[48] así como imágenes que sitúan la iconografía, los actores, las locaciones determinadas, etcétera. Esta información inicia, en términos de Neale, el proceso de "expectation and anticipation", difunde imágenes que definen ciertas características del filme y proporciona "sets of labels, terms and expectations that will come to characterize the genre as a whole" ("Questions" 160). El "intertextual relay" no solo permite conocer las concepciones genéricas de la industria y de los espectadores en el momento de la exhibición de los filmes a los que refieren, sino también la manera como los corpus, caracterizaciones y percepciones de los géneros varían a lo largo del tiempo (163).

En efecto, el conocimiento y la aceptación de determinadas fórmulas y leyes no deben llevarnos a enfatizar en la repetición como marca única que define a las producciones genéricas. La consideración de Todorov de los "géneros históricos" como "amorphous and continually growing, splitting or shrinking" (Cit. en Gledhill, "Rethinking" 223) enfatiza la inestabilidad y el cambio del mismo modo en el que Hans Robert Jauss propone que los géneros se conforman como procesos que están dominados por la repetición, así como por la diferencia, la variación y el cambio.

> The relationship between the individual text and the series of texts formative of a genre presents itself as a process of the continual founding and altering of

> horizons. The new text evokes for the reader (or listener) the horizon of expectations and "rules of the game" familiar to him from earlier texts, which as such can then be varied, extended, corrected, but also transformed, crossed out, or simply reproduced. (Jauss 80)

Desde la perspectiva de Jauss, Neale expone el mecanismo del proceso: cada nueva película se suma a un género existente, en tanto que emplea algunos elementos del repertorio y a la vez excluye otros; o añade un nuevo elemento o emplea uno de dicho repertorio, pero lo transgrede. Si al cine de horror de los años treinta, por ejemplo, lo definía la presencia de un monstruo sobrenatural como Drácula,[49] Alfred Hitchcock con *Psycho* (1960) introdujo el "monstruo psicológico". Y años después, John Carpenter transgredió la aceptada diferenciación entre monstruos sobrenaturales y psicológicos para crear uno que tenía ambas características. De esta manera, confirma, "the elements and conventions of a genre are always in play rather than being simply replayed, and any generic corpus is always being expanded" (Neale, "Questions" 65).

Aunque se refiera al caso de las novelas de género, la discusión que propone Jim Collins se enfoca en la dinámica de la repetición y los cambios, de forma que pone en cuestión la idea de que los textos genéricos se oponen a los "de autor" y enfatiza —como Neale— en la capacidad de recreación y transformación. La increíble diversidad del género de la novela de detective, afirma, "is evidence enough of this perpetuate/transgress dynamic" ("Questions" 46).

El punto de partida del trabajo de Collins es *The Anxiety of Influence* de Harold Bloom, obra que "is virtually the only significant study of intertextual relations which presupposes the manipulation of antecedent material to be a central process in the construction of a given text" (44). Collins precisa que Bloom distingue entre "strong poets" —que constantemente luchan contra la influencia de los autores que los precedieron ("strong precursors")— y los "weaker

talents",quienes "idealize precursors instead of fighting to the end to have their initial chance alone" (cit. en Collins 45). Desde esta perspectiva, es evidente que Bloom le prestará poco o ningún interés a "las novelas de género", cuyos autores serán catalogados como "weaker talents", por cuanto "their very decision to observe the formulas and conventions of a familiar genre would appear to be diametrically opposed to a strong poet's need to clear an imaginative space for himself" (45). Esta percepción de "falta de originalidad" en los autores de textos de género, llámense novelas (Collins menciona "the detective novel, the Western, etc", 45) o películas, para el caso de nuestro estudio, está también presente en Todorov en sus planteamientos sobre los géneros: "The masterpiece of popular literature is precisely the book which best fits its genre.Detective fiction has its norms; to 'develop' them is also to disappoint them: to 'improve into' detective fiction is to write 'literature', not detective fiction" (cit. en Collins 45). En esta afirmación —señala Collins— está implícita la noción "of what a 'given' is and will be, as if once fixed it must remain forever the same text", noción que discute al argumentar que

> genre texts, and particularly detective texts, continually redefine what a genre is by altering their intertextual relations with earlier Works within the genre and Works outside the genre. A genre text does not *have*[50] norms, it continually *remakes* norms which are then remade again. (Collins 46)

Es justamente esta última afirmación de Collins que ni Neale ni este trabajo comparten, pues "genre films, genres, and generic regimes are always marked by boundaries and by frameworks, which have always limits" ("Questions" 167). Tan cierta es esta aseveración, agrega Neale, que incluso los "géneros híbridos" son reconocidos como tales, es decir, se apropian de reglas, motivos, elementos que definen y hacen reconocible un género.De allí su rechazo a la afirmación

de Collins de que "A genre text does not *have* norms, it continually *remakes* norms which are then remade again", y que proponga en cambio que "a genre text always either reworks them, extend them, or transform them altogether" (167).

Admitirla diversidad de textos posibles, producto de permanentes transformaciones, ampliaciones o reelaboraciones, puede llevarnos a pensar —como Collins— en la ausencia de reglas; sin embargo, y como se ha visto antes, el público reconoce un conjunto de géneros "puros" debido a que estos se definen tautológicamente, es decir, evitando precisiones específicas y buscando más bien lo general y abarcativo, pues este tipo de definiciones admite variantes, reestructuraciones, innovaciones y reelaboraciones. Así, basta decir que un "western" es "set on American frontier, a war film is a film that represents the waging of war; a detective filme is a film about the investigation of criminals and crime; and so on" (Neale, "Questions" 166), para convocar las expectativas genéricas. Definiciones más elaboradas obligan a establecer un sinnúmero de excepciones y conducen a disputas improductivas centradas en determinaciones taxonómicas. Los "géneros híbridos" —que rompen algunos límites y crean nuevos, reelaboran o se apropian de ciertos elementos— "become productive sites of cultural activity: for example, the crossing of the search motif from western (*The Searches*, 1956), into science fiction (*Star Wars*, 1978-99) and war films (*The Deer Hunter*, 1978; *Saving Private Ryan*, 1998); or the intense debate around *Stella Dallas*(1937) as a woman's film or maternal melodrama" (Gledhill, "Rethinking" 224).

2.3.2.2 "Géneros puros", "Géneros híbridos"

Gledhill, citando a Neale, señala que "genres are not discrete phenomena, contained within mutually exclusive boundaries, but deal rather in a shared and changing pool of plot mechanisms, icons, and discourses". De allí que su identidad dependa de las relaciones

particulares que establecen con un grupo de elementos comunes más que de la posesión exclusiva de determinados elementos y características. Y menciona como ejemplos

> the discourse of gunlaw in the context of the city/social alienation/mob/police precinct works differently in the gangster film from the way it works in the western, in the context of the frontier/community/outlaw/sheriff's posse. Similarly, marriage may work to integrate the warring parties in romantic comedy or produce the heterosexual conflict of family melodrama. ("Rethinking" 224)

La idea de los elementos comunes que funcionan con significaciones y sentidos diferentes según sea el género es muy productiva, porque parte de la concepción de los géneros como "an integrated system of intersecting fictional worlds", de manera que "boundary crossing and disputes become productive sites of cultural activity" (224), lo que permite explicar y entender no solo la noción de "géneros híbridos", sino que ofrece una herramienta para el análisis que aleja al estudioso de los límites de las listas exclusivas y aproximaciones taxonómicas.

En efecto, los géneros individuales básicos —como se ha señalado— "change, develop, and vary by borrowing from, and overlapping with, one another" (Neale, "Questions" 166). Es sobre la base de unos cuántos géneros —"western", "horror", "melodrama", "ciencia ficción" (cuya sola mención "dispara" las expectativas de los espectadores)— que se crean, recrean, reproducen, se transforman, nacen y desaparecen nuevos géneros, ciclos, subgéneros que son nombrados, delimitados y usados por diferentes grupos y con diferentes fines, "from film studios to academic monograph writers, from review journalists to women's groups, from publishing houses to film schools to stake out kinds of film production, and the fictional worlds and generic identities they found" (Maltby 107).

La predominancia de los "géneros híbridos" se confirma cuando comprobamos que las etiquetas "usuales" de "western", "comedia", "aventura" que podríamos llamar "géneros puros" o, mejor, que se definen tautológicamente, no son las únicas. También existe profusión de calificaciones como "comedia romántica", "drama psicológico", "comedias musicales", "westerns musicales", "aventura romántica", etcétera; tal como señala Neale: "Many Hollywood films—and many Hollywood genres—are hybrid and multi-generic. This is as true of the feature film as it is of an obvious hybrid like musical comedy" (*Genre*51).

Considerando, específicamente en el caso del cine clásico, que los géneros emplean las características y "reglas" del "filme narrativo": espectáculo, suspenso, romance, emoción, pasión y conflicto, Bordwell, Staiger y Thompson han señalado que "nearly all its films were hybrids insofar as they always tended to combine one type of generic plot, a romance plot, with others" (Cit. en Neale, "Questions" 167). A partir de esta idea, Neale propone la noción de "generic dominant", que toma de los formalistas rusos, en el sentido en que los géneros pueden ser caracterizados según los elementos, motivos, reglas que tienen mayor presencia en su construcción, es decir, son "dominantes", mas no exclusivos del género en cuestión. Así,

> the epic is marked by the dominance of spectacle,the thriller and the detective genre … are dominated by the devices of suspense, narrative digression, and hermeneutic delay; and … melodrama involves the subordination of all the others elements 'to one overriding aesthetic goal: the calling forth of *pure*, *vivid emotions*'. In doing so, however, emphasis must again be placed on the fact that dominant elements are not necessarily exclusive elements, occurring only in the genre concerned. (Neale, "Questions" 174)

La producción de "géneros híbridos" muestra la constante necesidad de variaciones y reelaboraciones de la industria, pero siempre sobre la base de algunos elementos de repetición; de allí que muchos estudiosos prefieran hablar de "ciclos" o "subgéneros", que conforman corpus en cierta medida más estables y cerrados y surgen para explotar a una actriz (*star*), reutilizar un set o un tema exitoso. Como señala Altman: "Un atento examen sugiere que Hollywood prefiere la mezcla de géneros romántica [sic] al ideal clásico de la pureza del género" (179); y esta vocación por los "géneros híbridos" debe ser entendida en un contexto condicionado por los imperativos económicos de una industria que debe vender un producto que satisfaga las expectativas del público, que van entre lo familiar y lo nuevo, lo predecible junto a lo sorpresivo. De acuerdo con Altman, durante la época de oro, la tendencia de los estudios fue "dejar implícita la presencia simultánea de un número suficiente de géneros que asegurase el atractivo de una película respecto a los tres sectores de público reconocido: el público masculino, el público femenino y un público *tertium quid* cuyos intereses están fuera de las tradicionales áreas de interés de hombres y mujeres" (178).[51]

Así, si bien se utiliza algún vocabulario genérico, necesario para asegurar la comprensión y las expectativas del espectador, la publicidad busca evocar múltipes géneros y combinaciones que rechazan los géneros "puros". Por ello, son usuales los anuncios que ofrecen "el más impresionante romance de aventuras de todos los tiempos", "Dos historias de amor naciente entrelazadas en un inolvidable drama", "¡Frenéticas aventuras! ¡Proezas atrevidas! Amor incandescente en compañía de la música". También se suelen utilizar términos genéricos más específicos, pero cuando esto ocurre, aparecen como "híbridos": romance western, aventura romántica, drama épico (Altman 88-9).

2.3.2.3 Género e intertextualidad

En la dinámica de cambio y variación / fórmula y repetición que caracteriza a los géneros, como lo hemos venido sosteniendo a lo largo de este trabajo, Altman enfatiza en la naturaleza repetitiva, acumulativa y predecible del género —cuestionada por quienes denigran estas producciones ("vista una, vistas todas")—, un valor que no reside en la originalidad, la transgresión o la novedad, sino en el uso de las referencias intertextuales.

> El *western* respeta y evoca la historia del *western* mucho más que la propia historia del Oeste. Los musicales remiten constantemente a musicales anteriores. Como si cada género constituyera un universo completo y cerrado, las discusiones entre partidarios de los géneros insisten en evocar otros filmes de género antes que el mundo real. (49)

En efecto, a diferencia de las películas "independientes" o poco vinculadas a un sistema genérico, las películas del Hollywood de la era de los estudios se alimentan de las anteriores en un proceso en el que intervienen no solo las fórmulas más o menos establecidas, sino elementos como el vestuario, los escenarios y también los actores y actrices, cuya sola presencia aporta información intertextual. Como señala Altman, nombres como Boris Karloff, Errol Flynn, Jeannette Mac Donald y John Wayne "hacen referencia a algo más que actores y actrices: garantizan un cierto estilo, una determinada atmósfera y un conjunto de actitudes que todos conocemos" (49). La campaña publicitaria de *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942), filme protagonizado por Bette Davis en el mejor momento de su larga carrera, ilustra cómo la imagen de éxito, independencia, extraña pero seductora belleza y protagonismo, que las audiencias tenían de la *star* orientaba la comprensión de una película que en el inicio la presentaba como una mujer enferma, subida de peso, poco atractiva. Así, la nueva película de género convocaba las expectativas a partir de las referencias intertextuales. ¿Cómo aparecería en un principio? Es

decir, ¿cómo iba a lucir la gordura y fealdad asignadas para esa primera parte cuando los espectadores sabían que en realidad Bette Davis era joven y dueña, si no de una belleza convencional, del glamour y distinción propios de las estrellas? ¿Cómo los adquiriría (recuperaría)? Expectativas, qué duda cabe, que trascendían el mundo ficcional de la película como texto individual.

Asimismo, las películas de género no se relacionan con el "mundo real", sino con las imágenes simbólicas que convocan. El tren que atraviesa la pradera, la construcción de una escuela, el sacrificio de una madre, la "caída" de la protagonista, la muerte del delincuente permiten a los espectadores, dada su capacidad de convocarlas una y otra vez gracias a ese diálogo intertextual que posibilita su condición genérica, "afrontar y resolver (aunque sea de manera imaginaria) las contradicciones que no consiguen dominar de la sociedad en que viven", como señala Altman (49-50). Dichas imágenes dan cuenta, a su vez, de las relaciones intergenéricas que explican la comprensión de los textos desde perspectivas que trascienden su individualidad.

2.4 Los géneros de Puig: Melodrama y *Women's Film*

Los planteamientos aquí expuestos permitirán desplazar de nuestro estudio la reiterada y vieja concepción que identifica la "copia" con los textos genéricos, y la autoría y la originalidad con los textos "artísticos", además de analizar los guiones de Puig como pertenecientes al sistema genérico pero escritos desde su marginalidad de joven argentino en Roma, Estocolmo y Buenos Aires buscando inscribirse en el sistema, al mismo tiempo que lo desafiaba más allá de la dinámica del cambio y la repetición.

Concebir los géneros desde la dinámica señalada permite abordar la incómoda distancia entre los guiones de Puig y sus novelas. Como ha sido señalado más de una vez, el escritor

argentino fue un innovador en la literatura, al punto de "casi poner en crisis la institución literaria" (Goldchluk, "Legado" 74); y es evidente que no se puede decir lo mismo de sus guiones, que han sido valorizados negativamente o prácticamente ignorados. Considero que la causa de tal valoración se debe no solo, como señala Goldchluk, a que"el guion está pensado como un armazón, un pre-texto que el director completará, o que llenarán los actores con sus rostros" (75), sino a que no se ha tenido en cuenta su inscripción en el sistema de los géneros. Provistos ahora de la información básica podemos abordar el estudio de los guiones de Puig desde su lugar genérico; pero antes será necesario establecer los términos de la discusión en torno al melodrama y el *women's film*, lo que nos dará un marco de referencia necesario y productivo para el presente estudio.

En lo que sigue registraré, de un lado, el uso de los términos considerando las investigaciones que analizan los documentos de las empresas productoras, las reseñas críticas y los comentarios periodísticos. Y luego me referiré a los estudios de género desde la crítica y la teoría que crean ciclos y géneros "a posteriori" en el sentido en que lo advierte Altman cuando señala que "La mayoría de estudios sobre los géneros elabora su propia versión de la definición y construcción del corpus por parte de la industria" (37)[52].

2.4.1 El melodrama

Hoy en día, el melodrama es asociado con las historias de amor, el matrimonio, la maternidad y la familia. Por su excesiva emocionalidad y sentimentalismo, ha sido concebido, como señala Christine Gledhill, "in pejorative terms" ("Melodramatic" 5). Ya sea que se aluda a melodrama como "género" o como "modo" (lo melodramático) teatral, cinematográfico o televisivo; o como "género" o "modo" de la literatura popular en su versión de "novela rosa", la referencia implica, en palabras de Peter Brooks, "a label that has a bad reputation and has usually been used

pejoratively" (10). Y esta mala reputación data prácticamente desde que surgió —en los teatros no oficiales de Francia e Inglaterra a fines del siglo XVIII— como entretenimiento de los nuevos y emergentes sectores medios y populares.

Las definiciones más "enciclopédicas" no refieren, sin embargo, de manera directa a la relación del melodrama con el público femenino. Michel Brenet, en su *Diccionario de la música*, señala que el melodrama es "género de espectáculo que consiste en un monólogo accionado y hablado, sostenido por la música discreta de una orquesta"; y que "en nuestros días, es un drama popular, del que ha desaparecido la música casi enteramente", a lo que añade que "Vulgarmente se denomina melodrama al drama de acción complicada y espeluznante con escenas jocosas, destinado a despertar curiosidad y emoción en público de bajo nivel cultural" (137).

Patrice Pavis, en el *Diccionario del teatro*, tampoco explicita la asociación de "melodrama" con las emociones y las lágrimas femeninas. Luego de definirlo, citando a Rousseau, "una obra donde la música interviene en los momentos más dramáticos para expresar la emoción de un personaje silencioso" (304),[53] establece que se trata de un género popular que "al mostrar a buenos y malos en situaciones horribles o tiernas, apunta a *conmover al público sin un gran esfuerzo intelectual* sino recurriendo a efectos escenográficos". Su estructura —señala— "tiene sus raíces en la tragedia familiar (Eurípides, Shakespeare, Marlowe) y en el drama burgués", que es "la forma paródica de la tragedia clásica", por cuanto la puesta en escena impone "sus efectos visuales y espectaculares" y el "texto elegante" de la tragedia es sustituido por *golpes de efecto*", ya que está dirigido a "un pueblo presentado como *infantil*, *ahistórico*, *asexuado* y *estupefacto* por la representación". En cuanto a los personajes, indica lo siguiente:

> claramente divididos en buenos y malos, no tienen la *más mínima elección trágica*, están modelados por buenos o malos sentimientos, por certezas y

> evidencias que no sufren contradicción alguna. Sus sentimientos y sus discursos se exageran hasta *el límite de la parodia* y provocan con facilidad *la identificación del espectador junto a una catarsis barata*. Las situaciones son inverosímiles, pero claramente trazadas: desgracia absoluta o felicidad inexpresable; destino cruel que termina por arreglarse (en el melodrama optimista) o que acaba sombrío y tenso, como en la novela negra … a menudo situado en lugares *totalmente irreales y fantásticos* (naturaleza salvaje, castillo, isla, bajos fondos), vehicula abstracciones sociales, *oculta los conflictos sociales de su época*, reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica. *Género traidor* a la clase a la cual parecía dirigirse: el pueblo, el melodrama sella el orden burgués, recientemente establecido, al universalizar sus conflictos y sus valores y al intentar producir en el espectador una "catarsis social" que *desalienta toda reflexión o contestación*. (Pavis 305)[54]

2.4.1.1 El melodrama teatral

Las características que identifican al género están presentadas, en la definición del diccionario de Pavis, desde una perspectiva que busca condenarlo explícitamente, en tanto que, como drama —diría Gledhill—, representa una "debased or failed tragedy" y,desde el punto de vista ficcional, "a fall from the seriousness and maturity of the realist novel" ("Melodramatic" 5).

Cuando Peter Brooks, en un trabajo pionero publicado en 1976, se propuso dar cuenta del melodrama teatral como un género histórico con el fin de entender y analizar los elementos que consideraba "melodramáticos", presentes sutilmente en las novelas de Honoré de Balzac y de Henry James, dos autores emblemáticos de la "novela realista", era consciente de que "its rehabilitation as a descriptive critical category requires some argument" (xv), porque entendía

que las connotaciones de la palabra eran similares para todos en tanto que "They include: the indulgence of strong emotionalism; moral polarization and schematization; extreme states of being; situations, actions; overt villainy, persecution of the good, and final reward of virtue; inflated and extravagant expression; dark plotting, suspense, breathtaking peripety" (11-2). En cierto modo, las características que Brooks le asigna al melodrama son similares a las señaladas por el diccionario, pero la diferencia radica en que el estudioso encuentra un valor en esta forma de expresión que apela a los excesos emocionales, éticos y dramáticos: "in their very purity and even crudity, can teach us to read a whole body of modern literature with a finer perception of its project" (12).

Es justamente su afán de comprender los elementos melodramáticos, que intuye están presentes en las novelas de Balzac y de James, el que conduce a Brooks a buscarlos en el melodrama teatral francés, pues entiende que estudiando directamente a los autores de melodramas del XIX, "we find the structure of an aesthetic worth talking about because it shows in such clear outline what much nineteenth-century literature—that of what I have called the melodramatic imagination—must take as its premises and expressive techniques" (xvi). Así, lejos de menospreciar el género y contribuyendo a su rehabilitación, se propone estudiarlo desde la particularidad de su origen histórico.

La tesis central de Brooks es que el melodrama surge en un mundo en donde el orden moral y social ligado a lo sagrado ha terminado, y donde la instauración de "A new world, a new chronology, a new religion, a new morality" (15) concierne ahora al ámbito político. "The Revolution attempts to sacralize law itself, the Republic as the institution of morality. Yetit necessarily produces melodrama instead, incessant struggle against enemies, without and within, branded as villains, suborners of morality, who must be confronted and expunged, over and over,

to assure the triumph of virtue" (15). El melodrama que estudia y rehabilita Brooks es, pues, el "melodrama clásico francés", aquel que se estableció a principios del siglo XIX "in the aftermath of the Revolution" (xvi); un melodrama radicalmente democrático que busca ser claro y comprensible para todos los públicos.

La razón de ser del género y del modo melodramático es justamente localizar y articular esa "moral oculta", para lo cual emplea recursos específicos —como las confrontaciones dramáticas, las persecuciones y el suspenso— a fin de que el espectador, al asistir a las incesantes peripecias por las que pasa la tríada héroe / heroína / villano, se identifique emocionalmente con la víctima, que sufra con ella, que comparta sus lágrimas, que se compadezca, en tanto que esta encarna la virtud.

Ya hacia 1830, "signs of what might be called decadence begin to appear in the genre", sostiene Brooks, por cuanto la dimension ética empieza a ser desplazada: "There is a tendency for some melodrama to become more 'domestic', a greater interest in situation and plot, and a certain repose on the well-worn tenets of bourgeois morality" (89).

De otro lado, también conviene señalar que, aun cuando Brooks se limita a estudiar el melodrama teatral francés clásico, no ignora el desarrollado en Inglaterra y en América, pero aclara que su elección no es enteramente arbitraria, pues "it includes the original state of melodrama—Pixerécourt is regarded as the founder of the genre—and the period of its greatest flourishing, when it dominated the stages of Paris and included in its audiences the greatest social classes". No ocurrió lo mismo en Inglaterra ni en América, lugares a los que el melodrama llegó desde Francia y se convirtió rápidamente en entretenimiento de "the lower orders, indeed, in the Surreyside houses, for the mob"(xvi). En Francia, dice Brooks, todos los sectores sociales

asistían a los "Boulevard theatres", que eran "respectable places where good manners were not offended" (89).

Es importante señalar que la prohibición del diálogo hablado en las representaciones teatrales "ilegítimas"[55] (lo eran porque se representaban en los teatros que no tenían las patentes reales, "royal patents", de las que gozaban dos o tres teatros oficiales) determinó el desarrollo de por lo menos tres áreas de expresiones no verbales que consolidaron el melodrama como género a fines del siglo XVIII:

> First, if illegitimate entertainments were to become a viable economic and professionalised concern, spectacle provided that element which could be most fully developed without running the risk of falling into the forbidden category of the play. This led to increasingly sophisticated productions with elaborate and varied costuming, exotic sets, spectacular enactments and special effects. (Cit. en Gledhill, "Melodramatic" 17)

Dado que el espectáculo requería de las llamadas "performance traditions": "dumb show, pantomime, harlequinade, tumbling, acrobatics and balladry" (Gledhill, "Melodramatic" 17), estas se desarrollaron ampliamente, así como la música, que si bien era usada en el teatro "legítimo", en el "ilegítimo" fue aprovechada para introducir mensajes verbales necesarios para la comprensión de la trama y que se expresaban mediante las letras de las canciones. Los mensajes también se trasmitían mediante los carteles que se mostraban para informar, aclarar o revelar datos importantes. Además, la necesidad de comunicar sin emplear el lenguaje verbal obligó a desarrollar un repertorio de signos no verbales emblemáticos, "such as meteors, rainbows, lightning, spectres, crosses in flames, rising tombs and the like", que informaban a la audiencia sobre la bondad o maldad del personaje. Así, concluye Gledhill, "Elaborating such

traditional techniques, the illegitimate theatre had by the end of the eighteenth century consolidated a sophisticated theatrical*mise en scène*" (18).

Se podría pensar que cuando se suprimieron las regulaciones gubernamentales que prohibían el diálogo en las representaciones teatrales no oficiales (1789 en Francia y 1843 en Inglaterra), estas abandonarían los diversos recursos visuales y espectaculares que habían desplegado a falta del derecho al uso de la palabra. No fue así. Es más, las prácticas espectaculares se volvieron cada vez más sofisticadas y se desplegaron técnicas que anticiparon a las del cine: "either by mechanically moving scenery and stages, or by gas and later electric lighting" (Gledhill, "Melodramatic" 22). Todo ello, como es fácil comprobarlo, sería heredado por el cine.

No hay duda de que el melodrama teatral llegó a la primera década del siglo XX —antes de su desaparición, al no poder competir con el cine— con la marca del espectáculo sensacionalista, "defined as an emphasis on action, violence, thrills, awesome sights, and spectacles of physical peril", como señala Singer (48). Este "blood —and thunder sensational melodrama"(53) se orientó hacia el exterior "avoiding the private sphere in favor of an adamantly nondomestic mise-en-scène of criminal dens, submarines, lumber mills, diamond mines, munitions factories, racetracks, abandoned warehouses, gothic mansions, military front lines, rooftops, airfield, highways, and railways" (54).

Así, identificado con tramas de acción y violencia, aventuras, suspenso y profusión de efectos especiales —rasgos asociados a los géneros masculinos—, y habiendo anticipado técnicas que más adelante serían consideradas propias del "lenguaje cinematográfico",[56] el melodrama teatral pasó al cine y se consolidó como género.

2.4.1.2 El melodrama en el cine

2.4.1.2.1 Desde la historia: aventura y suspenso

Al iniciar su investigación sobre el melodrama en la cultura estadounidense entre 1880 y 1920, Ben Singer constató en los comentarios críticos y avisos publicitarios de las películas, en periódicos y revistas de la época, así como los catálogos de las productoras,[57] que los filmes anunciados como "Melodramas" habían heredado directamente las características de los representados en los teatros —"Movies delivered abundant rapid action, stimulating violence, spectacular sights, and the thrills of physical peril, abductions, and suspenseful rescues" (192)— y que se distinguían de otro género llamado "Sob Story". Ambos géneros, refiere Singer expresando su sorpresa y confusión iniciales,

> it seemed to me, should be more or less equivalent. The movies that instantly came to mind as I thought of examples of Hollywood film melodrama—movies like *Stella Dallas*, *Letter from an Unknown Woman*, *Written on the Wind*, *Imitation of Life*, *Peyton Place*, *Madam X*, *Back Street*, and so on—all hinged on sentimental motifs of romantic pathos and domestic tribulation. "Sob Story" for me evoked the "weepie" or "tearjerker", the woman's film, the soap opera, etc. If these were not melodrama, then what was? (6)

Indagando en el uso del término, lo encontró empleado con frecuencia en un tipo de producción que se conoció como "serial films" y en una amplísima variedad de subgéneros: "Detective, western, gothic, patriotic, and working-girl melodramas" (198), todos orientados a la aventura, acción, violencia y dirigidos a hombres de la clase trabajadora.[58] Singer demuestra fehacientemente que el más o menos estable significado que le asignamos hoy en día al melodrama —como un género femenino, introspectivo y psicológico— no corresponde al de las primeras décadas. Tal falta de correspondencia y continuidad semántica no resulta problemática

para el estudioso por cuanto asume que esta asociación del melodrama con la acción y la aventura cambió en los años treinta (su estudio alcanza hasta la década del veinte), y ya desde entonces las películas presentadas como "melodramas" referían a las historias de amor y al mundo doméstico con énfasis en el patetismo y el sufrimiento femenino. Pero los estudios de Steve Neale desmintieron la presunción de Singer.

En efecto, Neale investigó el uso del término "melodrama" (y otros relacionados: *meller*, *melodramatic*) en *Variety* —la revista de los productores—, en reseñas críticas y en avisos publicitarios posteriores a la década de 1920, y constató que las definiciones encontradas por Singer en su investigación no habían cambiado. "Instead theyremained remarkably consistent through the 1930s, the 1940s, the 1950s and the 1960s" (*Genre* 180). "Melodrama" y "Melodramático", de acuerdo con la investigación de Neale,

> meant crime, guns and violence; they meant heroines in peril; they meant action; tension, suspense; and they meant villains, villains who in 'cheap melodrama' at any rate, could masquerade as 'apparently harmless' fellow, thus thwarting the hero, evading justice, and sustaining suspense until the last minute. (*Genre* 179)

No solo sorprende la persistencia de la definición de melodrama asociada con acción y violencia; también con "realismo", como es el caso delos textos que anuncian "powerful melodrama … Down to earth and highly realist" (*Film Daily* on *The Postman Always Rings Twice*, 15 March 1946: 16); "punchy action, realistic melodrama and sustained audience interest" (*Variety* on *Bataan*, 26 May, 1943: 8); "Ultra-realistic melodrama dealing with various and sordid aspects of backwash of modern life" (*Motion Picture Herald* "Product Digest" on *The Man with the Golden Arm*, 17 December 1955: 706); y sobre todo, que resaltan la "virilidad" y lo "masculino": "Virile realist melodrama" (*Variety* on *The Big House*, 2 July 1930: 25); "he-man melodrama" (*Variety*

on *The Storm*, 2 November 1938: 15); "Penal melodrama with a mainly masculine story" (*Motion Pictures Herald* on *6000 enemies*, 27 May 1939: 32); "cactus country meller with an all-male cast" (*Variety* on *Bad Lands*, 16 August 1939: 14) (Cit. en Neal, *Genre* 186-7)

La investigación de Neale también reveló que el uso de términos genéricos tales como "romantic melodrama" o "domestic melodrama" es, de hecho, poco común; que el término "family melodrama", empleado por los críticos de los años setenta no está registrado en los textos de los años cuarenta y cincuenta, cuando fueron producidas esas películas (*Genre* 187). De esta manera, puso en cuestión lo que parecía una verdad indiscutible: la "inferioridad" del melodrama, su mala reputación: "Although there are occasions on which terms like melodrama are used in a pejorative sense (as in 'baldly stated, the story is only so much melodrama' in *Moving Picture World's* Review of *The Whispering Chorus*, 6 April 1918: 128), it is in fact much more common to find it used neutrally, as a term of generic description". De acuerdo con Neale, el melodrama como género no fue percibido en sí mismo como inferior; eran las películas las que "could be good, bad, indifferent or standard, depending upon the nature of the films and, of course, the judgement of its reviewer" (185). Asimismo, Neale descarta la asociación entre el llamado *women's film* y el melodrama,[59] obviamente atendiendo a la definición de este en términos de acción, aventura y violencia. También pretende demostrar que las películas pertenecientes al *women's film* no fueron rechazadas ni menospreciadas por la crítica (*Genre* 193), con lo que contradice a estudiosas como Molly Haskell o Christine Gledhill, entre otras, e incluso parece negar la percepción negativa o condescendiente que algunos sectores "cultos" tienen incluso hoy en día de estas "viejas películas".

Tales constataciones ponen en cuestión y desestabilizan definiciones aceptadas y ampliamente consensuadas como que el "melodrama refiere a textos centrados en el mundo

femenino y doméstico", "las películas que hizo Hollywood en los años treinta, cuarenta y cincuenta dirigidas especialmente al público femenino fueron menospreciadas por la crítica". En efecto, la disparidad entre el uso actual que le asignamos al melodrama y el tradicional o "clásico" (hasta los años veinte, según Singer; hasta prácticamente los sesenta, según Neale) implicaría una enorme equivocación de la crítica y de los investigadores, tal como lo sostiene Neale, que pondría en cuestión una serie de presupuestos sobre el género asumidos por los estudios que se iniciaron en los años setenta. ¿Cómo entender entonces el melodrama hollywoodense?

2.4.1.2.2 Desde los estudios fílmicos

En los años setenta, algunos teóricos y críticos abordaron el estudio de películas que llamaron indistintamente "melodramas" o *women's film* para describir un género que poco o nada tenía que ver con el "blood-and-thunder sensational melodrama" adoptado por la industria, los periodistas y críticos, tal como lo han demostrado Singer y Neale. Es posible que el equívoco al que alude Neale se haya iniciado a partir de dichos estudios; por ello, indagaremos en esta línea, pero también revisaremos otras propuestas generadas en torno a las diversas concepciones y sentidos atribuidos a estos géneros.

2.4.1.2.2.1 El melodrama como género cinematográfico

No todos los teóricos y estudiosos comparten la tesis de Neale. Rick Altman, por ejemplo, resuelve la aparente contradicción recurriendo a su teoría de los géneros, que considera su inestabilidad y naturaleza cambiante, su constante hibridación, la tensión entre las definiciones de la industria y de los críticos; la constante formación de subgéneros y nuevos ciclos; así como la capacidad de la crítica de crear géneros con posterioridad a la producción de las películas y la concepción de que los usos y significados de la terminología genérica varían a lo largo de los

años.[60]Hablar de "melodrama" en los tiempos del cine mudo no es lo mismo que hablar del "melodrama" de los años treinta, cuarenta o cincuenta: se trata de cartografías distintas, mapas que se superponen. Pero la mayoría de los críticos, dice Altman, "sigue sin darse cuenta de que dicha cartografía implica una superposición de mapas de múltiples cronologías y extensiones (aunque muchos de ellos utilicen los mismos topónimos)". Así, rechaza la idea de que el vocabulario que se emplea para hablar de los géneros sea "estable y eterno" (Altman 104). Cuestiona, asimismo, que Neale le atribuya a la industria la capacidad de "establecer los géneros una vez y para siempre" en la fase de producción (107), es decir, que no acepta la posibilidad de que una película catalogada como perteneciente a determinado género en el momento de su exhibición, pueda posteriormente ser percibida como parte de otro.

El argumento de Altman sobre el empleo de terminología genérica en la publicidad — "Abundan las referencias indirectas, por supuesto, pero casi siempre para evocar múltiples géneros" (86)— puede aplicarse para relativizar la contundencia de las conclusiones de Neale. "Hollywood no tiene ningún interés en identificar una película con un solo género", afirma Altman, y analiza el cartel publicitario de la película *Only Angels Have Wings* de Howard Hawks (1939) para demostrar que la información que allí se encuentra está orientada a convencer a los espectadores de que van a encontrar "todo lo que la pantalla puede ofrecer", lo cual significaba que

> había algo para los hombres ('¡Cada día una cita con el peligro¡'), algo para las mujeres ('¡Cada noche un encuentro con el amor!'), más un plus para ese público *tertium quid* que prefiere los viajes a las aventuras o el amor ('Ante el impresionante decorado de los ANDES CUBIERTOS POR LA NIEBLA'). (88-9)

Altman también destaca que "el único vocabulario específicamente genérico se encuentra en el texto central, aunque con un tipo de letra más pequeño minimizado por los nombres de las estrellas" (88). La alusión genérica "EMOCIONANTE AVENTURA ROMÁNTICA" confirma la orientación a la acción y al romance (88); es decir, una combinación capaz de atraer tanto al público femenino como al masculino.

Desde una perspectiva diferente, Singer establece la conveniencia de situar al melodrama como "género" específico y coherente, pero también como un "modo" dominante que abarca muchos y diferentes géneros populares; para ello, propone definirlo "as a cluster concept" (7), que implica la combinación de por lo menos cinco elementos o rasgos característicos: "Pathos", "Overwrought Emotion", "Moral Polarization", "Nonclassical Narrative Structure" y "Sensationalism" (44-8). La presencia de dos, e incluso uno, de estos elementos puede dar lugar a que se considere que determinada obra teatral o película es un "melodrama" (7). El modelo de Singer funciona y resuelve la contradicción planteada por Neale, pues permite considerar como melodramas tanto aquellos asociados con la "virilidad" de los primeros "blood-and-thunder melodrama", como los vinculados con el género femenino. En el primer caso, se trata de melodramas en los que predomina el sensacionalismo ("Sensationalism") —centrado en la acción, el peligro, los rescates en el último momento—, combinado con la intensidad emocional ("Overwrought Emotion") y la "Moral polarization", con ausencia de"pathos"[61] (55). Por su parte, los melodramas femeninos, que Neale rechaza, remiten a las películas que en general llamamos melodramas, en las que la acción y la aventura están ausentes y en las que predominan "emotional nuances in the portraiture of female martyrdom, disillusionment, repression, anxiety, resignation, and frustration" (53), es decir, el "pathos".

La funcional definición de Singer no da cuenta de las razones ni de las circunstancias en las que ocurrió un cambio tan radical en la concepción del melodrama; tampoco Altman, en la sección que dedica al tema bajo el título "Post mortem para un género fantasma" (105-8), exhibe ejemplos ya sea de críticos, notas periodísticas, testimonios de espectadores o anuncios publicitarios que contradigan las afirmaciones de Neale y muestren la percepción del melodrama en su nueva acepción: su asociación con el público femenino, su excesiva emocionalidad y su mala reputación en el ámbito de la crítica y de los sectores "cultos".

2.4.1.2.2.2 ¿Melodrama = "Family Melodrama"?

Autores como Altman, Gledhill, Mercer y Shingler concuerdan en que "The conception of 'melodrama' arrived at by film scholars after 1970 is almost diametrically opposed to the conception of 'melodrama' that circulated in the American film industry trade press in the earlier period" (Mercer y Shingler 6). De hecho—como lo demostraron Singer y Neale—, productores, periodistas, críticos y público en general identificaban "melodrama" con películas que posteriormente fueron agrupadas en géneros diferentes, tales "as 'film noir', the 'western', 'suspense thriller' and 'horror movie'" (6).

Mercer y Shingler entienden que fueron los estudiosos de los años setenta quienes empezaron a llamar "melodramas" a las películas que tenían más palabras que acción y cuyos protagonistas eran hombres inactivos frente a mujeres dominantes y activas (6). A pesar de que, coincidiendo con Neale, señalan que tal concepción de "melodrama" era diametralmente opuesta a la empleada por la industria, fue la versión que adoptaron los estudios fílmicos y que se impuso entre los directores de cine, críticos y periodistas desde los años setenta. Pero ocurre que no se refieren a la "versión" desdeñada, poco documentada, casi nunca nombrada y con escasas referencias, del "melodrama sentimental", dirigido al público femenino. Los estudiosos del cine

en los tempranos setenta crearon la categoría de "melodrama familiar" para incluir en ella un conjunto de películas que rescataron —como señala Linda Williams— de los ataques usuales dirigidos contra el melodrama por sus excesos sentimentales y su asociación "with a mass and, above all, 'female audience'" ("Melodrama" 43). Los críticos vieron, especialmente en los trabajos de Douglas Sirk, que los excesos "could be deemed ironic and thus subversive of the coherence of mainstream cinema" (43). De allí, la contundente sentencia de Gledhill, excesiva, mas no por ello inexacta, que cita Williams: "Through discovery of Sirk, a genre came into view" ("Melodrama" 44).

En efecto, Thomas Elsaesser, en su pionero artículo "Tales of Sound and Fury, Observations on the Family Melodrama" —publicado por primera vez en *Monogram*en 1972 y reeditado posteriormente en innumerables antologías—, seleccionó ciertas películas filmadas en los años cincuenta[62] —principalmente las dirigidas por Douglas Sirk, Vincent Minnelli y Nicholas Ray— y las agrupó en un conjunto genérico que llamó "Family Melodrama", término desconocido hasta entonces por la industria, los críticos y estudiosos, los periodistas y los espectadores. La etiqueta, sin embargo, fue aceptada y consolidó un género que alcanzó, en los años ochenta, "the same kind of generic status within Film Studies as the western and the gangster film" (Mercer y Shingler 8).

De acuerdo con Elsaesser, el empleo de los elementos de la puesta en escena, tales como la iluminación, el color, el encuadre, la escenografía,el vestuario, los actores, adquiere en estas películas una capacidad significativa que trasciende la palabra e incluso el valor o sentido de la historia, razón por la cual

> the domestic melodrama in colour and widescreen, as it appeared in the 40s and 50s is perhaps the most highly elaborated, complex mode of cinematic

> significación que el cine americano haya producido, debido al restringido alcance para la acción externa determinada por el sujeto, y porque todo, como dijo Sirk, sucede en el interior. (52)

El artificio y exceso de la puesta en escena le permitió a Sirk, el más destacado "melodramatista" según Elsaesser, revelar sutilmente las contradicciones y conflictos sociales, la crisis de la familia burguesa y la latente represión sexual. El particular uso de "an ironic mise-en-scene suggests a critic of bourgeois ideology that reveals wider conflicts and tensions that manifest themselves through the dominant cinema of the period" (Mercer y Shingler 40).

A Thomas Elsaesser, así como a Geoffrey Nowell-Smith y Chuck Kleinhans, entre otros estudiosos que adoptaron la propuesta del "nuevo género", les interesó destacar que las películas que conformaban el corpus del "Family Melodrama" seguían solo en apariencia las convenciones sociales y narrativas del cine clásico. En realidad, explica Thomas Schatz —crítico divulgador del "Family Melodrama" (género al que considera "as subtle, self-conscious criticism of American values, attitudes and behaviour")—, los melodramas en general eran ingenuos, escapistas y estaban interesados en brindar a la audiencia "formalized portrayals of virtuous, long-suffering heroines whose persistent faith in the American Dream finally was rewarded with romantic love and a house in the suburbs"; pero—prosigue—"in the hands of Hollywood's more perceptive filmmakers, particularly Sirk, Minnelli and Nicholas Ray, the genre assumes an ironic, ambiguous perspective" (Schatz 225).

Schatz fue el primer estudioso que consideró el "Family Melodrama" como un respetable género de Hollywood al incluir un capítulo de análisis en su libro *Hollywood Genres*, publicado en 1981. Así, "The Family Melodrama" formó parte de su estudio junto con los géneros ya

consagrados y canonizados como lo eran por entonces el “western”, el “gangster film”, el “hard-boiled detective film”, el llamado “screwball comedy” y el “musical”.

> It was in the mid-1950s that the Hollywood melodrama emerged as the kind of cinema that Sirk, Minnelli, Nicholas Ray, and other filmmakers could exploit successfully. … Because of a variety of industry-based factors, as well as external cultural phenomena, the melodrama reached its equilibrium at the same time that certain filmmakers were beginning to subvert and counter the superficial prosocial thematics and clichéd romantic narrative that had previously identified the genre. (223)

Si bien la inclusión fue consagratoria para un género menospreciado hasta entonces por los estudiosos, también es necesario mencionar que, para explicar o justificar su inclusión, Schatz diferenció claramente el —llamémoslo— “mal melodrama” o “melodrama convencional”, calificado como alienante, escapista y sentimental, del “buen melodrama”, aquel que directores como Sirk, Minnelli y Ray habían logrado realizar desde una postura crítica, progresista y cuestionadora mediante el uso de la ironía, la excesiva estilización de la puesta en escena y los ambiguos “happy endings”. En suma, gracias al talento de unos pocos directores, el género menospreciado adquirió prestigio y reconocimiento crítico.

Schatz deja en claro que tal sofisticación no fue percibida por el público que colmó las salas de cine y convirtió a estas películas en grandes éxitos comerciales, lo que confundió a los críticos de entonces, quienes se demoraron en reconocer que tales películas dirigidas, muchas de ellas, al público femenino, conocidas despectivamente como “weepies”, respondían al género solo en la superficie:

> Critical reservations were intensified predictably, by the tremendous popularity of Sirk's 'weepies', particularly with the middle age, middle class, middle brown 'women's matinee' crowd. But his talent is at last receiving its well-deserved acclaim- Sirk's critical stock has risen dramatically throughout the past decade. (Schatz 245)

Es decir, *a pesar de* su éxito en las audiencias femeninas, los melodramas de Sirk merecieron atención de la crítica seria. Queda así claramente demostrado el menosprecio al sentimentalismo y la fácil identificación con los mundos ficcionales que supuestamente definen el ámbito femenino frente al distanciamiento, la actitud crítica y las intenciones subversivas que parecen ser propias del ámbito masculino. Y aquí es donde el melodrama concebido en los términos con los que la crítica caracterizó la obra de Sirkse asocia y prácticamente se convierte en sinónimo del *women's film*.

Neale acusa a Elsaesser y a los estudiosos que adoptaron la etiqueta "Family Melodrama" —"a term I have not encountered at all" (*Genre* 187)— de no considerar "the provision of an historically precise account of melodrama" (184). Y no le falta razón, pues de haber prestado atención a la historia, tendríamos un panorama más completo, complejo y menos polarizado que el establecido por estos primeros estudiosos. Como señala Gledhill, "Not only did this perspective inhibit exploration of melodrama's affiliation across a range of melodramatic cycles of earlier and later decades, it obscured the relation between family melodrama and the women's film" ("Melodramatic" 9). Y es que la aproximación de Elsaesser, si bien le dio un lugar al melodrama en el campo de los estudios fílmicos, destacó —como hemos visto— aquellas producciones que a su juicio subvertían los melodramas convencionales considerados "as

Hollywood's lowliest form" (11) e ignoró la relación de estos con el público femenino y el *women's film.*

Se descuidó así el estudio del melodrama como género popular y sus líneas de desarrollo para atender y destacar como "melodrama" solo ese conjunto de películas que subvertían el género menospreciado. De otro lado, como señalan Mercer y Shingler, muchos estudiosos contemporáneos y posteriores a la publicación de Elsaesser asumieron que sus comentarios sobre el "Family Melodrama" eran aplicables "to Hollywood melodrama more generally. Many certainly went on to adopt this approach in their own work: most notably, Geoffey Nowell-Smith (1977), Laura Mulvey (1977/1988) and Chuck Kleinhans (1978)" (9).

2.4.1.2.2.3 El melodrama como "modo": lo melodramático

El establecimiento desde los estudios fílmicos del "melodrama familiar" como modelo que se aplicó retrospectivamente a películas que en el momento de su producción y exhibición habían sido catalogadas como "gangster film", *women's film*, "romance film" y "adult film",[63] entre otras categorías, no alcanza a explicar —en mi opinión— el radical desplazamiento de la concepción del melodrama como un género de acción y aventuras ("blood-and-thunder sensational melodrama", en términos de Singer 53) hasta la difundida en nuestros días, ampliamente asociada con lo sentimental, la emoción, las lágrimas y, por ende, lo femenino. Es cierto que el nuevo género no incluyó las películas de acción y aventuras; pero también hay que decir que la perspectiva elegida por los estudiosos de los años setenta y ochenta para analizar el género que intentaban reivindicar mostraba discretamente el tradicional desdén por el melodrama al que nos referimos al principio. Linda Williams expone esta actitud crítica de manera clara y contundente:

> Critics of fifties family melodrama delighted in the way the repressed emotions of characters seemed to be 'siphoned off' onto the vivid colors and mute gestures and general hysteria of the mise-en-scene, but they were strangely silent about the emotional reactions of audiences to all this hysteria induced by the mise-en-scene. It was almost as if there were a 'bad' melodrama of manipulated, naively felt, feminine emotions and a 'good' melodrama of ironical hysterical excess thought to be immune to the more pathetic emotions. ("Melodrama" 44)

En suma:un melodrama acrítico y complaciente que, centrado en el sufrimiento de las mujeres victimizadas, impedía que las espectadoras se distanciaran y rechazaran tal condición y las movía, en cambio, a la identificación con la víctima, a la pasividad y el masoquismo; y un melodrama crítico que invitaba a una lectura distanciada y racional—en el sentido brechtiano ponderado por el propio Sirk— de las emociones y el "pathos", en tanto que elaboraba sutilmentelas contradicciones y fisuras del orden burgués —mediante la ironía y los excesos de la puesta en escena— para denunciarlo. En el primer caso, se trataría de un melodrama reaccionario dirigido a las mujeres; en el segundo, de uno crítico, progresista y racional, descubierto por críticos atentos como Elseasser.

Esta discusión tiene un interés fundamental en la presente investigación, pues —como se ha señalado reiteradamente— estudiar los guiones de Manuel Puig implica estudiar el melodrama cinematográfico de los treinta, cuarenta y cincuenta en una acepción que no aparece documentada —aquella asociada con las lágrimas, la emocionalidad, el mundo de las mujeres—, tal como Neale lo demostró y que los estudiosos, con algunas excepciones, han preferido ignorar, dejando irresuelta una contradicción que requiere ser explicada.

Aparte de la "solución" elaborada —y ya comentada arriba— por Rick Altman, voy a plantear en lo que sigue dos propuestas que atienden el problema señalado. La primera corresponde a Chuck Kleinhans, investigador que cuando en 1978 publicó, en la línea instaurada por Elsaesser, "Notes on Melodrama and the Family Under Capitalism", en donde estudiaba a la familia como una institución política y lugar de opresión, en especial para las mujeres, no hizo ninguna diferenciación entre "Melodrama" y "Family Melodrama"; es decir, extendió la caracterización elaborada por Elsaesser al melodrama en general. Pero en un artículo posterior, "Realist Melodrama and the African-American Family" (1994), precisó que entendía melodrama "as a protean form, occupying many different spaces at different times"; de forma que reconoció implícitamente la discordancia del uso del término, denunciada por Neale y Singer, al explicar que

> Without denying recent reminders of the action/adventure/sensation tradition of the form, I am particularly concerned here with the domestic melodrama tradition of the bourgeois era, which has a fairly coherent historical and social existence. In this context, melodrama finds a long and varied expression in paying attention to and validating the significance of personal, familial, and workgroup social relations. (Kleinhans, "Realist" 158)

Si bien Kleinhans se limita a reconocer la existencia de "otro melodrama" y no indaga en la razón de la contradicción en el uso del término, resulta valioso que mencione las dos acepciones y precise qué tipo de melodrama está estudiando.

A mi juicio, quien aborda el problema desde una perspectiva más amplia es Linda Williams en su trabajo ya citado: "Melodrama Revisited". Allí, la autora enriquece y complejiza el entendimiento del melodrama trascendiendo afanes clasificatorios y límites inciertos. A

diferencia de Altman, que considera el trabajo de los críticos y estudiosos al margen de los usos de la industria, a Williams le parecen reveladores los términos hallados por Neale: "western melodrama, crime melodrama, sex melodrama, backwoods melodrama, romantic melodrama, and so on" (50). Y mirando el AFI Catalog of Features de 1921-1930, constata que "it reveals an even more remarkable proliferation of categories of melodrama: stunt melodrama, society melodrama, mystery melodrama, rural melodrama, action melodrama, crook melodrama, underworld melodrama, and even comedy melodrama, as well as just plain melodrama". Y va más allá: "a look at a more recent AFI volume—that covering 1961-1970—shows that many of these categories have persisted at least in the eyes of archivists and catalogists" (50-1). En lugar de limitarse a acusar a los estudiosos de haber empleado equívocamente el término, como Neale, Williams propone entender el melodrama como un "modo", que es además el característico y dominante del cine estadounidense, modo que se inicia en el cine mudo, continúa con el sonoro del Hollywood clásico y alcanza a producciones como *Philadelphia*, *Schindler's List* ylos dos primeros *Rambo* de la serie,[64] entre otras películas estrenadas en el momento próximo en que escribe y que cita para ejemplificar su propuesta.

Williams no solo resuelve la contradicción, sino que establece una línea de continuidad entre el cine mudo y el sonoro, a diferencia de Singer, que señala la ruptura entre una tradición y otra. La estudiosa determina, siguiendo acá la propuesta de Brooks, que las películas de Hollywood cuentan la historia de un héroe que es también víctima, que genera simpatía en la audiencia y cuya peripecia culmina con el reconocimiento, de parte de los otros personajes y de los espectadores, de su valor moral. "Westerns, war films, and Holocaust films, no less than woman's film, family melodramas and biopics, participate, along with any drama whose

outcome is the recognition of virtue, in the melodramatic mode of American film" ("Melodrama" 62).

Creo que el acierto de Williams radica en que este reconocimiento de la víctima "can tend in one of two directions: either it can consist of a paroxysm of pathos (as in the woman's film or family melodrama variants) or it can take that paroxysm and channel itinto the more virile and action-centered variants of rescue, chase, and fight (as in the western and all the action genres)" ("Melodrama" 58). Es decir, el modo melodramático implica "pathos" y "acción" en términos de necesaria complementariedad y no de oposición, como se suele pensar, ni tampoco de independencia, como ocurre en el esquema de Singer que admite la posibilidad de "acción" sin "pathos" (ver nota 79). Williams, siguiendo a Brooks, considera que la "moral oculta" es el elemento central del melodrama en un tiempo en que la religión ha sido desplazada. En ese sentido, señala, "pathos and action are the two most important means to the achievement of moral legibility" (59).

De acuerdo con Williams, ya en la temprana filmografía de Griffith se encuentran desarrollados ambos modelos. *Broken Blossoms*[65](1919) ejemplifica el predominio del "pathos", modelo que continúa en la mayoría de *women's films*, en muchos "family melodrama", en musicales yen "biopics", entre otros, en los cuales "victim-heroes, following in the footsteps of the nineteenth-century melodrama's *Uncle Tom* and *Little Evita*, achieve recognition of their virtue through the more passive 'deeds' of suffering or self-sacrifice" ("Melodrama" 59).El prototipo del modo melodramático con predominio de la acción se encuentra en *The Birth of a Nation* (1915) y *Way Down East* (1920), modelo que continúa

> in most of the male action genres—westerns, gangsters films, war films, cop films, and Clint Eastwood films[66]—as well as happy musicals and social problem

> films in which more active hero-victims either solve problems through action, as in *Salt of the Earth* (1953) and *Norma Rae* (1979), or are themselves rescued from some fix.(“Melodrama” 60)

Pero lo más frecuente en el modo melodramático, afirma Williams, es la combinación del “pathos” y la acción.[67]Así, establece una suerte de regla, según la cual “action-centered melodrama is never without pathos, and pathos-centered melodrama is never without at least some action” (“Melodrama” 58).

Emoción, simpatía por los personajes virtuosos y rechazo a los que encarnan la villanía, e incesante búsqueda del retorno al estado de inocencia original indican, sin lugar a dudas, el registro melodramático. Aunque Singer encuentra, y no le falta razón, que en el “Family Melodrama” el conflicto no radica en la batalla entre buenos y malos claramente polarizados —como ocurre en el melodrama teatral y en el del cine mudo—, sino “on the pathos of situations of moral antinomy in which two or more morally good (or at less nonvillainous) characters find that their interests are fundamentally incompatible” (54), Williams aclara que “We should not be fooled … by the introduction of more complex psychological motivations for victims and villains” (“Melodrama” 42). Y es que la polarización moral, la sobreactuación y el maniqueísmo no son, explica Williams, “the essence of this form. They are the means to something more important: the achievement of a felt good, the merger—perhaps even the compromise—of morality and feeling” (55).

Esta idea de la marca “melodramática” del cine de Hollywood se complementa con la del “género dominante” señalada por Neale, según la cual los géneros pueden ser caracterizados de acuerdo con los elementos, motivos y reglas que tienen mayor presencia en su construcción; ello no implica “exclusividad”, solo predominio de unos rasgos sobre otros. Las casi infinitas

posibilidades de combinación entre unos y otros elementos, según su predominancia o marginalidad, muestran la complejidad del sistema de los géneros en su dinámica de cambio y repetición. Porque sea cual fuere el filme, este presentará "romance", "suspenso", "emotividad", "espectáculo" en un plano más o menos protagónico según las características del género. Y el elemento "dominante" distinguirá unos de otros; pero también hay lugar para las hibridaciones y podemos tener

> a musical Western (*Cat Ballou*) or gangster film (*Bugsy Malone*), a melodrama that is also a mystery (*The Spiral Staircase*), a combination of science-fiction and horror (*Alien*), a science-fiction detective tale (*Blade Runner*), even a horror Western (*Billy the Kid Meets Dracula*)[68][sic].(Bordwell, "Estilo" 97)

Frente a tales posibilidades de hibridación, no resulta extraño el hallazgo que sorprendió a Singer cuando leyó en una reseña publicada en 1914, mientras investigaba el melodrama de las primeras décadas del cine:[69] "A melodramatic melodrama" en alusión a la serie *Lucille Love: Girl of Mystery.* En tanto que la emoción es el elemento dominante del melodramay el modo melodramático es la marca del cine de género, bien puede caracterizarse a ciertas películas como "melodramas melodramáticos".

Tras este recorrido del melodrama teatral al del cine mudo y del mudo al sonoro del periodo clásico, e incluso con alusiones hasta pasada la década de los noventa, queda claro que estamos ante la historia de un género o de un tipo de producción que nació fuera de los espacios "cultos", ajeno al "arte" con mayúscula y dirigido a los sectores populares. Su objetivo principal, la preservación del orden moral, así como los medios empleados para alcanzarlo —sensacionalismo, aventuras, suspenso y emoción, maniqueísmo—, dieron lugar a que estos

productos teatrales y literarios primero, y cinematográficos después, fueran catalogados con desdén y de forma peyorativa.

En algún momento, estos productos, dirigidos inicialmente a un público indistinto desde el punto de vista de la diferencia sexual, se asociaron con el público femenino: predominio del sentimiento, lágrimas, penas de amor. Y así, al primer menosprecio por su origen "popular", se añadió un segundo: "estaban dirigidos al público femenino", aunque —como se ha visto— resulta imposible determinar cómo ocurrió el desplazamiento de "male genre" en tanto "acción y aventuras" al "female genre" de la emoción y las lágrimas. Las definiciones citadas al principio ilustran claramente este gesto desdeñoso hacia el melodrama, ya sea por su "origen popular", como por "el público femenino" al que se suponía que iba dirigido. Durante los años de vigencia del melodrama como género "popular" y también como género "femenino" —asociado a la pasividad, la victimización y el sentimentalismo—, este fue menospreciado o, en el mejor de los casos, ignorado por la crítica.

En algún momento también, pero casi dos siglos después,[70] su vigencia, su éxito con el público e incluso su "influencia" o "filtración" en las producciones literarias, teatrales y cinematográficas "artísticas" con mayúscula llamaron la atención de estudiosos como Peter Brook y Thomas Elseaser, quienes intentaron "dignificarlo" —como se ha visto— al reconocerle virtudes ocultas tras esa superficie de expresión inferior, deleznable, "menor".

Más tarde, se empezó a discutir cómo es que las lágrimas y la emoción se asocian al mundo de las mujeres y lo que esto significa, qué ocurre con las espectadoras, cómo miran, qué imagen de las mujeres construyen las películas. Los melodramas se convierten en fuentes útiles para este tipo de análisis más allá, y más acá, de cualquier menosprecio. Queda claro, sí, que la historia da cuenta de la existencia de un "male melodrama" prácticamente olvidado (lo que no es

casual, dada la casi monopólica asociación de melodrama con el mundo de las mujeres) y de un vigente "female melodrama", que aun cuando estudiosos como Neale se esmeren en insistir en que nunca fueron menospreciados, es evidente que se inscribieron en el sistema de "películas para mujeres", que no gozaron de reconocimiento crítico.

Estas discusiones sobre el melodrama se vinculan directamente con el universo de Manuel Puig, por cuanto refieren, de un lado, a las películas que disfrutó siendo niño; y, de otro, al sujeto ya adulto que recuerda esas películas y las reescribe, deviniendo así en un escritor que "copia" aquellos viejos filmes que recuerda con nostalgia, pero que en los medios intelectuales se consideraban "melodramas deleznables". Puig vio esos "viejos filmes" mucho antes de que los "estudios fílmicos" los reivindicaran como "objetos de estudio"; y el análisis de su "reescritura", en el contexto que acabo de delinear y establecer, es justamente el objetivo de este trabajo, que se propone estudiar los guiones escritos y luego rechazados inclusive por el propio autor. No obstante, los planteamientos sobre el melodrama resultan incompletos si no damos cuenta de ese otro "género" o "subgénero", o simplemente "otro tipo de melodrama", que es el *women's film* y cuya asociación con Puig resulta inevitable e imprescindible, como lo adelantamos en la sección referida a "La biblioteca y la videoteca de Manuel Puig".

2.4.2 El *women's film*

Williams sostiene que el estudio del melodrama debe atender a su capacidad de generar diversas y complejas emociones en el público masculino y femenino y de articular valores morales: "what counts in melodrama is the feeling of righteousness, achieved through the sufferings of the innocent" ("Melodrama" 61). Asimismo, al considerar que el melodrama es "the fundamental mode of popular American moving pictures", además de extender la usual y limitada definición del melodrama: "excesses of emotional manipulativeness and association with femininity" (43),

coloca al "modo melodramático" en un registro que abarca a todo el "cine de género"[71]. La autora es enfática al señalar que "Melodrama is not a specific genre like the western or horror film; it is not a 'deviation' of the classical realist narrative; it cannot be located primarily in woman's film, 'weepies', or family melodramas—though it includes them" (42). Y si es así, el *women's film* sería un género similar al "melodrama melodramático", identificado con el "melodrama" cuando por este se entiende un género que aborda los mundos domésticos y familiares en el cual las mujeres son protagonistas.

Anticipándose a Williams, Michael Walker —en un artículo publicado en 1982 y citado por Neale— consideró al melodrama como un género cinematográfico en el que incluía dos categorías básicas: el melodrama de acción y el melodrama de pasión.

> Action melodrama—swashbucklers, war stories, westerns, crime thrillers, adventure stories—in which the basic story is concerned with the hero or heroes in conflict with the villains/the enemy/the bad guys/a hostile environment … and in which 'the love interest' is to a greater or lesser extent peripheral … Melodramas of passion, in which the concern is not with the external dynamic of action but with the internal traumas of passion, and which are exemplified, among others, by the woman's film. (cit. en Neale, *Genre* 202)

Si las películas que se consideran pertenecientes al *women's film* responden a las caracterizaciones asignadas al "melodrama de pasión" o, en términos de Linda Williams, de ese melodrama en el que predominan el "pathos", las emociones y los sentimientos femeninos, resulta relevante discutir las relaciones —en términos de coincidencias y diferencias— entre "melodrama" y *women's film*. Para ello, es preciso indagar, al igual que como lo hicimos en la discusión sobre el melodrama, tanto en la historia como en la tradición de los estudios fílmicos.

2.4.2.1 Desde la historia

Nuevamente es Steve Neale quien rastrea el origen del término como categoría empleada por la industria y sospecha que su antecedente puede encontrarse en un subgénero que surgió en 1910 y fue muy exitoso, el "serial queen", melodrama de acción y aventuras que modeló a la "New Woman" con un énfasis en la independencia, las habilidades físicas y la personalidad activa de una protagonista capaz de desafiar innumerables peligros. "Whether they were also ever called—or thought of—as women's film is as yet unknown", precisa, sin embargo, Neale (*Genre*191).

Por otro lado, Singer destaca que en estas películas la heroína era una joven que exhibía cualidades asociadas a la masculinidad: fuerza, valentía, coraje, decisión, autoridad; y no a la esfera de la domesticidad, el amor, el matrimonio y la maternidad a la que los espectadores de hoy asociamos la representación del mundo femenino. No obstante, incide en la gran paradoja de este tipo de melodrama (en el sentido de melodrama de acción y aventuras), en tanto que la heroína oscila entre extremos contradictorios: de un lado, destaca por su fuerza, poder, valentía, capacidad física; y de otro, por su debilidad, victimización y vulnerabilidad. En algún momento, la heroína precisa la llegada del héroe que salvará su vida.[72]

Por ello, afirma Singer, "it could be a mistake to classify the serial-queen melodrama strictly as a woman's genre—it certainly appealed to male spectators by virtue of its blood-and-thunder dynamism of action, its inclusion of male-hero figures, and its imagery of female victimization" (222); sin embargo, no niega que la industria ya desde estos primeros años había reconocido la necesidad de atraer al público femenino a las salas de cine, por cuanto representaba un importante ingreso económico. Y muestra claros ejemplos que dan cuenta de esta estrategia comercial[73] que ofrecía a las mujeres un producto que satisfacía su fantasía de reconocimiento y poder. "The fantasy of feminine glamour situated the woman as the passive center of attention,

the decorative and charming magnet of admiration, while the fantasy of female power situated her as the active center of the narrative, a heroic agent in a male environment" (224). Asimismo, diferencia estas tempranas producciones de las que más adelante se conocerán como *women's film*, centradas en el ámbito doméstico, el reino del sentimiento y, en muchos casos, en las relaciones madre-hija, "the very emblem of the Hollywood woman's film" (Singer 231).En los "serial-queen melodrama" que buscaron representar a la mujer desde una perspectiva no tradicional —a pesar de las contradicciones ya señaladas— estos elementos no son representados.

Neale declara haber encontrado por primera vez el término *women's film* en un comentario crítico, publicado en octubre de 1924 en *Film Daily* a propósito de *Christine of the Hungry Heart*, una película cuya protagonista enfrenta problemas sociales, emocionales y psicológicos, y sufre como esposa, madre y amante. De acuerdo con el comentario o reseña, *Christine of the Hungry Heart* es una película empeñada en enseñar y trasmitir enseñanzas morales más que en entretener y divertir a la audiencia. En la misma reseña, dicha película es descrita no como un melodrama, sino como un drama,[74] en el sentido empleado por Diderot en 1758.[75] De acuerdo con Neale, la industria llamó "women's film" a aquellas películas en las cuales una mujer era la protagonista, pero exclusivamente en el ámbito familiar o doméstico, y que fueron catalogadas como "dramas", nunca melodramas, en la acepción demostrada tanto por él como por Singer.[76]

En general, sostiene Neale, las reseñas y comentarios de la época (que ha rastreado desde que el término "*women's film*" fue acuñado hasta que se dejó de emplear en los años sesenta) muestran que el género ocupaba un lugar de prestigio y respetabilidad. "The genre asa whole occupied not a lowly or humble or despised position within the film industry but, rather, a lofty

one" (*Genre* 193). Frances Marion, guionista de la primera versión de *Stella Dallas* (Henry King, 1925), producida por Samuel Goldwyn, escribió: "Everyone was surprised that Sam chose a simple story like 'Stella Dallas' at a time when the public seemed to be clamoring for spectacles and lurid melodrama"(Cit. en Neale, *Genre* 193). Neale, a contracorriente de las estudiosas que desde el feminismo se interesaron en el *women's film* como género menospreciado por la crítica, sostiene que la industria prestó atención al público femenino no solo para incrementar las ganancias de taquilla —considerando que constituían un amplio sector de la población y se pensaba que influían directamente en sus acompañantes en la elección de la película que verían en las funciones de la noche—, sino también porque su asistencia le daba al cine un aire de respetabilidad. El llamado "Cult of True Womanhood", propio de la clase media del siglo XIX, aunque con modificaciones y adaptaciones, mantuvo su vigencia a lo largo del XX. Desde esta concepción, la mujer era definida en términos domésticos y familiares; y, en tanto que cumplía los roles asignados de esposa, madre y encargada del hogar, se la respetaba y admiraba por cuanto encarnaba los más altos valores de la sociedad civilizada: sensibilidad y virtud.

En suma, la investigación de Neale revela que bajo el término *women's film* la industria produjo, desde los años veinte hasta los sesenta, películas dirigidas particularmente al público femenino. Dichas películas se catalogaron como "dramas", sin marca peyorativa alguna; por el contrario, fueron producciones que los grandes estudios proyectaron con grandes presupuestos y categorizaron con la etiqueta "película serie A", lo cual indicaba que buscaban reconocimiento y prestigio más allá de las audiencias a las que usualmente se dirigía este tipo de producto. No es casual que ni los estudios pequeños como "Monogram" o "Republic" ni las unidades "B" de los grandes estudios produjeran *women's film*. "These units and studios largely specialized instead in

adventure serials, crime thrillers, action film and westerns —i.e. in melodramas of one kind or another" (*Genre* 194), enfatiza el investigador.

2.4.2.2 Desde los estudios fílmicos

Si se entiende melodrama como un género limitado a la acción y dirigido al público masculino, es claro que nada lo relaciona con el *women's film*. Pero los estudios fílmicos que se iniciaron en los años setenta con el trabajo pionero de Elsaesser, quien acuñó el término "Family Melodrama", y posteriores investigaciones —que ampliaron el corpus inicial a películas que la industria había catalogado en las décadas del treinta y cuarenta como "dramas", "*women's films*"; y en los cincuenta como "*adult films*"— despertaron también el interés de las feministas, por cuanto muchas de las películas que conformaban este género tenían a mujeres como protagonistas,[77] en el contexto de una producción dominada por los géneros de acción con el protagonismo de héroes masculinos. Fue Laura Mulvey, con su ensayo pionero "Visual Pleasure and Narrative Cinema", quien, desde el psicoanálisis y la teoría marxista, estudió la imagen de la mujer como objeto de la mirada masculina que construye el cine dominante y específicamente el *women's film*. La estudiosa diferenció, asimismo, dos tipos de melodrama: uno dominado por el punto de vista de la protagonista femenina; y otro, cuyo protagonista era masculino y enfrentaba problemas edípicos en la sociedad patriarcal. Estos últimos ya habían sido objeto de atención especial de Elsaesser y Nowell-Smith, pero desde un interés orientado a los conflictos de clase y a los psicológicos.

El interés de Mulvey en investigar aquellas películas narradas desde el punto de vista de la protagonista permitió ampliar enormemente el corpus inicial y así se fue conformando, gracias al incremento de las investigaciones, una categoría mayor que prácticamente identificó "melodrama" con *women's film*, lo que marcó la orientación de los estudios fílmicos de las

últimas décadas al punto tal que, como bien señala Judith Mayne, "It is only a slight exaggeration to say that most feminist film theory and criticism of the last decade has been a response, implicit or explicit, to the issues raised in Laura Mulvey's article: the centrality of the look, cinema as spectacle and narrative, psychoanalysis as a critical tool" (Cit. en Studlar 2).

El *women's film* como género construido, desde las distintas "olas" del feminismo, por los estudios fílmicos, y los términos peyorativos o condescendientes con los que fue tratado por la crítica son temas que considero importante discutir y precisar antes de iniciar el análisis de los guiones de Manuel Puig, pues —como se ha señalado reiteradamente— tanto él como autor y sus personajes aparecen en esta investigación como sujetos receptores de dicho género.

Asimismo, es preciso dejar claramente establecido que el género que Mulvey y los estudios feministas posteriores llamaron indistintamente "melodrama" o *women's film* no necesariamente coincide con la denominación empleada por la industria en el momento de su producción, ni con el llamado "Melodrama familiar", género creado por la crítica en los años setenta. En este caso, tal como ocurrió en nuestra indagación sobre el melodrama, comprobamos que las nominaciones genéricas que usan los críticos difieren de las que refieren los textos publicitarios, afiches y notas de prensa ("intertextual relay").

2.4.2.2.1 Melodrama, *women's film* y el mundo de la domesticidad

En su introducción a la antología *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*,[78] Gledhill explica que aun cuando el "modo melodramático" marcó el cine de Hollywood y las designaciones de la industria son prueba de ello (recordemos que la publicidad anunciaba "western melodrama", "crime melodrama", "sex melodrama", "romantic melodrama"), lo cierto es que el realismo, como estética que gozó de mayor prestigio, fue asociado con la esfera masculina de acción y violencia, mientras que el melodrama se comenzó a

considerar como un "woman's genre", cuando, por su exceso de emocionalidad y su falta de realismo, perdió legitimidad, se "feminizó". En el siglo XIX, afirma Gledhill, la sensibilidad y la emotividad estaban vinculadas con la virtud, y las lágrimas eran la mejor expresión de su reconocimiento. Pero luego, señala la autora, el "realm of feeling was assigned to women". Así, desde principios del siglo XX, "Sentiment and emotiveness were reduced in significance to 'sentimentality' and exaggeration, domestic detail counted as trivia, melodramatic utopianism as escapist fantasy and this total complex devalued by association with a 'feminised' popular culture. Men no longer wept in public". La remasculinización de los valores culturales coincidió también con la radical división entre alta y baja cultura. A la "alta cultura" le correspondió la expresión realista, que se presentó como

> (masculine) restraint and underplaying. It eschewed flamboyant characterisation in favour of psychological analysis, carried in verbal discourse and dialogue. The gestural rhetoric of melodramatic acting was displaced by 'naturalist' performance styles. Tragedy and realism focused on 'serious' social issues or inner dilemmas recentring the hero and claiming tragic value for the failure of heroic potential. (Gledhill, "Melodramatic" 33-4)

Del mismo modo, Linda Williams sostiene, como se vio en la sección anterior, que el melodrama debería ser estudiado como una forma dominante en la narrativa popular estadounidense, no solo en el cine, sino también en la literatura, el teatro y la televisión; y no reducirlo al subghetto del *women's film*. El melodrama, como un género específico conformado por un conjunto de películas marcadas por el "pathos" y dirigidas al público femenino, "was misclassified as a sentimental genre for women" porque géneros como el western y el de gángster —que fueron tempranamente legitimados por los estudiosos— habían sido construidos en relación con

supuestos valores masculinos, señala la autora siguiendo a Christine Gledhill (Williams, "Melodrama" 50). En efecto, el gángster se asoció con el "héroe tragico" y el "héroe épico", con el del western; mientras que el "melodrama was acknowledged only in those denigrated reaches of the juvenile and the popular, the feminised spheres of the woman's weepie, the romance or family melodrama" (Gledhill,"Melodramatic" 34).

En "Rethinking Genre", publicado en el año 2000, Gledhill reconoció que efectivamente —como Neale demostró en sus investigaciones, ya referidas en la sección anterior— el *women's film* fue un producto que los grandes estudios atendieron de manera especial: invertían grandes presupuestos en la producción, en el *star system*, en la publicidad, a diferencia de otros géneros como el terror o el western que se producían a costos muy bajos y con premura. Se estrenaban tras grandes campañas en las mejores cadenas de cine y de allí la afirmación de Neale —ya citada—, de que nunca fueron películas menospreciadas: "The genre as a whole occupied not a lowly or humble or despised position within the film industry but, rather, a lofty one" (*Genre* 193). Pero este prestigio que le asigna Neale —argumenta Gledhill— "tells us only about their placement in a production and marketing strategy, not about their cultural value" ("Rethinking" 226).[79] Señala también que los primeros críticos y estudiosos intentaron promover las películas de Hollywood como expresiones artísticas, alejándolas de "the effects of the presumed feminising aspects of emotion while finding protective classic names to remasculinise and dignify genres to be rescued for serious critical attention" (236).

Los primeros estudios sobre géneros cinematográficos, aquellos que reaccionaron a los códigos del "cine de autor", se empeñaron en destacar la naturaleza trágica del héroe del cine de gánsgters y la épica del western. El melodrama, pero no cualquier melodrama, sino el llamado "Family Melodrama",prácticamente identificado con las películas de Douglas Sirk, fue el último

en ser reconocido; y lo fue "only through the ancient Greek terms, *aporia* and *peripetia*, as ironising devices deployed to undercut what are described as the hollow sentimentalities derived from a feminised consumerist culture" (Gledhill, "Rethinking" 236).Gledhill no lo explicita, pero su referencia a los términos de la antigua Grecia en la "revalorización" de Sirk remite a las declaraciones de este en la famosa entrevista de Jon Halliday, en la que el director, ya retirado de Hollywood, sorprendió a críticos y estudiosos con sus declaraciones. El entrevistador, que menosprecia el melodrama, le propone hablar sobre *Magnificent Obsession*, ya que —confiesa— "Estoy bastante intrigado por saber cómo llegó a hacer una cosa así, que es un absoluto melodrama, para decirlo con indulgencia" (90); a lo que Sirk responde:

> Mi reacción inmediata ante *Magnificent Obsession* fue de desconcierto y desaliento. Pero, no obstante, había algo irracional en ella que me atraía. Algo demencial, en cierto sentido, bueno, obsesivo, porque esta es una maldita historia sin sentido, si jamás la hubo (sic). La ceguera de la mujer. La ironía de todo ello; no ironía en el sentido habitual de la palabra, sino como elemento estructural, un elemento de antinomia. Este santo marido de la mujer, el doctor Philips, muere para que otro pueda vivir. Es una ironía euripiadiana (sic), el tema de Alcestis: una persona que aplaca a la muerte tomando el lugar de otra… un rey va a morir; su esposa, Alcestis, que le quiere mucho, se ofrece a sí misma en su lugar. La muerte queda satisfecha. El marido duda. Si acepta, está perdido. Si no lo hace, está muerto. Es una situación imposible; no hay salida, y Eurípides la lleva hasta el límite, y entonces el dios se apea literalmente de su máquina y lo arregla todo. ¿Qué haría usted si fuese este hombre? ¿Diría: "No, no, moriré, volveré a mi lugar y moriré en lugar de ti"? Me gusta tanto el amor como su imposibilidad. Y esto es

> quizá lo que conseguí en *Magnificent Obsession*, aunque la ironía está un poco soterrada, y el "final feliz" es un poco más que un *deux ex machina*. Pero hay mucha ironía en ella, debajo de la superficie. Esquilo y Sófocles eran todavía demasiado piadosos para tratar el problema con tanto frescor como lo hizo Eurípides. Este sabía a lo que se enfrentaba, y resolvió la aparente contradicción entre una situación imposible y la necesidad de un final feliz. (*Douglas Sirk* 93)

Consciente del conservadurismo de los estudios y de las limitaciones impuestas por la censura, había logrado, mediante la ironía y los excesos de la puesta en escena, elaborar una crítica sutil de la ideología burguesa y revelar las tensiones sociales trabajando dentro de las convenciones del cine dominante. De este modo, Sirk se convirtió, algo tardíamente, en un director respetado y prestigioso. Muchos intelectuales y un público culto que menospreciaba el *women's film* y los melodramas se sintieron autorizados para ver y disfrutar estas películas atípicas. Como señaló Schatz:

> Sirk's interests as a film director, as the premier narrator of female "weepies" in the 1950's, were based on a style and attitude fundamentally at odds with many, if not most, of the other melodramatists. It certainly takes no more than a few pages of Fanny Hurst's tawdry 1933 bestseller (*Imitation of Life*) to realize that in the novel, the narrator actually took the subject matter seriously, celebrating the American success ethic, romantic love, and the nuclear family. Sirk conceived of this subject quite differently than had Hurst—not as a celebration of the American Dream, but as an articulation and ultimately a criticism of it. (246)

Los melodramas de Sirk no se correspondían con las películas que Manuel Puig y su madre habían disfrutado a finales de los treinta e inicios de los cuarenta en General Villegas. Tal vez

ello explique la impresión negativa que le causó *Imitación de la vida* cuando la vio por primera vez en París en 1959. Por entonces, ya había abandonado los estudios de cine y se encontraba revisando la primera versión de *Summer Indoors*, su segundo guion. En la carta fechada en "París, martes 15 de setiembre", incluye una lista de las películas que ha visto y, tras enumerar varias, dice: "Tambíen (vi) el melodrama *Imitación a la vida* que ni siquiera me entretuvo, los panqueques de la tía Dalila no figuran" (*Querida familia* 235).

Este temprano rechazo muestra claramente la posición que asumió Manuel Puig frente a los juicios de la crítica canónica que valoraba ciertas producciones cuyos contenidos o intenciones se situaban en el ámbito intelectual y menospreciaba aquellas que no parecían asumir ninguna actitud crítica respecto de los mundos que representaban. Tanto en sus declaraciones, como en sus novelas así como en sus guiones, Puig siempre encontró el modo de oponerse, sutil y explícitamente, a los convencionalismos de una postura que menospreciaba las expresiones mediáticas.

2.4.2.2.2 La constitución del *women's film* como género desde los "Film Studies"

En su estudio, a la vez riguroso y de fácil lectura, *A Woman's View. How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*, publicado en 1993, dos décadas después de los innumerables debates y trabajos escritos desde diversas posturas feministas, Jeanine Basinger determina que el *women's film* es un género que incluye otros claramente establecidos, y que no lo define ni el tiempo en que ocurren las historias ni las locaciones, los temas, etcétera:

> It can be contemporary or historical. It can easily be a biography of a real person, and just as easily be a totally fictional account of a tomboy, a princess, a space explorer, oran ordinary shop girl. It may be purely a generic woman's film of the type most people envision when they think of women's films (a melodrama with a

> big name female movie star), but it may also be a female variation of some other, presumably more "masculin" genre, such as a western or a gangster movie. (9)

Si nos limitamos a identificar el género con el melodrama, quedarían fuera, señala Basinger, "more than half of the films that are concerned with women and their fates" (7). Comedias, musicales, películas degangsters, biografías, películas de guerra, de terror y de ciencia ficción son considerados *women's films* cuando "the film is about a woman, or about a woman's life, is going to be about love, marriage, men, sex, fashion and glamour, and the need to make a decision about having a career or not"[80] (Basinger 9).

Andrea S. Walsh, en *Women's Film and Female Experience* (1984), define "women's film" o "woman's picture" como "an umbrella term referring to Hollywood films of the 1930s to early 1950s, created primarily for a female audience" (23). No se puede precisar —afirma— si el término se originó en las oficinas de los estudios o en las páginas de las revistas femeninas, pero lo cierto es que estas películas fueron muy populares entre las mujeres. A diferencia de Basinger, considera que no conforman un "género", por cuanto su definición de "género" implica un conjunto de películas que se distinguen por su particular uso de determinada temática, estilo visual y narrativo. El *women's film*, y aquí coincide con Basinger, presenta variedad de modos narrativos (comedia, melodrama), de estilos visuales ("mainstrean Hollywood and *film noir*") y de temas ("romantic triangles, female kin dramas, and murder mysteries"); sin embargo, conforma un "recognizable and analyzable mode of cinema because of common psychological motifs that distinguish films produced largely for female viewers from those created primarily for maleor mixed audiences"(Walsh, *Women's Film* 24).

Andrea Walsh, siguiendo a Molly Haskell —que fue la primera entre los críticos en llamar la atención sobre el *women's film*[81] desde una perspectiva feminista (la llamada "primera

ola") con la publicación en 1973 de *From Reverence to Rape*— expone el esquema de dicha autora, establecido a partir de la constatación de que el tema del sacrificio, como elección que implica pérdida y dolor, es el más común en los "woman's films". Así, Walsh, citando a Haskell, señala los siguientes tipos:

1. La heroína sacrifica su propio bienestar por el de sus hijos o hijas. Es el caso de *Madame X* (1929, 1937, 1965) y de *Mildred Pierce* (1945).
2. Renuncia a su hijo o hija para que tenga una mejor vida: *Stella Dallas* (1937).
3. Abandona un respetable matrimonio para ir tras su verdadero amor: *Back Street* (1932, 1941, 1961) y *Now, Voyager* (1942).
4. Renuncia a su amante porque él es casado: *All This and Heaven, Too* (1940) y *Now, Voyager* (1942)
5. Renuncia a su carrera por amor: *Lady in the Dark* (1944).
6. Renuncia al amor por su carrera: *Morning Glory* (1933) y *Little Woman* (1933, 1949)[82]

A los que agrega:

7. Escoge su felicidad desobeciendo a su madre: *Now, Voyager*
8. Renuncia a la riqueza y el estatus para ir tras el verdadero amor: *Kitty Foyle* (1940)
9. Sacrifica riqueza, salud, en nombre de una causa: *Mrs. Miniver* (1942) y *Madam Curie* (1943) (Walsh, *Women's Film* 25).

Queda claro que este conjunto de rasgos genéricos que definen el *women's film*, también llamado "weepie" o "tearjerker", términos con connotaciones negativas, ofrece asimismo una fácil identificación con lo que comúnmente entendemos por melodrama, aunque ciertamente no

incluye aquellos melodramas que narran el punto de vista del héroe.[83] En ese sentido, tanto Basinger como Walsh y Haskell coinciden en señalar, como se ha visto, que el *women's film* comprende un amplio número de comedias que se distinguen de otras, que no se incluyen, en tanto que dramatizan el conflicto entre el rol de la mujer como esposa, madre y ama de casa, y su opción por una carrera, profesión o afán de libertad. Se trata de las llamadas "screwball comedies" de los años cuarenta entre las que destacan *Bringing Up Baby* (1938), *Philadelphia Story* (1940) y *His Girl Friday* (1940)[84]en las que una hiperactiva, inteligente y decidida heroína se enfrenta a su pareja,ya sea compitiendo profesionalmente o negándose a seguir las normas convencionales del matrimonio, en lo que se conoció como "battle of the sexes".

Podemos aceptar con Basinger y Walsh que el *women's film*abarca corpus más amplios que el "Family Melodrama" de Elseasser o el género llamado "melodrama"que se identifica con el "melodrama femenino" y es el que responde a la definición más gruesa, convencional y aceptada: argumentos delirantes y efectistas en los que desde la polarización y demás excesos se cuentan historias de amores imposibles dirigidos a un público femenino. Se puede decir que el *women's film*, además de este denostado "melodrama", incluye otros —el musical, la comedia e incluso algunos western— que gozan de mayor o menor consideración.

Aclarado el término, veamos ahora cómo y desde qué enfoques ha sido estudiado este género, que abarca diversidad de subgéneros, considerando además que fue concebido como un producto dirigido específicamente al público femenino.

2.4.2.2.3 Sobre las metodologías de los estudios feministas

Judith Mayne precisa que la crítica feminista ha abordado el cine de Hollywood, "the classical cinema", desde dos metodologías que corresponden a los dos principales momentos de su desarrollo. La primera enfoca su análisis desde lo que llama "images of women" y se centra en

estudiar, para denunciar, la representación perniciosa de la mujer y la falta de correspondencia entre el mundo presentado por estas películas y la vida real (55).

Sharon Smith, en un temprano trabajo, "The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research" —publicado en el primer número de la revista *Women and Film*—, denunció que el rol de la mujer en las películas siempre giraba alrededor de su atractivo físico y de su relación con el personaje masculino. Incluso cuando era el personaje central se la presentaba "as confused, or helpless and in danger, or passive, or as a purely sexual being". En cambio, el protagonista se definía en función de múltiples objetivos y roles: luchando contra la naturaleza, contra el militarismo o probando su masculinidad; sus relaciones con las mujereseran secundarias (15). Denunció, asimismo, que la "sexualización" de la mujer se había incrementado con los años. "Current films from *Lolita* to *1000 Convicts and A Woman*, show not only the sexual awakening, but (in ever more explicit details) the many physical acts the womanperforms". Le parece bien que las mujeres espectadoras puedan disfrutar de los actos sexuales explícitos presentados en la pantalla; pero ocurre, señala Smith, que el personaje femenino que disfrutó del sexo representaba una "bitch, nymph, housewife, whore, essentially passive, nothing any sane woman would want to identify with" (17); es decir, el modelo de mujer que representaba la capacidad para el goce sexual estaba construido de tal manera que la identificación era imposible.

Aunque el análisis de Molly Haskell es más complejo y destaca los roles positivos que el cine de los treinta y cuarenta les asignó a algunas de las protagonistas —mujeres fuertes, valientes y decididas; o independientes, profesionales y exitosas—, dicha autora considera que la tendencia a mostrar mujeres que se sacrifican y sufren es determinante, pues así es como el patriarcado refuerza los roles tradicionales asignados a la mujer. Las "weepies", señala Haskell,

se basan en una estética pseudoaristotélica y conservadora, e invitan a la autocompasión y a las lágrimas para que las espectadoras acepten su suerte con resignación (154).

Esta manera de ver el cine responde al proyecto feminista de los años setenta, que se propone denunciar la ideología opresiva que construye una representación estereotipada de la mujer, que la condena a la pasividad, la evasión y el escapismo, y limita sus posibilidades de desarrollo al ámbito doméstico. El proyecto político feminista encontró en el cine, y especialmente en el *women's film*, los ejemplos más claros que permitían demostrar dicha situación de opresión y marginalidad. En este contexto, surgió la primera teoría fílmica feminista, que se propuso no solo denunciar este cine que reforzaba los estereotipos y condenaba a la mujer a la victimización, a la pasividad y a ser mero objeto de deseo ("sex object, victims or vampires"), sino pasar a la práctica y crear imágenes de la mujer fundadas en nuevas estéticas y perspectivas críticas.

La segunda metodología, que corresponde a una etapa posterior del feminismo, puede ser llamada "Reading against the grain" del cine clásico. Esta aproximación no evalúa las imágenes del cine clásico como "exactas" a la realidad o "distorsionadoras", sino como componentes de un sistema solo en apariencia coherente y sólido. Por eso, antes que ver el cine como una forma de control social y manipulación, propone que se trata de un sistema que oculta y muestra contradicciones, fisuras, vacíos e incoherencias. "Reading against the grain" supone detectarlos y entenderlos detrás de lo que a primera vista parece ser un orden coherente y sólido.

De acuerdo con Mayne, la aproximación del tipo"images of women" sugiere que la presencia masculina detrás de cámaras crea el mundo "in its own image, and the very word 'male' is presumed to denote and identity wholly of a piece with patriarchy itself". En tanto que "A reading against the grain does not assume that patriarchy is either so monolithic or so

coherent as to be able to produce images that serve no other ends but its own" (24). La primera aproximación propone una demasiado simple y obvia manipulación con afán de controlar, en tanto que la segunda percibe un sistema lleno de contradicciones, vacíos y lapsus.

Por otra parte, B. Ruby Rich diferencia las "voces" feministas de los años setenta en función de los ámbitos culturales e ideológicos. Una es la norteamericana, cuyo interés es sociológico y fenomenológico; la otra es la británica, que pone énfasis en los aspectos teórico y analítico. La primera, señala Rich, se centra en legitimar las reacciones de las mujeres y en visibilizar sus contribuciones; ello explica la tendencia a ofrecer testimonios como teoría y su debilidad metodológica "for moving out beyond the self" ("Crisis" 44). La aproximación británica maneja las herramientas teóricas del psicoanálisis y la semiología, para determinar cómo significan los filmes, más allá de las imágenes, analizando estructuras, códigos, subtextos. "Fruitful for its findings regarding signification, the weakness of the approach has been its suppression of the personal and a seeming belief in the neutrality of the analytic tools" (45).

Uno de los aspectos ineludibles para este trabajo es el de la recepción y el de la espectadora femenina del cine clásico, por cuanto el estudio de los guiones de Manuel Puig requiere ser abordado desde el "lugar" del espectador, pues al convertirse en escritor que "copia" las viejas películas del *women's film* se ubica, como Mita y Choli, las dos mujeres que dialogan sobre cine en *La traición de Rita Hayworth*, en dicho lugar. El hecho de que Puig haya convertido este diálogo en el guion que tituló *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* es relevante y me referiré a este tema en el siguiente capítulo.

2.4.2.2.4 Estudios del *women's film* desde el testimonio: espectadoras contemporáneas a Puig

En 1973, Marjorie Rosen publicó *Popcorn Venus: Women, Movies, & The American Dream*, un estudio pionero sobre las implicaciones de las imágenes de las mujeres en el cine. La reseña firmada por Ann Kaplan que publicó la revista*Jump Cut*celebró el punto de vista feminista, ausente hasta entonces en la crítica y los estudios de cine,a la vez que celebró también la larga lista de películas, las importantes y las insignificantes incluidas en el libro; pero objetó su falta de método, la bibliografía incompleta y la superficialidad del análisis, especialmente, en sus afirmaciones sobre el escapismo, la alienación, los modelos que impone el cine, etcétera.

Rosen analiza, y en cierto modo denuncia, la manera como Hollywood, desde sus inicios, ha representado a las mujeres en relación con los cambios sociales y políticos. En la sección dedicada a la década de los treinta, por ejemplo, Rosen muestra la discrepancia entre las imágenes de las mujeres en la pantalla —"detectives, spies, con artists, private secretaries, molls, and especially reporters and editors" (134)— y la realidad de sus vidas "off screen". En nombre del escapismo—dice—, "films were guilty of extravagant misrepresentations, exuding a sense of well-being to the nation in general and women in particular" (134).De este trabajo pionero, inscrito claramente en la metodología "images of women", me interesa destacar que Rosen escribe este libro como una suerte de exorcismo tras declararel enorme impacto que tuvo el cine en su vida —"Movies have been my landmarks"(12)—, lamentando dolorosamente, sin embargo, haber sido víctima de "Hollywood whitewash" en su infancia y juventud: "for years I never questioned the vision of reality they presented" (11). La autora se pregunta: "How profoundly Hollywood's values have influenced a gullible publiclike myself?"¿Y por qué el público, especialmente las mujeres, "so passively embrace the industry's interpretations of life" (12)? Rosen explica que el impacto de Hollywood en las crédulas y sumisas audiencias se debió al magnetismo de las películas: "because their glamour and intensity and 'entertainment' are so

distracting and seemingly innocuous—women accept their morality or values"; y los aceptaron "Sometimes too often. Too blindly. And tragically". Para las mujeres, señala concluyendo la introducción a su estudio, "Cinema Women is a Popcorn Venus, a delectable but insubstantial hybrid of cultural distortions" (13).

Molly Haskell, otra pionera de los estudios del *women's film*, como se vio en el segmento anterior—y según Altman, la responsable del uso del término, el cual, si bien existía en la industria, fue ampliado y reafirmado por dicha autora varios años después de que estas películas fueran producidas (108)—, presenta la investigación con un testimonio de su cinefilia durante su infancia y juventud. Empieza confesando la profunda identificación que tuvo, siendo niña, con Margaret O'Brien, su primer ídolo: "In my eyes, she had everything. She was independent, but not alone. She was spoiled but as a child rather than woman, she had not yet entered the sexual arena or discovered the bondage of emotional depending" (vi). Luego, da cuenta de cómo asumió los comportamientos y valores que, de manera explícita o implícita, presentaban las películas que diariamente veía. Hasta que en algún momento de su adolescencia descubrió "the discrepancy betwen life and movies", pero no por eso dejaron de influir en ella los modelos de conducta sexual que las películas imponían. Como lo señalamos en la sección anterior, si bien el estudio de Haskell es menos esquemático que aquellos inscritos en la metodología "images of women", su mirada al cine de Hollywood y específicamente al *women's film* es tan negativa como la de Rosen.

Veinte años después de la publicación de los libros de Rosen y Haskell, la estudiosa Jeanine Basinger, a partir también de su experiencia de espectadora —siendo niña y adolescente— del cine de los treinta y cuarenta, publicó el ya citado *A Woman's View* (1993), un estudio del*women's film* desde una perspectiva menos rígida, menos moralista y más compleja

que la de sus antecesoras; pero, a la vez, menos teórica y "dura" que los estudios de Mulvey y sus seguidoras. La relación de Basinger con Hollywood hubiera agradado a Manuel Puig, no solo porque, sin ser complaciente, no disimula el placer que le produce ver estas películas, sino también porque, a diferencia de Rosen y Haskell, le otorga al espectador, con un énfasis en la espectadora, la capacidad de diferenciar entre su vida "real" y lo que ocurre en la pantalla; entre la búsqueda de la "consolación" o "evasión" momentánea y la conciencia de que, una vez que las luces se enciendan y la película haya terminado, la "vuelta a la realidad" es inevitable."Even as children, we knew how much of what we were seeing was untrue, wishful, escapist. What were we—idiots? I am always astonished at how so much writing about old movies assumes that the audience believed everything in them.Of course we didn't" (Basinger 4).Y en abierto desacuerdo con Rosen, Haskell y otras estudiosas que acusan a Hollywood de proponer modelos convencionales a las mujeres para orientarlas al matrimonio y la maternidad como únicas alternativas de vida, Basinger señala:

> When I was a little girl back there in the movie theater, I didn't fully understand the rules of society's repression. For me, having a woman suddendly say at the end of a movie 'Oh, Bruce, let me give up my life as a world-famous international newspaperwoman and keep house for you and our kids' was an abstraction. All I knew was that for eighty-five or ninety minutes, I had seen a picture of a woman who was running the world. (21)

En esta misma línea, una estudiosa como Linda Williams, más joven que Basinger y a contracorriente de algunas de sus contemporáneas como Laura Mulvey o Ann Kaplan, se resistió a aceptar la pasividad de la espectadora femenina, identificada con la pasiva y sufriente protagonista. Williams discute el famoso plano final de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) —en el

que Stella observa, desde la calle, la boda de su amada hija, a la que ha renunciado justamente para que pueda casarse y así ascender socialmente— y señala que las espectadoras no se identifican necesariamente con la victimización, el sufrimiento y la pasividad del personaje, como muchas estudiosas habían afirmado. Las imágenes de Stella frente a la ventana mostrando su autosacrificio no necesariamente convocan a la identificación. Por el contrario, las espectadoras no se dejan engañar y son críticas: esas imágenes "also made us angry", afirma Williams con énfasis ("Melodrama" 47).

En el remoto General Villegas, en medio de la Pampa argentina, Manuel Puig fue —como Rosen, Haskell y Basinger— un asiduo espectador que asistía todas las tardes a la sala de cine con su madre, que "era de ciudad y como se aburría, me llevaba al cine con ella para olvidar que estaba en el pueblo" (Poniatowska, "Disgusta" 76). Su identificación y enorme afición al cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta no lo llevaron nunca a la "conciencia" del enorme daño que este cine había causado en su vida, como lo señala explícitamente Rosen al final de la introducción de *Popcorn Venus*. Por el contrario, y así lo repitió más de una vez en sus escritos y en diversas entrevistas, estas películas le permitiron sobrevivir en ese mundo agobiante y opresivo que era General Villegas.

Tal vez, Manuel Puig conoció los estudios del *women's film* de Rosen y Haskell, que fueron—ya se dijo— pioneros, pues antes de ellas ningún estudioso había mostrado interés por estas películas como parte de un "género". La atención que habían merecido algunas de ellas en los años sesenta —pensemos en *Imitation of Life* o en *Far from Heaven* de Douglas Sirk— se debía al interés por los autores-directores, pero es evidente que, en general, la crítica seria no le asignó valor al cine que Puig vio en su infancia: "Para mí nada era tan perfecto como la Metro Goldwyn Mayer. Después, cuando los críticos y los nuevos cineastas rechazaron todo este cine,

nunca entendí que lo condenaran porque para mí no era el cine de mentira sino un cine que sabía relatar, narrar". Pero Puig no solo celebró las virtudes narrativas de este cine, sino también "su capacidad subversiva". Poniatowska, sorprendida, le preguntó: "¿Por qué subversivo?". El escritor recordó *Lo que el viento se llevó*, que presentaba "figuras femeninas enaltecidas como la de Scarlet O'Hara", a diferencia de lo que ocurría en General Villegas, "donde todas las mujeres estaban desvalorizadas" (Poniatowska, "Le disgusta" 77).

Así, sus testimonios, como sus novelas y guiones, se inscriben en esta discusión desde una posición que toma distancia de autoras como Rosen o Haskell, pero que también es conflictiva y difícil, pues trae la imagen, ya citada, del "corazón dividido".

Notas

---

[1] Speranza señala que "*La traición de Rita Hayworth* no oculta el protagonismo de Toto, primer alter ego de Puig y, por lo tanto, su familiaridad voluntaria con el Bildungsroman" (*Manuel Puig* 80). "Coco", apodo con que fue llamado Manuel por su familia y amigos, fue el nombre inicial de Toto en los primeros manuscritos. Es evidente que Puig cambió ese y otros nombres reales a fin de distanciarse de su autobiografía, pues muchos de los problemas y sucesos

[1] Speranza señala que "*La traición de Rita Hayworth* no oculta el protagonismo de Toto, primer alter ego de Puig y, por lo tanto, su familiaridad voluntaria con el Bildungsroman" (*Manuel Puig* 80). "Coco", apodo con que fue llamado Manuel por su familia y amigos, fue el nombre inicial de Toto en los primeros manuscritos. Es evidente que Puig cambió ese y otros nombres reales a fin de distanciarse de su autobiografía, pues muchos de los problemas y sucesos de su infancia y adolescencia son adjudicados al Toto de *La traición de Rita Hayworth*. En cierto modo, Toto es Manuel Puig; y aludiendo a esa relación, que reconoce las correspondencias, pero también la distancia entre la "realidad" y los "mundos representados", la distancia entre el "autor" y las voces narrativas, se emplea el término "alter ego".

[2] "R" es la reportera; "G" es Gladys.

[3]Speranza alude aquí a los "ready-mades" de Marcel Duchamp. Octavio Paz en "The Ready-Made" explica que "The 'ready-mades' are anonymous objects which the gratuitous gesture of the artist, by the simple act of choosing them, converts into 'works of art'" (84).

[4] Algunas voces se alzaron discutiendo los valores literarios de sus primeras novelas: Juan Goytisolo, refiriéndose al "Premio Biblioteca Breve", señala que *La traición de Rita Hayworth* "no fue premiada y, lo que es más lamentable aún, Barral no quiso publicarla siquiera. Su impresión personal de Manuel… fue tan negativa como tajante. Con su probado olfato literario decidió que aquel argentino afeminado, vulnerable y frágil no era un escritor digno de figurar en el prestigioso catálogo de la editorial" ("Homenaje" 405).

[5] Speranza se refiere a la manera como ocurre esta "inversión" en *La traición de Rita Hayworth*: en los folletines de principios de siglo, las mujeres siempre eran representadas alejadas de los quehaceres cotidianos. En cambio, el primer monólogo de la novela nos instala en el universo doméstico.

[6] Borges publicó "Pierre Menard" en el nº 56 (mayo de 1939) de la revista *Sur*.En1941, fue incluido en su libro *Ficciones*.

[7] Stam se inscribe en la tendencia crítica que consideró la "reducción" del pensamiento de Bajtin en la interpretación de Kristeva. Ver Angenot, "Intertextualité".

[8] Dada la orientación de nuestro trabajo, no considero pertinente precisar y discutir tal diversidad; baste señalar que el recorrido que toma Angenot para mostrar las "migrations de la notion d'intertextualité" ilustra la diversidad y poca estabilidad del concepto: "On voit ensuite le terme et la problématique esquissée par Kristeva repris par divers tel-queliens et par exemple par Philippe Sollers qui en offre alors une définition topique 'tout texte écrit-il, se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture… la condensation, le déplacement et la profondeur'. D'autres plus ou moins proches de Tel Quel, comme Jean-Joseph Goux, Jean Ricardoux, mais aussi Jean Starobinski et Roland Barthes, vont alors s'emparer de cette notion encore malléable et l'utiliser dans des contextes et sous des perspectives essentiellement incompatibles ou en tout cas hétérogènes... A partir des années soixante-dix, on voit le mot se diffuser et réapparaitre… On trouve la notion redéfinie tant par des philologues traditionnels et des tenants de la critique des sources littéraires que par des stylisticiens, des critique freudo-lacaniens (en grand nombre), mais aussi des 'sociocritiques', de filiation marxiste (comme Claude Duchet) et des disciples de l'esthétique de la réception" (101-2). Robert Stam recoge algunas definiciones: "Para Kristeva, como para Bakhtin, todo texto forma 'un mosaico de citas', un palimpsesto de huellas, donde otros textos pueden ser leídos, aunque Kristeva tiende a limitar su atención a textos eruditos" (*Nuevos conceptos* 233).

[9] Genette precisa que "The imitated corpus can be a genre in the habitual sense of the term, as is the mock-heroic; it can be the product of one era of one school such as eighteenth-

century, Baroque, or Symbolist style; it can be the entire opus of an individual writer … it can be a single text" (*Palimpsests* 83). Y no se trata de una contradicción con lo dicho sobre la imposibilidad de imitar un texto, porque "For to imitate a particular text in its particularly first means that one should establish that text's idiolect—i.e. identify its specific stylistic and thematic features—and then generalize them: that is, constitute them as a matrix of imitation, or a network of mimetism which can serve indefinitely" (83).

[10]Toto, la Choli y Mita son personajes de *La traición de Rita Hayworth*.

[11] Modesta productora de Hollywood que hacía filmes con decorados pobres.

[12] Se refiere a *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), uno de los melodramas predilectos del pequeño Manuel.

[13]Bajtin entiende por "palabra convencional" aquella que expresa la bivocalidad.

[14] En "Pantheon Directors" ubica a Charles Chaplin, Robert Flaherty, John Ford, D.W. Grifith, Howard Hawks, Alfred Hitchcok, Buster Keaton, Ernst Lubitsh, F.W. Murnau, Max Ophuls, Jean Renoir, Josef von Sternberg y Orson Welles.

[15] Andrea S. Walsh señala: "Westerns, crime dramas, and musical comedies range from high to low art in mainstream appraisal. The women's film however, has been relegated to a critical back room, ignored, devalued, and misunderstood" (36).

[16]Puig "descubrió" el cine mexicano y quiso verlo todo: "He visto muchos "Oroles", "Indios", Brachos, me faltan Gavaldones, Galindos Rodríguez, es de nunca terminar, muchos Marías (a quien a veces siento autora absoluta de sus películas), Del Ríos, Negretes e Infantes. Y Ninones. Para nombrar algunos. Ya he visto unas 60 películas" (Poniatowska, "Escritor" 106).

[17]Molina, de *El beso de la mujer araña*, declara que es "mujer" y cuando se dispone a contar una película del agrado de Valentín, le hace saber que "no es una película que a mí me guste". (118)

[18] "Cuando Male deliraba sobre una película, también lo hacía el pequeño Coco… Las estrellas favoritas de Coco (y Male) en los años 30 fueron las glamorosas importaciones de Europa como Luise Rainier, Marlene Dietrich, Greta Garbo… Las chicas glamorosas de los 30 fueron sucedidas por las reinas del drama de los 40 como Joan Crawford… Greer Garson" (Jill-Levine 44-5).

[19] Remito a *Manuel Puig. Un destino melodramático*. *Argumentos* y a *Manuel Puig.Los siete pecados pecados tropicales y otros guiones*, publicaciones que reúnen apuntes, argumentos, proyectos de guion y algunos guiones completos que el escritor argentino no publicó en vida.

[20]*Romeo y Julieta* (*Romeo and Juliet*, George Cukor, 1936); *Argelia* (*Algiers*, John Cromwell, 1938).

[21]*Tres argentinos en París* (Manuel Romero, 1938, Argentina); *El canto del cisne* (Carlos Hugo Christensen, 1945, Argentina); *El secreto de Pompadour* (*The Spy of Madame de Pompadour*, 1928, Alemania); *La casta Susana* (*La casta Susanna,* André Berthomieu, 1937, Francia).

[22]*Mañana lloraré* (*I'll Cry Tomorrow*, Daniel Mann, 1955).

[23] Speranza se refiere a las producidas en Hollywood.

[24]*A caza de novio* (*Her Cardboard Lover*, 1942), *La dama de las camelias* (*Camille*, 1937), *Cena a las ocho (Dinner at Eight*,1933)y *Mujeres* (*The Women*,1939).

[25]*El expreso de Shangai* (*Shanghai Express*, 1932) y *Fatalidad* (*Dishonered*, 1931).

[26] En una entrevista con un grupo de estudiantes, Puig declaró que además de prestar atención a directores como Von Sternberg, "estaba interesado en los actores o actrices que eran los autores reales de sus personajes: Garbo, Dietrich, cuando no está trabajando con Sternberg, Crawford en *Female on the Beach,* un despliegue de estilo" (Richie, Elder y Claire 139).

[27] Su amigo Ítalo Manzirelata que en 1980 "se produjo el descubrimiento que iba a revolucionar nuestras vidas así como las de muchos otros: el video. Comenzamos a grabar y a coleccionar películas; no podíamos creer en lo que íbamos teniendo y en lo que podíamos tener. En cierto momento, Manuel me dijo: '¿Te das cuenta?: ¡Tenemos la vejez asegurada!'… Fuimos estableciendo una red internacional de cinéfilos, de locos como nosotros, interesados en filmes fuera de lo común". (107)

[28]*Marruecos* (*Morocco*, 1930), *Fatalidad* (*Dishonered*, 1931), *El expreso de Shangai (Shanghai Express*, 1932), *La Venus Rubia* (*Blonde Venus*, 1932).

[29]El tema de la entrevista no es Puig sino la situación política y cultural de la Argentina en circunstancias en que Juan Domingo Perón había vuelto a dicho país y asumido el cargo de presidente. Borges expresa que el ya bajo nivel cultural de la Argentina "ahora será peor". El periodista replica: "Muchos novelistas argentinos, como Manuel Puig, han sido ampliamente aclamados en los E.E.U.U. y Europa. ¿Su trabajo no refleja una cultura sofisticada?". Y Borges responde: "Jamás he leído a Puig. Cuando supe que había escrito un libro llamado *Boquitas pintadas* dije: Qué horrible" ("Perón" 323).Romero se equivoca al consignar el año 1975 como fecha de la citada entrevista pues, como se sabe, Juan Domingo Perón murió en 1974.

[30] Speranza toma la cita de "Un recuerdo de Borges". *Espacios*, nº 15 (diciembre 1994-marzo 1995). Romero incluye el mencionado texto en *Puig por Puig* con el título "Mi pequeña

venganza", tal como fue publicado en el "Suplemento Sábado Cultural", nº 281, *ABC* [Madrid] 21 de junio de 1986.

[31] En términos generales, las películas de la primera etapa se inscriben en los llamados "male genres": de acción y violencia; las de la segunda, protagonizadas principalmente por Marlene Dietrich, plantea temas del *women's film*, en los que la protagonista, de una manera u otra, se rebela contra las convenciones y los modelos de conducta impuestos a las mujeres.

[32] Peroni cita de *El Escritor y su Obra,* entrevistas de George Charbonnier. Web. <http://www.filmonline.com.ar/44/dossier/dossier_03.htm/>

[33] *The Dragnet*, 1928.

[34] "Háblenos del western", le pidió Antonio Carrizo a Borges en una entrevista. Y el escritor argentino respondió: "A mí me gustaban mucho dos tipos de películas: los *western* y las películas de *gángsters.* Sobre todo las de Josef von Sternberg. Yo pensaba: Qué raro, los escritores han olvidado que uno de sus deberes es la épica y aquí está Hollywood que, comercialmente, ha mantenido la épica. En una época que está olvidada por los escritores; o casi olvidada. Y Hollywood ha salvado ese género: Ese género que la humanidad necesita, además. Usted ve que las películas de *cowboys* son populares en todo el mundo. ¿Por qué? Bueno, porque está lo épico en ellas. Está el coraje, está el jinete, está la llanura también" (Cit. en Peroni de Carrizo, *Borges el Memorioso*).

[35] Richard Griffith. "Richard Griffith's Risposte".*Films in Review* 1.Noviembre 1950, 9.(Cit. en Speranza, *Manuel Puig* 195)

[36] Los estudiosos que le asignaron valor literario a *La traición de Rita Hayworth* vieron que presentaba una dura crítica a los medios masivos en tanto que fomentaban el escapismo y la alienación de los consumidores. Esta lectura, señala Goldchluk, que apunta al compromiso

social, no puede ocultar el malestar que provoca la falta de un logos narrador, reemplazado por una multitud de voces aparentes que, concebidas en su materialidad discursiva, saturan las hojas de la novela sin ninguna promesa de trascendencia" ("El legado" 79). La opinión de que *La traición de Rita Hayworth* denunciaba la frivolidad de los medios masivos refiere a la primera reacción crítica que se sintió incómoda e insegura frente a las innovaciones que presentaba la novela y no encontró mejor modo de "salvarla" que insistiendo en su postura crítica. Hoy en día la obra novelística de Manuel Puig forma parte, sin discusión, del canon de la literatura latinoamericana. Giordano advierte: "El cuestionamiento de la institución Literatura que se realiza en la obra de Puig es tan radical como indirecto, tan potente como carente de intención o, para decirlo mejor, tan radical porque indirecto, tan potente porque carente de intención. En ella, en lugar de apropiación calculada de lo popular por lo letrado, hay que hablar de encuentro indeterminado (o determinado de un modo incierto) de esos dos dominios… El arte narrativo de Puig extrae posibilidades inauditas tanto de la Literatura como de la subcultura porque se resiste a subordinar una a la otra, porque pone las dos fuera de sí" (37).

[37] "En mis preferencias conviven Wagner con José Alfredo Jiménez, Mozart con Gonzalo Curel; Von Strohein con Orol, Garbo con Ninón Sevilla; T.S. Elliot con Agustín Lara", confiesa Puig (Poniatowska, "Escritor" 106).

[38]Probablemente fue el crítico francés André Bazin uno de los primeros en asignarle el adjetivo "clásico" al cine de Hollywood. "Hacia 1937, la producción de Hollywood arribó afianzadamente a un alto grado de perfección y, sobre todo, equilibrio —en síntesis: clasicismo". ("Preface" 34; cit. en Russo 58)

[39] Bordwell advierte que este discurso reiterado y producido por Hollywood no da cuenta de todas sus prácticas y fuentes. El "estilo de Hollywood" está en deuda con "la música

romántica o el melodrama del siglo XIX". Pero para los propósitos de su estudio, el término "clasicismo" es adecuado porque "implica cualidades estéticas muy definidas y funciones históricas. Antes de que haya autores, hay restricciones; antes de que haya desviaciones, hay normas" ("El estilo clásico" 4).

[40] Metz señaló —explica Bordwell— que esta impresión de *histoire* es una ilusión: el filme es discursivo, pero disimuladamente, pues se "enmascara" como *histoire*. En una película tradicional, la cámara es un agente invisible del discurso, puesto que hace avanzar la historia. Los espectadores nos identificamos con esta cámara todopoderosa e incluso tenemos la sensación de que el sujeto enunciante somos nosotros. Es como si esta película, que parece no tener narrador, la contáramos nosotros (*Narración* 22).

[41] Bordwell entiende por "normas extrínsecas" aquellas normas establecidas que se aplican y gobiernan la construcción del argumento y las pautas estilísticas. "El cine clásico no anima al filme a cultivar normas intrínsecas idiosincrásicas" (*Narración* 164).

[42] Basinger señala que un buen número de argumentos propios del género no pueden tomarse con seriedad, pues son "unquestionably demented … outside the rules of logical narrative construction". Y pese a ello funcionan porque contienen "real passion, real anger" (6).

[43] Gledhill señala que quienes llaman "clásica" a la narración cinematográfica le asignan su origen en la novela, ignorando la idea bajtiniana de que la novela es "a genre of active heteroglossia, capable of drawing into itself all languages and cultural forms, high and low, literary and vernacular, past and present, setting them into dialogic Exchange with each other and returning them in the process to the public sphere as literatura". ("Rethinking" 234)

[44] Ver Jewell 65-70.

[45] Ampliaré el tema de la identificación en el siguiente capítulo.

[46] Jane Franco señala que la relación de la Oficina de Rockefeller con Hollywood para los asuntos latinoamericanos pasó desapercibida a la intelectualidad, a diferencia de la intervención de la CIA en la "alta cultura" que promovió —secretamente— congresos, revistas, libros (29-30).

[47] Barry Keith Grant afirma que "genre movies are those commercial feature films which, through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters in familiar situations", y añade que "They have been exceptionally significant in establishing the popular sense of cinema as a cultural and economic institution particularly in the United States, where Hollywood studios early on adopted an industrial model based on mass production" (xv).

[48] En la sección 2.3.2.3 "Género e Intertextualidad" me referiré más detenidamente al uso que hicieron los estudios de la terminología genérica.

[49] Filme dirigido por Tod Browing, 1930.

[50] Los énfasis son del autor.

[51] Altman distingue como "géneros masculinos": aventuras y acción, cine de gánsters, cine bélico, western; como "géneros femeninos": drama, musical, comedia romántica, *weepie*; y como *tertium quid*: fantasía, cine de época/histórico, comedia *slapstick*, aventuras de viajes.(178)

[52] Un caso paradigmático de establecimiento de un género en función de los objetivos del analista es el del filósofo Stanley Cavell, quien define y crea el "género cinematográfico" del "melodrama de la mujer desconocida"— conformado por cuatro películas: *Carta de una mujer desconocida* (*Letters from an Unknown Woman*, Max Ophul, 1948), *Luz de gas* (*Gaslight*, George Cukor, 1944), *La extraña pasajera* (*Now, Voyaguer*, Irving Rapper, 1942) y *StellaDallas* (*Stella Dallas*, King Vidor, 1937— bajo el criterio de que "narran versiones distintas pero interrelacionadas de una misma historia (la historia de un mito) que parece presentarse a sí

misma como la búsqueda de una historia por parte de una mujer, o como la reivindicación del derecho a contar su propia historia" (*Lágrimas* 21). En un estudio anterior, *La búsqueda de la felicidad*, Cavell creó el género de la "comedia de enredo matrimonial".

[53] La referencia de Brooks es más precisa: "The word melodrama means, originally, a drama accompanied by music. It appears to have first been used in this sense by Rousseau, to describe a play in which he sought a new emotional expressivity through the mixture of spoken soliloquy, pantomime, and orchestral accompaniment" (*Melodramatic* 14). Y en una nota comenta que la obra a la que se refiere es *Pygmalion*, "Scène lyrique", representada por primera vez en Lyon en 1770. La explicación, señala, "is mentioned in Rousseau's 'Observations sur l'Alceste Italien de M. le Chevalier Gluck' (probably written in 1774 or 1775), in Jean-Jacques Rousseau, *Ouvres* (Paris, 1891), 10: 319– 20" (Brooks 208, nota 14). Brooks cita a Rousseau, quien caracteriza la obra "as the kind of mélodrame most suited to the [French] language". Rousseau, explica Brooks, concibe "melodrama" como una subespecie de ópera, "adapting the common Italian term for opera, *melodramma,* que había sido empleado para referirse a las primeras óperas italianas. Pero, a principios del siglo XIX, el término se empezó a usar en relación con el género popular teatral y se fue olvidando su origen vinculado con la ópera. No obstante, afirma Brooks, "Rousseau's use of the term, while belonging to a separate history, is not irrelevant to popular melodrama: since Rousseau believed French to be a language ill-suited to singing, in *Pygmalion* pantomime and mute gesture, rather than voice, accompany the musical line" (217, nota 14).

[54] Los subrayados son míos.

[55] En Francia, la Revolución legalizó los entretenimientos populares y eliminó todas las restricciones que el Antiguo Régimen había impuesto. En Inglaterra, estas se abolieron en 1843,

pero los productores se habían tomado muchas libertades desde hacía varias décadas debido a las considerables ganancias de taquilla que, incluso, llevaron a que "the English Patent Houses, unable to survive on the drawing power of the official repertoire, were forced into competition for the new audiences such entertainments attracted, interlacing the 'official' repertoire with 'box-office pullers' stolen from the illegitimate theatre" (Gledhill, "Melodramatic" 15).

[56] Gledhill menciona que el uso de la luz, que permitió la eliminación del telón para los cambios de escenario, combinado con un complejo sistema de "traps, bridges and moving scenery or stage structures, achieved what were effectively tracking shots, allowing movement from interior to exterior locations, or, the 'parallel editing' between different actions that was integral to melodramatic suspense" ("Melodramatic" 22).

[57] En un "quality- control chart" de 1915 del estudio de Edison en New Jersey, Singer encontró que el catálogo dividía la producción del estudio para ese año en ocho géneros diferentes: "Melodrama, Drama, Historical Drama, Sob Story, Child Story, Sociological, Broad Comedy, and Light Comedy" (5).

[58] Dice Singer, expresando su asombro inicial: "Whenever genre terms were used, sensational series, I found, invariably were referred to as melodramas". Y refiere que encontró en una reseña crítica "a melodramatic melodrama" y en otra, un "melodrama to the second degree" (6).

[59] Desarrollaré este tema con más precisión en el siguiente apartado.

[60] Como se vio en 2.1, Neale considera que los géneros están marcados por el cambio y la variación, tal como lo entiende Altman. Su desacuerdo con este radica en que Altman le otorga escasa o nula importancia a las clasificaciones de la industria y de la publicidad en tanto

considera que los corpus y asignaciones genéricas son elaborados posteriormente por los críticos y estudiosos.

[61] Singer admite melodramas de acción sin "pathos" y viceversa. Su ejemplo de melodramas sin pathos son las películas de James Bond: perseguido siempre por villanos es una víctima, pero las vicisitudes por las que pasa no mueven a compasión ni a ningún sentimiento vinculado con el "pathos". Y también es posible"pathos" sin melodrama. Su ejemplo es *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti). La pérdida de la juventud, belleza y capacidad de seducción conducen al personaje de Dick Bogart a una crisis sin salida, irreversible, que culmina con "the pathos of desire for unrealizable love". Pero allí no hay melodrama, ni siquiera se puede hablar de "modo melodramático", afirma (58).

[62] *Written in the Wind* (1956) e *Imitation of Life* (1959), dirigidas por Douglas Sirk; *Rebel Without a Cause* (1955) y *Bigger than Life* (1957), de Nicholas Ray; y *Some Come Running* (1958) y *Home from the Hill* (1960), de Vincent Minnelli, formaron parte de la selección de Elseasser. Posteriormente, diversos críticos ampliarían el corpus del "nuevo" género, creado varios años después de producidas las películas que le dieron origen.

[63] Barbara Klinger, en "Local Genres", ha demostrado que las películas agrupadas en el "Family Melodrama" fueron conocidas en los años cincuenta como "adult film", término que refería a "certain films with sensationalistic content" que la industria definió "through a double language which emphasised its social significance to justify titillating indulgence in the spectacles provided by psychological torment, drugs, sex, and murder" (135-6).

[64] *Philadelphia*, (*Filadelfia*. Jonathan Demme, 1993), *Schindler's List (La lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993*), First Blood* (*Rambo*, Ted Kotcheff, 1982) y *Rambo: First Blood Part II* (Rambo II, George P. Cosmatos, 1985).

[65] En este filme, la heroína Lilian Gish es una virtuosa joven, quien, víctima de la brutalidad de su padre, es defendida por "the yellow man", héroe también virtuoso porque no sucumbe a la tentación del deseo sexual. Intenta rescatarla, pero no llega a tiempo.

[66] No es casual que Williams mencione especialmente a Clint Eastwood, quien en su larga carrera desarrollada en Hollywood ha transitado, ya sea como actor, productor y director, por prácticamente todos los géneros cinematográficos.

[67] Así como el tema de la esclavitud fue motivo de muchos melodramas teatrales y cinematográficos de finales del siglo XIX, *Filadelfia* (*Philadelphia*, Jonathan Denme) y *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg) dramatizan la homofobia y la persecución de los judíos en la Alemania de Hitler, respectivamente. Estas películas, relativamente recientes y que compitieron por el Óscar en 1993, combinan "pathos" y acción, en tanto que presentan a un héroe activo (el abogado originalmente homofóbico Joseph Miller y el empresario Oskar Schindler, interpretados por Denzel Washington y Liam Neeson, respectivamente) frente a las víctimas pasivas y sufrientes (el gay enfermo de sida y los escasamente individualizados judíos). También la virtud y el sufrimiento pueden combinarse con el héroe activo en un mismo personaje. La saga de *Rambo*, asociada usualmente con el "cine de acción", es también un ejemplo de "action male melodrama", en tanto que "Rambo suffers multiple indignities and pathetically suffers in ways that elicit audience empathy before he begins his prolonged rescue-revenge" (Williams, "Melodrama" 59). En este sentido, *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) es un caso similar al de Rambo, en tanto que Stella, si bien encarna a una madre sufriente que se sacrifica por el bienestar de la hija, es también quien decide la separación y realiza una serie de acciones para conseguir su objetivo (59).

[68] *Cat Ballou* (Elliot Silverstein, 1965), *Bugsy Malone* (Alan Parker, 1976), *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1945), *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) y *Billy the Kid Meets Dracula* (William Beaudine, 1966).

[69] Review of *Lucille Love: Girl of Mystery*, episode nine, in *New York Dramatic Mirror*, June 3, 1914, 35.

[70] Casi dos siglos si consideramos los finales del siglo XVIII como la fecha de su nacimiento y los años sesenta el tiempo en que el melodrama cobró vigencia y fue estudiado en los ámbitos literarios y teatrales primero, y luego en el ámbito del cine.

[71] El modo melodramático, según Williams, persiste hasta hoy, ya sea que miremos "The silent films of Griffith, De Mille, or Borzage, or the sound films of Ford, Coppola, or Spielberg, the most common thread running among them is not merely a lack of realism o an 'excess' of sentiment, but the combined function of realism, sentiment, spectacle, and action in effecting the recognition of a hidden or misunderstood virtue. … All share the common function of revealing moral good in a world where virtue has become hard to read" ("Melodrama" 54).

[72] Singer entiende esta paradoja como una muestra de la "emancipación femenina"que exploró la imaginación moderna y la fantasía de acceder al mundo masculino fuera de las paredes del hogar, y la ansiedad que tales transformaciones y aspiraciones crearon en la sociedad moderna (222).

[73] Muchos de estos "serial-queen melodrama" fueron adaptaciones de novelas populares que habían sido publicadas en las secciones femeninas de los periódicos y en revistas dirigidas también a mujeres. Asimismo, los avisos publicitarios de estas películas ofrecían no solo acción, aventura, suspenso, drama, sino también un despliegue de moda y glamour. Singer reproduce el aviso publicitario de *The Adventures of Dorothy Dare* (Motion Picture News, October 21, 1916),

en el que se lee, en letras grandes, "The Fashion Drama". Y debajo: "A motion picture of thrills and excitement centred around a magnificent fashion display. Perfect photography, wonderful mechanical effects, exquisite costuming and a real story that will hold the attention of men, women and children" (Singer 225).Este texto va acompañado de tres fotografías: en dos de ellas, la heroína luce vestidos glamorosos en actitud más de modelo que de mujer lista para la aventura; y en la tercera aparece con ropa sencilla, casi masculina, mirando atentamente "a off" (fuera de cuadro), seguramente esperando la aventura.

[74]"Another of those heart-tugging teary dramas that women 'love'", dice de *Christine of the Hungry Heart* la reseña citada. Y Neale aclara que la palabra "Drama" —junto con "romance", "love story", "mother love story", "comedy drama" y "soap opera"— "was by far the most common term used to describe woman's film" (*Genre* 193).

[75] Brooks señala que Diderot puede ser considerado como el primer teórico de este "new genre of *drame*", que define como "genre serieux", a medio camino entre la tragedia y la comedia, pero no una mezcla de ambos, no lo "tragicómico". Este "nuevo drama" introduce "a new moral and esthetic category, that of 'interesting'", y presta seria atención "to the drama of the ordinary" que Diderot entiende como "the picture of the misfortunes that surround us", la representación de "dangers concerning which you must have trembled for your parents, your friends, yourselves". Brooks afirma que este "nuevo drama" prefigura el melodrama en la novela (13).

[76] Un anónimo redactor, refiriéndose a *Bobbie the Coward*, una película estrenada en 1911, diferencia entre drama y melodrama en los siguientes términos: "melodrama takes place after true drama because it aims to give a thrill rather than an edifying emotion" (*The Moving Picture World*, 29 July 1911: 209) En "Techniques of the Photoplay", en la misma revista, Epes

Winthrop Sargent distingue entre tragedia, drama, melodrama y comedia dramática: "Most cowboy stories are melodramatic because they are elemental and violent … Comedy drama is merely melodrama with the comedy element made superior to the dramatic action … Simple drama occupies a place between melodrama and tragedy in that it lacks the violence of the one and the loftiness of the other (1911: 613)". Ambas citas son tomadas de Neale, *Genre* 193.

[77] Gledhill nota que la creación retrospectiva del "melodrama familiar" —género conformado por películas cuya temática se enfocaba en asuntos domésticos y relaciones heterosexuales, culturalmente definidos como "asuntos femeninos"— atrajo la atención de un creciente grupo de teóricas feministas interesadas en investigar aquello que se conoce como "women's forms" ("Rethinking" 224).

[78] La colección fue publicada en 1987 y reunió 19 estudios sobre el melodrama y el woman's film. En la primera parte, Gledhill incluyó ensayos de los pioneros —Elseasser, Nowell-Smith y Mulvey—, y luego trabajos de la generación posterior de estudiosos. De los 19 publicados, 12 fueron escritos por investigadoras o críticas feministas y nueve de ellos refieren directamente al women's film. Mercer y Shingler señalan, comentando dicha edición de Gledhill, que la selección demuestra el dominio de los estudios feministas en la investigación del melodrama y que, a pesar de las diferencias, "melodrama" y *women's film* ya habían devenido en sinónimos (27).

[79] Gledhill cita el testimonio de Bette Davis en su libro de memorias: Harry Werner, uno de los dueños de la Warner, le dijo que odiaba sus películas, pero las hacía porque la taquilla le dictaba lo que tenía que hacer (cit. en Gledhill, "Rethinking" 226).

[80] Basinger menciona, entre otras: *Unfinished Business* (1941), comedia de enredo sentimental; *Sudden Fear* (1952), una suerte de policial; *Johnny Guitar* (1954), western; *Love*

Me or Leave Me (1955), musical; *The Locket* (1946), cine negro; y *Madame Curie* (1943), biografía (9).

[81] Rick Altman, en *Los géneros cinematográficos*, explica que Molly Haskell empleó el término para referirse a películas que presentan a una mujer como centro de la historia y que hasta entonces se consideraban dramas, melodramas, cine negro o comedias *screwball*. El término existía en la industria, pero Haskell amplió y reafirmó su definición varios años después de que estas películas fueran producidas (108).

[82] Ver Haskell 153-88.

[83] Del corpus que Schatz considera "Family Melodrama", por ejemplo, *Some Came Running* (1959), *Home from the Hill* (1960) de Vincent Minelli, o *Rebeld Without Cause* de Nicholas Ray (1955) no podrían incluirse en el "género" del women's film. En cambio, un western como *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) sí es un *women's film* en tanto que si bien se apropia de algunos elementos dominantes del "western", son los temas del "mundo de las mujeres" como el amor y el romance los que adquieren protagonismo por encima de las "acciones" propias del western, un "genre male".

[84] Se suele hablar de subgéneros, tipos o categorías. Walsh refiere los siguientes: 1) "maternal dramas", 2) "working girl movies", que son más ligeras y pueden ser comedias o dramas; 3) "films of suspicion and distrust"; y 4) "woman in suffering", ya sea de un mal físico (una enfermedad mortal) o psicológico (26). Mary Ann Doane considera "the imposible love melodrama" y "the paranoid woman's film" ("The Woman's Film").

3 Espectadoras, escritura y consumo en *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*

En 1974, el productor de televisión Manuel Ávila Camacho le encargó a Manuel Puig que escribiera un guion para un mediometraje.[1] El por entonces ya reconocido novelista, quien más de una vez había declarado su fracaso como guionista, incluso expresando que "al cine no volvería más"[2] (Prólogo 10), presentó, bajo el nuevo y significativo título de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*, una adaptación del capítulo IV, "Diálogo de Choli con Mita, 1941" de *La traición de Rita Hayworth* (1968). Goldchluk ha descrito con acierto la significación de este tránsito en el que el fragmento de una novela, escrita a contracorriente de las convenciones literarias de la época, deviene en un guion cuya escritura se adecúa, o pretende adecuarse, a las reglas convencionales de construcción del guion cinematográfico:

> Asistimos aquí a una vuelta completa: un salto mortal que, como es de esperarse, nos deja parados en un lugar que se parece al punto de partida, pero no es el mismo. La voz de una tía en el patio de su casa había guiado a Manuel Puig desde el cine a la literatura, desbordando el guión proyectado hasta transformarlo en una novela. Para hacer regresar esa novela al formato de guión, el escritor pide la voz a otra mujer, aquella que desea *ser ante todo interesante, que haga pensar a la gente ¿quién será?* ("Manuel Puig" 10)

El guion de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* —que registra el diálogo que sostienen dos mujeres de clase media, de mediana edad en un pueblo alejado de la capital, y que es escuchado por Toto, el hijo de una de ellas— se nos presenta como un texto privilegiado para iniciar el estudio de los guiones del "ciclo hollywoodense" de Manuel Puig: es un punto de partida para pensar en el escritor que escribe asumiendo la perspectiva de Toto, quien observa a

Choli y Mita (Meche y Rosa en el guion) como imágenes proyectadas de un filme y, a la vez, "ve" las "imágenes" que ellas proyectan para sí: es decir, las "escribe" como Toto / Puig; pero también como Toto / Puig se trasviste o enmascara en estos personajes femeninos al ver las imágenes proyectadas en la pantalla de la sala de cine.

Los resultados de las operaciones que realizó Puig para adaptar el diálogo novelístico y convertirlo en guion cinematográfico son especialmente significativos para el presente estudio en los aspectos referidos a los personajes y su relación con Hollywood, así como con su "realidad", sus sueños, fantasías y deseos, en tanto que tienen una presencia más activa y explícita. En el guion, no solo se escucha la voz del narrador[3] y la del personaje de Rosa (Mita en la novela), ambas ausentes en el fragmento de la novela; también Toto (que no tiene participación directa en el texto novelístico) adquiere una dimensión especialmente relevante, pues se señala su presencia, ubicación, actividad y reacciones ante lo que ve y escucha.

Tras la indicación de que Meche (Choli en la novela) ingresa a la sala de la casa de Rosa y abraza a Toto, quien le ha abierto la puerta, el narrador establece que "El niño se escurre de entre los brazos y va a un rincón del cuarto donde yacen en el suelo tijera y varios números de las revistas 'Cinelandia' y 'Cine Mundial'" (Puig, *Muestras* 19). Desde ese lugar privilegiado, donde se instala para mirar y escuchar, lugar equivalente en cierto modo al del espectador en la sala de cine, Toto asiste al mundo de Hollywood no solo hojeando y recortando las figuras de las actrices que aparecen en las revistas (representando así al espectador del cine de Hollywood), sino también, simultáneamente, escuchando y registrando el diálogo de las dos mujeres. De esta manera, la situación enunciativa global —que incluye a Toto como polo de percepción y las inserciones de las imágenes de artistas de Hollywood, noticieros, que señala el narrador— da cuenta tanto de ese "otro mundo", el del cine, la manera como lo viven, sueñan, sufren —gracias

a los mecanismos de identificación que pone en juego la narración—; así como del "real": el pueblo, el amor, el matrimonio, los maridos, los hijos, los deberes de las mujeres, el trabajo, las preocupaciones y el desencanto. En suma, los temas que atraviesan y definen el género del *women's film* al que nos hemos referido en el capítulo anterior.

Mi lectura propone considerar el guion de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* como un texto que a la par que desarrolla la temática del *women's film*, la contrapone, sutil y ambiguamente, con la "realidad" que está fuera de la pantalla, es decir, la del pueblo, los problemas domésticos, la confrontación entre las amigas. Para ello, se sirve de Meche y Rosa, espectadoras del *women's film*[4] y protagonistas de la escena que Toto ve y escucha. En tanto que el diálogo que sostienen también admite ser leído como un testimonio que bien podría estar respondiendo a una de las encuestas aplicadas al público asistente a las salas de cine,[5] Meche y Rosa devienen en espectadoras (argentinas en la novela, mexicanas en el guion) representativas de las audiencias a las que estas películas fueron dirigidas.

Estudiar *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* desde esta perspectiva nos obliga a indagar previamente en los diversos enfoques que los estudios fílmicos han desarrollado en torno a la relación de las espectadoras con el *women's film*, en términos de mecanismos y formas de identificación, construcción de subjetividades y diferencias de género, puntos de vista, entre otros aspectos planteados, tanto desde el psicoanálisis, como de los estudios culturales y sociales. Sobre esta base y una vez explorados los enfoques que considero más importantes y productivos para esta investigación, analizaré los personajes de Rosa y Meche como las espectadoras, tras las que se enmascaran Toto, de *La traición de Rita Hayworth*; Molina, el contador de películas de *El beso de la mujer araña*; y el propio "Puig espectador".

3.1 Las audiencias y el cine clásico según los estudios fílmicos

Steve Neale afirma que durante los años del cine clásico, "Hollywood addressed its films first and foremost to the white populations of America" y, debido a ello, quienes no eran blancos se quejaban de las fórmulas empleadas o simplemente no les importaba asistir a las salas de cine (*Genre* 226). Señalar que los espectadores que asistían a las salas de cine en Norteamérica eran blancos y que a aquellos que no lo eran no les interesaba ver las películas es una afirmación que no se puede comprobar de modo directo o pragmático, pues la información estadística al respecto es limitada e insuficiente. De un lado, y el mismo Neale así lo reconoce, los estudios siempre buscaron seducir y atraer "to international audiences,[6] and its formulas and films have sometimes been adjusted as a result" (226); y de otro, como lo señala Andrea Walsh, "Hollywood, in its financial heyday, saw little need to study moviegoers intensively" (36). Eric Johnston, presidente de la Motion Picture Association of America, en su primer informe anual a la asociación en 1946, señaló:

> The Motion Picture industry probably knows less about itself than any other major industry in the United States. The industry had grown so fast that it hardly has had a time to measure its own growth. Consequently it possesses today only a smattering of information about its own operations. Much of the statiscal data published about this industry is based on hearsay, personal opinion, the casual impressions of persons unfamiliar with the business or the natural exuberance of born promoters. (cit. en Handel 93)

En 1950, año en el que Handel publicó por primera vez su pionero estudio ya citado, advirtió enfáticamente sobre lo poco que se había hecho respecto del estudio de las audiencias en

Norteamérica; y los pocos estudios —dijo— debían ser vistos con cierta reserva, pues los métodos de medición empleados no eran confiables.

De otro lado, los estudios fílmicos tampoco se interesaron en analizar aspectos tales como la composición del público, sus preferencias, frecuencia de asistencia, percepciones de las películas y demás información estadística relativa a las audiencias; indagaron, sí, en la relación del espectador con el cine desde el psicoanálisis freudiano y el lacaniano, la semiótica, la sociología y los estudios culturales. No es mi intención profundizar en estos enfoques; me limitaré a presentarlos brevemente con el fin de contextualizar las reflexiones y posturas teóricas en torno al "espectador", función que define y determina a Manuel Puig y sus personajes.

En primer lugar, abordaré aquellas tendencias que se interesaron en analizar los procesos de identificación de las espectadoras desde los paradigmas psicoanalíticos. Iniciadas por el pionero ensayo de Laura Mulvey, fueron desarrolladas y enriquecidas por estudiosas como Tania Moldeski, Mary Ann Doane, Jane Gaines, Ann Kaplan, Christine Gledhill, Linda Williams, Teresa de Lauretis, entre otras, que continuaron explorando y discutiendo los problemas de visión, identificación, deseo y placer en relación con la diferencia sexual. Luego me referiré a la tendencia que —reaccionando contra los trabajos orientados desde el psicoanálisis y sus conceptualizaciones sostenidas sobre la diferencia sexual de la espectadora, homogénea e indiferenciada— se interesó en investigar la recepción de las películas y las audiencias femeninas en términos históricos, sociales y culturales.

3.2 Las "teorías del espectador"

3.2.1 Desde las teorías feministas y el psicoanálisis

El planteamiento del "cine clásico" de Bordwell, que se orienta al análisis estético, destaca —como se ha visto— que Hollywood

> fue pensado como creador de mundos de ficción coherentes, con relaciones claras entre causas y efectos, habitado por personajes también congruentes y adaptados a las historias que les tocaba vivir. El "realismo psicológico" era también uno de sus atributos, y las reglas de su sintaxis determinaban lo correcto y lo incorrecto en cuanto al armado de sus propuestas narrativas. (Cit. en Russo 75)

Así, la apariencia de "realidad" que se presenta al espectador como "a message without code, an unmediated duplication of the 'real world'… taking on the appearance of being natural, obvious, and 'already there' in the world" (Kuhn 82-3), reforzada por el cine clásico mediante los procedimientos narrativos ya señalados en el capítulo anterior, favoreció los mecanismos de identificación de los espectadores con los personajes y el mundo representado en el filme. Sobre esta constatación se construyeron las teorías del espectador iniciadas en los años setenta.

3.2.1.1 De Metz a Mulvey

En los años setenta, un sector de la crítica consideró que este cine expresaba la ideología dominante y, por lo tanto, era "reaccionario": había pues que poner al desnudo sus mecanismos mediante prácticas fílmicas revolucionarias, opuestas a su estética, ya que sus modos de construcción no tenían más objetivo que el de engañar y alienar a los espectadores. De allí surgió el interés por investigar, a partir del psicoanálisis, la manera como el "aparato cinemático" operaba en el nivel inconsciente del espectador. Iniciados por Christian Metz, estos estudios fueron ampliamente desarrollados por la teoría fílmica feminista desde mediados de los años setenta y enriquecieron y complejizaron las lecturas ideológicas de las películas promovidas por los estudios fílmicos y el primer feminismo.[7]

En efecto, en los años setenta, teóricos como Christian Metz, Raymond Bellour y Jean Louis Braudy (en esta breve reseña sigo al primero) pensaron el cine como un *apparatus* y un

imaginary signifier, para explicar lo que le pasaba al espectador en la oscuridad de la sala cuando observaba las imágenes en la pantalla. Recurriendo a la "fase del espejo" de Lacan, Metz estableció una analogía entre la construcción de la identidad en la infancia en relación con los otros y el proceso de ver una película en la pantalla. En su artículo "The Imaginary Signifier", publicado en 1975, Metz se refirió a la posición del espectador desde el aspecto voyeurístico en la fase preedípica, es decir, en el momento imaginario de unidad consigo mismo. El cine hace presente ("signifies") lo que está ausente ("the imaginary"), o sea, muestra un registro de lo que está ausente; de allí que el espectador descubra la ilusión de unidad consigo mismo y se confronte con el sentido de la falta, de la carencia. Según Metz, este "descubrimiento" del espectador es equivalente al vivido por el sujeto en la llamada "fase del espejo":

> The male child looks into the mirror, sees his image, has a momentary identification with the self (narcissism) then perceives his difference from his mother as she who lacks a penis. He, then, responds in two ways. First, he desires reunification with the mother and his desire is sexually motivated. Second, he denies difference and through that disavowal of difference—because of his own fear of castration—seeks to find the penis in woman (fetishization). (Cit. en Hayward 345)

La analogía con la experiencia del espectador es explicada por Friedberg en los siguientes términos:

> Primary identification as Metz describes it (as distinct from Freud's "original and emotional tie") means a spectator who identifies with both camera and projector, and like the child positioned in front of the mirror, constructs an imaginary notion of wholeness, of a unified body … Secondary identification is with an actor,

> character or star … anybody becomes an opportunity for an identificatory investment, a possible suit for the substitution/misrecognition of self. (Cit. en Stacey 197).[8]

De acuerdo con Metz, la identificación puede ser narcisista: viendo las representaciones del cuerpo humano, o de partes de este, el espectador se identifica consigo mismo (aquí la analogía con el espejo es más que evidente). Pero también puede ser más "actively voyeuristic" cuando el espectador se identifica con la cámara ("escopofilia", en términos de Freud) y al situarse en el lugar de esta, el objeto de la mirada está afuera, es decir, hay una distancia entre el objeto y el sujeto cuyo placer de mirar reside en el placer de usar al otro como objeto de estimulación sexual.

Dos problemas fueron detectados de inmediato en la teoría de Metz: de un lado, que tenía en cuenta la relación desde una sola vía: espectador-imagen en la pantalla; y, del otro, que la especulación teórica consideraba únicamente al espectador hombre. Fue con la aparición del ensayo de Laura Mulvey que la teoría planteada por Metz adquirió una dimensión distinta y orientó los estudios, desde el feminismo y apoyándose en el psicoanálisis, hacia la indagación sobre la presencia/ausencia de la mujer en el cine dentro y fuera de la pantalla en el esquema del orden patriarcal que la construye como objeto pasivo, objeto de la mirada, de los deseos y de las fantasías masculinas.

Al analizar —siguiendo a Metz— la articulación del aparato cinemático activado por el cine y los mecanismos voyeurísticos o fetichistas[9] de identificación, Mulvey puso de relieve "varios niveles problemáticos de la representación cinematográfica dominante" y develó "sus funciones en relación con el público: la ilusión, el deseo, el placer de la mirada" (Millán 55).

En efecto, en su influyente ensayo, Mulvey se propuso “to discover where and how the fascination of film is reinforced by pre-existing patterns of fascination already at work within the individual subject and the social formations that have moulded him” (“Visual Pleasure” 58).Le interesaba examinar la relación del espectador con el filme y las representaciones de los personajes femeninos en el cine de Hollywood, el de los años treinta, cuarenta y cincuenta, que llama “cine dominante”. Coincide con Metz en señalar las dos formas de identificación, narcisista y voyeurística, y va más allá al destacar que, como espectáculo, el cine construye la imagen de la mujer como objeto erótico y objeto de la mirada, tanto para el espectador como para los personajes de la diégesis. Pero la mujer evoca —y acá sigue la teoría psicoanalítica del “complejo de Edipo”: el miedo a la castración cuando el niño mira a la madre y descubre la falta del pene— no solo el placer, sino también la amenaza (castración) que es resuelta por la intervención del padre, quien le muestra que la madre no es omnipotente como parecía. Por lo tanto, la mirada puede ser placentera, pero al mismo tiempo encierra una amenaza, y es la mujer la que encarna la paradoja del placer-miedo. Para resolver esta contradicción —mujer objeto de deseo/amenaza de castración—, el cine clásico desarrolla dos mecanismos, el voyeurístico y el fetichista:

> Preoccupation with the re-enactment of the original trauma (investigating the woman, desmystifying her mistery), counterbalanced by the devaluation, punishment or saving of the guilty object (an avenue typified by the concerns of the film noir); or else complete disavowal of castration by the substitution of a fetish object or turning the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous (here overvaluation, the cult of the female star). (Mulvey, “Visual Pleasure” 65)

Kuhn destaca la manera como Mulvey explica la excesiva idealización de la imagen de la *star* en el cine clásico, apelando al mecanismo de la fetichización mediante el empleo de *close-ups* "which, through interrupting the flow of the narrative, constitute woman as spectacle; and also by means of the glamorous costumes, make-up, settings and lighting surround in female stars" (60). Todo conduce a demostrar que este cine excluye a la mujer, le niega cualquier posibilidad de identificación[10] y la condena a asumir una posición pasiva y narcisista: ser mirada; o pasiva y masoquista, ser castigada. Es el protagonista quien controla la acción, quien hace que las cosas sucedan.[11]"The male protagonist is free to command the stage, a stage of spatial illusion in which he articulates the look and creates the action" (Mulvey, "Visual Pleasure" 64).

El cine es el lugar de la mirada: de la cámara, de la audiencia, que se identifica con la mirada masculina que objetiva a la mujer en la pantalla, de la de los personajes entre sí. Las convenciones narrativas adoptadas por el cine clásico subordinan las diferentes miradas al mundo de la ficción, pretendiendo —mediante procedimientos tales como la eliminación de la cámara intrusiva y la edición invisible— que todo ocurre naturalmente, sin intervención alguna que medie entre el enunciado y la enunciación. El espectador es un "invitado invisible", que no debe percibir ninguna marca que delate el proceso fílmico, el aparato que está detrás de lo que ve, pues estos procedimientos estructuran y refuerzan las fantasías voyeurísticas y narcisistas creadas para la mirada masculina, que proyecta su fantasía en la figura femenina.

Examinando el funcionamiento de los códigos y convenciones del cine clásico así como los movimientos de la cámara determinados por la acción del protagonista para que sea este quien domine la escena y el lugar donde se articula la mirada, Mulvey establece que estas operaciones son las que hacen posible una relación escopofílica del espectador con la forma

femenina desarrollada para su placer. Fascinado con la imagen del actor, el espectador cree que por medio del personaje lleva a cabo la posesión de la mujer en la diégesis.

Mulvey propone trabajar en contra de esta manera de ver y de mostrar, propia del orden dominante patriarcal que caracteriza al cine clásico, para crear un cine alternativo:

> The first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions is to free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics and passionate detachment. There is no doubt that this destroys the satisfaction, pleasure and privilege of the "invisible guest", and highlights the way film has depended on voyeuristic active/passive mechanisms. Women, whose image has continually been stolen and used for this end, cannot view the decline of the traditional film form with anything much more than sentimental regret. ("Visual Pleasure" 69)

3.2.1.2 Mulvey revisada

Bien señala Kuhn que la introducción del psicoanálisis en la teoría fílmica partiendo de la diferencia sexual originó una gran controversia que dividió a los estudios fílmicos feministas "into pro- and anti-psychoanalysis camps" (194). El impenetrable lenguaje empleado por Lacan y la ortodoxia de las interpretaciones psicoanalíticas, así como "its universalism and its ahistorical nature; its failure to distinguish between modalities of spectatorship on ground other than sexual difference … and its complicity with the sexism inherent in the ideas of castration and the Oedipus complex" (Kuhn 194) son algunos de los argumentos de quienes se ubican en el frente antipsicoanalítico. En tanto, quienes continúan pensando que el paradigma psicoanalítico es útil para entender el cine han perseverado en la exploración de cuestiones tales como la visión, la identificación, el placer y el deseo en relación con la diferencia sexual.

Del análisis de Mulvey, es importante destacar su radicalidad al señalar que el cine está hecho para los espectadores, en tanto que la mujer no es sino objeto de la mirada. Desde allí, como advierte Mayne, se concluye que"if women identify with the screen, they do so as alienated viewers, adopting a point of view that is primarily that of men" (28). Conclusión, sin duda, problemática y que ha sido severamente cuestionada. Así, luego de revisar las tesis de Mulvey, Annette Kuhn se pregunta: "¿What exactly does this mean for women as spectators in cinema, given that women do go to the cinema, and indeed that for certain types of films they have constituted a large part of the audience?" (62). La interrogante se orienta, en el marco contextual en el que se ubican los estudios teóricos, hacia el cómo y desde dónde se analiza la relación de la espectadora con el cine, considerando que este construye única y exclusivamente la subjetividad masculina. Su pregunta es también nuestra, pues el tema del espectador en términos de género sexual es crucial en este trabajo, en la medida en que prestamos especial atención a las películas pertenecientes al género del *women's film*, las preferidas de Manuel Puig, de los personajes de sus novelas y de Rosa y Meche, que en *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* representan justamente a la espectadora mujer.

Kuhn responde: "It may mean several things". Una, que la audiencia femenina queda atrapada en la retórica del cine dominante porque en algún nivel las espectadoras se identifican con la "mirada masculina", lo que podría interpretarse como que el discurso cinemático no estaba marcado por el género sexual; o que el género sexual/social y "the gendered subjectivity are not necessarily coterminous, so that the specificity of the 'masculine' becomes in some way culturally universalized"; pero ello implicaría la hegemonía de lo masculino y la "desfeminización" de la espectadora. Y la segunda opción: "Women, on the other hand, may in these circumstances be regarded as peculiarly able to stand at a distance from the ideological

operations of dominant cinema, in that the marginal place they occupy in relation to its address may be conductive to the formation of a critical perspective" (62).

La estudiosa considera que la distinción entre "audiencia" (audiences) y "espectadora" (spectator, female spectator) pasa por los modos de conceptualización y de investigación asociados con el ámbito de los estudios sociológicos y culturales para la categoría "audiencia", frente a las teorías psicoanalíticas y semióticas que implica la segunda categoría, la de "espectadora". Arguye que la recepción del *women's film* debe estudiarse desde un acercamiento entre las dos metodologías, pero evitando la confusión o eliminación de límites. En realidad, la discusión, ya sea sobre la naturaleza, el lugar de la mirada, los mecanismos de representación o de identificación de la espectadora, cuando se propone desde los estudios psicoanalíticos, nos entrampa en frustrantes, por abstractas y muchas veces obtusas, interpretaciones. Como señala Kuhn, "Some of the critiques of the Mulveyan model of spectatorship were fuelled by unease with psychoanalytic film theory: to this extent they were actually a demand for attention to 'real' women's responses to films rather than for any revision of psychoanalytic conceptualizations of the spectator" (208).

Asimismo, los estudios desde el modelo psicoanalítico fueron cuestionados por limitarse a la problemática de la diferencia sexual y no atender otras diferencias como raza, edad, clase social y preferencia sexual. Los estudios culturales "apparently better equipped to handle the new dimensions of difference" aparecieron, en este "problematic context", como los salvadores, señala Kuhn (208); sin embargo, advierte que olvidar la aproximación psicoanalítica a favor del sujeto social implica el riesgo de perder "the unconscious aspect of the pleasures, identifications and fascinations evoked by the cinema" (208).

3.2.1.3 La noción de “masquerade” (mascarada, farsa): contra el esencialismo

El concepto “masquerade” fue introducido en 1929 por la analista freudiana Joan Riviere en el contexto de los intensos debates en torno a la “naturaleza femenina” y su organización psíquica, que tuvieron lugar entre los psicoanalistas europeos. Riviere analiza el caso de una de sus pacientes, una profesional norteamericana con ambiciones intelectuales, para explicar el “complejo de Edipo” en las mujeres. La paciente, en su vida profesional y en presencia de sus colegas masculinos, asumía una conducta excesivamente femenina, conducta que la psicoanalista caracterizó como “a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared from men” (Riviere 35). No queda claro, comenta Kuhn, qué hay detrás de la máscara: si una “auténtica” feminidad o si esta es percibida en sí misma como una mascarada (214). A pesar, o posiblemente debido a esta incertidumbre, explica Kuhn, “the idea of the masquerade has been taken up in a number of recent considerations of femininity as a psychical attribute” (215). Claire Johnston, por ejemplo, aplicó la noción en 1975 en el segundo sentido (la feminidad como una máscara) para analizar *Anne of the Indies* (Jacques Tourneur, 1951), donde el héroe es una mujer disfrazada de pirata. En su estudio, Johnston propone que la incertidumbre sobre la diferencia sexual manifiesta una contradicción que orienta la fantasía a la posibilidad de una bisexualidad más allá de “the determinations imposed by culture and the classic texts” (Cit. en Kuhn 215).

Millán menciona a Janet Bergstron, estudiosa que, si bien no recoge el término, planteó en 1979 que la visión rígida de la diferencia sexual no funciona en las películas de F.W. Murneau, pues “la sexualidad se desplaza del cuerpo femenino al cuerpo masculino, por lo cual existe más como una carga homoerótica inestable que logra un relajamiento en la/el espectadora/espectador de las demarcaciones de género y orientación sexual” (Millán 56). La

bisexualidad permite la movilidad y el desplazamiento de las identificaciones que devienen múltiples y cambiantes, abiertas a las lecturas de los/las espectadores/as.

Mary Ann Doane, una de las más influyentes estudiosas que sigue a Mulvey, se apropia también del término en su ensayo "Film and the Masquerade. Theorizing Film Spectator" para teorizar sobre la condición de la espectadora. El cine —señala— le asigna a la mujer un lugar en la representación (cinemática), pero la deja fuera de la construcción de esa representación, es decir, borra a la mujer del discurso que elabora sobre ella, del mismo modo como lo hizo Freud, y lo demuestra con una afirmación del fundador del psicoanálisis en aquella famosa conferencia sobre la feminidad cuando dirigiéndose al público femenino presente en la sala expresó: "to those of you who are women this will not apply—you are yourselves the problem"[12] (495). Su conclusión es que la espectadora (es necesario precisar que Doane utiliza el concepto "female spectator" como una categoría discursiva producida por un "phallocentric representational regime") tiene dos posibilidades de identificación: asumiendo el rol femenino, con la imagen representada de la mujer como objeto (narcisista); o travistiéndose con el personaje protagonista masculino. Pero, en tanto que la "masquerade" puede ser una actuación, es posible establecer una distancia de la normativa sobre los modos de "ser mujer" y, desde allí, la oportunidad de tomar una distancia crítica de la imagen: "To masquerade is to manufacture a lack in the form of a certain distance between oneself and one's image" (502), determina Doane.

Me he detenido en la presentación de la noción de "masquerade" porque induce a una visión opuesta a cualquier esencialismo determinado por el género sexual físico; por el contrario, se sostiene en la idea de las identificaciones múltiples y variables. Esta percepción cambia la orientación y preocupaciones de los estudios, antes concentrados en las esquemáticas diferencias sexuales, y desplaza su interés hacia los mecanismos de resignificación, resimbolización y,

también, de resistencia y desacuerdo frente a determinados modelos. Nada más afín al pensamiento de Puig que este antiesencialismo propuesto en la noción de "masquerade" y de bisexualidad.

En efecto, tanto en el ámbito de sus personajes de ficción —piénsese especialmente en Molina y Valentín de *El beso de la mujer araña*, o en la construcción de la Manuela, en su adaptación de *El lugar sin límites* de José Donoso— como en el de su biografía, por medio de sus múltiples declaraciones, Manuel Puig se empeñó en expresar con absoluta y ejemplar coherencia una posición en contra de cualquier esencialismo, especialmente aquel referido al "género sexual". La lectura que hace Amícola de la adaptación que realizó Puig de *El lugar sin límites* da cuenta de esta posición: El heterosexual Pancho, señala el estudioso,

> se siente atraído por el juego de la seducción de la Manuela, pero ella/él no es más ni menos que un hombre travestido. Como personaje ambiguo, la Manuela lleva a la exasperación los rasgos de lo femenino (que atrae peligrosamente a Pancho), pero ese proceso sirve para desenmascarar el juego de todas las estructuras esencialistas en torno al sexo. ("Hell"27)

Amícola entiende esta falta de "identidad" en el segundo de los sentidos anotados por Kuhn ("What remains unclear in Riviere's discussion is whether there is some 'authentic' femininity lying behind the mask, or wether feminity is to be regarded in itself as a masquerade") respecto de la noción de "masquerade", aun cuando lo exprese en otros términos. Afirma Amícola: "Estas capas de significación sexual terminan siendo capas de una cebolla que desconciertan por la falta de núcleo básico" ("Hell" 27), lo cual recuerda con absoluta claridad tal sentido: detrás de la máscara no hay nada.

En términos de Puig, no hay “encima” ni “abajo”, “pasivo” ni “activo”; o mejor, si los hay, esos lugares se definen en función de roles intercambiables: se puede estar arriba como abajo, ser activo o pasivo, penetrar o ser penetrado. Pero ocurre que en la realidad se establecen los roles sexuales en otros términos y en esta distribución, señala Puig, “la mujer iba a tener derecho a ser penetrada y el hombre a penetrar”, en un juego en el que quedó determinado que “la penetración era degradante” y que identificó la masculinidad con el concepto de dominación y la feminidad con el de sumisión. La necesidad de elegir el rol sexual que impone la sociedad obliga al ser humano “a adoptar una máscara sexual ya en tierna edad” y se trata de una elección que determina el ser, la identidad, en función del rol sexual que se elija (“El error gay” 403-4). Puig fue tan profundamente antiesencialista que cuestionó los movimientos gay surgidos en los años sesenta, porque veía en sus propuestas “el peligro de adoptar, de reivindicar la identidad homosexual como un hecho natural, cuando en cambio no es otra cosa que un producto histórico-cultural, tan represivo como la condición heterosexual” (404). La homosexualidad no existe, escribió poco antes de morir en “El error gay”, pues —señala— “Existen personas que practican actos sexuales con sujetos de su mismo sexo, pero este hecho no debería definirlos porque carece de significado” (402).

El esencialismo de las teorías de Mulvey y sus seguidoras también ha sido cuestionado por las nuevas corrientes críticas, preocupadas por la concepción rígida y dicotómica de la diferencia sexual, que no presta interés a la manera como las diferencias se relacionan con lo dominante. La nueva crítica acusó a las primeras teóricas de haber concebido el género en términos esencialistas y atendiendo a las condiciones de las mujeres blancas, de clase media, liberales, europeas o norteamericanas, ignorando que el género se define y construye como un lugar multideterminado por la clase, la raza, la edad y la preferencia sexual. Jane Gaines

cuestionó la "universalidad" de las teorías feministas: "The theory of the subject as constituted in language imported into US academies seemed able to account for all oppression, expression and socio-sexual functioning" (14). Y Jane Shattuc agrega que el psicoanálisis no puede dar cuenta de la identificación de la mujer negra con el hombre negro basada en su común subordinación "in a white-dominated patriarchy" (149).

En esa línea, las investigaciones de Teresa De Lauretis buscan superar el esencialismo y su teoría de la espectadora femenina sugiere que la manera como las mujeres[13] ven las películas está lejos de ser tan simple y esquemática como la definieron los primeros estudios. La representación de la mujer como

> spectacle, object to be looked at, vision of beauty—and the concurrent representation of the female body as the locus of sexuality, site of visual pleasure, or lure of the gaze is so pervasive in our culture, well before and beyond the institution of cinema, that is necessarily constitutes a starting point for any understanding of sexual difference and its ideological effects in the construction of social subjects, its presence in all forms of subjectivity. (*Alice* 38)

Tales discusiones se fundan, sostiene De Lauretis, en una oposición demasiado elemental y esquemática entre lo positivo y lo negativo, lo cual no solo reedita los viejos estereotipos ("such as the good guys versus the bad guys, or the nice girl versus the bad woman"), sino que conduce a asumir que esas imágenes son directamente absorbidas por las espectadoras; que cada imagen es inmediatamente legible y significativa en sí misma sin tener en cuenta "its context or the circumstances of its production, circulation and reception".Asimismo, esta concepción construye una espectadora "innocent and purely receptive, as if they too existed in the world immune from other social practices and discourses" (*Alice*38).

Jeanine Basinger, en el ya citado *A Woman's View*, luego de considerar que "De Lauretis says that on the one hand, a woman identifies with the woman in the movie, generally a passive person, and yet at the same time she is also identifying with the active elements of the movie, that is tosay, with the male characters and subjects",[14] se pregunta:

> Can anyone really presume to claim that women's film can be seen one way and one way only? That all women think alike, react alike, and see alike? … Do films made by men offer limited avenues of pleasure for women? Is there only one type of female pleasure? And do women remain the same over different decades? Are there really culturally and historically fixed in time? (209)

3.2.1.4 La espectadora "real"

Tales interrogantes nos instalan una vez más en temas referidos a los procesos de identificación, analizados a partir de la categoría de "espectadora" como construcción textual, o bien de la "audiencia", que alude a los espectadores "reales", tendencia que presta atención al estudio de la relación que establecen las "espectadoras reales", desde sus diversas identidades, historias personales, competencias culturales y reacciones, tanto conscientes como inconscientes, con las películas.

Linda Williams, en "Melodrama Revised", recuerda que en "Something Else Besides a Mother", ensayo que publicó en 1984,insatisfecha con la formulación "gaze is male", se planteó analizar las posibilidades de identificación y construcción de puntos de vista femeninos más complejos que los de la mera pasividad señalados por las feministas de entonces, "which saw all mainstream cinema structured by male desire and a masculin subject position" (45). Particularmente se mostró en desacuerdo con Ann Kaplan y su lectura de *Stella Dallas*, melodrama inscrito en el *women's film* (King Vidor, 1937) en el que la protagonista renuncia

dolorosamente a su hija, a fin de que lejos de ella pueda instalarse en un ambiente de clase alta, donde se convertirá en una mujer exitosa en términos de posición, marido y familia. Ann Kaplan, señala Williams, "argued that the female spectator was rendered as passive and pathetic herself by the end of the film" (45). Replicó que los mecanismos de identificación de la espectadora no se rigen únicamente en función del narcisismo o el masoquismo, sino que son contradictorios y múltiples. Recordando aquella polémica con Kaplan, más de veinte años después, reafirma su posición de entonces: "I argued that although this final scene functions to efface Stella, the female spectator does not necessarily acquiesce in the necessity of this sacrifice, nor does she identify solely with the effaced Stella at this final moment", y enfatiza su convicción de que "there was room for some negotiation in a female viewing position that was animated by the contradiction of identifying both as a woman and a mother"; es decir, la espectadora, identificada con las lágrimas, el dolor y la victimización de Stella, era capaz de criticar o resistir el sistema patriarcal que la había condenado a la marginalidad por sus excesos y por no acomodarse al modelo establecido. Solo lamenta —explica— no haber podido desprenderse del todo del argumento de "the monolithic gaze paradigm of spectatorship" ("Melodrama" 46).

En la discusión de Williams se advierte ya la tendencia a prestar atención a las "espectadoras reales", pero siempre desde la perspectiva del psicoanálisis. Como se ha señalado, Mulvey y luego Doane y Kaplan, entre otras, se enfocaron en destacar que en tanto el cine construye a la mujer como objeto de la mirada masculina —de los personajes del universo ficcional como de los espectadores de la audiencia—, a la espectadora no le queda más remedio que adoptar la mirada masculina, es decir, asumir una posición "alienada" o "travestida"; o identificarse con la imagen de la mujer, objeto de la mirada y por tanto definida en términos de espectáculo; de allí la afirmación de Mulvey de que "todo placer narrativo es masculino". Judith

Mayne, coincidiendo con la pregunta de Kuhn citada a propósito de su revisión de Mulvey, plantea que "the fundamental question it seems to me is how and why women like and enjoy the very films from which—if recent analyses are correct—our absence seems to be a precondition" (28). Y recuerda la argumentación de Ruby Rich, quien en 1978 señaló:

> Brecht once described the exile as the ultimate dialectician in that the exile lives the tensions of two different cultures.That's precisely the sense in which the woman spectator is an equally inevitable dialectician … As a woman going into the movie theater, you are faced with a context that is coded wholly for your invisibility, and yet, obviously, you are sitting there and bringing along a certain coding from life outside the theater. How does one enter into the experience of the film given that kind of structure? … the cinematic codes have structured our absence to such an extent that the only choice allowed to us is to identify either with Marilyn Monroe or with the man behind me hitting the back of my seat with his knees. (Cit. en Mayne 28)[15]

Rich enfatizó la participación de la espectadora interactuando con la película, lo cual niega la estereotipada "pasividad" y ejemplifica —dice Millán— "que la mirada femenina bajo la sociedad patriarcal y sexista es, sin embargo, una dialéctica de absorción, resignificación y resistencia de lo que emana de la pantalla" (58). Desde esta perspectiva, la identificación, vista como un proceso cómplice con la cultura dominante, por cuanto refuerza el modelo patriarcal, no estaría marcada "by a suspicion of any kind of feminine role model, heroine or image of identification", sino que, por el contrario, es vista como "potentially empowering and expressive of resistance" (Stacey 197).

Reduciendo las teorías de "female spectatorship" de orientación psicoanalítica a los dos extremos —de un lado, aquellas que limitan la percepción de la espectadora a una posición narcisista, masoquista o a la figura de la "masquerade"; y de otro, las que rechazan los límites de estas posiciones—, Patricia White presenta dos diferentes interpretaciones de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), una de las más representativas películas del *women's film*. Mientras Doane (1987), explica White,

> sees the anonymity of the film's heroine and the absence of the eponymous character as a negation of female subjectivity, Tania Modleski (1988) sees a compelling version of the female Oedipal drama in which the object of desire and identification is another woman—a drama all the more compelling because the power that that woman exerts over the heroine (and in turn in the spectator) comes from outside the visual field. (123)

Mary Ann Doane, ya se dijo arriba, establece con claridad que la "espectadora" a la que se refiere no debe confundirse con las espectadoras concretas que asisten a la proyección de la película, lo cual explica el nivel de abstracción y complejidad de su estudio. Tania Modleski, en cambio, se refiere a la "real woman" (White 123), a la espectadora concreta; sin embargo —apunta White—, su objetivo es "*to theorize*"la posición y el placer de la espectadora. Así, pese a las diferencias interpretativas, tanto Doane como Modleski se instalan, desde el feminismo, en el campo de los estudios teóricos de orientación psicoanalítica, iniciados en los años setenta por Laura Mulvey.

3.2.2 Desde dimensiones culturales y sociales: el interés por las espectadoras

La orientación, fundada en la diferencia sexual y que prestó atención prioritaria a los aspectos psicológicos del sujeto en el proceso de la significación, dominó los estudios fílmicos referidos a

las audiencias desde sus inicios en los años setenta. Los aspectos sociales, culturales e históricos de la recepción fueron, por el contrario, desatendidos. Como bien señala Judith Mayne, la mayor parte de lo que sabemos acerca de las "female audiences" proviene de reportes de exhibición, productores, ocasionalmente de los críticos y muy raramente de las propias espectadoras. Sin desconocer la existencia de encuestas que indagan sobre las razones por las cuales se eligen las películas, actores y actrices favoritos, Mayne concluye acertadamente que

> Analysis of the construction of the female film audience, however, involves a much more complex process than a survey of actual viewers to verify whether individual scenes were indeed read and interpreted in certain ways. Analysis of the film audience is hardly a simple reporting of 'I like this movie because'. (29)

Ya desde mediados de los años ochenta surgieron preguntas, en el área de los estudios fílmicos, que cuestionaban la noción de "female spectator", creada por los estudios de orientación psicoanalítica, como homogénea e indiferenciada: "Many signifying systems intersect in any given spectatorial situation, and spectators bring diverse identities, histories, cultural competences, and responses—both conscious and unconscious—to the movies" (White 123). En este sentido, los estudios fílmicos empezaron a prestar mayor atención a los aspectos sociales de la recepción y a la construcción de significados de parte de las audiencias. Teóricamente informados, y a la vez atentos a la investigación empírica, indagaron sobre el consumo de la moda, los conceptos de belleza y estilos de vida propuestos específicamente por los *women's films*. Muchas estudiosas[16] comenzaron a utilizar fuentes históricas como "pressbooks, local newspapers and women's magazines, for example, as well as films" para indagar sobre la recepción de las audiencias del pasado (Kuhn 200).

Estos estudios abrieron nuevas perspectivas de análisis y se apartaron de la homogeneidad de la institución cinemática "presumed in apparatus theory" y de "the centrality and determinism of the film text" para orientarse hacia "the heterogeneity of what Stuart Hall (1980) calls encoding and decoding practices" (White 123). Además, como señala Kuhn, el concepto de "the female spectator of psychoanalytically based feminist film theory", que resultaba insuficiente para estudiar otros aspectos de la diferencia, que había sido limitada al género, comenzó a ser visto como "inadequately nuanced" (201).

3.2.2.1 El estudio de Stacey: los mecanismos de identificación

Especialmente interesante en el contexto del análisis de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* es "Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star–Audience Relations", estudio en el que Jackie Stacey, con el fin de investigar los mecanismos y formas de identificación de las espectadoras, trabajó directamente con los testimonios de un grupo de ellas, referidos a los modos como vivieron su fascinación por sus actrices favoritas. La investigación de Stacey es evidentemente arriesgada por varias razones. De un lado, porque se basa en los testimonios que sobre las películas y las actrices que las fascinaron cuando fueron jóvenes, escribió un grupo de mujeres a pedido de la investigadora. En tanto que estos testimonios no son presentados como parte de una encuesta técnica que cumple con los requisitos exigidos por determinada metodología estadística, no pueden ser tomados como una muestra representativa de las audiencias. De otro lado, la investigación es también problemática porque, en cierto sentido, se limita a dar cuenta de una colección de testimonios individuales y acríticos, cuya capacidad de representación es, por lo menos, discutible. Como señala Kuhn, refiriéndose a los trabajos de Stacey, entre otros, "Some 'ethnohistories' of historical female audiences based on oral history

and other direct audience research, though fewer in number and more troubled by methodological and practical difficulties, are being undertaken in Britain". (200)

Anticipándose a estas observaciones de la crítica, Stacey señaló en la presentación de su trabajo que "I shall take the audiences' representations of this process and its meanings as my starting point". Y aclara que esto no significa sostener que "audiences are the source of 'the true meanings' of films or of stars, clearly audiences' recollections are themselves a highly mediated set of cultural representations". Es decir, se trata de una investigación enfocada en un punto clave de la relación cine/espectador[17] que se propone "to look at the production of the meaning of stars in the terms of how audiences construct them" (Stacey 198).

Más allá de las deficiencias técnicas vinculadas con la estadística de las que pudiera adolecer la investigación, el trabajo de Stacey, que implica el estudio e interpretación de los testimonios que las espectadoras le enviaron, es particularmente valioso porque abre las puertas del análisis a un ámbito que había sido menospreciado por los estudios de orientación psicoanalítica, como lo es la investigación de las audiencias a partir de testimonios concretos y "subjetivos". Veamos brevemente el trabajo de Stacey.

Para empezar, la investigadora decide dividir su estudio en dos secciones: en la primera, refiere los procesos de identificación en los que actúan las fantasías de la espectadora en relación con su identidad y la de la *star*. En la segunda sección, examina las formas de identificación que incluyen prácticas específicas, así como fantasías, que transforman algunos aspectos de la identidad de las espectadoras. Estas prácticas van más allá de la sala de cine "and thus spectatorship is considered in relation to the construction of feminine identities more generally" (199).

Los testimonios que dan cuenta del primer tipo de identificación hablan 1) desde la fascinación y el placer que les produce a las espectadoras ver a su estrella favorita, a la que consideran inaccesible, totalmente fuera de su alcance; no hay referencia a la identidad propia: la imagen de la estrella se presenta desde la devoción casi religiosa. 2) Desde el deseo de parecerse, aun reconociendo que es un deseo imposible, lo cual se expresa con un sentimiento de nostalgia. Los deseos están relacionados con la apariencia, el vestuario, modelos de conducta: "My favourite was Rita Hayworth, I always imagined, if I could look like her I could toss my red hair into the wind … and meet the man of my dreams" (Stacey 201). 3) Desde la admiración del poder de la *star*, representado por actrices como Bette Davis o Katherine Hepburn: mujeres fuertes y poderosas que se movían en los escenarios con seguridad y confianza en sí mismas. Stacey señala que muchas de estas actrices interpretaban personajes que eran castigados por su conducta, pero lo curioso es que las espectadoras "do not seem to select this aspect of their films to write about" (201). Y 4) desde la identificación y el escapismo: este movimiento del espectador a la estrella es el más señalado cuando se habla de cine y refiere justamente al efecto de "losing oneself", es decir, de abandonar temporalmente el "mundo real" y ser parte del mundo de la estrella y del filme: "I was only a girl, but I could be transported from the austerity and gloom of that time to that other world on the silver screen" (Stacey 202).

El segundo grupo corresponde a lo que Stacey llama "identificatory practices", que se conectan con las formas de identificación que tienen lugar fuera de la sala de cine. A diferencia del primer grupo, en este se advierten prácticas de transformación: las espectadoras "become more like the star they admire, or to envolve others in the recognition of their similarity with the star" (202). Este tipo de identificación incluye cuatro aspectos: "Pretending", "Resembling", "Imitating" y "Copying". La primera refiere a una suerte de "juego" en el que la espectadora

simula ser su estrella favorita en determinadas circunstancias. Se diferencia del "escapismo" visto en el primer grupo en que se trata de una representación ante sí misma y los demás: "the fan takes on the identity of the star in a temporary game of make-believe, and the difference between them is made invisible, despite the recognition of the whole process as one of pretending" (Stacey 203). "Resembling" da cuenta de una identificación a partir del reconocimiento de ciertas similitudes entre la espectadora y la estrella; en este caso, no hay simulación (pretender ser alguien que sabe que no es), sino el establecimiento de ciertos rasgos personales que la espectadora asume tener en común con su estrella favorita: "Bette Davis —her eyes were fabulous and the way she walked arrogantly … I have dark eyes, in those days I had very large dark eyebrows … and my Dad used to say … 'Don't you roll those Bette Davis eyes at me young lady'… Now Doris Day, that's a different thing —we share the same birthday" (203). Stacey entiende que el rasgo compartido ("Bette Davis eyes") trasciende el aspecto físico y sugiere "a certain kind of femininity, in this case a rebellious one which represented a challenge to the father's authority" (203). "Imitating" implica, a diferencia del proceso anterior que se refiere a rasgos o características que la espectadora "efectivamente" posee, a un proceso de transformación que lleva a cabo para lograr parecerse en algún aspecto a su estrella favorita. Se distingue también de la fantasía que tiene lugar cuando ve la película y, olvidándose de sí misma, "vive" el mundo que se le presenta a su mirada: es el caso del "escapismo". Stacey limita la "imitación" a la práctica de actividades: cantar, bailar de manera similar a como lo hace determinada estrella, y a las formas de hablar, de caminar, de mirar: "We used to go home and do concerts based on the songs and dances we had seen in the films"; "My favorite female star was Betty Grable. The songs she sang in the film, I would try to remember. I would sing and dance all the way home" (Stacey 204).

El proceso que la autora llama “Copying” queda reservado para referirse a uno de los aspectos más trajinados cuando se habla de la relación de Hollywood con las espectadoras: la incitación al consumo. “Copying” —dice Stacey—“is the most common form of identificatory practice outside the cinema”y la aborda desde dos perspectivas: 1) aquellas formas que implican la “autotransformación” a fin de parecerse a la estrella, es decir, las espectadoras buscan crear una nueva imagen de sí misma y casi siempre es por medio del peinado: “hairstyle is one of the most frequently recurring aspects of the star’s appearance which the spectators try to copy”, asevera Stacey, luego de citar más de un testimonio. Destaca, asimismo, que en este proceso la diferencia entre la estrella y la espectadora se acorta gracias a “the typical work of femininity: the production of oneself simultaneously as subject and object in accordance with cultural ideals of femininity” (205). Y 2) en el sentido de su relación con el consumo de productos culturales: “The construction of women as cinema spectators overlaps here with their construction as consumers” (205). La transformación de la identidad de la espectadora conlleva la compra de productos como ropa y cosméticos y marca la relación entre el cine como industria y el consumo en las sociedades capitalistas: “Stars are consumable feminine images which female spectators then reproduce through other forms of consumption”. Luego de citar testimonios que inciden en la compra de ropa, sombreros, cosméticos, productos que identifican a la estrella, Stacey concluye que las “spectators take on a part of the star’s identity and make it part of their own” (207).

Los testimonios revelan la diversidad de procesos de identificación, a contracorriente con la idea de identificación única asumida por la teoría fílmica psicoanalítica. Asimismo, las dos formas estudiadas (fantasías y prácticas) dan luces sobre modos de identificación más complejos; de las primeras, que pertenecen al ámbito de la “identificación cinemática”, se han ocupado

ampliamente los estudios fílmicos, ignorando las segundas (identificación extracinemática), de las que, por el contrario, dan cuenta con profusión los testimonios revisados: “The pleasure and force of feeling with which they recalled the details of the significance of stars in this context was also striking” (Stacey 207). En los testimonios que corresponden al grupo de las formas de identificación que implican “prácticas” fuera del ámbito cinemático, Stacey ve “an active engagement and production of changing identities”, por cuanto en este proceso que se articula en términos de las diferencias (la espectadora busca parecerse a su actriz favorita), la identidad de la estrella “is selectively reworked and incorporated into the spectator’s new identity” (208).

Analizando los testimonios del tipo,

> Now Doris Day … I was told many times around that I looked like her, so I had my hair cut in D.A. (sic) style. Jane Wyman was a favourite at one stage and I had hair cut like hers, it was called a tulip … Now Marilyn Monroe was younger and by this time I had changed my image, my hair was almost white blonde and longer and I copied her hairstyle, as people said I looked like her. (Stacey 205)

Stacey hace notar que contradicen a los trabajos psicoanalíticos que consideran la identificación como un proceso que fija la identidad y que se produce por medio del reconocimiento: “Many of the examples I have discussed contradict this assumption and demonstrate not only the diversity of existing forms, but also that recognition involves the production of desired identities, rather than simply the confirmation of existing ones” (208). Otra “verdad” del psicoanálisis que pone en cuestión su investigación es “the assumption that identification is necessarily problematic because it offers the spectator the illusory pleasure of unified subjectivity”.En realidad, los testimonios señalan “partial recognitions and fragmented replications as they do about the misrecognition of a unified subjectivity in an ego ideal on the screen”. Por eso, concluye que

"Cultural consumption does not necessarily fix identities, destroy differences and confirm sameness. If we take audiences as a starting point for understanding the consumption of stars, the active and productive elements of the star-audience relationship begin to emerge" (208).

Es claro y frontal el desafío de Stacey a aquellos estudios fílmicos feministas de orientación psicoanalítica enfocados en enfatizar, como se ha visto en la sección anterior, la pasividad de la espectadora y la simplificación del proceso de identificación, que en realidad es diverso, variado y complejo. Pero su desafío —advierte la estudiosa— no significa una invitación a adoptar una actitud acrítica a "the dominant meanings of gender produced by Hollywood" (208). Reconoce que es difícil adoptar dicha actitud considerando que su investigación tiene como punto de partida los testimonios entusiastas de las espectadoras y los placeres producidos por las diferentes formas de identificación: "The discrepancy between the passion with which women spectators wrote about their Hollywood favourites and feminist criticisms of the patriarchal constructions of femininity in Hollywood produces a familiar dilemma for feminist working in many areas of cultural analysis" (209). De un lado, usar dichos testimonios como una prueba de "the subordinating operations of patriarchal capitalism" le parece signo de una actitud no solo condescendiente, sino pesimista. Pero también sería problemático limitarse "to embrace the enthusiastic spirit of the pleasures they describe", pues ello implicaría reproducir una actitud acrítica y populista "which leaves behind crucial feminist insights" (209). Stacey concluye que producir explicaciones críticas de las representaciones de la cultura dominante y, al mismo tiempo, desarrollar teorías de las formas culturales de consumo e identificación como un proceso activo y productivo constituye un reto para los estudios feministas, que con persistencia se han mostrado reacios a analizar la relación de las espectadoras con las idealizadas imágenes de las estrellas.

De los complejos y diversos procesos de identificación que activa específicamente el cine de Hollywood, dan cuenta tanto Puig, como espectador y escritor de guiones y novelas, así como Toto, Mita, Choli y Molina tanto en la sala de cine como fuera de ella.

3.2.2.2 Las películas de Hollywood: "They were a door to the Other, to the Something Else"

En realidad, como lo denunció Linda Williams en "Melodrama Revisited", frente a los críticos de los años cincuenta que catalogaron como "buen" melodrama a aquel que había encontrado la manera de expresar las emociones en "the vivid colors and mute gestures and general hysteria of the mise-en-scène", a diferencia del "mal melodrama", que apelaba de manera directa y excesiva al sentimentalismo y a la emocionalidad femeninas, las estudiosas feministas prefirieron guardar silencio "about the emotional reactions of audiences" (44). La emotividad expresada en las lágrimas y el sufrimiento a causa de la identificación con el drama de la protagonista fue vista "as a key agent of woman's oppression by feminists in the early and mid-eighties". La ecuación parecía indiscutible: "Anger was viewed by feminism as a liberating emotion, pathos as enslaving" (46). La identificación con el sufrimiento de la mujer victimizada impedía una actitud crítica y distanciada de la espectadora frente a los modelos patriarcales convencionales y facilitaba la manipulación, la aceptación resignada de su condición de víctima. Era importante, señala Williams, oponerse al sufrimiento de las mujeres, "but in the process of distinguishing our 'properly' feminist distance from melodrama's emotion, we failed to confront the importance of pathos itself and the fact that a surprising power lay in identifying with victimhood" (47). Esa misma "properly feminist distance" es la que se desearía que adoptaran las espectadoras en los testimonios recogidos por Stacey. Pero ocurre que ellas hablan "acríticamente" de su fascinación por las actrices, del placer que les produce ver las imágenes en la pantalla, el glamour y la moda;

y todo ello refiere a la emoción e incluso a la frivolidad, que se asocian peyorativamente al mundo femenino.

Basinger rechaza, como estudiosa y como la espectadora que fue en su juventud, la imagen de las mujeres pasivas, ingenuas y acríticas en la sala oscura: "We grew to understand and accept the great secret of the Hollywood film: its ambivalence, its knowing pretense" (4). Con humor y fina ironía se refiere a dicha ambivalencia cuando señala que: "You were a fool to believe any of it, but you were a fool if you didn't. You could have it both ways, neither way, one way or the other", para concluir que, en realidad, nada de eso importaba y cualquier contradicción podía aceptarse porque las películas trataban sobre algo más amplio y profundo: "a kind of yearning", que explica así: "A desire to know what you didn't know, to have what you didn't have, and feel what you were afraid to feel". Hollywood puede satisfacer ese anhelo por alcanzar lo inalcanzable, llenar el vacío de lo cotidiano porque sus películas eran "a door to the Other, to the Something Else" (5).

Su caracterización más precisa del *women's film* se centra en tres aspectos: el primero es que las mujeres en estos filmes son siempre las protagonistas; ellas y sus problemas se encuentran en el centro del universo. Para Basinger, el hecho de que les otorguen protagonismo y poder a quienes la sociedad ha relegado a un estatus secundario dio consistencia al género del *women's film* (14). El segundo aspecto consiste en la reafirmación de la centralidad del amor en el mundo femenino, "Love Is My True Job" (17), lo cual no implica de manera directa el matrimonio, la maternidad ni las tareas del hogar. Estas películas transmiten a las mujeres que, aunque cualquiera de ellas puede ser una brillante enfermera, empresaria e incluso astronauta o física, tarde o temprano se enamorará y tendrá que abandonarlo todo en nombre del amor. Como sostiene Joan Crawford, en *Possesed*: "A woman can do anything, be anything, as long as she

doesn't fall in love" (Cit. en Basinger 17). Por eso siempre tendrá que escoger entre opciones que son excluyentes, imposibles de conciliar. Basinger propone atender en el *women's film* no solo la superficie, sino aquello que se sugiere y esconde, su capacidad para ofrecer alternativas contradictorias: cómo presenta a las espectadoras la posibilidad de ser libres y de escapar de sus mundos domésticos y, a la vez, al final, les dice que no deberán desear tales cosas. Las espectadoras —señala Basinger— podían mirar y admirar la elegante vestimenta de sus actrices favoritas, sus muebles, sus amores, su libertad, incluso el que abandonen a sus hijos; pero, cuando terminaba la película, la protagonista usualmente moría, era castigada o regresaba al orden. Se trataba de una pseudoliberación que se disfrutaba en la seguridad de la sala oscura (6).

Estas películas pueden ser vistas ya sea como liberadoras en tanto que mostraban que era posible romper con las convenciones; o represoras, producidas para convencer a las mujeres de que los ideales de sus vidas son el matrimonio y la maternidad. Pero si es cierto que "Hollywood films repressed women and sought to teach them what they ought to do", también queda claro que "in order to achieve this, the movies first had to bring to life the opposite of their own morality". El solo hecho de que para convencer a las espectadoras de que el matrimonio y la maternidad eran su mejor opción de vida, las películas tenían que presentar historias de mujeres que desobedecían tal mandato y así mostrar las consecuencias del error de pretender ser "something else", hacía posible alguna forma de liberación: "By making the Other live on the screen, movies made it real. By making it real, they made it desirable. By making it desirable, they made it posible", argumenta Basinger. El éxito que tuvo el *women's film* en el público femenino, sostiene la estudiosa, radica en que "it worked out of a paradox. It both held women in social bondage and released them into a dream of potency and freedom" (6).

La incompatibilidad entre las dos aproximaciones revisadas pareciera situarnos en un dilema irresoluble; sin embargo Patricia White señala:

> The tension between the plurality and diversity of actual viewers and responses and that textual and theoretical construction conceived in the singular as "the female spectator" can be related to what Teresa de Lauretis (1984)[18] identifies as one of the central, necessary contradictions in feminism—between woman, a philosophical or aeshetic construct, and women, materially and historically located beings who are gendered female. (123)

Estudiar la recepción, concluye la autora, busca "not to resolve this tension but to explore its productivity" (White 123). El guion *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* explora, en cierto modo, la recepción de Hollywood en dos espectadoras "construidas" por Puig. Y su estudio nos dará luces sobre los temas tratados en esta primera parte.

3.3 El guion *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*

Choli/Meche y Mita/Rosa, las mujeres que dialogan en el capítulo IV "Diálogo de Choli con Mita 1941" de *La traición de Rita Hayworth* y en la adaptación, *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*, pueden ser vistas como "creaciones": construcciones estéticas, ficcionales y textuales; pero también, entendiendo que la "creación" de un autor se realiza siempre con material preexistente, tomado del imaginario artístico y social, fragmentos de textos anteriores que circulan en el discurso contemporáneo a la escritura, se trata de dos mujeres representativas que, perfectamente ubicadas en su contexto, con plena conciencia de su "realidad", nos remiten en relación con los testimonios referidos por Stacey, a aquello que dicen, sienten, ocultan y callan respecto del cine, sus estrellas favoritas y su fascinación por Hollywood. En lo que sigue, abordaré el estudio del capítulo de la novela devenido en guion.

El objetivo de mi análisis no pretende establecer juicios valorativos del tipo "la novela es mejor que la película" (guion, en este caso) ni registrar semejanzas y diferencias para demostrar la "fidelidad" o "infidelidad" del texto adaptado respecto del original. Me interesa, sí, destacar los cambios realizados en el proceso de la adaptación a fin de poder abordar la relación del Puig guionista con el Puig espectador, "travestido" en los personajes femeninos representados por Choli y Mita (Meche y Rosa en el guion) y, por extensión, en Toto y Molina, sus "alter egos", desde donde finalmente plantearé los modos de identificación con las imágenes que Hollywood proponía a sus audiencias.

3.3.1 De la novela al guion: ausencias y presencias

Respecto del original, la adaptación muestra diferencias de diverso tipo. Es relevante y significativo, por ejemplo, el cambio de título. Así, el "Diálogo de Choli con Mita, 1941" pasó a ser *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*, título que enfatiza la presencia del cine, específicamente del "cine clásico", en el guion y que funciona como discurso publicitario de una marca de cosméticos llamada significativamente "Hollywood", que además respeta la sintaxis del inglés. Como se ha señalado, el mundo del glamour y de la belleza de las *stars* se tornaba accesible a las espectadoras mediante el consumo de estos productos.

El cambio de nombres de los personajes —Mita es Rosa, Choli es Meche[19]— y también de nacionalidad y de pueblo: ya no son dos mujeres argentinas de mediana edad que habitan en Coronel Vallejos, sino dos mujeres mexicanas de mediana edad que habitan en Galeana, un pueblo igualmente perdido, pero en el desierto mexicano, no son en realidad significativos. Los cambios de nombre y lugar, que implican, asimismo, un cambio de "norma" lingüística,[20] se explican por razones de producción: es un proyecto mexicano, las actrices serán mexicanas y un criterio de verosimilitud exige que hablen "en mexicano". Tales cambios tampoco son

significativos, por cuanto Meche mantiene las características básicas que definen a la Choli de la novela, y el contexto en el que ocurre el episodio es similar: dos mujeres de clase media, una viuda y la otra casada, conversan en la sala de una casa ubicada en un pequeño pueblo a la hora de la siesta. Y en cuanto al cambio de pueblo: ya sea Coronel Vallejos o Galeana, se trata de lugares alejados de los centros urbanos más sofisticados y con poco o ningún acceso al consumo en general, lo cual subraya la inadecuación del imaginario de esas mujeres con su entorno.

De otro lado, en el diálogo entre Mita y Choli que presenta la novela, solo se nos comunica de manera explícita, en el título, que este ocurrió en 1941 y se nos deja escuchar únicamente la voz de la Choli. Todo lo demás —el lugar y sus características, las circunstancias en que se produjo, las actitudes y los gestos, las preguntas y respuestas de uno de los personajes e inclusive sus nombres y situación particular— debemos inferirlo del diálogo (propiamente soliloquio de la Choli) y será producto de nuestras conjeturas. Asimismo, la presencia del narrador es aún más silenciosa y evasiva que la de Mita, en tanto que el diálogo se presenta sin su intervención, causando en el lector la impresión de que asiste a una escena que se desarrolla sola, que parece no haber sido construida ni creada por nadie; en suma, sin ninguna mediación (aparente, claro está), como ocurre en la escena teatral y también en la cinematográfica.

En el guion, por el contrario, todas las voces y todos los personajes, incluso el narrador, y el niño Toto, el hijo de Mita a quien se menciona en el diálogo, se activan, se dejan ver y se hacen oír. Se visibilizan y explicitan, como se visibilizan Hollywood y su glamour, sus *stars*, las fantasías y ensueños, y se comunican no solo mediante el diálogo que sostienen los personajes, sino también por medio de las imágenes que el narrador[21] propone de manera precisa, especificando incluso el tipo de plano así como los cortes y transiciones para la planificación y el montaje.

Veremos enseguida las operaciones significativas y relevantes realizadas por Puig para trasladar el diálogo novelístico al guion cinematográfico que nos permitirán comprobar que estamos ante un texto escrito con la intención de que sea un guion "realizable" en términos de producción, puesta en escena y recepción. El Puig guionista no escribe como el novelista de vanguardia que experimenta con formas y estructuras no convencionales. Por el contrario, es claro su afán de que el guion (y esta afirmación se extiende a todos sus trabajos para cine) se convierta en película.

3.3.1.1 El narrador

A diferencia de lo que ocurre en sus novelas, en las cuales Manuel Puig silencia al narrador, pues considera que su voz es autoritaria, la presencia de este es explícita en sus guiones: da instrucciones de actuación y movimientos de cámara, explica reacciones, e incluso opina y juzga. Es un lugar común afirmar que la originalidad de Manuel Puig como novelista se explica desde su rol de espectador, que le permitió aprender a escribir sus novelas "como si fueran películas": la expresión más evidente de tal aprendizaje es la aparente ausencia de un narrador, lo que crea la ilusión de que las acciones se desarrollan "solas", como si nadie las estuviera contando.

En realidad, la ausencia de esa instancia, "autor implícito", que dispone de los mecanismos narrativos, dosifica la información, determina las intervenciones de los personajes, etcétera, es solo aparente, pues como los estudios narratológicos lo han enfatizado, su presencia se registra desde las formas más explícitas en las que se asume como "narrador" hasta aquellas en las que su voz no se escucha. En la narración cinematográfica que desarrolla un filme, como en la escena teatral o en el ballet, su "ausencia" es también engañosa. El hecho de que no emplee el lenguaje verbal como su medio de expresión, no equivale a que no exista mediación alguna. Evidentemente, tras la cámara hay "alguien" que determina el lugar donde esta se ubica, sus

movimientos, la música, la edición final: llámese “narrador”, “autor implícito” o “instancia narrativa”.[22]

El Puig guionista, a diferencia del Puig novelista, hace oír su voz sin ningún afán autorial —en el sentido de que busque afirmar su presencia y estilo de escritura—, pues es consciente de que esta desaparecerá en la película. Sabe que, una vez filmado el guion, las instrucciones del guionista, llamémoslo narrador, serán convertidas en imágenes por el director, el productor, fotógrafo, los actores, los encargados del vestuario y de la dirección artística, el sonidista y el fotógrafo, el responsable del casting, entre otros técnicos y profesionales, quienes influirán de manera importante, cada quien en su área, en la puesta en escena.

Es importante destacar la manera como el guionista Puig hace escuchar su voz mediante instrucciones claras y precisas, dirigidas a quienes se ocuparán de realizar el mediometraje. Así, en la primera intervención, se lee: “Año 1941: Ante el espejo de un cuarto de baño, una mujer de cerca de cuarenta años se estudia atentamente las facciones. Se oye el bolero ‘Una mujer’ de Misraki y Olivari cantado por Elvira Ríos. La mujer, de nombre Meche, se maquilla mientras lentamente van apareciendo los créditos” (*Manuel Puig* 18).[23] Dicho esto, el guionista transcribe la letra del tema musical indicado. Esta primera intervención revela, desde el principio, que la preocupación del Puig guionista no se centra solo en la escritura en términos narrativos y de estructura dramática, sino, y con cierto énfasis, en los elementos de la puesta en escena: ciertas características de la actriz, la locación y en especial la musicalización de la secuencia que detalla con minuciosidad. A lo largo del guion, aparecerán innumerables instrucciones referidas a asuntos vinculados con la escenografía, la dirección artística, la caracterización y dirección de actores e incluso la edición y la planificación: “Frente a una típica casa de clase media, se detiene” (18); “Le abre un niño de siete años, bello y delicado” (18); “El niño se escurre de entre

los brazos y va a un rincón del cuarto"; "La cámara queda en la sala de estar. Meche mira los modestos adornos de la casa" (21); "Mira en una revista la foto de una actriz bellísima" (22); "De las imágenes de cosméticos corte a primer plano de Meche" (31).

En el fragmento de la novela, en cambio, el narrador "desaparece" en virtud de una decisión del escritor. La voz del narrador, que orienta, opina, juzga, y que Puig llama "tercera persona" fue rechazada desde el inicio de su proyecto escritural: "Cuando empecé a escribir tenía una gran aversión a esta tercer persona… luego se me ocurrió escuchar las voces de los personajes, para dejarlos que se representen ellos mismos" (Roffé 315). Y sus ocho novelas son una prueba fehaciente de la manera como llevó hasta las últimas consecuencias esta convicción. Sistemáticamente silenció a cualquier narrador autoritario y empleó, en su lugar, diversidad de fuentes narrativas: cartas, informes, comunicados, recortes de periódicos, diarios íntimos, monólogos interiores, al punto tal que el lector queda con la impresión, como se ha dicho, de que la historia se cuenta sin la intervención del narrador, que el escritor no existe. Como señala Speranza, refiriéndose a *Boquitas pintadas*, "a la objetividad de las cartas, diarios íntimos y diálogos directos, agrega un despliegue de nuevas técnicas que potencian la destrucción del narrador convencional: la descripción objetivista de ambientes, anotaciones, recortes de revistas, fichas, noticias, inscripciones" (*Manuel Puig* 27).

La voz del guionista contrasta con la ausencia de la voz del narrador en las novelas escritas por Puig y en cierto modo pone en cuestión la difundida afirmación de que Puig aprendió a escribir prescindiendo del narrador gracias al cine. En realidad, el rechazo a esa voz "en tercera persona", que es la voz de la autoridad, se aplica a ambos medios, pues expresa una postura que Manuel Puig asumió desde muy joven frente al poder.[24] La diferencia radica en que, en el caso del guion, esa voz, que indica mas no ordena, desaparecerá en el producto final: en el tránsito a

la película, las instrucciones verbales del guionista se convierten en cine y solo quedan —en la apariencia, claro— las voces de los personajes, del mismo modo como ocurre en sus novelas.

3.3.1.2 La voz de Rosa (y el silencio de Mita)

Así como resulta significativa la presencia de la voz del narrador en tercera persona en el guion, también es relevante lo que ocurre con Mita, a quien Puig le devuelve la voz que había silenciado en el capítulo IV de *La traición de Rita Hayworth*. Recordemos que en el capítulo en cuestión, además de presentarse el diálogo sin intervención de narrador alguno, solo queda registrada la voz de la Choli y las intervenciones de Mita simplemente se sugieren mediante una línea en blanco en el lugar donde deberían aparecer sus réplicas, preguntas o comentarios. Pero, como señala Giordano, "por una de esas paradojas que definen la singularidad de sus experiencias narrativas, Puig consigue hacer más sensible la conversación que sujeta a esa voz a través de un diálogo que parece funcionar como un soliloquio" (211). Es cierto que "no es difícil conjeturar qué dice Mita en cada una de sus intervenciones" (212): basta con saber qué dice Choli para deducir el contenido, incluso el tono y sentido de la intervención de Mita; pero también es cierto que la ausencia textual, la "mudez" del personaje, instala al lector en el lugar de la incertidumbre:

> —Vos a todo que sí, porque te prometía dejarte ir a La Plata.
>
> —
>
> —¿Y para el casamiento de tu hermana?
>
> —
>
> —Esa vez no te habrán dado permiso en el hospital, pero todas las otras veces que no viajaste fue por Berto, por el capricho del señor Berto.
>
> —

—Por los líos para llenar los papeles de la sucesión de Jáuregui.

—

(Puig, *Traición* 56)

Estamos ante una voz que no es registrada o transcrita en el discurso directo ni tampoco sumida por el narrador, como ocurre en el discurso indirecto. Y dada su naturaleza, esta voz "muda", de la que se consigna solo su huella, invita a elaborar interpretaciones diversas del personaje. Así, se puede señalar que el silencio de Mita ubica al personaje en el lugar de lo misterioso, de lo desconocido. Asimismo, refuerza el lugar subalterno del personaje en tanto que al no tener voz, no tiene capacidad para la réplica; de allí su condición de mujer sumisa y temerosa que se ha ubicado en el lugar del débil en el esquema convencional hombre fuerte/mujer débil que desarrolla Puig prácticamente en toda su obra narrativa y también guionística.[25] Finalmente, el persistente silencio nunca roto a lo largo del fragmento puede leerse como un gesto irónico del autor, que anuncia un "diálogo" en el título pero presenta una sola voz, la de la Choli, quien habla desde el lugar de la autoridad, el éxito y la libertad.[26]

En el guion, en cambio, la voz de Rosa (Mita) se escucha con claridad y crea un efecto completamente distinto: se puede decir que con el cambio de nombre, Puig también construye otra Mita. Al expresarse, Rosa muestra su naturaleza y manifiesta su subjetividad mediante la palabra explícita, que no solo dice: también oculta, sugiere y miente. Asimismo, el uso de la palabra la convierte en un personaje activo que opina, pregunta, replica e incluso dirige la conversación hacia los terrenos que le interesan y la desvía cuando surgen temas que la incomodan, como ocurre en el fragmento citado abajo cuando Meche la critica por no haber viajado a Puebla para el matrimonio de su hermana porque Beto no le dio permiso:

—MECHE: Tú le decías a todo que sí, porque te prometía dejarte ir a Puebla.

—ROSA: Siempre que ha podido me ha mandado a Puebla.

—MECHE: ¿Y para la boda de tu hermana?

—ROSA: No me dieron permiso en el Hospital esa vez, en esa época yo era todavía la farmacéutica ahí.

—MECHE: No te habrán dado permiso en el Hospital esa vez, pero las demás veces que no fuiste fue por Beto, por los caprichos del señor Beto.

—ROSA: *Cuéntame por qué te peleaste con tu cuñada*[27]

—MECHE: Por todos los líos que hubo para poder recibir la herencia de Andrés. (Puig, *Muestras* 29)

Como se ve, Rosa primero se defiende y luego formula una pregunta que coloca a Meche en el centro de atención. Es claro que desde su situación de mujer dominada por el marido no quiere hablar sobre el tema de sus viajes a Puebla, pues hace visible la diferencia entre ambas y le permite a Meche representar mucho mejor su papel de mujer independiente y libre. Y más adelante, cuando esta última vuelve a criticar a Beto porque, obsesionado por el trabajo y el dinero, desatiende a Rosa y a Toto, el narrador señala (ver texto en cursiva) expresamente la intención de Rosa:

—ROSA: El Toto nunca juega con su papá. Beto está siempre ocupado.

—MECHE: Claro que él no tiene tiempo para nada, siempre en su escritorio, platicando con los empleados. ¿Tú no crees que estén todo el día hablando de mujeres? ¿De qué otra cosas crees tú que hablan si no es de eso?

—ROSA: (*hace un esfuerzo por desviar el tema que la incomoda*)[28] Bueno, ahora yo te encuentro mucho mejor, te hace muy bien viajar. (Puig, *Muestras* 37)

Y una vez más, Rosa se niega a hablar de sí misma y de sus problemas; los calla, como en el fragmento de la novela, pero hace uso de la palabra para darle la voz a Meche. Elogiando su aspecto y su actividad de vendedora viajera, Rosa incita la vanidad de Meche para que vuelva a sus temas y se olvide de los suyos. En suma, el contrapunto entre los dos mundos que ambas representan se vuelve más claro y diferenciado al borrarse la ambigüedad e incertidumbre en las que nos sume el diálogo de la novela y se tornan más visibles y evidentes los estereotipos femeninos que los dos personajes representan.

De otro lado, es posible interpretar, o explicar, que la inclusión de la voz de Rosa en el guion obedece a la necesidad de adecuación al medio o soporte (novela en un caso; cine o televisión en el otro), en tanto que no es lo mismo expresar el silencio de un personaje mediante puntos suspensivos o guiones y dejar al lector la libertad de imaginar el contenido de lo que dice y el "gesto" del silencio —capaz de expresar desinterés, agresividad contenida, complicidad, miedo, etcétera— que presentar al personaje en la escena, pues este, encarnado en una determinada actriz, brinda información no solo cuando habla, como ocurriría en el fragmento si Mita hablara, sino también cuando calla. Su cuerpo, su aspecto y vestuario, su gestualidad e incluso "intertextualidad", pensando ya en la realización, producen determinadas significaciones; además, el director necesariamente deberá optar por una entre muchas posibilidades de interpretación del silencio, y de las reacciones corporales y gestuales generadas en la dinámica del diálogo. Ni aun una reacción ambigua o neutra de la actriz equivaldría a la enorme capacidad de sugerencia —dada su indeterminación— del silencio expresado por una línea o puntos suspensivos y sin narrador que medie, opine, guíe o induzca a los lectores a interpretarlo de determinada manera. Es obvio que Puig sabía muy bien que el silencio en una novela no es

"igual", "equivalente" ni "análogo" al silencio verbal de una escena dramática representada, como se puede comprobar en los fragmentos citados arriba.

También es verdad que Puig podría haber planteado la escena en la forma de una conversación telefónica y dejar en off, ya no solo sonora, sino también visualmente, a Mita/Rosa. Pero ello hubiera convertido el "diálogo" en auténtico monólogo. Además, el sentido del texto hubiera sido alterado por lo que parece ser esencial en la novela: la representación de dos maneras de ser mujer propia del *women's film.* Choli es la viajera, la que vuelve al pueblo —"Pero menos mal que esta vez por Vallejos estoy de paso" (Puig, *Traición* 52)—, pues su trabajo como inspectora de "Hollywood Cosméticos" la obliga a viajar "por toda la república"(62); y Mita es la mujer doméstica. Mientras que Mita responde, o hace el esfuerzo de responder, al modelo convencional de esposa y madre solícita, orgullosa de tener una casa y un buen marido, Choli proyecta, o también hace el esfuerzo de proyectar, la imagen de mujer independiente, exitosa y sobre todo interesante: "eso es lo principal, que la gente te vea pasar y diga 'qué interesante es esa mujer… quién sabe quién es'…" (68).

De esta manera, si quería mantener tal contraste entre los personajes, la escena debía filmarse en la casa de Mita/Rosa, pues este es el espacio que la representa, define y habla por ella; el espacio de la estabilidad, del hogar habitado por la familia, que contrasta justamente con lo que Choli/Meche representa: los viajes, el cosmopolitismo (o su apariencia), las habitaciones de hotel, la independencia y la libertad: "Siempre en los mejores hoteles. Por orden de Hollywood Cosméticos" (63), aunque "eso sí, es un poco solo, estar siempre viajando, una mujer sola" (62). La escena adquiere dimensión justamente porque el lugar donde Choli/Meche se instala momentáneamente esa tarde para exhibir su éxito es el espacio doméstico, en donde Mita/Rosa ocupa el lugar de esposa, madre y ama de casa.

3.3.1.3 La presencia (y la mirada) de Toto

Otra presencia que se añade en el guion, silenciosa pero elocuente y activa, es la de Toto, el hijo de Mita/Rosa. En el capítulo de la novela, sabemos de la existencia de Toto porque Choli se refiere a él en su primer parlamento: "Mita, podés estar contenta del chico que te salió. Más divino imposible" (Puig, *Traición* 49). Choli nos hace saber que, además de ser "divino", el niño tiene ocho años, y la misma Choli recuerda que cuando era más pequeño y ella vivía en Vallejos antes de enviudar, Toto le pedía a Mita: "Mami, llevame a ver a la Choli de la casa con escaleras" (49). Avanzado el diálogo, Choli comenta lo ocurrido esa tarde cuando tocó el timbre de la casa y nadie le abría:

> —Casi me voy. Cuando me vino a abrir el Toto ya estaba cansada de tocarte el timbre, y ni bien golpeé en el vidrio se me aparece el Toto blanco del susto, y pensé "¡estará muy enfermo alguien, Dios mío!" pero nada, viene a decirme en puntas de pie que Berto estaba durmiendo la siesta, que no hiciera ruido.
>
> —
>
> —¿Y si viene un telegrama cuando el timbre está desconectado?
>
> —
>
> —¿Le tiene terror? Y me quedé con él hasta que te levantaste, él estaba calladito a armar casitas, porque los juguetes que tiene el Toto no los tiene otro chico en Vallejos y yo en Buenos Aires he visto el precio de esos juguetes. (*Traición* 65)

Es posible pensar que Toto permaneció allí en la sala "armando casitas" durante el tiempo que duró la visita de la Choli, pero se trata de una conjetura incierta. Por el contrario, en el guion, la presencia de Toto es expresiva y sutilmente protagónica; y en más de un segmento, tanto el punto de vista narrativo como en el óptico (el de la cámara) corresponden a su mirada. Si bien las

primeras escenas nos presentan a Meche observando su rostro frente al espejo, luego maquillándose y finalmente caminando por las calles de Galeana, un pueblo del norte de México, tras tocar el timbre de la casa, aparece Toto, a quien el narrador no solo presenta como "un niño bello y delicado", sino que le da voz, a diferencia del fragmento de la novela, donde el diálogo empieza sin presentación alguna. Veamos:

> —MECHE: Ay, por fin, gracias a Dios, ya estaba yo por irme, toque y toque horas… (Lo besa). Totito, qué lindo, ¿cómo estás?... ¿dónde está tu mamá?
>
> —TOTO: Se me hace que mi papá está durmiendo. (Puig, *Muestras* 18)

Desde ese momento, la presencia y acciones de Toto en la escena serán permanentemente señaladas por el narrador. Así, se indica que Meche vuelve a abrazar y besar al niño elogiando su belleza, mientras Rosa sale de su dormitorio y se dirige a la sala. Cuando Meche y Rosa se saludan, "El niño se escurre de entre los brazos y va a un rincón del cuarto donde yacen en el suelo tijera y varios números de las revistas 'Cinelandia' y 'Cine Mundial'" (19). Desde allí, asistirá, en silencio, al diálogo que sostienen las mujeres; y a diferencia de la novela, que da cuenta de su existencia solo por medio de los comentarios de la Choli y sin que se precise en ningún momento que el niño se encuentra efectivamente instalado en la sala, en el guion es nombrado por Meche y Rosa, quienes se ocupan de él en algunos momentos de la conversación y —como ya lo mencioné— el narrador indica tanto sus acciones como sus gestos y miradas, lo que le permite al lector/espectador conjeturar sobre la actitud del niño frente a lo que escucha, frente a lo que sabe y a lo que desconoce.

Así, el narrador señala que Meche, "pensativa, se acerca donde está el niño, sentado sobre el tapete, recortando actrices de la revistas mencionadas. Meche sonríe al niño y toma una de las revistas. La hojea" (*Muestras* 21). Aunque no ofrece ninguna instrucción sobre la reacción del

niño y se limita a referir la acción de Meche quien “Mira en una revista la foto de una actriz bellísima” —y el diálogo con Rosa, que pregunta y responde en off —, pues se ha dirigido a la cocina para preparar el café que le ha ofrecido a su amiga–, comprendemos que la mirada de Toto enmarca la escena completa en virtud de una breve acotación que establece el punto de vista de la escena que es el de Toto: “El niño continúa recortando figuras y mira, de tanto en tanto, a Meche, con curiosidad” (23); es decir, toda la escena en la que Rosa se encuentra en la cocina y Meche y el niño en la sala es gobernada por la mirada de este último.

Antes de finalizar el episodio, cuando Rosa regresa con el café, Meche “Cierra la revista, se la deja al niño y vuelve a sentarse en el mismo lugar” (*Muestras* 22). Continúa Rosa interrogando a Meche sobre el tipo de ropa que usa, cómo se viste en las giras, cómo se maquilla, cómo se peina; y es cuando hablan de peinados el momento en el que Meche menciona a Loretta Young (25), y a partir de este momento el narrador empieza a alternar los diálogos de las amigas en on y en off indica planos específicos de las figuras de las revistas. Se trata claramente de una propuesta de planificación y montaje; una intervención del guionista en los predios de la realización. Es claro que el montaje alternado que se propone: plano de las amigas/plano de las fotografías de las actrices/plano de Toto mirando las figuras y mirando a Meche, busca instalar, narrativa y expresivamente, la presencia del niño en relación con los dos mundos: el de la fantasía, es decir, el de las figuras hollywoodenses que desfilan ante sus ojos y los nuestros, como espectadores; y el de las tribulaciones domésticas, amorosas, maritales y profesionales de estas mujeres.

En solo dos momentos, y por ello particularmente significativos, el narrador presta atención especial a Toto más allá de la indicación general ya señalada. El primero ocurre cuando Rosa comenta la buena relación que tenía el hijo de Meche con su padre:

> —ROSA: Tanto que Andrés quería a su chiquito.
>
> —MECHE: Era el único con quien Andrés se entendía.
>
> —ROSA: Es que también el niño lo quería mucho.
>
> —MECHE: Andrés le enseñó a desarmar el motor y lo armaban y desarmaban. (*Muestras* 36)

Y Rosa se ve obligada a reconocer, a su pesar, que en cambio a Beto todo lo pone nervioso: "Hasta el Toto lo pone nervioso". El narrador indica: "La cámara muestra al niño que recorta la silueta de una artista de cine, y, sin hacerlo notar, presta atención a la conversación" (37). Se establece, de este modo, que el tema interesa y perturba al niño. De otro lado, Meche y Rosa se refieren a la difícil relación de Beto con su hijo Toto ignorando su presencia o como si el hecho de que hablen de él no le afectara. El fragmento de la novela no permite esta percepción, pues ninguna información establece que el niño ha permanecido en la sala. Sabemos, sí, que le abrió la puerta a la Choli y que se puso a "armar casitas" hasta que Mita salió de su habitación, pero ello no permite conjeturar su presencia (Puig, *Traición* 63).

El segundo comentario del narrador es aún más significativo y sugiere la infelicidad del niño en esa "otra realidad": la del padre, la del pueblo, la que por momentos desaparece gracias a las revistas cuyas imágenes remiten a las películas. En este segmento, esa "otra realidad" se concretiza en el relato de Meche que recuerda el episodio reciente ocurrido en casa de Rosa, cuando Toto, en presencia de Beto (Meche se encontraba en la cocina preparando bollos), comenzó a insistirle a la madre que comprara la tela verde turquesa y no la marrón que había sugerido el vendedor para el vestido que planeaba mandarse a hacer. El diálogo es como sigue:

> —MECHE: Desde la cocina, mientras estaba con los bollos, oía cómo se acercaba el ciclón: "Mami, cómprate la verde turquesa que es la más bonita mami", y Beto que no y que no, ¡qué hombre tan enojón!
>
> —ROSA: Sí, se pone muy nervioso.
>
> —MECHE: ¡Y este que seguía! "Papi: mami tiene que comprarse esa tela", y Beto explotó.
>
> —ROSA: Cuéntame más del hombre de San Luis, ¿por qué ya no siguieron viéndose? (Puig, *Muestras* 41)

Aunque la réplica de Rosa busca, una vez más, redirigir la conversación al protagonismo de Meche y lo consigue por un momento, esta última vuelve al tema una vez que ha terminado de narrar un encuentro amoroso fallido al que me referiré más adelante:

> —MECHE: Pero Rosa, a Andrés yo no le hubiera permitido que golpeara la mesa e hiciera llorar al niño porque insistía en que te compraras esa tela que es la última moda, que tienes que andar siempre con esos vestidos de vieja, porque, perdóname, pero es ropa demasiado seria. Y antigua.
>
> —ROSA: Hubiera sido peor haberle insistido más a Beto con lo de la tela.
>
> —MECHE: Un niño se asusta con esos gritos, y con el golpe y el plato roto. (Puig, *Muestras* 43)

Es aquí donde el guionista interviene para señalar un plano de Toto: "El niño las mira" (43). En esa mirada, se advierte la imposible desaparición del mundo representado por el padre; un mundo en el que, además, se instala la madre "traicionando" al niño no solo porque calla y acepta el grito, sino porque se niega a parecer una artista vistiéndose como una de ellas: "Lo único que él quería era ver a su mamá bien vestida, como una artista" (43), advierte Meche.

Rosa, al rechazar la tela moderna, rechaza el glamour, el placer, los sueños y las aspiraciones a una vida mejor; en suma, el mundo de las películas y su identificación con las figuras de Hollywood. En ese repudio, rechaza a su hijo, su cómplice en la sala de cine cada tarde.

En resumen, de las dos voces sin cuerpo: una monológica—la de Choli— y otra silenciada—la de Mita— devienen Meche y Rosa en una escena en la que no solo las vemos y las escuchamos, sino también recibimos información minuciosa de su entorno e incluso de sus reacciones y expresiones. Las espectadoras o receptoras del *women's film* son ahora, gracias al guion, actrices protagonistas de su propia película. Una película que, en cierto modo, escribe y construye Toto/Puig. Una película sin glamour ni aventuras ni galanes. Pero sus frustraciones, sus mentiras e imposturas, al igual que sus expectativas, la búsqueda de glamour y belleza, nos dan luces del mundo poco atendido y estudiado de las audiencias. El guion de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* está escrito desde el lugar de las espectadoras y no desde las imágenes proyectadas en la pantalla, es decir, las que ellas suelen ver en el cine; o mejor, las podemos "ver" con los ojos de la Choli, Mita y el Toto, receptores del *women's film*.[29]

3.3.2 El *women's film* y su recepción en *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*

En *Possessed*, película filmada en 1931 y que se inscribe sin ninguna duda en el género del *women's film*, en la vertiente del subgénero conocido como "fallen women",[30] una bella y joven Joan Crawford se dirige a su casa luego de su jornada diaria de trabajo como obrera en una fábrica del pequeño y agobiante pueblo en el que vive con su madre. El paso del tren de lujo que avanza atravesando el pueblo la obliga a detenerse; y allí, transpirando (es una noche de verano) y exhausta, "she looks in the passing windows and, like a member of the movie audience looking inside the frame of the screen, sees a world unlike her own or any she knows", señala Basinger (236). Como el tren pasa lentamente, ella tiene tiempo —y también los espectadores— de mirar

detenidamente cada ventana, y ante sus —y también nuestros— ojos desfilan todas las imágenes de Hollywood: primero, el elegante vagón del comedor con mesas cubiertas por manteles de lino y jarras de plata, de las cuales los comensales se sirven agua helada con tintineantes cubitos de hielo, y cuya frescura contrasta con el helado derretido que Crawford sostiene en sus manos. También se ve a una glamorosa pareja bailando: ella lleva un ajustado vestido de noche; él, un *smoking*, y Crawford presencia el momento justo en el que el hombre se inclina sensualmente y la besa en los labios. En el siguiente vagón, una mucama plancha finísima ropa interior y un mucamo negro lustra un par de zapatos. Luego, en un vagón claramente privado, se dibujan las siluetas de una pareja que se besa apasionadamente; escena que es seguida por el plano de una mujer en la ducha. "Every image is one of glamour, luxury, wealth, elegance, and sex. Not crude, quick sex, but a languorous and sensuous enjoyment of everything physical and all that money can buy" (Basinger 238).

Mientras el "Diálogo de Choli con Mita" evoca de manera sutil esa sucesión de imágenes vistas, ya no por Crawford, sino por las amigas a lo largo del soliloquio, en el guion la analogía y el contraste entre dichas imágenes y la de Rosa y Meche hablando del mundo inalcanzable, pero "real" en el sentido de que existe, del éxito y de la riqueza desde su situación de mujeres pueblerinas —aunque Meche hace esfuerzos para transformarse, como se verá más adelante, en función del discurso publicitario— resulta aún más explícita debido a las indicaciones del narrador, así como las imágenes y los cortes de edición que le propone al director y a la sugerente mirada de Toto. Meche y Rosa, como la obrera que interpreta Joan Crawford, son espectadoras de esa otra realidad que les ofrecen las películas y de la que cada una se apropia a su manera. Detrás, la mirada de Toto, espectador[31] —como se ha dicho— del cine de Hollywood (representado por las revistas con las fotos de actores y de actrices, los avisos publicitarios, los

noticieros que dan cuenta de sus glamorosas vidas), pero también espectador de la escena que Rosa y Meche protagonizan construyendo los relatos de sus vidas. La mirada de Toto, que deja ver sus propios miedos y desacomodos, es también la nuestra, la de los espectadores. *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* puede pensarse, pues, como una narrativa sobre Hollywood desde un pueblo perdido en la pampa.

Al enmarcar y situar el diálogo simultáneamente en el universo del cine de Hollywood y en el de la pampa argentina o del desierto mexicano, Puig plantea de manera oblicua e indirecta las ambivalencias y contradicciones de un cine cuya percepción, análisis o crítica no se puede reducir a los calificativos usualmente empleados: "mero entretenimiento", "alienante" "evasivo". Bajo la apariencia de una conversación intrascendente, frívola y banal por su domesticidad y falta de atención a los temas "serios y racionales" —la "típica" conversación "entre mujeres" que hablan sobre sus vidas, deseos, frustraciones, penas y dolores—, se revelan las contradicciones y los conflictos de la sociedad patriarcal, autoritaria y jerarquizada; del trato desigual a las mujeres y de los roles impuestos que reprimen y oprimen a los individuos. En suma, mediante la exposición del mundo de dos mujeres que comparten y, a la vez, ocultan sus experiencias y confrontan sus diferencias por medio de un diálogo que se sostiene en los contenidos del cine de Hollywood, Manuel Puig propone una compleja lectura de ese cine desde la perspectiva de su recepción.

De un lado, la escena desarrollada en el guion plantea, a mi juicio, una nueva y original mirada —mediante la voz de dos mujeres espectadoras— a la problemática de la recepción del *women's film* desde la perspectiva de sus receptoras, ubicándonos en el universo de la discusión planteada en la primera parte de este capítulo. De la "espectadora" como categoría abstracta manejada por el psicoanálisis a la noción de "audiencia" o "espectadoras" en términos históricos

y sociales, los personajes de Rosa y Meche se nos presentan como construcciones ficcionales que en su representación ilustran y ejemplifican, confirman o rechazan, los términos desplegados por las teorías a las que nos referimos. Y, de otro lado, la escena nos da luces acerca del lugar desde donde Manuel Puig construyó los guiones que escribió —aquel donde se instalan Toto y su mirada en la sala de la casa— y que es el mismo donde nos instalamos los espectadores. En lo que sigue, desarrollaré la relación tensa y conflictiva de los personajes y el narrador con las dos "realidades", para lo cual consideraré las modalidades de identificación en la línea planteada por Stacey.

3.3.2.1 El discurso de la belleza y el glamour

Como ya se ha señalado, el diálogo entre Mita/Rosa y Choli/Meche se instala en el universo del *women's film*, que se desarrolló y floreció en los años treinta, cuarenta y cincuenta y estuvo dirigido al público femenino, lo cual queda explicitado no solo por las fotografías de actrices y actores que Toto recorta y por los comentarios y alusiones de Meche y Rosa,[32] como se verá enseguida, sino porque los temas que tratan se refieren a los vinculados tradicionalmente con la experiencia femenina y el *women's film*: amor heterosexual, matrimonio, hijos, maquillaje, ropa, glamour y los eternos conflictos entre el amor y la carrera profesional.

María Laplace ha señalado, siguiendo el estudio de Stewart Ewen, que las demandas feministas de igualdad y libertad de las primeras décadas del siglo XX fueron conscientemente incorporadas en la retórica de la publicidad con la creación de un nuevo "female market": "women's desires for sexuality, power, freedom and pleasure could be channelled into the passive purchase and consumption of mass-produced commodities" (139). Como los productos manufacturados masivamente estaban dirigidos al consumo en los hogares, la publicidad tuvo como objetivo a las mujeres en su condición de amas de casa y madres, pero "creating a new role

as ‘administrators of the home’… directing … consumption by her selection of the goods and services that society was producing” (140). La publicidad de los cigarrillos, por ejemplo, se orientó a las mujeres como sinónimo de emancipación y modernidad; y, de esta manera, fue creado un nuevo mercado para el tabaco. Otro gran mercado que empezó a desarrollarse —y el *women’s film* se constituyó en un excelente vehículo para su construcción— fue el de la apariencia física. Es cierto que el ideal de belleza no era nuevo. La novedad que introdujo la publicidad del siglo XX fue la noción —señala Laplace citando a Ewen— de que “beauty was not a natural given (either present or absent), but achievable by any women—though only through the use of the correct goods: cosmetics, grooming aids, fashion” (140).[33] La idea de que la identidad estaba determinada por la mirada de los otros impuso la “obligación” de lucir bien; mientras que la publicidad reiteró continuamente a las mujeres que “their ability to win and keep a husband was contingent on the acceptability of their looks” (140). El cine de Hollywood, pero en particular aquel dirigido a las mujeres, desarrolló con profusión este discurso de la belleza, el glamour, la moda. Como advierte Basinger,

> The movies make it clear: a woman is what she wears, so it had better be right. A woman must be F.C. (fashionably correct). She cannot expect to occupy a position at the center of the universe if she isn’t properly turned out, and she certainly can’t expect to succeed in her natural career of love. (Laplace 114)

No es necesario hacer mayores esfuerzos para vincular esta orientación publicitaria del *women’s film* con el guion que escribió Puig, relación anunciada ya desde el título y que se desarrolla explícitamente en el segmento en el que el narrador indica: “La cámara muestra una página de la revista abierta junto al niño, con un anuncio publicitario de esmalte de uñas. A esta imagen sigue una larga serie de anuncios de cosméticos en estilo 1941, mientras se sigue oyendo el diálogo de

Meche y Rosa" (Puig, *Muestras*30); y, más adelante, "Siguen fotos de modas de la época, en poses características" (32).[34]

Asimismo, las expresiones y el comportamiento de Meche dan cuenta de que estamos ante una receptora que ha asimilado el discurso publicitario. Como inspectora-vendedora de la empresa "Hollywood Cosméticos" tiene a su disposición "montones de muestras gratis" (23), y así puede probar lo que le queda mejor. Se ha convertido en una mujer elegante, que sabe maquillarse y vestirse: gracias a ello en México D.F. tiene pretendientes "a montones" (26). Y es capaz de responder, con absoluta seguridad, a las preguntas de Rosa, que indaga sobre el glamour, la moda y la belleza:

> —ROSA: Me gusta mucho la ropa que traes.
>
> —MECHE: Así me veo mejor, será que soy muy alta, tengo tipo de gringa.
>
> —ROSA: ¿Cuándo usas este tipo de ropa?
>
> —MECHE: En las giras.
>
> —ROSA: Con esos colores te luce mucho la cara.
>
> —MECHE: Los lentes ahumados de armazón blanco y el pelo aclarado, color cobre y lacio. (Puig, *Muestras* 24)

Y luego:

> —ROSA: ¿Cómo te vistes donde hace más calor?
>
> —MECHE: Con trajes sport de lino, amplios, con un buen cinto ajustado para lucir la cintura…
>
> —ROSA: ¿Y con qué maquillaje?

> —MECHE: Una buena base de crema en la cara, y casi sin colorete, es mejor pálida, es más interesante, y después, mucha sombra en los ojos, para que le dé misterio a la mirada, y rímel en las pestañas. (25)

Muestras gratis de Hollywood Cosméticos también expone el *star system* desde la recepción de estas espectadores concretas y, a la vez, representativas de los modelos de identificación planteados por Stacey. Las referencias al *star system* de Hollywood[35] son explícitas, en tanto que el narrador da cuenta precisa de los nombres de actores y actrices que aparecen en las revistas e indica los planos de sus fotografías, que en un montaje alternado entrecruzan los planos individuales de cada uno de los personajes y los planos generales. Así, el narrador indica: "Aparecen en rápida sucesión las fotos A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L de Loretta Young con diferentes peinados" (*Muestras* 25), en el momento en el que Meche afirma: "Todos los peinados de Loretta Young me quedan muy bien. De las americanas, ninguna me gusta tanto" (25). Rosa señala "Tiene una cara preciosa" (25) y Meche enfatiza: "Qué mujer más interesante" (26). No solo Loretta Young es la estrella admirada por ambas espectadoras, sino que el narrador menciona luego: "A las fotos de Loretta Young suceden, en sucesión más lenta, las fotos A, B, C, D, E de Norma Shearer" (26).

El diálogo que sostienen a medida que van apareciendo las imágenes señaladas ilustra las observaciones de Laplace respecto de la institución del *star system*: "The discourse of the star goes beyond professional considerations of competence, artistry, career; the star's private life is a major arena of discourse" (147). Meche y Rosa conocen las vidas y amores de Loretta Young y de Norma Shearer —ambas fueron estrellas en los años treinta y protagonistas de innumerables *women's films*— y los personajes que interpretan en sus películas no parecen ser sino

prolongaciones de esa realidad de la que dan cuenta las revistas. Refiriéndose a Loretta Young, Meche comenta:

> —MECHE: Quién sabe lo que la habrá hecho sufrir el marido, porque está separada desde hace añares ¿sabías?
>
> —ROSA: Sí, lo vi en las revistas.
>
> —MECHE: Con el pelo largo se ve soñada, muy largo y con ese copete alto sobre la frente. Qué mujer más interesante.
>
> —ROSA: Tiene una tristeza en los ojos que no se le quita con nada.
>
> —MECHE: Ojos de haber sufrido. Porque para hacer esos papeles tan fuertes, debe haber tenido una vida tremenda, porque se ve que los siente. No sé si sabías que ella nunca se va a poder casar de nuevo, porque es muy católica y no admite el divorcio.
>
> —ROSA: Una actriz tiene que sufrir mucho, para poder interpretar papeles tan fuertes. (Puig, *Muestras* 26)

Meche declara que Loretta Young y Norma Shearer son las artistas que más le gustan (26) y relaciona su actuación y los personajes que han interpretado con los padecimientos de la vida privada de dichas actrices: “La Shearer nunca se casó, después de quedar viuda. Ella es más dramática que la Loretta, y cuando se enamora en una película, una siente que se muere por ese hombre, que nada más le importa, y que es capaz de sacrificarlo todo con tal de seguirlo” (26).[36] Luego, cuando la conversación aborda el tema de los pretendientes de Meche, el narrador indica: “Empiezan a aparecer las fotos A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, N de Robert Taylor, en serie, luego, de Tyrone Power y, por último, Errol Flynn” (27).

El *star system* se consolida en las revistas y estas constituyen el gran espacio donde se despliegan los artículos sobre las actrices, principalmente en torno a sus amores, matrimonios, rupturas y divorcios; asimismo, sobre sus hogares, vestuario, actividades, diversiones, que muestran lo que Dyer describe como el principal motivo del discurso del *star system*: "an elaborate lifestyle featuring large homes, swimming pools and limousines; leisure activities such as sports, hobbies and parties and, especially for female stars, notions of charm, sex appeal and glamour" (Laplace 148). Estas son exactamente las imágenes que deben aparecer en primer plano de acuerdo con las indicaciones del narrador de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*: "Siguen imágenes de noticieros de la vida de las estrellas de Hollywood de los años 30 —partidos de tenis, golf, hipódromo, llegadas a las premiers, clubes nocturnos, etc.— mientras continúa el diálogo de Meche y Rosa" (Puig, *Muestras* 34). La alternancia propuesta en esta sección es significativa, pues mientras las imágenes muestran las vidas felices y glamorosas de las estrellas de cine, Meche relata episodios poco gratos de su vida y conduce a Rosa a temas que a esta le incomoda abordar, filtrándose de este modo esa "realidad" que ni el cine ni las revistas pueden borrar.

3.3.2.2 Los mecanismos de identificación: de Hollywood a un pueblo de la pampa argentina o del desierto mexicano

Choli/Meche siguió el modelo de la familia patriarcal, se casó y tuvo un hijo, pero pronto fue consciente de su infelicidad. El matrimonio —que soportó "Por mi chiquito, que si no, doce años tirados a la calle" (Puig, *Muestras* 19)— terminó gracias a la prematura y abrupta muerte de Andrés, el marido. A lo largo de su diálogo, Meche exhibe la independencia y libertad que ha ganado gracias a su viudez y se siente orgullosa de que su hijo estudie en un internado muy prestigioso de Buenos Aires:[37] "No todas las madres pueden mandar a su hijo a un buen

internado, con su sueldo de empleada" (35). Luego de una primera mala experiencia como vendedora en una tienda de modas, ha conseguido el éxito profesional como inspectora de la empresa "Hollywood Cosméticos", que la obliga a viajar de pueblo en pueblo ofreciendo productos de belleza norteamericanos. Por todo ello, se ha convertido en una "mujer interesante": "En las giras no hay uno que no me diga: Qué interesante es usted, Meche" (22), gracias a que sabe maquillarse, a que viste con elegancia y porque tiene "tipo de gringa" (24). Pero Meche les ha contado a sus compañeras de trabajo una historia que no se corresponde con la suya: con el fin de bajarse la edad, ha dicho que su hijo está en el kínder, "porque si sabían que estaba en la prepa, me echaban cuando menos cuarenta años" (34); y también que su marido tenía una hacienda, pero una vez muerto, sus abogados le quitaron todo, cuando en realidad Andrés tenía una tienda de regalos en Galeana: Meche miente porque "entonces pensarían que yo despachaba detrás del mostrador; yo nunca trabajé, hasta que entré en esta tienda de ropa" (34). Rosa entiende y justifica que haya inventado una historia distinta de su vida para protegerse de esas chicas "tontas y envidiosas" (34); pero pronto comprenderá que a ella también le miente cuando le cuenta la experiencia del romance fallido, con "caída" incluida, atribuyéndosela a una amiga que también viajaba, como ella.

Choli, señala Corbatta, "inventa su propia historia del mismo modo que recompone su rostro por medio del maquillaje y su cuerpo con vestidos: viuda rica de un estanciero y codiciada por los hombres, independiente, 'aventurera'" (Puig, *Muestras* 33). Conviene anotar que las historias que ha inventado Choli/Meche —para contar ante las jóvenes de la tienda, y también para su propio consuelo, y la que más adelante construirá frente a Mita/Rosa, así como la imagen que pretende proyectar— las ha aprendido del cine —como Joan Crawford en *Possesed*— y las

actúa fuera de la sala cinematográfica, aunque tras tales construcciones se oculta una realidad "completamente distinta" que "está tejida de soledad, mezquindad, cálculo" (33).

De otro lado, Mita/Rosa, que tiene un marido nervioso y resentido, ha asumido el rol de esposa paciente y comprensiva. Se ha acomodado al modelo patriarcal apostando por una familia en la que ella desempeña el papel de mujer sumisa y obediente y a él le corresponde el lugar de la autoridad y la responsabilidad de mantener el hogar. Cuando Meche describe el tipo de hombre con el que se casaría —"Un hombre fino, que hable bien" (Puig, *Muestras* 35); "muy inteligente... que me enseñe, y de ballets clásicos, porque no quiero morirme siendo ignorante. Que sepa de todo" (39)—, Rosa replica con un discurso en el que se filtran los "ideologemas" del discurso patriarcal mostrando el conformismo de quien ha renunciado a cualquier fantasía o proyecto: "Lo principal es que sea un hombre trabajador, y serio. Beto tiene defectos, pero es un hombre enteramente dedicado a su familia" (35).

Queda claro que aun cuando sea amiga de Choli/Meche, en ese pueblo que les resulta adverso a ambas, hay una distancia abismal entre ellas. Mita entiende la rebeldía de Choli, comparte el sentimiento de postergación y el agobio que producen los modelos impuestos que deben seguir, pero deja establecido claramente que no está dispuesta a rebelarse contra el orden establecido. Si a su marido le molesta que se maquille, renuncia a hacerlo, como también acepta usar vestidos de persona mayor con mangas largas en verano. Atada al marido inseguro y nervioso y pretendiendo creer que es suficiente el que sea "un hombre muy serio", trabajador, que se hace cargo de la familia, Mita/Rosa encuentra su única distracción en el cine. Siendo personajes opuestos, ambas comparten el agobio del pueblo, la experiencia de mujeres casadas en los años cuarenta, y se refugian en el cine para hacer más soportables sus vidas; sin embargo,

cada una se relaciona de manera distinta con estas películas, lo que se percibe en las formas de identificación con las historias y las protagonistas, como se verá enseguida.

3.3.2.2.1 Choli/Meche: "Me oigo hablar y me parece que estoy oyendo una película"[38]

Jackie Stacey establece dos mecanismos de identificación: aquel que ocurre en la sala de cine, y el que deviene en prácticas ("identificatory practices") fuera de la sala mediante comportamientos de imitación. El diálogo que sostiene Meche con Rosa bien puede leerse como los testimonios de dos espectadoras que podrían haber formado parte del estudio de Stacey y permitirle comprobar el acierto de su clasificación, realizada más de veinte años después de que Puig delineara tales modelos: mientras que Meche se revela como una espectadora que busca transformar su imagen para ser como sus estrellas favoritas, Rosa limita su goce a la sala de cine.

Meche "actúa" en la "realidad", empleando —como ya se ha visto— los mecanismos usuales descritos por Stacey ("Pretending", "Resembling", "Imitating" y "Copying"). Encajando perfectamente en estas modalidades de las prácticas de identificación fuera de la sala de cine, Meche busca crear una nueva imagen de sí misma mediante el peinado,[39] el maquillaje, los vestidos; asimismo, "vive" escenas que construye según los modelos aprendidos del cine y de la publicidad. Cuando Rosa le pregunta sobre cómo se viste en los lugares donde hace más calor, responde:

> —MECHE: Con trajes sport de lino, amplios, con un buen cinto ajustado, para lucir la cintura, y *con el cabello tan cepillado que parezca que la melena es de seda, que si estuvieras bailando en un centro nocturno* y echaras la cabeza para atrás, el pelo caería provocativo, como cascada, sobre los hombros, y *si estuvieras despidiendo a alguien en un aeropuerto, el pelo flotaría con el viento y se vería muy emocionante*.[40] (Puig, *Muestras* 25)

Gracias a que tiene "tipo de gringa" y a que "es alta", lo que facilita la imitación, pero sobre todo debido a que sabe vestirse y maquillarse adecuadamente —"Porque no hay como estar bien vestida, una parece otra" (Puig, *Muestras* 46)—, se ha convertido, como sus actrices favoritas, en "una mujer interesante", reconocida así por todos los hombres que la pretenden. Como queda claro en el *women's film*, de eso se trata: "Love Is My True Job" (Basinger 17). De allí, su reiterada admiración por las actrices que viven intensos romances e inconsolables sufrimientos, como Shearer o Young en la pantalla y fuera de ella, indistintamente.

Cuando Rosa le pregunta qué hace que una mujer sea interesante, Meche —"perdida en su ensueño, mirando hacia lo alto, no se sabe dónde" (Puig, *Muestras* 22)— responde: "Que por un hombre hagan una locura, que se compliquen en un robo, hasta se han hecho ladronas de joyas, y qué me dices de las contrabandistas, ¿y las espías?, no creo que todo sea por dinero. Se meten en eso porque un hombre las empuja" (22). Así, Meche está hablando del amor, de los romances intensos, tortuosos y apasionados que anhela vivir, pero que —lo sabe perfectamente— pertenecen a esa otra realidad; la suya, aunque no lo dice explícitamente, es la de una viuda vendedora de cosméticos que sería vista "como una perdida" si imitara esas vidas. Además, esos hombres capaces de empujar a las mujeres a que "hagan una locura" no existen en los lugares por los que ella transita. Refiriéndose a Norma Shearer en una película en la que "es capaz de sacrificarlo todo" por seguir al hombre que ama, deja en claro que "Yo no sé si haría lo mismo que ella, porque para eso hay que estar enamorada de veras, locamente enamorada. Y yo ya no espero nada, ¿me entiendes? Nada" (27).

Meche cree que podría vivir un amor así,[41] sueña con los mundos que le ofrece el cine, se emociona con la retórica de los amantes, imagina que puede imitar los comportamientos de sus

estrellas y entregarse sin medir las consecuencias; en suma, fantasea con esas imágenes, pero maneja un doble discurso, del mismo modo que Mabel y Nené de *Boquitas pintadas*, quienes

> Creen en los estereotipos del amor como pasión sublime, pero a medias, o mejor, hasta donde pueden sostener esa creencia sin que afecte sus intereses reales, los que responden a otras creencias, referidas a otros códigos (el de lo *conveniente*, según la moral de la clase media). Creen a veces en la posibilidad de un "final feliz" para sus historias, un final de plenitud sentimental como el de tantas historias de amor vistas en el cine o seguidas día a día en los radioteatros, pero esa creencia se debilita y termina por extinguirse cuando se les impone la certidumbre de que no pueden ser felices si no están "bien casadas" con un hombre conveniente (que, por una de esas ironías de la vida, suele ser todo lo contrario del hombre ideal). Y si, como suele suceder, el temor a quedar solteras y hundirse en la ignominia comienza a dominarlas, la única certidumbre que entonces queda en pie es que para ser feliz hay que estar casada, con cualquier hombre. (Giordano 121)

Mientras la "realidad" les permita sostener estas fantasías amorosas, los personajes de Puig creen posible que alguna vez les será dado protagonizar el episodio del "Happy Interlude", aquella secuencia que, de acuerdo con Basinger, es la marca característica de los *women's films:*

> This sequence, which might also be called the Bliss Montage, is familiar to anyone who watches old movies. In it, the leading lady can be seen laughing her head off, dressed in fabulous clothes, racing across the water in a speedboat, her yachtsman lover at her side. In an immediate scene change, she is seen peering through binoculars at a racetrack, cheering wildly behind her furs while her horse

> romps across the finish line in first place. Next, she's dancing cheek to cheek at a lavish nightclub, an orchid on her satin shoulder, her suavely tuxedoed man in her arms. Finally, she is in organza, ruffled to a fare-thee-well, picnicking beside a stream, her hand trailing in water while the moss drips, the willows weep, and her cow-eyed lover strums a ukulele. (8)

Como convención propia del *women's film*, tiene lugar siempre después del encuentro con el "hombre ideal" y antes de que algo, inevitablemente malo, ocurra. Basinger explica que la presentación cinemática de dicha secuencia, montaje de imágenes episódicas, expresa muy bien su sentido: "the rapid and brief passage of time in which a woman can be happy" (8) y comunica de manera clara la información que transmite: él y ella son felices, pero esa felicidad no durará. "This is one of the major differences between the woman's film and more active male-oriented genres, like the westerns", precisa Basinger (9).

Desde su lugar de espectadora del *women's film*, la Choli/Meche también fantasea con vivir un episodio similar; y narra un "Happy Interlude" que deviene falso, "real". No fue posible con Jáuregui/Andrés, su marido (ya fallecido cuando ocurre el diálogo, doce años después de la boda), quien la decepcionó como esposo y amante: no le hablaba y tampoco la escuchaba; nunca admiró su elegancia, su cuidadoso arreglo personal: "si me arreglaba un poco él me veía sonriendo, como diciendo '¿para qué?'" (Puig, *Muestras*22). Y en lugar de la soñada escena del fuego en la chimenea, de los fuegos artificiales, de las olas reventando en la orilla como metáforas de una plena y feliz experiencia sexual, la Choli/Meche fue prácticamente violada durante su noche de bodas. Cuando Rosa le pregunta: "¿Fue muy bruto la primera noche"?, Meche relata: "No hubo quién lo detuviera, yo nunca había visto a nadie perder el control así. Yo había besado a Andrés, cuando estábamos de novios, pero nada más besado. ¿Has visto a los

gatos, cuando les echan agua, cómo se ponen de locos con todos los pelos parados? Pues así estaba Andrés, todo desgreñado" (29). Andrés no fue el galán soñado, ignoró el romance y la maltrató, como era lo usual en General Villegas según la percepción de Manuel Puig: los hombres maltrataban a las mujeres, y estas nunca fueron el centro del universo, como lo eran en las películas hollywoodenses. Andrés, dice la Choli/ Meche, "me puso mil veces los cuernos y cada vez que me daba cuenta de esas piruetas… daba gracias a Dios porque así me dejaba tranquila" (30). Tampoco fue posible con Ramos, a quien conoció cuando, ya viuda, trabajaba en la tienda de modas (en Buenos Aires/México): "Un poco joven para mí, pero tan fino, tan educado, con unos modales que ni una niña. ¡Y sabía de todo! Sabía más de modas que todas las de la tienda, y nos llegaba con las últimas novedades" (32). Meche estaba dispuesta a aceptar una invitación al palacio de Bellas Artes y planea estrenar en esa ocasión un "vestido de terciopelo negro" (32). Ramos manifiesta gran curiosidad por conocer los detalles de la vida sexual de Meche y su marido: "Me decía que yo le resultaba tan interesante, quería que le contase todo" (33), e interpreta que se trata de una manera de excitarla y así "aprovechar para proponerle algo"; pero no pasó nada, ni aun cuando ella, un día en la tienda, tomó la iniciativa, se animó y le "agarró la mano". Ramos "No la movió, pero no apretó la mía" (33). Meche no entiende qué pasó: "Posiblemente el señor Ramos tenía otra mujer", interpreta Rosa, y Meche replica: "No sé, pero era un hombre con el que se podía hablar" (33).

Ya convertida en inspectora de "Hollywood Cosméticos" y "viajando por toda la República" (Puig, *Muestras* 37), Meche dice no tener muchas expectativas de encontrar un marido: "Casarme no. Tendría que conocer muy bien al hombre, muy inteligente, del tipo del señor Ramos, que me enseñe, y de ballets clásicos, porque no quiero morirme ignorante. Que sepa de todo" (39). Pero, apremiada por Rosa, para que le cuente del pretendiente de la última

gira en San Luis Potosí, Meche empieza a contar la secuencia del "Happy Interlude" que he llamado "Falso" porque, aun cuando el escenario y las circunstancias imitaran en cierto modo la secuencia cinematográfica, en la "realidad" nada ocurrió como en el cine.

Meche describe al pretendiente como "Tremendo, de esos hombres muy raros, muy ocupados, de pocas palabras, siempre con dolores de cabeza, de esos hombres a los que les gusta estar a tu lado, callados, con las manos agarradas" (Puig, *Muestras* 40). Estaba muy interesado en ella: "Me decía que estaba loco por mí. Me decía que nunca había visto una silueta como la mía"; insistía en llevarla, se lo pedía de rodillas, "a un nidito en las afueras de la ciudad". Y Meche, fiel a las convenciones y a las normas que reprimen la sexualidad femenina —las del *women's film* y las del pueblo—, se negó una y otra vez: "Ni de loca que hubiera ido" (40). Pero sacia la curiosidad de Rosa contándole lo que le pasó a una amiga, vendedora como ella, que a diferencia de Meche aceptó la propuesta de ir al "nidito". "¿Una perdida?", pregunta Rosa. "No", corrige Meche de inmediato, "una mujer preciosa, muy interesante, mucho mejor que él", pero que, por ser débil, "se dejó enredar" y él la llevó a "una casita de campo hermosa, cerca de la ciudad, le sirvió un cognac, y no empezaban a hablar cuando él ya le puso las manos encima, ni se había puesto bata ni nada". Rosa pregunta: "¿Y qué importancia tiene una bata?". Para Meche "da una sensación de respeto" (42). Una vez más, no hay chimenea, olas rompiendo en la orilla ni fuegos artificiales: acabado el acto sexual, el hombre duerme un momento, despierta de mal humor y la apremia para volver a la ciudad. Ella preferiría quedarse a dormir toda la noche, no volver a la soledad del hotel, "quedarse ahí como en su casa". Es claro que quiere protagonizar esas imágenes de felicidad aprendidas en los *women's films*, tener alguna vez en su vida un "happy interlude", pero la "realidad" se impone: el hombre de San Luis, obligado por la

insistencia de ella en quedarse, tuvo que confesarle que “la casa no era de él, sino de un amigo”. La relación se acabó, pues luego de esa noche “nunca más volvió a saludarla en la calle” (43).

Meche quiere un hombre como Ramos que le hable, que sepa de todo, que le guste el ballet, un “hombre fino”, uno de esos que hablan bien, y que “si ella cae, que la haga sentir como una dama, y que la reciba como se debe”. “¿Cómo la tendría que recibir?”, pregunta Rosa una vez más, y Meche responde: “Con una bata de seda, en una alcoba perfumada, o algo así” (Puig, *Muestras* 35). Se trata de una fantasía tomada claramente del cine de Hollywood, anota Giordano, “que nada tiene que ver con la realidad ni se confunde con ella… Choli sabe, como sabe cualquier mujer, que esa imagen con la que fantasea es irrealizable, que no es con esa clase de hombres, en esa clase de escenarios, con los que tuvo y tendrá que vérselas en la realidad” (216). De allí que solo puede exhibir un relato doblemente falso, porque se enmascara en una amiga inexistente y porque no tuvo nada de feliz ni de dramáticamente infeliz. En la pantalla, las estrellas amadas vivían de manera más glamorosa los dramas amorosos, pues eran el centro del universo; en la realidad del pueblo, la casa soñada donde la pareja protagonizará una bella escena de amor como las del cine deviene en una casa prestada que deben abandonar furtivamente antes de que llegue el dueño. Es el escenario de la mentira, donde Meche se siente desvalorizada, tratada —como dijo Puig— de la misma manera como los críticos tratan a los “géneros menores”: “Pienso que con los así llamados ‘géneros menores’ ocurre un poco como con las mujeres de la época machista: se gozaba con estos géneros pero no se los respetaba” (Oroz, “Entrevista” 336).

Concluido el relato de la mala experiencia amorosa —a pesar de que Meche vuelve a dejar en claro que ella es una mujer decente, que quien “cayó” fue su amiga y no ella—, empieza a asomar su desazón y, tras la “realidad” de su presente como inspectora de “Hollywood

Cosméticos", sus viajes, independencia y glamorosa vida que había exhibido a lo largo del diálogo, aparece esa otra realidad de la que no puede escapar aun cuando haya tratado de ocultarla o negarla.

> —MECHE: No vayas a creerte que yo fui así de tonta alguna vez.
>
> —ROSA: No, yo sé que sabes cuidarte
>
> —MECHE: Ya después pierden el interés y no te quieren hablar porque te vieron sin ropa, creen que ya saben todo de ti, entonces ya no vales nada para ellos, como si fueras un vestido pasado de moda.
>
> —ROSA: Y te quedas sola de nuevo.
>
> —MECHE: Exacto, con las manos vacías y más sola que nunca.
>
> —ROSA: Y con el coraje.
>
> —MECHE: Sí, y después subir sola a tu cuarto de hotel y no hablar con nadie.
>
> —ROSA: Y sin poder desahogarte con alguien que te escuche. (Puig, *Muestras* 44)

Ni el maquillaje ni el cabello teñido ni los vestidos —"es muy feo estar desnuda, porque se te ven todos los defectos" (Puig, *Muestras* 28)— le han permitido ocultar a Meche su impostura: su vida no es "una vida de película", como ha pretendido demostrar contándola: "Me oigo hablar y me parece que estoy oyendo una película" (34). En este sentido, Giordano señala: "Porque su vida es real, demasiado real, la Choli supone que está obligada a vivir una 'vida de película'" (212). Exhibiendo su soledad e infelicidad, Meche le confiesa a Rosa que se siente tan sola en las habitaciones de los hoteles que le habla como si estuvieran juntas:

> —ROSA: Qué hermoso ir a buenos hoteles. Yo adoro las sábanas finas.

> —MECHE: Casi siempre son bordadas de hilo. El piso te refleja de tan encerado. A veces hablo sola, creerán que estoy chiflada, a veces te hablo a ti, te digo cualquier cosa: "Mira Rosa, el olor de esta cera", o te pregunto: "¿Te gustan las sábanas almidonadas?" (Puig, *Muestras* 38)

Las imágenes que desfilaron ante los ojos de Joan Crawford en *Possessed* y que Meche ha tratado de incorporar en su discurso como pasajera de ese tren de lujo se revelan ilusorias. Solo queda ella frente al espejo, noche a noche, en la habitación del hotel, ensayando combinaciones de ropa y tipos de maquillaje para estudiar su apariencia, para construir su imagen, "y así me paso el rato" (Puig, *Muestras* 45).

3.3.2.2.2 Mita/Rosa: "Yo tuve más suerte, gracias a Dios"[42]

En el fragmento de la novela, cuando la Choli está relatando minuciosamente lo sucedido a su amiga en el "chalecito" en las afueras de la ciudad, a una intervención silenciada de Mita que en el guion se explicita con la pregunta formulada por Rosa: "¿Cómo fue que cortaron?" (Puig, *Muestras* 42), sigue la respuesta de la Choli en un tono radicalmente opuesto al de la confidencia y solidaridad que hasta entonces había caracterizado la "conversación". La Choli responde apresuradamente: "Porque por la calle no la saludó más", para de inmediato y, sin transición alguna, atacar a Mita recurriendo al lugar común del "no hay mejor defensa que el ataque" (Giordano 213). En efecto, la Choli critica abiertamente la conducta sumisa de Mita: "Pero Mita, a Jáuregui yo no le hubiese permitido que pegase un puñetazo en la mesa e hiciera llorar al chico" (Puig, *Traición* 66). Mita se protege —es posible conjeturarlo así— al preguntarle a la Choli sobre el tipo de ropa que le convendría usar. En la adaptación que trabajó Puig, el conflicto entre las amigas se plantea de una manera aún más radical y explícita. Ni bien Rosa formula la pregunta: "¿Cómo fue que cortaron?", Meche se apresura y responde: "Porque nunca más volvió

a saludarla en la calle". Y con apenas tres puntos suspensivos que marcan la transición, pregunta abruptamente: "A todo esto, Rosa, ¿qué hora es?"; y anuncia que debe irse. Su amiga le ruega que se quede un momento más y es entonces cuando Meche le reprocha de manera directa su sumisión: "Pero Rosa, a Andrés yo no le hubiera permitido que golpeara la mesa e hiciera llorar al niño porque insistía en que te compraras esa tela que es la última moda, que tienes que andar siempre con esos vestidos de vieja, porque, perdóname, pero es ropa demasiado seria. Y antigua" (Puig, *Muestras* 43).

Giordano entiende que en la Choli se anudan tres aspectos de una misma creencia que pesa sobre ella:

> la creencia, más allá de lo que sabe sobre el carácter irascible de Berto, en la felicidad de Mita, creencia que se le impone justo en el momento en que se reconoce infeliz; la creencia en que Mita, en tanto encarnación de los Otros, sabe de su infelicidad, creencia que se le impone justo en el momento en que ella intenta negar o encubrir esa infelicidad; la creencia, presente en todo momento, para ella que lo ha perdido, en que la felicidad es un bien superior, un valor indiscutible y que consiste en poder exhibir un buen marido (o, al menos, un marido). (214)

Es claro que Mita se vuelve un personaje "múltiple". En las palabras y en la mirada de su amiga, Choli ha sentido el peso de la sanción social y del descubrimiento de su impostura, de su infelicidad; de allí que el ataque que le dirige está vinculado con un tema crucial: la felicidad y el matrimonio, y porque cree —como lo advierte Giordano— que, a pesar de todo, Mita es más feliz porque tiene un marido. El discurso de la Choli es el de la mujer moderna e independiente y se inscribe perfectamente en el esquema de los *women's films*, en los que las protagonistas

destacan como excelentes profesionales, son capaces de realizar los más diversos oficios, se mueven solas por el mundo sin necesidad de una figura paterna, representada ya sea por el propio padre, el marido, el tutor: "In fact, movies show women doing all shorts of astonishing things. They fly airplanes, direct traffic, win elections, run business, edit magazines, perform surgery, and invent the safety pin" (Basinger 18). Pero ocurre que, en algún momento y casi siempre después de haber demostrado sus enormes capacidades y talentos para cualquier actividad emprendida, descubren que hay algo más, que sus vidas independientes y éxitos profesionales no son suficientes porque —ya se dijo— "Love Is My True job". Los *women's films* no necesariamente —concluye Basinger— les decían a las mujeres que su lugar era la casa, el trabajo doméstico, el cuidado de los hijos y que, por lo tanto no era necesario que fueran profesionales: "they were telling them that their best choice of career was love—not washing dishes, or cleaning houses, or even having children … but love. Over and over again the answer to the question of what a woman should do with herself was wrapped in shiny paper and presented as love" (18).

Recién llegada de su gira como exitosa inspectora de "Hollywood Cosméticos", la Choli puede exhibir sus logros profesionales y su belleza frente a la sumisa y desarreglada Mita; pero, más temprano que tarde, deberá confrontarse con el tema medular: el amor le ha sido esquivo y sus malas experiencias como esposa, y las posteriores, le han enseñado que "los hombres son indiferentes, autoritarios y tramposos" (Giordano 216). Mita, en cambio, puede exhibir a Berto, quien a pesar de sus defectos es leal, trabajador y se preocupa por la familia.

Cuando Meche lamenta los doce años que vivió con su marido —"ese desgraciado" (Puig, *Muestras* 19)—, Rosa deja en claro que su matrimonio es diferente: "Yo por suerte no tengo nada de qué quejarme. Beto es muy bueno conmigo" (19) y Meche parece creerle:

"Tuviste suerte porque hay uno bueno entre mil" (19); sin embargo, a medida que avanza el diálogo, los comentarios tanto de Rosa como de Meche van revelando los defectos de Beto y las muchas razones que tiene la primera para quejarse. Así, cuando Meche recuerda con fastidio que a su marido no le gustaba hablar y que nunca la escuchaba, Rosa comenta: "El defecto de Beto son los celos. Sobre todo antes" (20). Si bien lo elogia —a diferencia de Andrés, el difunto marido de Meche que era mujeriego, Beto no tiene más interés que su casa y su trabajo—, no puede ocultar la infelicidad que le causa vivir en Galeana —"mugre de pueblo" (23)— y está allí solo por los negocios de Beto; extraña a su familia, en especial a su madre, que vive en Puebla. No hay nada que la haga más feliz que Beto le dé permiso para que pase unos días con su familia. Pero más de una vez no la ha dejado ir. Trabaja mucho, está siempre nervioso, preocupado por los negocios.

Mita/ Rosa ha optado por la sumisión y el silencio: "Yo nunca me animo a contestarle, le tengo mucha paciencia" (*Muestras* 31). Choli/Meche que no fue una esposa callada le reprocha a Mita que no sea capaz de defender al niño de las iras del padre. Tanto ella como Toto temen sus gritos y explosiones de rabia, tal como lo ilustra el episodio ya comentado de la discusión por la tela verde. Agobiada por el ambiente del pueblo e inmersa en la tensión de una vida familiar sin alegría, La única "distracción" de Mita es el cine donde va, cada tarde, con su hijo. Beto no la acompaña porque trabaja mucho.

En términos de Stacey, Rosa es una espectadora que se identifica desde la fascinación: ver a sus estrellas favoritas —a las que admira y cuya vida conoce por medio de las revistas, pero que sabe inaccesibles, habitantes de otra realidad— le produce placer y le permite olvidar sus frustraciones. Y aunque a lo largo del diálogo no habla directamente de su relación con el cine, excepto que allí "se distrae", es posible caracterizar a Rosa como la típica espectadora que

encuentra en el cine un medio para evadirse, para escapar de la realidad que la agobia. Pero, cuando la película termina, Rosa vuelve a su casa quizás más contenta y con fuerzas para continuar siendo paciente y callada, sabiendo además diferenciar —lo que no siempre puede Choli/Meche— la "vida de película" de la de la pampa o del desierto.

Finalmente, y luego de que Meche deja ver su infelicidad, Rosa se recompone y derrota a su amiga, quien ha fracasado en su afán de pretender que su vida "es de película" pues le falta lo más importante: el amor o, por lo menos, un marido. Desde esa constatación, Rosa se afirma en las convenciones. Lo importante es que el marido sea bueno, serio y trabajador; las habitaciones perfumadas, las batas de seda, los peinados y turbantes, los vestidos de noche, las mujeres "interesantes", esas que son capaces de hacer cualquier locura por un hombre, pertenecen al mundo de la sala de cine.

Rosa, como receptora de los *women's films*, ejemplifica con perfecta adecuación la afirmación de Basinger: "The woman's film was successful because it worked out of a paradox. It both held women in social bondage and released them into a dream of potency and freedom. It drew women in with images of what was lacking in their own lives and sent them home reassured that their own lives were the right thing after all". (6)

3.3.2.2.3 Toto/Puig: "Yo quería ser una película, no una persona"[43]

La sala donde se desarrolla la escena en el guion se convierte en la sala de cine donde estas dos espectadoras y el niño Toto —observador y oyente de la escena que la madre y su amiga protagonizan— "miran" las películas que Hollywood produjo en los años treinta y se identifican con la "realidad" que muestran; esos mundos donde, en palabras de Manuel Puig,[44] "triunfaban la sensibilidad, la reflexión, la bondad, el sacrificio, el perdón, en los que esas virtudes se aplaudían y se vivían en primer plano, entre las mejores luces, con los temas musicales más

refinados, con violines, con arpas" (Baracchini 61). En una conversación con la periodista y escritora Rosa Montero, en 1988, recuerda su fascinación por ese "mundo maravilloso de las películas" y no solo se refiere al "mundo de lujo y de situaciones irreales, de canciones, de danzas", sino también al orden moral donde todo encajaba: "El crimen no podía salir triunfante; la virtud tenía que ser recompensada de algún modo; los malos, llegado su momento, pagaban siempre su maldad" (Montero 330). Ese mundo, ciertamente, no se corresponde con el que habitan los tres personajes de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* ni tampoco con el que habitaba el niño Puig en General Villegas: allí, en el "mundo real", la gente "no representaba sus papeles tan ajustadamente como en las películas" y nada encajaba: "Yo veía que en el pueblo había malos respetados. Que lo que en realidad se respetaba era el poder, y no la simpatía o la bondad… En la vida real yo notaba cierta incomodidad de la gente dentro de sus roles" (330-1).

En el cine, las mujeres eran siempre protagonistas, amadas y respetadas: "tenían su espacio, su personalidad propia, mientras que en el pueblo no eran más que personajes definitivamente secundarios" (Montero 331). La realidad machista de General Villegas obligaba a cada quien a asumir roles incómodos:

> A mí me tocó, a comienzos del año 30, un sistema machista total; no se cuestionaban ciertos valores, lo que daba prestigio era explotar a alguien, tener por debajo de la bota a alguien. Yo, en mi casa, tenía un ejemplo muy especial. Había una pareja —una señora muy educada, que era doctora en Química, que venía de la ciudad, muy despierta, muy práctica, casada con un señor que no tenía esa educación de ella… y yo veía que, de algún modo, esa señora que tenía educación no podía demostrarla porque le había tocado el papel de señora sumisa

> y al señor —que era muy inseguro— le había tocado el papel de macho seguro, y debía representar ese papel.[45] (Corbatta 26)

Las mujeres —dice Puig— aceptaban las reglas aunque estuvieran incómodas en su rol de sometidas. El padre inseguro, que se siente menos que la madre, que vive esa suerte de estigma de no haber ido a la universidad, de tener una mujer más preparada, debe asumir el rol del hombre fuerte, sólido, sostén de la familia. La madre universitaria —comenta Corbatta—, que trabaja fuera de casa y sostiene a la familia, "debe adoptar el papel correlativo y opuesto al de su marido —el de una mujer débil, insegura, sometida" (27).

Aunque incómodo, el padre asume el rol de la autoridad y del modelo masculino: "Papá quería que ingresara a su mundo, es decir, que aceptara jugar con otros chicos, que aprendiera a andar en bicicleta… Eso me creaba un gran conflicto. Mis recuerdos más lejanos están ligados a las sensaciones de un grandísimo malestar y de una enorme placidez durante las funciones de cine donde yo no era más que una mirada. Y eso mamá lo comprendía" (Baracchini 60). En ese universo —y es una afirmación persistentemente reiterada en las intervenciones y entrevistas de Puig, así como en la situación de los personajes de sus novelas, específicamente Toto y Molina—, la ficción del cine deviene en la única y verdadera realidad: "yo de niño decidí en algún momento que la realidad era la que tenía lugar en el cine, en la pantalla" (Nolla 299).

> Todas las tardes a las seis, se abría para mí otra realidad, en el Cine Teatro Español… allí estaban las películas, que cuanto más irreales más me gustaban, las comedias musicales sobre todo, porque en ellas la gente cantaba… mientras que en la vida real, todos ladraban y, además, interpretaban mal su papel, estaban descontentos con el rol que les había tocado incorporar. (Torres 267-8)

En la oscuridad de la sala, "reducido a una mirada, solo, te sientes únicamente la mirada que contempla la pantalla y desaparece" (Andreu 212).

No solo en el cine estaba la "verdadera realidad": Buenos Aires se presentaba a los ojos del niño Puig como el lugar donde encontraría una vida más armónica y tolerable. Tenía doce años cuando viajó a la capital argentina dejando General Villegas, esa película de la Republic "que había ido a ver por equivocación".[46] A doce horas de tren, la soñada Buenos Aires devino en una realidad igual, o aún más dolorosa, que la del pueblo: "La vida allí fue atroz. ¡Y yo que creía que dejando el pueblo atrás ingresaría finalmente en la Metro-Goldwyn-Mayer! Mis compañeros eran crueles: la agresividad en ellos era un juego aceptado y respetado. Todos representaban papeles de hombres fuertes y necesitaban al débil para mantener esa situación. Extrañaba tremendamente a mi madre" (Baracchini 62).

La búsqueda del "sueño hollywoodense" prosigue y viaja a Europa en su búsqueda, convencido de que estudiando cine podría ser director y así convertir su vida en una película: "La Argentina quedaba atrás y yo iba en búsqueda de mi Hollywood perdido. Sin embargo, la escuela de cine de Roma —Centro Sperimentale— fue una decepción" (Baracchini 63). Lo que encuentra en Cinecittá, en Roma, es un ambiente no solo de lucha y conflictos; también descubre que convertirse en director de cine no era el camino para "ingresar en el sueño" (Larreta 155). Además, sus profesores y la mayoría de compañeros de la escuela de cine menospreciaban su amado Hollywood, identificado como un cine reaccionario y condenado porque contaba mentiras y fomentaba el escapismo.

Llámese General Villegas o Coronel Vallejos, Buenos Aires, Roma, Londres o un pueblo del desierto mexicano, en ningún lugar, en suma, está "Hollywood"; y esa realidad agresiva,

incómoda, en la que nadie está contento con el papel que interpreta, también aparece proyectada en la pantalla imaginaria de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos.*

Manuel Puig, así como Toto y el ya maduro Molina, sus alter egos, fueron salvados por el cine. Del mismo modo como Toto vuelve a contar *El gran Ziegfeld* en *La traición de Rita Hayworth*, se incluye como personaje y escribe su composición escolar reinventando *El último valse*, el niño Manuel, que quería vivir la realidad del cine "todo el día", que "quería ser una película, no una persona… para ser invulnerable y que tu historia ya estuviera ahí, hermosamente contada" (R.O. 90) descubrió que había maneras de hacerlo: "Una era contar películas a los incautos que me pasaban cerca. Entonces era un modo de alargar. Otro, era leer revistas de cine" (Nolla 299); así se iba anticipando, preparándose para el momento de la proyección.

Volver a contar las películas que le gustaban salva a Toto y, más tarde, a Molina de la realidad opresiva que les toca vivir, y conduce a Manuel Puig —como se ha visto— a la escritura de guiones que después desprecia, cuando descubre que la novela le permite contar con mayor libertad. Pero, ya sea como guionista o novelista, el lugar desde donde escribe queda perfectamente graficado en el "Diálogo de Choli con Mita", que luego convirtió en el guion *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos.* En estos dos trabajos se sintetizan en cierto modo la relación de Puig y de sus personajes con el cine y los desacomodos con la realidad, los modos de identificación y sus peligros en el permanente y nunca resuelto conflicto sobre el valor de los contenidos y de las imágenes que el cine de Hollywood proyecta a sus espectadores, y que trataré enseguida a modo de conclusión de este segmento.

3.3.3 Liberación vs. escapismo

La conclusión más fácil a la que podríamos arribar es que ambas mujeres y Toto/Puig son personajes que han encontrado en el cine una vía de escape; y, alienados por esos mundos

imaginarios, fantasiosos e inalcanzables, no pueden cambiar su propia realidad, pues están atrapados en un sueño que los paraliza: Choli/Meche empeñada en narrar su vida como si esta fuera una película, expresar su deseo de felicidad con el hombre ideal, lucir como una mujer interesante, ser—en suma— el centro del universo, como lo son las actrices de las películas que ama; Mita/Rosa asistiendo religiosamente cada tarde a la sala del cine para vivir otras vidas durante las dos horas que dura la función; y Puig/Toto prolongando la película mediante la narración: contando una y otra vez las historias, los personajes de las películas se imponían sobre la realidad del pueblo.

Aunque este conflicto está presente en prácticamente todas las novelas de Manuel Puig, es en *El beso de la mujer araña* donde se desarrolla ampliamente, no solo en el nivel de los diálogos, de lo que dicen explícitamente los personajes, sino en la propia concepción y desarrollo de la historia: dos hombres, Molina, un "homosexual con fijación femenina", como lo identifica Puig; y Valentín, un revolucionario de izquierda que ha sido detenido por formar parte de un grupo guerrillero, confrontan su "escapismo" uno y sus "ideales revolucionarios". Molina se resiste a "ver" la realidad cuando Valentín intenta sacarlo de sus ensoñaciones: "Mirá, tengo sueño y me da rabia que te salgas con eso porque hasta que te saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película". Valentín reconoce que él también se había olvidado de todo. "¿Y entonces?, ¿por qué cortarme la ilusión, a mí, y a vos también?, ¿qué hazaña es esa?", lo increpa Molina (23).

Es ilustrativo el diálogo que sostienen cuando Molina relata la escena del "happy interlude"[47] de la historia de amor que protagonizan la bella cantante francesa Leni y el apuesto oficial nazi, un episodio que la Choli soñaría con protagonizar.

—¿A vos por qué te gusta tanto? Estás transportado.

—Si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría esta.

—¿Y por qué? Es una inmundicia nazi ¿o no te das cuenta?

—Mirá… mejor me callo. (*Beso*63)

Molina se siente ofendido, empieza a llorar y aclara que no es tan tonto, se da cuenta de que es una película de propaganda nazi; pero eso no le importa: le gusta la historia de amor, le gustan las imágenes, la fotografía, la música, "porque está bien hecha", "porque es una obra de arte" (63).En otro momento del diálogo, Valentín explica que su prioridad es la lucha revolucionaria para cambiar el mundo:

—¿Y vos te creés que vas a cambiar el mundo?

—Sí, y no importa que te rías…Da risa decirlo, pero lo que yo tengo que hacer antes que nada…es cambiar el mundo.

—Pero no podés cambiarlo de golpe, y vos solo no vas a poder.

—Es que no estoy solo, ¡eso es!... ¿me oís?... ahí está la verdad, ¡eso es lo importante!... En este momento no estoy solo, estoy con ella y con todos los que piensan como ella y yo… Yo no estoy lejos de todos mis compañeros, ¡estoy con ellos!, ¡ahora en este momento!..., no importa que no los pueda ver.

Ante tal exaltación que raya casi en el delirio, equivalente en cierto modo a la que expresa Molina cuando relata la escena de amor de la película nazi, este se limita a comentar con cierta condescendencia y ninguna credulidad: "Si así te podés conformar, fenómeno" (48).

El comentario es breve, pero sugerente. De un lado, la ironía que puede leerse entrelíneas refiere a la postura más esquemática que señalaba que el cine de Hollywood era reaccionario porque alentaba la evasión y el escapismo e impedía que el pueblo se rebelara e hiciera la revolución. Las palabras de Molina sugieren que el proyecto "real" de Valentín, la revolución, es

tan fantasioso como los sueños de aquel respecto a Hollywood. De otro lado, refiere no solo a la discusión que han venido sosteniendo estos compañeros de celda, sino también a los comentarios de los críticos de Manuel Puig y, en general, a los grandes debates en torno al tema del cine y su relación con las audiencias planteados por los estudios fílmicos y sus diferentes propuestas de lectura, desde el rechazo total hasta el modo "against the grain", las lecturas psicoanalíticas, etcétera.

Cuando apenas se empezaban a difundir los primeros estudios feministas que prestaron atención al *women's film* y era lugar común señalar que alienaban a las espectadoras, Manuel Puig ya estaba reflexionando en torno a este tema. En los tempranos años setenta, cuando cierta crítica lo consideraba un autor menor, "alienado" por Hollywood, afirmó que una película podía ser "reaccionaria" en Europa y "subversiva" en la pampa argentina: "por el modo en que, por ejemplo, se enaltece la figura femenina en un medio machista donde la mujer es muy sometida y desvalorizada" (R.O.88). En una entrevista publicada en *Cambio 16*, en junio de 1981, le preguntaron sobre su fascinación por el viejo cine y volvió a responder a contracorriente de lo que por entonces se pensaba: "Parte de ese cine escapista puede ser objeto de una nueva lectura: era un cine fabricado para consumo de pueblos carentes de libertad sexual, civil. El cine vendía sueños, y a través de los sueños es posible interpretar cuáles eran las carencias" ("El exilio es peligroso" 201). Años después, en 1988, se arriesgó más aún cuando expuso que evadir la realidad "puede no ser del todo enfermizo como se supone"; más enfermizo todavía puede ser "aceptar la realidad como se nos presenta, aceptar todas sus reglas, decir que sí a todo"; sin embargo, anotó que vivir solamente en el plano de la imaginación conduce a la "alienación total" y la caída en la realidad es inevitable. "¿Cómo tener el coraje de lanzarnos a una utopía y al caer

no quedar “lisiado, paralizado para siempre”?; hay que saber “reírse de los propios sueños y reírse de la realidad absurda que nos ha tocado” (Nolla 299).

Michael Wood, a propósito del cine “escapista” en general, afirmó: “It seems that entertainment is not, as we often think, a full-scale flight from our problems, not a means of forgetting them completely, but rather a rearrangement of our problems into shapes which tame them, which disperse them to the margins of our attention” (cit. en Basinger 15). Así, cuestiona la simplificación en la que se incurría al calificar el entretenimiento como mera “evasión”. Para el caso de Mita y Choli —y pienso que la afirmación se puede extender a personajes como Toto y Molina, Nené, Mabel e incluso Nélida, el personaje del guion que estudiaremos luego—, Giordano señala que las películas, folletines, historias de amor pueden servir para que se distraigan “o se desvíen de sus intereses reales”, es decir, aquellos que responden “a los mitos de la moral pequeño burguesa”, pero no “para que los olviden” (123); léase, “evadan”. Quizás imaginan, gozan, pero no se alienan ni se consuelan, afirma. Lo que ocurre es que la realidad, por un momento, se suspende; pero inevitablemente acaban imponiéndose “los estereotipos de la conveniencia social, del cálculo y la impostura por encima de los estereotipos sentimentales del amor verdadero, el encuentro con el hombre ideal, los sueños de belleza, moda y *glamour*”; por eso, concluye, “no podrán encontrar consuelo para sus desdichas y sus fracasos en las imágenes melodramáticas” (Giordano 123).

Manuel Puig, con absoluta lucidez y a contracorriente del juicio condenatorio explícito en calificativos como “escapista” o “alienante”, creó a personajes como Choli y Mita que nos hicieron ver y entender la necesidad de romper con la vieja dicotomía realidad versus sueños y fantasía, para atender los mundos de la ficción creados por el cine de Hollywood desde perspectivas menos rígidas y más complejas.

Notas

[1] La información sobre la realización de este proyecto es contradictoria. Xavier Labrada, "Cinéfilo a tiempo completo, programador de películas y productor teatral", y uno de los mejores amigos mexicanos de Manuel Puig, en la entrevista que le hizo Enrique Serna en 1997 relató que Manuel Ávila Camacho "filmó en 16 milímetros un capítulo de *La traición de Rita Hayworth*. Nunca se estrenó comercialmente, pero estaba muy bien hecho" (Serna 27). Pero en la entrevista de Graciela Goldchluk (1999) publicada en el anexo de su tesis doctoral, a la pregunta "¿Se llegó a hacer en televisión"? Labrada respondió: "No, no, no se concretaban los proyectos. Pero era para Manuel Ávila Camacho, que fue el que se lo pidió. Era un cortito que iban a hacer, un mediometraje" ("Intertextualidad"183).

[2] Recordemos que las declaraciones de Manuel Puig sobre este tema son contradictorias, como se vio en el capítulo 1.

[3] Llamaré "narrador" a la voz que da las instrucciones para la realización, pero también útiles para los lectores que se acercan a su lectura como un texto autónomo. En el lenguaje teatral se prefiere designar como "didascalias" a estos textos que refieren lo dicho por el "autor". Ann Ubersfeld, en su *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, define "didasacalia" en los siguientes términos: "Esta palabra designa todo lo que dentro del texto de teatro no está pronunciado por el actor, es decir, todo lo que concierne al autor. Las didascalias comprenden las indicaciones escénicas propiamente dichas, es decir, las indicaciones de lugar y tiempo, a los que se agregan los dados al actor (que conciernen a la palabra y al gesto) y, sobre todo, lo que divide

el discurso hablado total de la obra, o sea, la indicación del nombre del personaje que antecede al texto que debe decir (38). Mi opción por destacar la voz del "narrador" en los guiones escritos por Puig se funda en que me interesa prestar especial atención a las intervenciones, presencia, opiniones, juicios, etcétera, de ese "narrador" en tanto que brinda más información que las instrucciones proporcionadas por las didascalias teatrales; y para evitar identificar "autor real" con "narrador" en tanto que este término refiere a una instancia mediadora.

[4]Si bien en ningún momento, ni en el texto novelístico ni en el guion, se precisa que Choli / Mita o Meche / Rosa sean espectadoras del *women's film*, se puede inferir que lo son tanto por las actrices que admiran y en las que se reconocen, como en la proyección de sus sueños y fantasías. Desarrollaré este tema más adelante.

[5]Me refiero a que Choli / Mita y Meche / Rosa nos remiten a los testimonios de mujeres espectadoras referidos por Jackie Stacey en su estudio "Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star–Audience Relations", que analizaré en la siguiente sección.

[6] "International audiences" es, ciertamente, una categoría demasiado general que no informa sobre las diferencias de género sexual, generacionales, raciales, culturales, etcétera. El estudio, en este caso, debe hacerse a partir de la categoría de lector o espectador implícito, independientemente del dato estadístico.

[7] La recuperación y el análisis de la ideología dominante que se esconde en el texto fílmico fue el objetivo de estos estudios, cuyo más reconocido modelo, y tal vez uno de los primeros, fue el trabajo elaborado por los editores de *Cahiers du Cinema* en 1970 en torno *a Young Mr. Lincoln*, dirigida por John Ford en 1939. Cada película es parte de un sistema económico y, por lo tanto, de un sistema ideológico, pero esa ideología no opera de la misma manera en todas las películas: "There are films which seem at first sight to belong firmly within

the ideology and to be completely under its sway, but which turn out to be so only in an ambiguous manner … If one reads the film obliquely, looking for symptoms; if one looks beyond its apparent formal coherence, one can see that it is riddled with cracks: it is splitting under an internal tension which is simply not there in an ideologically innocuous film" (Comolli / Narboni. "Cinema, Criticism, Ideology". Cit. en Mayne 26). La lectura ideológica del texto fue aplicada por estudiosas feministas, ya fuera para revelar las rupturas y tensiones ocultas en determinadas películas, o para denunciar la ideología patriarcal que domina el filme.

[8] Friedberg, "Identification" 50

[9] Para precisar los términos, Millán explica: "El *voyeurismo* tiene que ver con la mujer como un misterio a develar; se vincula con el sadismo al encontrar en la devaluación o culpabilización de la imagen femenina la solución a la amenaza que representa, lo cual permite recuperar el dominio masculino a través del acto de castigar o perdonar… Por su parte, el fetichismo exorciza el peligro convirtiendo a la mujer en el fetiche mismo, exaltando su belleza y haciéndola un algo satisfactorio en sí mismo: el culto de la estrella o diva" (54).

[10] En un artículo posterior, publicado en 1980, "Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema", Mulvey matizó esta afirmación, según la cual la espectadora femenina no tenía lugar en el cine clásico, construido únicamente para la mirada masculina, al plantear que, además de adoptar una posición masoquista asumiéndose como el objeto del deseo, la espectadora puede identificarse con el personaje masculino y retomar así cierto control por medio de una identificación transexual o travesti (24-37).

[11] El espectador se identifica con el protagonista que, a diferencia de aquel, tiene poder y capacidad de control, lo que se corresponde con la imagen del espejo. Como lo señaló Lacan, las ambiciones físicas del niño sobrepasan sus posibilidades motoras, pero el reconocimiento que

hace de sí mismo es placentero, ya que imagina que su proyección en el espejo es más completa, más perfecta que la experiencia que tiene de su propio cuerpo, y, de esta manera, el reconocimiento va acompañado de la idea de la superioridad de la imagen, reintroyectada en el sujeto alienado como ego ideal y base para la posterior identificación con los otros. Este proceso "es reactivado en y por el cinematógrafo" (Millán 52).

[12] Freud, Sigmund. "Feminity". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. Londres: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalisis, 1964, p. 113. Cit. en Doane.

[13] De Lauretis diferencia entre "woman" y "women". "By 'woman' I mean a fictional construct, a distillate from diverse but congruent discourses dominant in Western cultures (critical and scientific, literary or juridical discourses), which works as both their vanishing point and their specific condition of existence". Mientras que, para "women", establece que "I will mean the real historical beings who cannot as yet be defined outside of those discursive formations, but whose material existence is nonetheless certain, and the very condition of this book" (*Alice* 5). La estudiosa explica que la relación entre la mujer como sujeto histórico y la noción conceptual o construida por los discursos hegemónicos "is neither a direct relation of identity, a one-to-one correspondence, nor a relation of simple implication. Like all other relations expressed in language, it is an arbitrary and symbolic one, that is to say, culturally set up. The manner and the effects of that set up are what the book intends to explore. And since one of its rhetorical strategies is questioning the terms in which the relation between women and woman has been cast, the two terms will be kept distinct" (6).

[14] De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1987. Cit. en Basinger 209.

[15] Mayne toma la cita de Rich, Ruby. "Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics". *New German Critique*. 13 (1978): 87.

[16] "Producing and Consuming the Woman's Film", de María Laplace, y *Fabrications: Costume and the Female Body*, colección de ensayos editada por Jane Gaines y Charlotte Herzog, son algunos de los estudios que ejemplifican esta orientación.

[17] Aunque "female spectator" refiere "the textual positions constructed by the film", Stacey lo emplea también para nombrar a "the female members of the cinema audience" (199). En cuanto al término "spectator", Stacey precisa la necesidad de no referirlo solo a la "persona still in the cinema", en tanto que también estudia sus prácticas "which take place beyond the cinema" (199).

[18] White cita *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*.

[19] Jáuregui, el marido de la Choli en la novela, es nombrado Andrés en el guion; Berto, el marido de la Choli, Beto; Ramos de la novela es el señor Ramos; y el pretendiente de la Choli, de Tucumán en la novela, es "el hombre de San Luis" en el guion.

[20] Manuel Puig contó con el asesoramente de Agustín García Gil para las expresiones mexicanas, señala Goldchluk, responsable de la edición del texto (*Muestras gratis* 16)

[21] Como señalé en la Nota 4, opto por llamar "narrador" a la voz que da las instrucciones y guía la lectura, a fin de evitar hablar de "autor real" y de "autor implícito", instancia anterior en términos de Chatman y responsable, evidentemente, de la construcción general del texto. En el fragmento de la novela. Si cabe hablar de "autor implícito", dada la desaparición del narrador.

[22] Chatman considera la figura del "autor implícito", referida por Wayne Booth, cuando afirma que "The implied author is not the narrator but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way,

had these things happens to these characters, in these words or images". En toda narración siempre hay un autor implícito —sostiene Chatman— "though there might not be a single real author in the ordinary sense: the narrative may have been composed by committee (Hollywood films), by a disparate group of people over a long period of time (many folk ballads) by random-number generation by a computer, or whatever" (*Story* 149). André Gaudreault y Francois Jost hablan de un "meganarrador" para referirse a esa instancia "que presupone la existencia de, al menos, dos instancias diferentes, el mostrador y el narrador… En un nivel superior, la 'voz' de estas dos instancias estaría, de hecho, modulada y regulada por esa instancia fundamental que sería entonces el 'meganarrador fílmico' responsable del 'megarrelato' que es la película (64). Agregan que la "tradición" ha reconocido siempre "la necesidad (se trata, claro está, de una necesidad teórica) de una instancia narrativa fundamental, responsable de los enunciados fílmicos narrativos. Y poco importa el nombre que se le haya dado en su origen (mostrador de imágenes, gran imaginador, narrador, narrador fílmico, enunciador, etc.)" (Gaudreault y Jost 67).

[23] Todas las citas de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* provienen de *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*, compilación a cargo de Graciela Goldchluk. Las citas de la novela provienen directamente de *La traición de Rita Hayworth*.

[24] El rechazo —y temor— a la autoridad fue continuamente expresado en sus novelas en el ya referido rechazo al narrador omnisciente y en sus personajes. Proviene también de su biografía: "La fuerza tenía prestigio en un pueblo de la Pampa donde viví hasta los quince años; la fuerza del gobernante, la fuerza del sacerdote, la fuerza del patrón, la fuerza del jefe de familia. La existencia de un fuerte implica un débil ¿no?… y quien no aceptaba esa realidad, ni tenía coraje como para modificarla, debía refugiarse en la ficción del cine" (Moreno 84).

[25] Pensemos en la Nené y Juan Carlos, La Raba y Pancho de *Boquitas pintadas*; Leo y Gladys, de *The Buenos Aires Affair*, o los más emblemáticos Molina y Valentín de *El beso de la mujer araña*. Las excepciones son, significativamente, las parejas de *Summer Indoors* y de *La tajada*, como se verá.

[26] Aunque tal posición se resquebraja: finalmente, la Choli muestra su impostura fundada en la necesidad de aparentar que su vida es tan interesante como la de sus actrices favoritas.

[27] El énfasis es mío.

[28] El énfasis es mío.

[29]Ese imaginario no solo proviene de los *women's films*, lo encontramos también en las revistas de moda, en las canciones sentimentales, en el discurso publicitario, es decir, en distintas zonas del discurso social de los años 40 que aluden a la mujer, a las relaciones amorosas, a la familia, etcétera. Pero el cine y sus *stars* están presentes en tales discursos: fotos de las estrellas, sus peinados y maquillaje, relatos de sus vidas y amores, etcétera.

[30] Me referiré al llamado ciclo de las "fallen women" en el estudio de *La tajada*.

[31] Toto construido como "figura espectatorial" y admirador en ensoñación de lo más "visible" del mundo de Hollywood: el glamour, las actrices, los mundos ajenos. El enganche con el imaginario de Hollywood viene dado primero por una mirada infantil; pero más allá de esa primera mirada, aparecen la inadecuación, el contraste. La figura se repite con mayor claridad en *El beso* a través de Molina, seducido por la belleza de los soldados alemanes y la historia de amor que protagonizan la cantante francesa con el general. La inadecuación aparece cuando Valentín le hace notar que se trata de una película de propaganda nazi, que esos bellos soldados son invasores y han implantado un régimen de terror, racista, etcétera.

[32] En el fragmento de la novela, las referencias a Hollywood son indirectas y solo se menciona a una actriz admirada por ambas mujeres, la argentina Mecha Ortiz. En la adaptación, Puig se explayó y especificó los nombres de las actrices y de los actores, cuyas fotografías aparecerían en sucesión: Loretta Young, Norma Shearer, Robert Taylor, Tyrone Power, Errol Flynn y George Sander. También menciona fotos de los noticieros que dan cuenta de la "vida real" de las estrellas de Hollywood de los años treinta, tanto o más glamorosa que la de los personajes que interpretan.

[33] Basinger ejemplifica cuán determinante es la ropa, y la apariencia en general, en los *women's films*; para ello, cita *Now Voyager*, de Irving Rapper (1942), película emblemática en el tema de la transformación gracias a la moda y el glamour, pero *A Stolen Life* (Curtis Bernhardt, 1946) es aun más ilustrativo: dos gemelas interpretadas por Bette Davies: Pat y Katie, a pesar de su similitud física, son dos personas absolutamente diferentes. ¿Por qué Pat es más hermosa, más deseable, más sexy que Katie? "Because she [Katie] doesn't dress right. She doesn't act right. She doesn't think right". Pat es "feminine, flirtatious, sexy, provocative, and she wears an off-the-shoulder gown to the barn dance", mientras que Katie es "blunt, straightforward, open, often awkward, guileless, and she wears a blouse buttoned up tight and a long skirt that hides her legs" (86-7).

[34] El guion propone la realización de esta escena mediante una alternancia de planos de los personajes con las imágenes de las revistas, lo que permite relacionar y contrastar las realidades de los dos mundos que se presentan en el guion.

[35] En el fragmento de la novela, en lugar de nombrar actrices de Hollywood, la Choli menciona a Mecha Ortiz. Argentina nacida en 1905, actuó en el cine, en el teatro, en la radio y en la televisión. En el cine se inició interpretando a la rubia Mireya en *Los muchachos de antes*

no usaban gomina, (Manuel Romero, 1936). Es considerada la "Garbo argentina" y fue una de las preferidas de Manuel Puig. A lo largo de su soliloquio, la Choli va dejando entrever su identificación no solo con el peinado —"Todos los peinados de Mecha Ortiz me quedan bien" (*Traición* 54)— y el aspecto en general (fue reconocida y admirada por su belleza andrógina, su altura, su voz ronca, su personalidad enigmática), sino con la biografía de la diva, lo que explica su referencia a la viudez de Mecha ignorando la larga enfermedad del marido y refiriéndose en cambio a su infidelidad, tal como le ocurrió a ella con Jáuregui.

[36] En el guion, Mecha Ortiz es reemplazada por dos *stars* de Hollywood que el pequeño Manuel y su madre amaron en los años cuarenta: Loretta Young y Norma Shearer. En cierto modo, Puig compensó la "traición" a Ortiz, dándole a la Choli el nombre de "Meche". Las biografías de las divas hollywoodenses elegidas, marcadas por sufrimientos de diversa índole en sus vidas privadas y que Meche y Rosa como auténticas espectadoras conocen perfectamente, le permitieron a nuestro autor aplicar comentarios similares a los que se habían desarrollado en el fragmento referido a Ortiz.

[37] Se puede leer, entrelíneas, una alusión al melodrama mexicano de los años 40 en el que también aparece el tema del sacrificio de las madres para asegurar la educación de los hijos. En esas películas, las madres son generalmente prostitutas y el drama reposa en que deben ocultar su identidad para no destruir el ascenso social de los hijos. *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944) es un ejemplo notable de este esquema.

[38] Puig, *Muestras* 34.

[39] El peinado, como lo anota Stacey, es un aspecto al que la mayoría de espectadoras le presta atención y trata de copiar. Meche, siguiendo el modelo, se refiere al uso del turbante y al cuidado del cabello como tema fundamental en la imagen que copia del cine (22).

[40] El énfasis es mío.

[41] Aunque para este tema no se refiere específicamente a ninguna protagonista ni película, es posible que Meche piense en la Marlene Dietrich de *The Blond Venus* o la de *Morocco*. En la primera, Marlene abandona a su hijo y marido para convertirse en cantante famosa y amante de Cary Grant; en *Morocco*, abandona al diplomático francés que le ofrece una vida cómoda en una bella mansión para ir tras su amado legionario, a quien sigue por el desierto junto a las otras humildes mujeres de los soldados.

[42] Puig, *Muestras* 29.

[43] R.O. 90

[44] "A mí me encantaban las comedias musicales de Eleanor Powell o de Ginger Rogers (nunca le presté atención a Fred Astaire). El gran Ziegfeld, qué maravilla. Mis estrellas dramáticas eran, en cambio, la Luise Rainer, la Garbo, la Dietrich, todas las ultraterrenas. Y, por sobre todas, Norma Shearer. ¡la reina!" (Baracchini 60).

[45] Corbatta cita de Puig, Manuel. "La primera persona singular". Conferencia en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, Medellín, octubre de 1979.

[46] Recordemos aquella declaración ya citada: "Para mí, la ficción del cine era la verdad, 'mi realidad': todo lo demás, mi casa, el pueblo, solo equivocaciones, el resultado de haber caído, por error, en medio de una película de la 'Republic', aquella modesta productora de Hollywood que hacía filmes de decorados pobres" (Baracchini 60).

[47] El oficial nazi lleva a Leni a su departamento "lujosísimo", le ofrece una copa de champagne "y suena una música maravillosa… Y entra una brisa por la ventana, un ventanal muy alto, con un cortinado de gasa blanca que flota con el viento… Y entra la luz de la luna, y la ilumina a ella… Y él le dice que ella es un ser maravilloso, de belleza ultraterrena… La música

se vuelve tan emocionante que a él se le llenan los ojos de lágrimas. Y eso es lo más lindo de la escena, porque ella al verlo conmovido, se da cuenta que él tiene los sentimientos de un hombre, aunque parezca invencible como un dios" (61-2).

4 Los guiones del “ciclo hollywoodense”

4.0 Introducción

4.0.1 Las “cartas europeas” como fuente para el estudio de los guiones del “ciclo hollywoodense”

A finales de julio de 1956, exactamente el día 27, Manuel Puig se embarcaba en el puerto de Buenos Aires para emprender el que prácticamente sería un viaje “sin retorno”.[1]Tenía 23 años, un pasaje con destino a Roma y una beca para estudiar cine en el “Centro Sperimentale di Cinematografia”. No iba a Hollywood pero se acercaba, ya que la puesta en marcha del Plan Marshall, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, había fomentado el interés de los empresarios norteamericanos en invertir en Europa y muchos productores trasladaron sus equipos de filmación a España e Italia, alentados por los beneficios fiscales, los bajos costos y la mano de obra barata.

Conviene recordar que en Italia, el complejo de estudios llamado Cinecittà —a nueve kilómetros de Roma, y que había sido fundado por Benito Mussolini en 1937 con el fin de competir con Hollywood—fue aprovechado por los productores norteamericanos para filmar superproducciones ambientadas en el Imperio romano. *Quo Vadis* (Mervin LeRoy 1951), *Ben Hur* (William Wilder 1959) y *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) son algunos ejemplos, entre muchos otros, de este “revival” de Cinecittà, conocida en esos “años dorados” —los cincuenta y parte de los sesenta—, como “la Hollywood sul Tevere” (“Hollywood sobre el Tíber”). *La dolce vita* de Federico Fellini (1959) da cuenta justamente de esa “edad de oro” que vivió Italia, particularmente Roma, cuando “Todo Hollywood iba a rodar a la ciudad eterna” y se menciona a Kirk Douglas, Elizabeth Taylor, Richard Burton, Charlton Heston, Cary Grant, Clint Eastwood, Rita Hayworth, Rock Hudson, Robert Mitchum, Anthony Perkins, James Stewart,

Alfred Hitchcock, entre otros famosos. Fue una época en la que Italia vivía un *boom* económico y en la que surgía un nuevo estilo de vida que imitaba el "glamour de Hollywood".[2]

Manuel Puig llegó a la Roma de *La dolce vita* cuando el sueño de Hollywood estaba en su esplendor: "se sentía envuelto por una aura doble: la antigua Roma y la moderna meca del cine", señala Jill–Levine (89). Y esa Roma marcó, en cierto modo, el inicio del largo camino que el joven Puig transitaría en búsqueda de su desarrollo profesional y que lo llevaría "del cine a la literatura", así como el inicio —desde ese su primer destino— a diversas ciudades y países donde se instalaría por periodos más o menos largos siempre en función de su objetivo: hacer cine, seguir viviendo del cine, ya no como espectador sino detrás de las cámaras.

Con este primer viaje también se iniciaba la larga, constante y copiosa correspondencia que mantuvo con su familia —compuesta por su madre, su padre y su pequeño hermano Carlos— y que fue publicada en el año 2005 bajo el título *Querida familia*, vocativo con el que "Coco" (su apodo familiar) invariablemente encabezaba sus cartas.[3] La primera que envió tiene como fecha "Lunes 30 de julio de 1956", luego de haber hecho una escala en Montevideo y en dirección a Santos, "el primer puerto brasileño que tocamos" (21). La última de este "ciclo europeo" fue escrita el viernes 26 de octubre de 1962 en el tren que lo conducía de Roma a Nápoles para pasar a Barcelona, donde lo esperaba el barco que lo conduciría a Buenos Aires. Sin contar su transitorio primer retorno en 1960, habían transcurrido seis años desde su partida.

Así, en octubre de 1962 puso fin a la experiencia europea que incluyó, como guionista, la producción del "ciclo hollywoodense" del que este trabajo se ocupa. Ya por entonces, en abril de ese año, había comenzado a escribir "una especie de novela" (*Querida familia* 325), que culminó en *La traición de Rita Hayworth* y lo convirtió en novelista, a la vez que lo apartó de la carrera de cineasta, para cuya consolidación había dedicado un enorme empeño a lo largo de esos

años, tal como lo confirman las ciento setenta y dos “cartas europeas” que envió a su “Querida familia”.

La nueva etapa marcada por la escritura de *La traición de Rita Hayworth* implicó el abandono provisional de la práctica guionística y el ansia por ser reconocido como novelista, periodo registrado en las “Cartas de New York”; y, finalmente, en las escritas “Desde Río”, donde “la firma pertenece ya al escritor Manuel Puig” (Goldchluk, Prólogo 11) y “Coco” ha quedado atrás. De allí que, como acertadamente señala Goldchluk, las cartas del periodo europeo cuentan una novela de iniciación: “cómo Coco se convierte en Manuel Puig (una operación que va de la firma de la carta al remitente del sobre), o cómo Manuel Puig convierte a Coco en Toto, y a Male en Mita” (15).

En la “novela de iniciación” narrada por Coco, su afán por cumplir su sueño de trabajar en el cine será el motor que impulse y guíe cuanto proyecto emprenda: todas sus acciones estarán subordinadas al objetivo de ubicarse como profesional en la industria del cine hollywoodense. Las producciones a las que intentó acceder, ya fuera como traductor, gracias a su dominio del inglés o del francés; como observador o como “asistente del asistente”, en Roma, Londres, Madrid, Barcelona, incluso Buenos Aires, no fueron sino peldaños que lo conducirían a “la meca del cine”,bien en la faceta de director o bien en la de guionista. En suma, esta “novela” (la correspondencia) muestra, entre otras cosas, que durante esos primeros seis años europeos, Puig se mantuvo fiel al sueño de vivir del cine. Es el tiempo en el que aún cree posible que haciendo películas, colocándose detrás de la cámara en un set o estudio, como director; o escribiendo, como guionista, volverá a instalarse en esa otra realidad, la del cine, la que había habitado en sus años infantiles cuando iba de la mano de su madre a ver las películas que se proyectaban en el Cine Teatro Español de General Villegas.

Cuando Puig escribe a su "Querida familia" desde Roma, París, Londres, Estocolmo y Madrid —ciudades donde se instaló provisionalmente con la intención de conectarse profesionalmente con el mundo del cine—, es pródigo en brindarles información sobre esta búsqueda en un medio ciertamente inseguro y con escasos asideros. En las cartas relata los proyectos cinematográficos en los que trata de involucrarse, muchos de ellos frustrados; los contactos que establece con quienes lo pueden ayudar a conseguir un contrato; el día a día de la búsqueda incesante de trabajos que difícilmente se concretan y lo obligan a cambiar de planes o a reorganizarlos, siempre con la expectativa de que, como en las películas y también en la vida, alguno lo conducirá a alcanzar el sueño.[4]

Las cartas también le ofrecen un espacio para expresar sus frustraciones y temores. En algunas, responde airado ante las presiones de sus padres para que regrese a Buenos Aires y cancele el sueño del cine, en vista de que se acerca a los 30 años y aún no ha logrado nada concreto ni mucho menos estable. En junio de 1958 escribe:

> Mamá: no pensés demasiado en la fecha de mi vuelta, noviembre me parece difícil porque en estos meses que he estado en Londres tendría que haber visto Escandinavia etc. etc.… Yo tengo ganas enormes de verlos… Pero no quiero llegar allá y estar en las mismas, si en el cine hay poco y nada de trabajo habrá que hacer otra cosa. Sería desesperante. (*Querida familia* 171)

Un año después, desde Estocolmo:

> Me dio mucha rabia en la carta el siguiente pasaje: 'Recién me habla tu padre y me pregunta qué decís y qué hacés allí, por qué no te venís pronto', ¿cómo es eso? ¿no lee mis cartas? Este viaje no fue una cosa hecha al tun tun, todo lo contrario y a los tres objetivos que perseguí los estoy alcanzando. El 1º era conocer toda esa

> zona 2º escribir el asunto[5] y 3º juntar un poco de plata… Además eso de vení pronto… para hacer qué? (224)

En otras ocasiones, cuando el desánimo y la frustración lo asaltan, escribe desesperado: "La palabra 'filmar' para mí es mágica cuando me la nombran pero al ver las cosas de cerca se disipa mucho el encanto, aquí hay poca plata, argumento asqueroso, filmación de lo más sacrificada (explosiones y mierdas y mucho mar) y Barcelona de yapa ¿para qué joderse tanto?" (254). La carta que cierra la etapa europea escrita cuando se dispone a partir a Nueva York expresa su enorme frustración:

> Confío mucho en el clima espiritual de New York para reponerme de todas las desilusiones de estos tiempos italianos. Aquí todo es tan poco serio que mejor no hablar… Con Girosi[6] hablé ayer y está en tratativas con Danny Kaye porque Cantinflas[7] sigue haciéndose el vivo, y con D. Kaye filmará en abril!!! Que lo espere mongo, la otra que preparaba para setiembre sigue en la nebulosa, será setiembre del 63. (347)

Puig mantiene al tanto a su "Querida familia" de las propuestas de trabajo y proyectos en los que se involucra, el dinero que gana y cómo se las arregla para sobrevivir, los viajes por Europa, las películas que ve. También informa con detalle de las dificultades, pesares y alegrías que experimenta como escritor de guiones, de manera que permiten reconstruir no solo el proceso de escritura de *Ball Cancelled*, y de *Summer Indoors*, sino que también el de la recepción de estos en el círculo de amigos, ya que transcribe los comentarios de las personas a quienes se los daba a leer en busca de juicios autorizados; y de los intentos que realiza para venderlos o negociarlos. Además, les envía a sus padres y hermano copias de sus trabajos y les exige que lean, opinen y comenten. "No veo el momento de que llegue la semana próxima, tal vez en esa carta venga el

veredicto de ustedes sobre el argumento!!!", escribe desde Roma el 11 de diciembre de 1961,en referencia al guion de *La tajada*.

Es relevante anotar la importancia que el joven Puig le otorga a la opinión de su familia. El hecho de compartir sus guiones para que estos sean comentados implica que estaba dispuesto a hacer los cambios necesarios para satisfacer sus críticas. Revela, también, que no tenía ningún pudor frente a lo que pudiera estar develando de sí mismo en dichos textos. En cambio, cuando empezó a escribir la que sería su primera novela, su actitud cambió diametralmente pues, si bien mantuvo informada a la familia sobre la nueva escritura, fue sumamente parco respecto a los temas que iba trabajando y evitó brindarles demasiados detalles.

En una reciente entrevista a Carlos Puig, el hermano menor de Manuel y hoy su albacea, a la pregunta "¿Cómo impactó en el entorno familiar una novela tan autobiográfica como *La traición de Rita Hayworth*?", respondió:

> Primero: la sorpresa. No solo por el tema: la forma literaria era revolucionaria. Era de un acceso muy comprometido. Tuvo un gran impacto en la familia. Y un apoyo total. No hubo ningún tipo de historia ni retaceo. Él se ocupó de consensuar qué poner con mis padres. No es que él hizo algo oculto. Fue muy claro. Y la familia respondió de igual forma. (Molle 14)

Esta "sorpresa" que ocasionó la novela en la familia y el hecho de que Manuel tuviera que "consensuar qué poner" confirman la manera diferente como se relacionó con sus guiones y con sus novelas. Abierto, ampliamente distanciado emocionalmente de los contenidos y totalmente desprovisto de la sospecha de que lo que había escrito pudiera ocasionar algún conflicto familiar, no tuvo ningún problema en compartir sus guiones con la familia. Con las novelas, en cambio, se mostró parco, ya que la relación era mucho más complicada y conflictiva.

La diferencia de actitud ante la escritura de su novela y la de los guiones evidencia —y las cartas que escribió a sus padres y hermano entre 1957 y 1960 son prueba de ello— que Manuel concibió la escritura de estos últimos con la seriedad de un profesional que se distancia de los materiales con los que trabaja y los pone al servicio de las exigencias de la producción y del mercado. Sus expectativas estaban orientadas a ubicarse en el medio y a consolidarse como un guionista capaz de conseguir contratos profesionales bien pagados. En ese sentido, su necesidad de oír comentarios y críticas, así como la atención que le dedica día a día a la escritura de estos tres primeros guiones, ponen en cuestión la facilidad con la que los descartó años después cuando empezó a ser reconocido como novelista, actividad que en un inicio desarrolló sin ningún afán profesional.

Cuando Manuel se propuso escribir sobre temas más próximos a su propia experiencia —luego de haber estado desarrollando historias "ajenas" en *Ball Cancelled, Summer Indoors* y *La tajada*—, abordó un material autobiográfico; y fue entonces cuando ocurrió el ya referido "accidente de las treinta páginas de banalidades": las voces interiores lo desbordaron y rompieron los límites que el formato del guion le había estado imponiendo. Así, lo que empezó a escribir simplemente como breves descripciones para definir la identidad de cada personaje "antes de definir la trama y bosquejar los diálogos", ya que por tratarse de asuntos autobiográficos, "no puede apreciar con la debida distancia" (Giordano 52), deviene en una escritura "no profesional", en el sentido en que se desarrolla sin el objetivo de escribir algo vendible, algo que pueda ofrecer a un productor, director, o agente. De allí que sea en la novela y no en el guion donde Puig encontró el formato que le permitió enfrentar sus miedos y problemas; lo que explica su dificultad para compartir esta nueva escritura, más personal y dolorosa, con su convencional familia.

Luego de todo lo dicho, es evidente que las "cartas europeas" ofrecen un material realmente privilegiado para conocer de manera directa su formación como guionista y director durante el tiempo que permaneció en el Centro, así como el proceso de la escritura de los guiones, sus percepciones y expectativas. Asimismo, su lectura conduce a reafirmar nuestra hipótesis de que el Puig guionista escribía, aunque no necesariamente lo conseguía, con el afán de lograr que sus guiones cumplieran con las exigencias de los sistemas de producción del cine comercial que funcionaban no solo en Hollywood. En Roma, al igual que en Londres, en París y luego en Madrid y a principios de los años sesenta en Buenos Aires, Manuel Puig intentó vincularse con las productoras de películas que por esos años habían consolidado, en cierto modo y a pesar de su precariedad, industrias cinematográficas cuyo sistema de producción era similar al hollywoodense,[8] aun cuando no alcanzaran el volumen de películas realizadas ni su distribución internacional.

4.0.2 El joven Puig: de aspirante a director de cine a escritor de guiones

Cuando llegó a Roma provisto de la beca para estudiar en el Centro, Manuel "Coco" Puig tenía absoluta confianza en sus maestros y en lo que estos le enseñarían para convertirse en director de cine. En las primeras cartas, fechadas en noviembre cuando se iniciaron las clases, se mostraba entusiasta con los cursos y profesores: "Estoy encantado, hoy toda la mañana estuvo el profesor de Argumento y Guion, fantástico, nos hace contarle argumentos en un determinado número de minutos, primero en media hora y luego va reduciendo el tiempo. Como ése, otros ejercicios también interesantísimos" (*Querida familia* 52). El 27 de noviembre, persiste el entusiasmo y hace notar a su familia que ya es un estudiante destacado: "A mí me va bastante bien, intervengo mucho"; y, luego, "Me voy a mandar un poco la parte. Comencini nos dio de trabajo estudiar un personaje de la vida real, anotar algún diálogo característico de su modo de ser, etc. Yo elegí una

vieja de al lado y fue lo que más le gustó" (53). También ha llamado la atención del profesor de guion "un tal Prosperi", quien rechazó muchos trabajos, "pero los tres míos los aceptó" (53). La carta de enero de 1957 abunda en los pormenores de la selección de su argumento para la realización de un cortometraje; pero poco después, informa que a pesar de las buenas intenciones del profesor, la filmación será imposible: "en la dirección hay mala disposición con los extranjeros"(72). Pero ello no impide el gusto que le ha dado que su trabajo sea reconocido siendo él, además, un extranjero. Luego, cuenta que en el Centro les dan escenas sueltas "y hay que pensarlas bien con los detalles de movimientos, tonos, etc. para el día siguiente o cosas por el estilo. No siempre se las llega a ensayar, pero lo mismo no hay que descuidarse y tener todo lo listo" (73).

Hacia los primeros días de marzo se advierte que el entusiasmo inicial ha disminuido notablemente: "En el Centro todo paralizado porque sacaron al director, gran lío, el nuevo parece un títere en manos de un grupito muy católico de la comisión directiva, que según dicen son unos chorros, esperemos que no" (*Querida familia* 74).[9] La crisis del Centro —explica Puig— es también económica, pues depende de "un ministerio que recibe fondos de la industria del cine, la quiebra andante" (79), ya que las películas italianas han perdido el favor del público.

Como no tiene nada que hacer en Roma, viaja a París y su entusiasmo llega al delirio: "La diferencia entre Roma y París es la misma que había entre Villegas y Buenos Aires" (93). Mientras permanece en París, dedicado a trabajos que le permiten sobrevivir, su único proyecto es volver a Roma en setiembre para participar en la producción de Girosi, "Anna di Brooklyn", que dirigiría De Sica: le entusiasma la posibilidad de estar en el set, pues verlo dirigir actores "es algo en que siempre tuve especial interés" (91).

En cuanto a la continuación de los estudios en el Centro, la decisión de abandonarlos ya está prácticamente tomada, pese al disgusto de la madre. En la carta del 26 de agosto que escribe en París, le explica que no tiene ningún sentido matricularse en el segundo año:

> La parte teórica ya se acabó y la práctica (muy poca) es la misma del año pasado, ayudantías y macanitas por el estilo. En segundo los que aprovechan bien son los cuatro alumnos italianos porque dedican el año a la filmación de un corto de veinte minutos. Todo el año es la discusión y filmación de esos *shorts*, en los cuales los extranjeros solo participan como ayudantes, es decir haciendo lo mismo que en primero. (*Querida familia* 106)

Pese a que se siente muy bien en París, con un trabajo de traductor de correspondencia en una casa mayorista de artículos de cuero, su objetivo principal es volver a Roma para la filmación con De Sica en cuanto Girosi, el productor, le precise la fecha de inicio de la filmación: "Estoy ENLOQUECIDO de alegría, claro que hasta que De Sica no me ordene el primer trabajito no lo voy a creer" (*Querida familia* 112). Pero en octubre le informan de un nuevo aplazamiento, de modo que decide viajar a Suiza.

Luego de un sinfín de dificultades, el inicio de la filmación de *Anna* parecía inminente; de modo que Manuel viajó rápidamente a Roma, dispuesto a trabajar gratis siempre y cuando pudiera estar en el set y ver dirigir a De Sica, para aprender. Sin embargo, este renunció pues encontraba que las modificaciones de Girosi eran demasiado comerciales; finalmente, llegaron a un acuerdo: De Sica dirigiría, pero en los créditos aparecería el nombre de un testaferro.[10] El 15 de noviembre comenzó la esperada filmación: "Dirige todo De Sica y no le pierdo pisada. Se me ha abierto el cielo viéndolo dirigir a los actores, algo inolvidable. Es sencillísimo, siempre tranquilo y me tiene una gran paciencia" (121). En esta carta insiste una y otra vez en la

"experiencia maravillosa" que está viviendo y la utilidad de lo que aprende para su futuro profesional.

Finalizada la filmación, se dispuso a viajar a Grecia y Turquía y ya tenía planeado instalarse por un tiempo en Londres, donde llegó el 2 de febrero de 1958 y rápidamente se vinculó con gente de teatro y de cine. Piensa que los contactos que ha empezado a tener le serán útiles para tentar otra posibilidad de trabajo en el cine, como alternativa y complemento, mientras espera —con relativa confianza— que surjan proyectos similares al de *Anna* y así seguir aprendiendo y relacionándose con los ambientes de la industria cinematográfica. En la carta del 9 de marzo de 1958, menciona por primera vez "uno de los argumentos" (141) que ha escrito, refiriéndose a *Ball Cancelled*, guion del que me ocuparé enseguida y que marca el inicio del relativamente breve pero intenso "ciclo hollywoodense".

4.1 *Ball Cancelled*

4.1.1 Propuesta de estudio

Ya se ha mencionado que, después de la publicación de *La traición de Rita Hayworth*, Manuel Puig se esmeró en denigrar, en entrevistas, escritos y declaraciones de todo tipo, este y los dos siguientes guiones del "ciclo hollywoodense". Resulta especialmente significativo que, incluso en 1990 —cuando ya era un novelista consagrado, había tenido un relativo éxito como guionista[11] y su novela *El beso de la mujer araña* lo había conectado con Hollywood—, en la que fuera su última declaración[12] ante el público reunido en Madrid durante la "Semana del autor", "confesara", para poner en contexto al público en la conversación previa a la proyección de *El lugar sin límites*: "Yo había hecho guiones que nunca se filmaron porque no me gustaban ni siquiera a mí, antes de empezar a escribir literatura" (Romero, "El último Puig" 382).

El explícito menosprecio y el rechazo a su trabajo juvenil no sorprenden, pues —como ya se dijo— Manuel Puig reiteró con tenaz persistencia tales juicios, que probablemente se iniciaron en la entrevista que concedió a la revista *Confirmado* el 27 de junio de 1968, días antes de la publicación de *La traición de Rita Hayworth*. A la primera pregunta del anónimo entrevistador "¿Cuál es su obra anterior?", el escritor respondió: "Nada. Es decir: tres guiones cinematográficos. Porque mi estadía en Europa estuvo dedicada a perseguir la expresión por el cine. Así, llegué a ser asistente en tres o cuatro películas… Al mismo tiempo escribí esos tres guiones, que por suerte nunca se vendieron" ("Papeles" 29).

Solo nueve años habían transcurrido desde el solemne compromiso que hiciera consigo mismo y ante sus padres (vía epistolar) en Londres en 1959, cuando reconocido su fracaso como director, Puig dejó en claro que "Mi única esperanza con el cine ahora es el asunto argumentos y quiero concentrar todas mis fuerzas en eso, creo que seguiré tratando así me rechacen veinte guiones, nunca me he sentido más convencido de esto" (*Querida familia* 204); y seis, desde su partida definitiva de Roma, cuando aún pensaba que lo suyo era el cine, aunque continuaba escribiendo "lo de Villegas": "Germán[13] leyó algo y le entusiasmó, me dijo que largara todo y me pusiera a escribir a marcha forzada si es preciso para terminarla pronto. Yo no soy de la misma idea, *quiero aprovechar lo que se presente en cine por poco alentador y atractivo que sea*" (333), escribió.[14] Es claro que en los inicios de la escritura no fue consciente de que tenía entre manos *La traición de Rita Hayworth*, textoque lo convertiría en un reconocido e innovador novelista.

Aun aceptando la legitimidad que tiene el adulto para rechazar sus convicciones, objetivos y trabajos realizados en los años juveniles, la expresión "Nada" —con la que resumió el empeño, el esfuerzo y las expectativas puestos a lo largo de esos años para conseguir trabajo

en las producciones y en la escritura de guiones— es excesiva, y ha contribuido a que sea ignorada una obra que requiere ser revisada más allá de sus cualidades "estéticas" o de juicios valorativos.

Desde la perspectiva de este trabajo, considero que presentar la percepción del Puig juvenil, cuando justamente se encontraba en plena creación de tales guiones, agregará una nueva luz, nada desdeñable por cierto, que permitirá iluminar una zona poca atendida del trabajo creativo de un escritor tan significativo. Por ello, empezaré el estudio de sus guiones considerando, en primer lugar, sus juicios, inquietudes, dudas y expectativas sobre aquello que escribe y que comparte con su interlocutor, su *Querida familia.*

4.1.2 Londres: en búsqueda de contactos. Del entusiasmo al abandono

Las cartas que Manuel Puig escribió desde Londres dan cuenta, en primer lugar, de su afán por encontrar vías que le permitan acceder a algún espacio en la industria del cine. En las primeras, celebra el hecho de que ha encontrado no solo una excelente vivienda, sino alumnos particulares, a quienes enseñará español e italiano. La suerte lo acompaña, dice, pues varios de esos alumnos están relacionados directa o indirectamente con el cine. Así, el trabajo que le permitirá sobrevivir le servirá también para vincularse con la industria cinematográfica londinense.

Le preocupa la escritura de guiones, cómo mejorarlos y venderlos; y destaca, especialmente, a "dos alumnos argumentistas, uno es Paul Dehn (crítico famoso) y el otro James Bernard (que escribe música para 'vistas'). De vez en cuando escriben un argumento en colaboración. Yo no sé qué táctica adoptar… estoy seguro de que me darán una mano" (*Querida familia* 139); y a Esther Brody, "que fue actriz de cine mudo", pero, lo más importante: "el marido es… agente de la Metro (temblores, escalofríos, chuchos, etc.)" (141). Su objetivo por entonces era evidente: conseguir el reconocimiento y la fama; consolidarse como figura

protagónica en el mundo de la creación cinematográfica; para ello, debía conocer a la gente adecuada que lo ayudará a insertarse.

Según su biógrafa Jill-Levine, Manuel Puig escribió el primer borrador de *Ball Cancelled* "durante los primeros meses en la escuela de cine" (101), aunque Manuel menciona por primera vez este trabajo recién un año después, en la carta fechada el 9 de marzo, enviada desde Londres. En ella, les da a sus padres y hermano una buena noticia sobre el "argumento", como llamaba a sus guiones (también solía llamarlos "bodrios"): "Ayer leí aquí uno de los argumentos y causó muy buena impresión, además, cosa tan importante, les pareció muy comercial" (Cit. en Jill-Levine 141). El comentario positivo de la pareja de cinéfilos[15] lo entusiasmó y alentó enormemente, pese a que en Londres también se estaba filmando poco, "pero lo mismo con suerte quién sabe" (143). A Dehn, su otro alumno, también le hizo "un resumen muy abreviado… y le gustó. Me pidió que escribiera la sinopsis en inglés" (143). Para hacerlo, buscó la ayuda de Lewis, el cinéfilo. Y cuenta que ha ido al teatro a ver a Irene Worth, la actriz que podría ser la protagonista: "Dehn está muy de acuerdo" (143). A lo largo del mes de marzo, siguió trabajando en *Ball Cancelled* "Lo del argumento continúa bien, después de unas discusiones con Lewis se me encendió la lamparita e hice unas correcciones que me parecen bien. La sinopsis está adelantada ya y para Pascuas espero tener alguna noticia (Me refiero a Dehn, etc.). Tiemblo de pies a cabeza" (145).

Informa a sus padres cómo sus alumnos y amigos se estaban insertando en el mercado: uno vendió una comedia teatral; otro, Henry Kaplan, director de televisión, muy joven, "ahora está ensayando una obra de una hora con Betsy Blair (vino a Londres especialmente, vive en París divorciada de Gene Kelly)... Fue asistente en teatros de Nueva York" (Cit. en Jill-Levine 156). Otra amiga actriz, Carol Browne partió a Hollywood contratada para interpretar a la amiga

inglesa en *Auntie Mame*, película producida por el marido de Rosalind Russel: "A mí me viene vértigo cuando los oigo hablar de sueldos, piletas, autos en la puerta, etc. Qué manera de correr plata" (147). Sus amigos le dicen que a él le puede pasar lo mismo, pero "Me parece tan imposible… Estos días me los he pasado en el cine para tratar de distraerme y no pensar" (147).

Como cuando era niño y contaba las películas que había visto a quien lo quisiera oír, del mismo modo como lo harán Toto y Molina, Manuel no cesa de buscar oyentes para su argumento. Queda claro que contado resulta mejor que escrito: "La sinopsis no me gustó como quedó, me pareció demasiado condensada y Lewis piensa lo mismo. Quiero agregarle detalles porque si no quedaba muy frío y esquemático (pese a las ocho hojas)". En cambio, a su alumno, el que vendió la comedia, se lo contó todo, con lujo de detalles: "Le produjo muy buena impresión y le parece que lo podría vender con toda facilidad". Y consciente de la diferencia entre escribir y contar, que más tarde elaborará como la diferencia entre la "síntesis" que exige el cine frente a la expansión "análisis, acumulación de detalles" que le permitía la novela (Puig, Prólogo 10), expresa su preocupación por la sinopsis "porque contándolo todo es una cosa y explicado en unas pocas páginas, es otra muy diferente" (*Querida familia* 149).

Luego de varias cartas en las que no hay mención a algún tema relacionado con la escritura en general ni con *Ball Cancelled* en particular, escribe con desaliento el 12 de mayo: "Estoy trabajando poco y nada, con la primavera me ha venido una gran pereza" (*Querida familia* 156). Pero la carta del 7 de junio, en cambio, está llena de expectativas gracias a la "adquisición" de un nuevo alumno de italiano: "EL PRODUCTOR Anthony Havelock-Allan, que hizo 'Lo que no fue', 'Grandes ilusiones' y la última de Paul Dehn ('Orders to Kill'). Es importantísimo" (159). Como le da clases de una hora todos los días, conversan mucho y Manuel sueña: "Qué regio sería si pudiera sacar una tajada", pues siente que lo tiene "servido en bandeja

pero estos pescados grandes tiene tantos reviros" (159). Finalmente, se anima y le muestra el argumento de *Ball Cancelled*: "quedó muy enigmático, lo único que me dijo es que Visconti la filmaría encantado" (161). Jill-Levine interpreta este comentario de Havelock-Allan como una respuesta diplomática: "Es evidente que el diplomático Havelock al mismo tiempo halagaba y desalentaba gentilmente a Manuel dirigiéndolo hacia Visconti: gay, operático, latino" (117). La ironía que ve Jill-Levine no fue percibida por Manuel, pues una vez transmitidas las palabras del productor, añade entre paréntesis "(no creo que sea el indicado)", mostrando así que le parece absolutamente posible que Visconti se interese en el "argumento", pero se permite disentir de la opinión del productor. A él, como autor del guion, Visconti no le parece el director adecuado para filmarlo; sin embargo, y contrariando la interpretación de Jill-Levine, en la carta del 28 de julio, Manuel escribe: "Aquí las cosas muy pero muy bien, ahora todo depende de mí. No bien termine el bodrio, Havelock lo va a mirar a fondo y pasárselo a Vivien Leigh (¿no suena a disparate?) porque dice que a ella le podría interesar". Y en esa misma carta añade otro contacto posible que lo entusiasma: "Está en Londres produciendo 'Discípulo de diablo' el marido de Rita Hayworth, a quien conoce John Kerr, amigo mío. Kerr quiere pasarle una copia porque ahora Rita está muy en gran actriz dramática, etc., etc." (*Querida familia* 171).

Las expectativas que le producen estas posibilidades que lo acercan al tan ansiado mundo del cine no lo alejan de la "realidad", pues de inmediato escribe, tal vez adivinando la severa mirada del padre y anticipándose a su escepticismo: "Todo esto es de una enorme pretensión, ya lo sé, pero aunque no salga nada al fin, por el momento me brinda unas emociones enloquecedoras y trabajo con entusiasmo" (*Querida familia* 171). Lo que recuerda esa necesidad, ya referida en este trabajo, de matizar la rígida dicotomía realidad vs. fantasía, uno de los temas fundamentales de *El beso de la mujer araña*.

Así, esperando a Havelock, quien ha abandonado las clases, pues ha viajado a Italia para avanzar con la producción de una película que planea producir con Silvana Magnani y posiblemente Yul Bryner, Manuel pasa el verano en Londres, sacrificando su deseo de viajar a Escocia y a Irlanda. "Pronto me largaré, primero quisiera terminar el bodrio que estoy haciendo" (*Querida familia* 169). Y expone, con agresiva ironía que apenas oculta una amargura difícil de disimular, su plan para *Ball Cancelled*: "La cuestión es que el argumento quedará escrito y traducido y si no lo hace Eleonora Duse lo hará Beatriz Taibo[16] cuando envejezca o lo venderé como cuento largo a 'Para ti' o en último caso a 'Villegas ilustrado'" (171). La mención a Eleonora Duse es bastante significativa, pues muestra la absoluta autoconciencia de Manuel, con respecto a que está escribiendo guiones que no corresponden a su tiempo sino al pasado, aquel que encarnan divas como Sarah Bernhardt, cuya fama estaba aún vigente; pero prefiere nombrar a su rival Eleonora Duse, quien también alcanzó la fama pero no la trascendencia de su eterna rival. De otro lado, al nombrar a Beatriz Taibo como reemplazo de la Duse parece burlarse de sí mismo y de las pretensiones de su escritura; una manera de hacer ver a sus interlocutores, sus padres, que es consciente del enorme abismo que separa sus deseos de la realidad; de las limitaciones que esta le impone.

El otro posible destino de *Ball Cancelled* es la revista *Para ti*, destino algo más prestigioso que *Villegas ilustrado*. La primera es una revista dirigida al público femenino cuyo primer número apareció en 1922 y que aún hoy se sigue publicando. A lo largo del tiempo, obviamente, han cambiado sus contenidos, diseño, colaboradores, imagen de la mujer; pero cuando Manuel la menciona, la revista publicaba cuentos de amor y novelas seriadas, además de notas sobre cocina y modas. Lector de *Para ti* al igual que su madre, Manuel Puig tiene sentimientos encontrados, pues ama y a la vez menosprecia este tipo de publicaciones.[17]

Villegas ilustrado fue —según anota Goldchluk— una "Publicación social de General Villegas que se editó entre setiembre de 1946 y diciembre de 1984. Las tapas están casi siempre ilustradas con fotografías de jóvenes del lugar" (*Querida familia*, Nota al pie de página 101). Tal publicación recuerda, sin duda, a la revista *Nuestra Vecindad*, publicada en "la localidad de Coronel Vallejos, Provincia de Buenos Aires" (Puig, *Boquitas pintadas* 9) que Nené recibía mensualmente en Buenos Aires y que en el número correspondiente a abril de 1947 informaba la muerte de Juan Carlos Etchepare. Revista social sin pretensiones culturales ni literarias, dedicada a dar cuenta de las actividades de sus habitantes (viajes, matrimonios, nacimientos, defunciones, graduaciones, aniversarios, fiestas y actividades en los clubes sociales), conforma ciertamente un espacio poco adecuado para publicar *Ball Cancelled*, si se consideran las altas expectativas de Manuel; pero, a la vez, el indicado cuando menosprecia su trabajo.

Tales sentimientos contradictorios son los que proyecta frente a *Ball Cancelled*: planea su filmación con una estrella consagrada como Vivien Leigh[18] o Rita Hayworth y un director que puede ser Visconti,[19] a quien se permite descartar con injustificada vanidad, pues no le convence demasiado; pero simultáneamente, menciona a Taibo, actriz de películas que le disgustaban y tenían poco o ningún prestigio, como opción para el papel de la protagonista. Para ello hay que esperar: "cuando envejezca"; y la ironía es muy visible: no solo le da el protagonismo a una actriz de comedias cuando se requiere una dramática, sino que será preciso filmar diez años después, pues el guion exige a una protagonista de más edad. "Todo es cuestión de conformarse" (*Querida familia* 172), anota con discreta amargura, aludiendo así a su incierta situación en la que es posible tanto el éxito como el más absoluto fracaso.

En octubre de 1958, Puig continuaba esperando a Havelock y estaba desesperado por terminar la corrección de la versión castellana del "bodrio", pues se sentía dispuesto a desarrollar

otra historia: “Me quiero poner a hacer el guion prolijo de otro asunto que tengo en borrador” (*Querida familia* 184). Goldchuk señala que se refiere a *La tajada*; personalmente creo que alude a *Summer Indoors*, guion que hasta el momento no ha mencionado y que es un trabajo anterior a *La tajada*, escrito luego de terminar *Ball Cancelled*. Su plan es mostrarle la traducción a Paul Dehn y luego a Havelock. Recordemos que fue en marzo de ese año cuando Dehn, tras escuchar la historia de *Ball Cancelled* que le contó Manuel, le pidió que escribiera la sinopsis en inglés. El hecho de que al cabo de más de siete meses aún no se la hubiera entregado, lleva a pensar que Manuel trabajaba poco en el proyecto; o —y me inclino por esta explicación— que la demora obedecía a la excesiva prolijidad, a los constantes cambios y reescrituras que debía realizar cada vez que sometía la sinopsis a la opinión de algún lector. La carta que escribió el 1 de noviembre de 1958abona a favor de esta hipótesis, pues da cuenta de un trabajo obsesivo, siempre insatisfactorio y por ello en constante reescritura: “Estoy muy disconforme con la marcha de mi trabajo. Había prometido terminarlo a principios de octubre!!! El pasado a máquina es lentísimo, por un lado está el asunto del idioma (teclear en inglés) y por el otro el enorme desorden de hojas y notas y agregados. Cada vez me parece peor” (187).

Finalmente, pocos días después de esta crisis, le entregaba “el bodrio” a Paul Dehn y, mientras esperaba sus comentarios, se dispuso a trabajar en otra idea, siguiendo el consejo de Havelock: “nunca esperar a que se resuelva una veta o contrato o lo que sea para empezar algo nuevo porque se pierde la costumbre y la disciplina… y así se sufre menos con la suerte que pueda correr la anterior” (*Querida familia* 191). Se trata de un tema que —afirma— le gusta mucho: será *Summer Indoors*, su segundo guion.

En diciembre, Dehn le comunica que no le ve posibilidades comerciales a *Ball Cancelled* “por dificultades de reparto y censura”; juicio que bien podría estar ocultando —en mi opinión—

una verdad difícil de enfrentar: el texto no le resultaba interesante. “Mala tos le siento al gato”, escribe Manuel a su familia al notar el poco entusiasmo y la actitud pesimista de Dehn, cuya opinión era especialmente importante: “quiere que me apure con el próximo porque el tema le parece más adecuado para los directores ingleses” (195). También a Kerr le pareció “interesante y comercial” (195) el nuevo tema; es decir, sus amigos y posibles productores le estaban diciendo que olvidara *Ball Cancelled* y explorara otros caminos.

La aventura de *Ball Cancelled* concluye con la llegada del año nuevo y la decisión de abandonar Londres. Una carta de Havelock, que meses atrás lo hubiera llenado de esperanzas, “me puntualiza todo lo que no le gusta de mi argumento y lo que sí” (*Querida familia* 205) y devuelto el ánimo para emprender, incansable, otra reescritura, esta vez no le causa mayor impacto: mantiene sus planes de viajar a París y de continuar con la escritura del guion en el que está inmerso. Ya para entonces, con los “pies en la tierra” y dueño de un alto sentido de la realidad, comenta: “Fíjense qué atento es ese viejo, pero creo que no saldrá nada”. Sabe que al abandonar Londres se cierran las puertas que con tanto esfuerzo había conseguido abrir a lo largo de ese año y que perderá el contacto con Havelock; pero, así como había trabajado con constancia y empeño en *Ball Cancelled* desde su llegada a Londres, comprendió que era el momento de abandonarlo como proyecto. Solo teme no recuperar la copia que le entregó a Havelock, “porque era en la única que había hecho más correcciones importantes de última hora” (205). Finalmente, las esperanzas nunca se pierden.

4.1.3 Aproximaciones al estudio de *Ball Cancelled*

La revisión de la correspondencia ha permitido comprobar el empeño, el interés y las expectativas que Manuel Puig puso en la escritura de este su primer guion, lo que contradice sus declaraciones posteriores en las que, como ya se dijo, predominan los juicios negativos del tipo

"copias de viejos filmes de Hollywood" (Prólogo 10). La constatación de que lo que le daba placer era "copiar" el cine que había visto en su infancia está cargada del signo negativo del "plagio", en el sentido peyorativo de carecer de originalidad; pero, tal como se señaló en el capítulo 2, esa percepción radicaliza la noción de intertextualidad en el propio ejercicio de la escritura e invita a explorar cómo esos "viejos filmes" dialogan y se articulan con sus primeros guiones a los que en un principio dedicó todos sus esfuerzos y que luego condenó abiertamente. En lo que sigue, mi propósito es situar la historia y personajes de *Ball Cancelled* para abordar desde allí sus relaciones intertextuales con aquellos textos que el guion "copia".

4.1.3.1 La historia de *Ball Cancelled*

Antes de desarrollar las relaciones intertextuales de *Ball Cancelled*, conviene presentar el argumento básico que desarrolla, entendiendo que se trata de un *Bildungsroman*, es decir, una historia de iniciación y aprendizaje. El relato comienza en el presente de la narración, cuando David, el protagonista, "A young man in his early thirties" (*Ball Cancelled* 27), llega a la estación ferroviaria de un pequeño pueblo donde es recibido por el cochero Thompson. Desde ese lugar, recuerda los sucesos ocurridos once años atrás, hechos que constituyen la historia central y que serán narrados a lo largo de tres largos flashbacks.

El primer flashback, que describe a David —"He was an aesthetic looking boy. His whole person emitted a rare quality, that of a pure, uncontaminated youth" (28)—, lo muestra, diez años más joven, descendiendo del tren en la misma estación; pero esta vez lo acompaña un viejo y malhumorado tutor. Su misión es entregarlo a sus parientes, el primo Philip y su esposa Cora, quienes se harán cargo del muchacho durante el tiempo que dure la convalecencia de la enfermedad pulmonar que padece. El mismo cochero Thompson, también algo más joven, los recibe e informa que Philip se encuentra esperándolos "at the crossroads, ten miles away" (28),

lo cual irrita al viejo tutor, pues debe partir en el mismo tren y no podrá entregar formalmente al joven, de quien se siente responsable: “This boy needs care, he’s been very ill, locked in his room for years and they can say what they like but he’s still a convalescent” (28). David explica que su padre ya le ha informado de todo a Philip. El tutor se despide y sube al tren, aliviado de abandonar ese lugar que percibe frío e inhóspito.

El primer aprendizaje ocurre de inmediato y está vinculado con el comportamiento masculino, aquella conducta machista que tanto angustió a Manuel en sus días en Villegas. La lección está a cargo del primo Philip, quien espera a David en la pequeña casa de campo de la viuda Sullivan, a la sazón su amante. Philip tiene 38 años mal llevados y nada en su apariencia revela que es el propietario de grandes extensiones de tierra ni que pertenece a la clase social de los terratenientes. Su lenguaje, actitudes y modales contrastan con la delicadeza y suavidad del tímido David:

> —Philip: (*Embracing him*) Dear boy, glad to see you again.It’s been a long time.
>
> —David: (*Shyly*) Yes, Sir. Thank you for letting me come to your place.
>
> —Philip: Oh, don’t call me Sir, even if I am an old bastard.
>
> —David: As you please.
>
> —Philip: Don’t call me bastard, though. (*The woman laughs*) This is widow Sullivan, a good friend of mine. (*Familiar and vulgar*) Aren’t you? (*Ball* 29)

En el diálogo que sigue, nos enteramos de que la madre de David murió tres años atrás.

> —Woman: I’m sorry. What did she die of, if it’s not indiscreet?
>
> —David: The chest.
>
> —Woman: Consumption? (30)

David asiente y empieza a explicar que él la tuvo también, pero que luego de muchos cuidados y largas temporadas en cama, los médicos lo han curado. Philip, vital y optimista, interrumpe la conversación:

> —Philip: Oh, to hell with that. Now you must enjoy yourself. I'll take you to see the girls in the village and they'll keep you busy. I'll hope you'll maintain the family prestige. (*Ball Cancelled* 30)

Sullivan se opone: es muy joven aún. Pero Philip dice que no lo es. Luego, llegan las hijas de la viuda, de 12 y 9 años, y Philip le indica con malicia a David que aunque todavía son niñas, pronto crecerán.

En cuanto salen de la casa, Philip busca la complicidad masculina del joven: "David, don't say a word about the widow when you get home. Will you? (30), dejando en claro que "We men understand these things". Y de inmediato sugiere ir a ver a las chicas del pueblo. Tímido y asustado ante la propuesta, David se limita a decir "If you wish" y Philip, que en realidad no es un personaje caracterizado, como parece en un inicio, como el "típico macho", comprende ya sea el cansancio del muchacho o su poco interés en este tipo de diversión y se encaminan a casa.

Es claro que, en esta escena, el joven Puig anticipa la relación entre Toto y su primo Héctor, unos años mayor que él, que desarrollará más adelante en *La traición*. Héctor, recuérdese, es sobrino de Berto quien lo ha acogido en su casa como si fuera su hijo, pues la madre está muy enferma en Buenos Aires y el padre no puede hacerse cargo del muchacho. Mientras que Toto es presentado como un niño frágil y feminizado —"Papi le estaba diciendo a Mita y a mami que el Toto no quería jugar más que con las nenas, y nada más que llevarlo al cine con el aire viciado, y Mita le decía que tenía razón porque Berto ya se lo había dicho: los varones tienen que estar con los varones", relata la prima Teté (*La traición* 110)—, Héctor sueña con ser

futbolista profesional y es presentado como viril, seductor, abusivo, ajeno a la expresión de los sentimientos y que nunca llora, etcétera. En el cine, cuenta Toto (en el capítulo III "Toto, 1939"), Héctor y sus amigos "se ríen cuando los artistas cantan, uno de los chicos cuando se murió la artista con la boca se tiró un pedo" (*La traición* 40) y es un inagotable conquistador que se cansa pronto de sus conquistas: una vez que la muchacha accede a tener relaciones sexuales, la abandona y busca a otra. Toto le hace saber a la Rulo, una de las que "cayeron" en su juego de seducción, los nombres de las otras conquistas: "ese mismo año a la Ñata y a vos y en los últimos días de vacaciones a la Mari, y a la Porota Mascagno este año" (185).

A diferencia de la conducta abiertamente machista de Héctor, que Mita y Berto desearían que Toto imitara, el joven autor de *Ball Cancelled* delinea la imagen de macho de Philip, en cierto modo anticipo de Héctor, con más sutileza y ambigüedad: es un Héctor mucho más discreto y respetuoso, al punto tal que a lo largo de la historia no vuelve a presionar a David para exigirle que tenga un comportamiento con las "chicas del pueblo" que no desmerezca el prestigio de la familia (de los hombres, claro).

Cuando Philip y David llegan a "Carleton Manor", la casa está fría y a oscuras: nadie espera al recién llegado. Philip le indica a David su habitación y se despiden. Pero el muchacho, al cabo de una hora, no puede dormir pues está hambriento y sale de su habitación en busca de la cocina. Inquieto y temeroso, camina por corredores oscuros y de pronto ve la luz de una habitación: la puerta está abierta y distingue sobre el escritorio dos botellas vacías de whisky y un libro abierto: es un diario. En ese momento se escuchan pasos, David se esconde para no ser visto y aparece una mujer de cabello largo y oscuro vestida con una elegante y sugerente bata de noche. Tiene en la mano una botella de whisky. Es Cora, la esposa de Philip. David, asustado e inquieto, se dirige a su habitación.

Por la mañana, a la hora del desayuno, aparece otra Cora: el cabello amarrado severamente, el vestido simple y sin adornos. El guionista acota que tiene 37 años, pero que su apariencia es juvenil; que es amable con David, aunque reservada; y que entre la Cora de la noche y la del día no parece haber nada en común. El desconcierto del joven es mayúsculo, más aún cuando llega Philip y abruptamente se inicia entre marido y mujer una discusión áspera en la que ambos se ofenden y se gritan sin ninguna consideración a la presencia de David ni de la madre de Cora, quien también se encuentra en el comedor. Philip comienza reclamando que hayan empezado a desayunar sin esperarlo, a lo que Cora replica con agresividad que él es un irresponsable y nunca se sabe a qué hora llegará, si es que llega. La discusión se vuelve cada vez más agresiva: ella lo acusa de ser un irresponsable, pues descuida sus propiedades y también la descuida a ella. Él se defiende: a ella le parece mal todo lo que él hace; es intolerante, y como no la soporta, se irá por unos días. Cora le dice que eso significa que irá a buscar refugio "in a hut near the village" (*Ball Cancelled* 33), donde vive, ya lo sabemos, la viuda Sullivan, mostrando así que tiene conocimiento de la amante de su marido. Agobiado e incómodo, David se siente incapaz de seguir desayunando y pide permiso para retirarse. Su debilidad es tal, que se ve obligado a pedir ayuda para subir las escaleras y llegar a su habitación.

En este ambiente hostil, la madre de Cora, Mrs. Hastings, se presenta como una mujer amable, cálida, maternal: es quien tranquiliza a David y convertida en una especie de Virgilio, lo instruye sobre la vida en esa casa y cómo sobrevivir a las tensiones y miedos. No hay en ella, señala explícitamente el guionista en su presentación, "Philip's aggressive familiarity or of Cora's alarming symptoms" (32) y es absolutamente sincera: en esa casa no va a encontrar diversión ni compañía. Philip pasa mucho tiempo fuera, con amigos poco recomendables que disgustan a Cora; y ella se ha hecho cargo de la administración de la propiedad en vista del

desinterés de Philip. Trabaja muchas horas: “Poor child, who would have said that she was to become a businesswoman, discussing the barley rats. Before getting married she was a different person, a city girl” (32), lamenta Hastings.

Al final de este primer flashback, el guionista anota en referencia a David: “The house and its occupants frightened him” (34), con el fin de instalar un ambiente similar al de la novela gótica, claro intertexto de *Ball Cancelled*, como se verá luego. Y retornamos al presente de David quien, conducido por Thompson, observa el paisaje. Con él, reconocemos la casa de la viuda Sullivan cuando pasan por el cruce ya conocido: luce igual que en el pasado. Luego, reflexivo, saca de su maleta el diario de Cora, aquel que David vio sobre el escritorio en el primer flashback. Lo abre y, con él, leemos: “The boy arrived and he’s already been witness to the situation pervading the house” (34), quedando así establecido que este segmento es narrado desde el punto de vista de Cora. Más tarde, lamenta no poder ser una buena compañía para su sobrino y la agria discusión —a la que ya asistimos en el primer flashback— que lo hizo enfermar y por ello hubo que llamar al médico. También comenta que solo se siente bien cuando trabaja; las horas de descanso son largas, no puede dormir y bebe whisky. Ha empezado a notar que la bebida últimamente no la ayuda; pero no explica en ningún momento la razón de su sufrimiento. Luego de la acotación del guionista: “The action that follows is the visualized diary, that is the facts seen by Cora’s eyes” (34), vemos a Cora hablando con el doctor que acaba de examinar a David. El diagnóstico: nada físico, el mal no ha regresado; es solo miedo y nostalgia. Y le recomienda: “Just try to keep him happy and make himself at home” (35). Finalizada la escena, se inicia la relación amable y feliz: Cora encuentra un amigo, una compañía agradable con quien conversar y distraerse “It’s sweet to have somebody so young in the house” (39). David descubre en ella a una mujer que no solo es amable y gentil sino que conoce muchos

lugares lejanos, diríamos “exóticos” en términos de representación hollywoodense, que él ansía conocer: el Caribe, Trinidad, donde vivió de niña con sus padres y hermana. Cora también es sensible al arte y comparte, con muchos de los personajes que Puig desarrollará como novelista, el gusto por las historias. Así, escribe y dibuja leyendas que aprendió en Trinidad y que David escucha con absoluto embeleso. Pero súbitamente Cora siente miedo de tal cercanía y escribe en su diario: “I’ll make Thompson accompany him to the woods. It’s better for everybody; I don’t want this boy to become too fond of me” (40).Con tan firme decisión, finaliza este segmento del flashback narrado desde la perspectiva de Cora.

En el presente, David cierra el diario y se inicia la tercera vuelta al pasado con la imagen del bosque en primavera: un paisaje hermoso y pleno que el joven admira; a su lado se encuentra Cora, quien aparece —indica el guionista— “relaxed and younger, in a graceful voile dress” (40). En términos de Basinger, tenemos acá el inicio de un claro “Happy Interlude”. Las excursiones a los bellos lugares de la campiña que recorren cabalgando se suceden mientras el joven recupera rápidamente su salud y Cora, la alegría. Se sienten “almas gemelas”, pues comparten su gusto por las ficciones, prefieren los sueños a la realidad y no se sienten cómodos en lugares donde hay mucha gente. Hasta que, como ocurre en los *women’s films*, la felicidad acaba abruptamente cuando él le pide que le enseñe a bailar y Cora, asustada tal vez por las implicancias de tal pedido, la dependencia del muchacho hacia ella y el peso que conlleva tal responsabilidad, se niega con firmeza. Y así, incomprensiblemente molesta, desde la perspectiva de David, empieza a galopar y a alejarse cada vez más. Es aquí donde termina el episodio de felicidad pasajera: es el principio del fin de una relación imposible.

El retorno a casa los sorprende con la llegada imprevista de Katherine, la hermana de Cora, y su hija Iris, quienes han adelantado su viaje de vacaciones. Iris tiene 16 años, es alegre,

vivaz y le gusta bailar. David se entusiasma y ella le promete que le enseñará. Cora, que disimula su fastidio por la llegada de la hermana, les da la llave de la sala de piano para que practiquen. Allí, día a día, los jóvenes se divierten. David parece haber olvidado a Cora. En cambio, desde la oficina donde trabaja, Cora escucha el piano, las risas y cuchicheos de los jóvenes. Es entonces cuando le habla a su hermana Katherine: tienes que separar a tu hija de David. Katherine, que estaba feliz ante el posible romance, pregunta la razón y Cora afirma que no está totalmente curado, que no será un buen marido para Iris, pues padece de esa enfermedad incurable.

No se presenta explicación alguna ni comentario sobre la mentira de Cora, su falta de nobleza o generosidad. Tampoco se justifica el punto de vista: cómo David puede recordar una escena que no presenció o algún indicio que nos permita saber cómo y cuándo tuvo conocimiento de ese acto poco noble de Cora; sin embargo, esta situación propia de cualquier melodrama romántico —la mentira que genera un malentendido y separa a los amantes— no tiene mayores consecuencias en la historia. Si bien Katherine decide cancelar las clases de baile y obliga a Iris a practicar sus ejercicios de piano a fin de separar a los jóvenes, David, dolido y angustiado, va donde Cora y le pide que interceda con la madre de Iris. Así, le cuenta lo entusiasmados que estaban en organizar un baile en la mansión. Cora, rápidamente arrepentida por su mala acción, le promete que hablará con Katherine y autoriza la fiesta. De esta manera, el posible desarrollo melodramático generado por una mentira es resuelto de inmediato para dar lugar a una nueva situación: la preparación del baile. Esta rápida resolución y la falta de consecuencias de la mentira de Cora podría interpretarse como una marca de distanciamiento que exhibe una convención del melodrama para luego negarla. Asimismo, los celos de la mujer mayor frente a la joven en la disputa por el muchacho dan cuenta de otra convención que genera

las expectativas para las que el lector está preparado, pero estas se cancelan rápidamente pues el guion no las desarrolla.

Todo parece fluir otra vez: Iris y David buscan disfraces en el sótano. Primero, encuentran un vestido blanco que podría servirle a Iris para disfrazarse de Ofelia, pero luego encuentran otro que les gusta más: Camille. David, sorprendido de sí mismo, dice que él será su caballero y la besa. Es importante señalar que *Ophelia* remite a la joven y delicada muchacha que enloquece y se suicida. Recordemos que en la tragedia de Shakespeare, Ofelia ama a Hamlet y, en la escena 1 del Acto II, el príncipe es cruel con ella, pues se ha enterado de la traición de su madre y extiende la conducta de esta a todas las mujeres. En cierto modo, como se verá luego, Puig trabaja una sutil analogía entre Cora y Ofelia. De otro lado, la mención a Camille alude a la película del mismo nombre de George Cukor, filmada en 1936. Manuel y su madre amaban esta historia de amor entre Marguerite (Greta Garbo) y el joven Armand interpretado por Robert Taylor, que termina con la muerte de esta, víctima de la tuberculosis, mal del que, coincidentemente, murió la madre de David en la ficción creada por Puig.

Resulta bastante significativo que sea justamente mientras los jóvenes se prueban los disfraces de Ophelia y Camille cuando se inicia el giro que cambiará la historia y desencadenará la tragedia con hechos que se suceden abruptamente. Cora, que los ha seguido furtivamente, al observar cómo David besa a Iris, lo empieza a mirar de otra manera: “Cora looks at the boy as if discovering something new in him” (*Ball Cancelled* 50), indica la acotación. Cuando David vuelve a su habitación, encuentra que Cora lo está esperando: quiere hablar con él, pero no en la casa; lo cita en el hotel del pueblo, al día siguiente por la tarde. David no entiende de qué se trata y pregunta, pero Cora se muestra fría: “We’ll discuss it tomorrow” (51). El encuentro en la habitación del hotel culmina con la iniciación sexual de David, luego de que Cora lo acusa de

haber traicionado la amistad, de ser solo un niño, un ser débil. Ella quería hacer de él un verdadero hombre, mostrarle cómo era la vida. David dice que no es un niño y para demostrarlo la abraza y empieza a acariciar: “overcome with desire and wild with satisfaction now that he could touch a female body, he got up again and looked for Cora’s mouth” (52), en uno de los pocos momentos en que se muestra a David como un personaje activo.

Una elipsis conduce a la escena en la que David despierta y ya es mediodía. Cora no está en la habitación, ha partido sin avisarle. Inquieto, emprende el regreso a la casa donde lo espera la tragedia: Cora ha tomado veneno y, en su agonía, solo pregunta por David. Mrs. Hastings, la madre, lo hace ingresar a la habitación y las explicaciones de Cora sobre qué la llevó a tomar veneno no son claras ni para David ni para el lector. Cora dice que no ama a Philip; pero ha descubierto que tampoco ama a David: “I cannot love a man” (53). Cora le pide que guarde su diario, que no se lo muestre a nadie más; y, en una escena “copiada” de *Cumbres borrascosas*, le pide que abra las cortinas. Finalmente, Cora muere, al igual que Catherine Earnshaw, mirando el hermoso y desolado paisaje en los brazos de Heatcliff. Cuando David sale de la habitación, Philip lo expulsa de la casa, lo acusa de ser el culpable de la muerte de su mujer. Catherine e Iris piensan igual que Philip y miran a David como si fuera un monstruo. “Out!”, grita Philip y David sale bajo la mirada condenatoria de todos, excepto de la madre de Cora, quien parece resistirse a creer que David sea responsable de la muerte de su hija, aunque permanece callada.

Concluida así la educación sentimental y el pasaje doloroso de David a la adultez, queda la impresión de que la historia ha terminado. Pero es preciso cerrarla en el presente explicando el regreso de David, once años después, al lugar de donde fue expulsado. Como buen espectador, Manuel sabe que el modelo narrativo del cine clásico conduce al final manteniendo alguna dosis de intriga y que esta debe resolverse antes de que “The End” aparezca en la pantalla. Así, en el

último segmento se resuelve la inquietud de lectores / espectadores: ¿Por qué vuelve? ¿Lo ha perdonado Philip? ¿Se revelará la razón que llevó a Cora al suicidio? ¿Se casará David con Iris?

La escena final se resuelve rápidamente y cierra todos los cabos sueltos: David vuelve a "Carleton Manor" porque Mrs. Hastings lo ha llamado para que se haga cargo de la administración de las tierras (el trabajo a cargo de Cora), porque Philip, quien luego de la muerte de su mujer se volvió serio, responsable y trabajador, ha acumulado mucha fortuna y adquirido más tierras. Se irá con su nueva mujer —"Widow Sullivan?", pregunta David. "How do you know?" (55), replica Hastings— y Carleton Manor necesita una cabeza. David está sorprendido ante el ofrecimiento y pregunta qué opina Philip. Recuerda que fue expulsado de la casa; y con razón. Hastings exime a David de la culpa y, sin mayores explicaciones, le hace saber que ella y Philip lo quieren mucho y que le están ofreciendo lo que Cora planeó para él once años atrás, luego de que David le confesara que no le interesaba ninguna profesión en particular, que solo quería viajar, por lo que ella le sugirió que se instalara con ellos y trabajara en la administración. David, que durante esos años ha cumplido su sueño de viajar por el mundo, acepta. En un acto altamente simbólico, Mrs. Hastings le entrega las llaves de la mansión. De esta manera, se convierte en el jefe de la nueva familia que conforma con la madre de Cora, ahora su madre. El tiempo del aprendizaje ha concluido.

4.1.3.2 Distancias y cercanías con Hollywood

"No sigas escribiendo guiones en el estilo de los 30 en los años 50" (Cit. en Jill-Levine 103) le recomendaron a Manuel sus amigos Mario Fenelli y Néstor Almendros, preocupados por el mal inglés de *Ball Cancelled* y la tendencia nefasta —según ellos— a "copiar" o, en términos de Genette, a "imitar" o "transformar" viejas películas. Desde esta perspectiva de la "copia", tantas veces mencionada por Puig, por sus amigos y por los pocos críticos que se han referido a los

primeros guiones en general, mi objetivo es relacionar los contenidos de *Ball Cancelled* con aquellos modelos de Hollywood que fueron considerados por Puig y sus amigos como "hipotextos", aun cuando no emplearan este término acuñado por Genette, sino la expresión "copias de viejos filmes de Hollywood" (Puig, Prólogo 10), de manera claramente peyorativa y con el afán de desautorizarlos.

Desde esta perspectiva de estudio, mi objetivo no es establecer de manera exhaustiva si estamos ante una "imitación" o una "transformación", ni determinar si sus fines son paródicos, satíricos o irónicos. En este punto, es necesario recordar que la figura de la estilización propuesta por Bajtin —y ya discutida en el capítulo 2— resulta más productiva, por cuanto las relaciones que se establecen entre los textos de Puig y sus hipotextos están marcadas por la ambivalencia, la dificultad para reconocer los elementos distanciadores y las tensiones, el lugar de la crítica, la ironía, la risa. Como ya se mencionó, en Puig, el clisé estilístico o emocional es reconocido como tal; pero, al mismo tiempo, se le adjudica en el texto cierta dignidad y autenticidad. De allí que mi análisis se proponga prestar atención al "diálogo intertextual" por medio de la indagación en la manera, ya sea a través de la coexistencia tensa, polémica, sumisa o subordinada, como el nuevo texto produce sus sentidos al refutar, contradecir, polemizar, armonizar o celebrar de modo explícito o implícito el sentido de los otros textos que forman parte de la serie discursiva.

En función de estos objetivos, seleccionaré algunos aspectos que me permitirán precisar y concretar determinadas formas de relación entre *Ball Cancelled* y sus hipotextos; para ello, consideraré las distancias y cercanías que se establecen a partir de la presencia (y también ausencia) de contenidos y tratamientos que comparten estos textos. Reitero que se trata de una "selección" de temas, porque es imposible dar cuenta de todas las relaciones intertextuales que establece *Ball Cancelled* con otros textos, así como abordar la caracterización general del "cine

de Hollywood de los años 30". Mi criterio de selección obedece al reconocimiento de hipotextos —explícitos unos e implícitos otros—, cuya presencia y funcionalidad intentaré demostrar en mi análisis mediante la investigación, en primer lugar, de las relaciones con los hipotextos explícitos, tales como *Rebecca*, *Cumbres borrascosas* y *Té y simpatía*; y, posteriormente, con algunos aspectos del *women's film* que considero pertinentes y útiles para elaborar algunas generalizaciones en torno al diálogo intertextual y la producción de sentidos.

4.1.3.2.1 *Cumbres borrascosas* y *Rebeca*

Jill-Levine ha descrito *Ball Cancelled* como "una especie de *Cumbres borrascosas* ambientada en una mansión campestre inglesa, con un toque moderno" (103). Manuel Puig relacionó su guion con los conflictos y escenarios "que se desarrollaban en castillos ingleses tipo Rebeca" (Baracchini 64). En efecto, la historia de este guion transcurre en un tiempo que se explicita en el inicio: "The action takes place at the turn of the century" (Puig, *Ball Cancelled* 27); pero el lugar, "Carleton Manor", no se identifica con uno "real"; por el contrario, remite de manera directa a esas imágenes literarias y también cinematográficas construidas por las novelas inglesas del siglo XIX, cuyo mayor y más claro exponente fue *Cumbres borrascosas*.[20]Como parte del género, también podría considerarse *Rebecca* de Daphne du Maurier, publicada en 1938, y que Hitchcock adaptó en 1940 con el mismo título.

Considerando la categoría bajtiniana del cronotopo, como "la constelación de rasgos temporales y espaciales distintivos dentro de un género" (Stam, "Del texto" 239), se puede afirmar que estas novelas y las películas del género cinematográfico que se desarrollaron luego transcurren en las mansiones y la campiña inglesas, las cuales son presentadas como lugares sombríos, tenebrosos y en abandono, donde se ocultan secretos y mentiras, oscuros pasados, amenazas que aterrorizan; de allí, su inscripción en la novela gótica. En este sentido, *Cumbres*

borrascosas y *Rebecca* como intertextos de *Ball Cancelled* no solo comparten el cronotopo de la novela gótica, sino también la atmósfera opresiva, la infelicidad de todos los que habitan la casa por su imposibilidad de comunicarse. En cierto modo, David recuerda a la frágil y desorientada Joan Fontaine, quien interpreta a la segunda esposa del viudo Mr. de Winter, cuando se instala en Manderlay, la lujosa mansión de su aristócrata marido. Asimismo, debe mencionarse el tema del baile cancelado que da título al guion de Manuel Puig y que alude claramente al baile de disfraces que organiza Joan Fontaine en *Rebecca,* con los desastrosos resultados que conocemos. En Puig, el baile se cancela por la muerte de Cora y la expulsión de David al ser señalado como el culpable. En *Rebecca*, la débil e insegura Joan Fontaine se disfraza —incitada por Mrs. Denvers, el ama de llaves enamorada de Rebeca, la primera esposa— de Rebecca de Winters; y el parecido aterroriza y desencadena la furia de su marido al ver a su primera mujer "viva" otra vez. Además, esta reaparición anticipa el descubrimiento del cadáver que él mismo había ocultado, al creerse culpable de su muerte que en realidad había sido causada por un golpe accidental. Pero eso se sabrá más tarde. El planteamiento del baile, así como el tema del disfraz perturbador están presentes en este primer guión de Puig y esa relación explícita y evidente bien puede haber contribuido a afirmar la idea de la "copia" tantas veces señalada.

De *Cumbres borrascosas* (y me refiero a la película), más allá del cronotopo, la historia de Puig se aparta en términos de la trama, pero el contraste entre la casa de los Earnshaw y la de sus vecinos los Linton está presente en *Ball Cancelled,* no en función del espacio, sino del ánimo de sus habitantes. Así, antes del "Happy Interlude", la casa de Carleton Manor resulta opresiva y enfermiza a David. Luego, con la llegada de Catherine y de su hija Iris, se llena de música y alegría. Es importante anotar que el episodio del "Happy Interlude" ocurre fuera de la casa, en

las bellas praderas del lugar; del mismo modo como el amor de Heathcliff y Catherine solo puede expresarse en las montañas, lejos de las opresivas mansiones.

4.1.3.2.2 El "toque moderno": *Té y simpatía*

Aunque ni Puig ni sus amigos la mencionan, esta película se presenta como un hipotexto evidente de su primer guion, relación que ya fue observada por Jill-Levine, quien mencionó justamente que el "toque moderno" para este guion lo encontró su autor en *Té y simpatía*, una película dirigida por Vincent Minelli, estrenada en 1956. Basada en la obra de teatro del mismo nombre de Robert Anderson, quien también escribió el guion, *Té y simpatía* "retrata la educación sentimental de un adolescente tímido en un internado a manos de la compasiva esposa de un profesor que sacrifica su matrimonio estable pero insatisfactorio para rescatar al muchacho del suicidio" (Jill-Levine 102). Es extraño que Manuel no mencione en ninguna de las "cartas europeas" haber visto *Té y simpatía*, pues en ellas siempre comentaba las películas y espectáculos a los que asistía, tanto los que les gustaban como los que criticaba negativamente; aunque es posible pensar que tal vez la mencionara en alguna de las tantas cartas perdidas, que fueron muchas si atendemos a las frecuentes quejas sobre este tema. Que conocía la obra teatral sí está, en cambio, perfectamente documentado, gracias a la carta que escribió desde París el viernes 28 de junio:

> Agárrense: vi a Ingrid en "Té y simpatía" tercera fila de platea (no me pregunten el precio), una gracia bárbara pero molesta el esfuerzo que hace con el idioma. En francés le sale una voz de corneta, distinta a la que se le conoce, también qué ocurrencia mandarse una obra en francés. Pero por otro lado es tan simpática, y expresiva y HERMOSA, un cuerpo escultural. El colmo de la cancha es cuando

> saluda, la gente se derrite. El cuello impecable pero los ojos muy "atacados". Ya hablaremos largo y tendido. (*Querida familia* 96)

Como se ve, el entusiasmo desbordante está centrado únicamente en Ingrid Bergman; y resulta significativo que no aluda a ningún aspecto del argumento ni al joven protagonista masculino. Pero, claramente, el tema lo impactó y muchos elementos de *Té y simpatía* se encuentran presentes en *Ball Cancelled*, algunos de manera explícita; otros más velados, como se verá a continuación.

Tanto la obra teatral como la película emplean la estructura de dos tiempos, práctica bastante frecuentada por los guionistas hollywoodenses. Tal vez, Puig optó por esta misma estructura, siguiendo el modelo de tantas narraciones; en cualquier caso, tal elección confirma la enorme impresión que le causó la novedosa temática de *Té y simpatía*, del mismo modo como la confirman el que haya atribuido a David ciertos rasgos del personaje protagónico, así como el que compartan la misma problemática en una trama más o menos similar: la del joven que vuelve al lugar del pasado y recuerda su aprendizaje del sexo y del amor con una mujer mayor que él.

En *Té y simpatía* se trata del regreso del joven escritor Tom Lee al colegio donde estudió, a fin de participar con sus compañeros de clase en las celebraciones por el décimo aniversario de su promoción. Desde ese presente, el joven ya adulto recuerda los dolorosos tiempos escolares, cuando, marginado y atormentado por sus compañeros, era llamado "sister boy", debido a su carácter sensible, introvertido y frágil. El temor a que fuera homosexual había llevado a su padre a internarlo en ese colegio en la creencia de que, rodeado de jóvenes viriles y fuertes, aprendería a comportarse como un "hombre". Tom encuentra, más bien, un ambiente hostil y agresivo del que lo rescata, ofreciéndole alivio y consuelo, Laura Reynolds, la esposa del profesor Bill Reynolds. Este joven tímido le trae a Laura el recuerdo de su primer marido, hombre sensible y

elegante, a diferencia del rudo y grosero Bill. Celoso por las atenciones que su mujer le prodiga a Tom, el profesor Reynolds fomenta la homofobia de sus estudiantes, en lugar de reprimirla y castigarla para evitar las agresiones y los maltratos.

Para poner fin a los rumores sobre su homosexualidad, Tom intenta tener relaciones con una camarera que trabaja en la cafetería cercana al colegio, pero sufre una crisis de nervios cuando ella le dice que tiene manos de mujer. Luego de que su padre lo humilla al verlo actuar representando el papel femenino en una obra teatral, Tom intenta suicidarse, pero fracasa. Avergonzado por el escándalo, escapa del internado y Laura, preocupada, sale a buscarlo: lo encuentra en el bosque y, en su deseo de ayudarlo, decide tener relaciones sexuales con él para iniciarlo y convertirlo así en un "hombre normal". Diez años después, Tom es ya un hombre casado y ha escrito un libro sobre este episodio. Cuando retorna al colegio para las celebraciones, se entera de que la relación que mantuvo con Laura no solo marcó su vida, sino también la de ella, pues una vez que Reynolds descubrió la infidelidad de su mujer, decidió abandonarla y poner fin al matrimonio.

Te y simpatía, tanto la obra teatral como la película, puede entenderse como un tímido alegato contra el machismo y la homofobia, temas que habían sido proscritos por el código de censura todavía vigente, aunque ya debilitado en los años cincuenta. Y aunque en *Ball Cancelled* no se menciona de manera directa el tema de la homosexualidad, ni la identidad sexual de David aparece problematizada —por lo menos en la superficie—, este es presentado como un joven pasivo, débil, vulnerable y virgen a sus casi 21 años, rasgos que en una vertiente de los *women's films* corresponden a los personajes femeninos. Además, al igual que Tom, David teme a las mujeres, como se muestra explícitamente cuando rechaza la invitación de su primo Philip para ir a divertirse con "the girls in the village".

Ambos jóvenes comparten también el tema de la culpa que en *Té y simpatía* se podría haber disipado si Laura hubiera enviado la carta en la que le explicaba a Tom, convertido en exitoso novelista, su "sacrificio" y le aclaraba que "ella no era una santa, que eligió al muchacho en vez del marido por sus propias razones" (Jill-Levine 103); es decir, que no creyera que "sacrificó" su matrimonio para rescatar al vulnerable muchacho del suicidio, como Tom equivocadamente —y así lo escribió en su novela autobiográfica— pensaba que ocurrió. Pero la carta no fue enviada y la culpa acompañó a Tom toda su vida. En el caso de David, quien es acusado por Philips, Catherine e Iris de ser culpable del suicidio de Cora, fue la propia madre de la suicida quien se encargó de eximirlo de toda culpa once años después, como comentaré más adelante al referirme a las "infracciones" de *Ball Cancelled* a ciertas normas y convenciones del género.

La relación entre Philip y Cora, amarga, agresiva y tensa, es similar a la de los Reynolds; pero, a diferencia de Bill Reynolds, quien es presentado como un hombre cruel, machista y homofóbico, Philip es tratado con simpatía. No solo lo presenta como una persona divertida y cálida que rechaza las convenciones y los formalismos sociales, sino que no lo condena ni castiga por su infidelidad, conducta que Hollywood nunca avaló. *Té y simpatía*, en cambio, obedece las convenciones y castiga tanto a Laura como a Bill al condenarlos a la soledad. Me detendré luego en este tema del tratamiento de la infidelidad.

Son evidentes, pues, los vínculos entre *Té y simpatía* y *Ball Cancelled*. Desde las similitudes entre David y Tom, ambos jóvenes protagonistas que, en la línea de los relatos de aprendizaje, viven el proceso de búsqueda de su identidad y tránsito a la madurez, hasta las afinidades entre Cora y Laura, insatisfechas con sus esposos rudos, "machos" y autoritarios; e inclinadas a personalidades menos "viriles" y más amables. De otro lado, las diferencias que

separan a estos textos, tales como el tratamiento de Bill y Philip o el señalamiento más explícito de la homosexualidad de Tom, entre otras, son destacables; pero las más radicales y significativas están planteadas, a mi juicio, en el final: en *Té y simpatía*, superado su "problema" gracias a Laura, Tom contrae matrimonio y funda una familia; es decir, su pasaje a la adultez ha sido exitoso. El destino que traza Manuel Puig para David es claramente más transgresor, como se comentará más adelante.

4.1.3.3 Elaboraciones, transformaciones, distanciamientos: el *women's film* en *Ball Cancelled.*

Los temas que desarrollaré en esta sección constituyen, desde la perspectiva de este trabajo, algunos de los ejes del género del *women's film* ya tratados en los capítulos 2 y 3, que resultan aplicables al estudio de las relaciones dialógicas de *Ball Cancelled* con el cine de género producido en Hollywood en los años treinta, cuarenta y cincuenta. Me interesa identificar las correspondencias y similitudes; los desvíos, cambios, alteraciones y los diversos sentidos que tales procedimientos adquieren en el juego intertextual, como punto de partida para el análisis que deberá describir cómo ocurre la relación entre los textos, así como explicar los nuevos sentidos del guion, es decir, de *Ball Cancelled*. De allí que, en lo que sigue, indagaré en algunas de las convenciones del género, tanto las temáticas como las referidas a la representación de los personajes femeninos.

A fin de poner *Ball Cancelled* en relación con las convenciones genéricas del *women's film*, sin que este intento desborde los límites del presente trabajo y, a su vez, permita descubrir cómo el guion de Manuel Puig se inscribe en el género —bajo un esquema en el que coexisten la crítica sutil, el distanciamiento o la complacencia frente al modelo—, abordaré temas que me parecen fundamentales para la definición y caracterización del *women's film*, tales como el "Happy

Interlude" y el "Happy Ending". Marcadas por una naturaleza altamente convencionalizada de contenidos y significados, el estudio de estas unidades narrativas facilitará nuestro acercamiento a *Ball Cancelled*: qué toma y qué ignora de sus modelos; en qué medida se acerca a ellos y en qué medida los desafía y resquebraja con la introducción de temas prohibidos, presentación de problemas inusuales o tratamientos inusuales a problemas usuales.

4.1.3.3.1 El episodio del "Happy Interlude"

Esta secuencia que, según Basinger, constituye una convención propia y distintiva del *women's film* y que tiene lugar, invariablemente, después del encuentro con el "hombre ideal" y antes de que algo inevitablemente malo ocurra, también está incluida en *Ball Cancelled*. Pero así como comparte características con el tratamiento propio de Hollywood, lo que puede llevarnos a afirmar que esta secuencia del guion "copia" y se inscribe en el género sin cuestionarlo ni proponer cambios, también rompe las convenciones de diversas maneras y con diferentes recursos en el tratamiento de temas "prohibidos".

Protagonizada por Cora y el joven David, la secuencia del "Happy Interlude" es presentada de una manera tan excesivamente tímida y pudorosa[21] en la superficie, como discreta en su capacidad de revelar "temas prohibidos", que —podemos estar de acuerdo con los amigos de Puig y sus propias declaraciones posteriores— el guion parece escrito en los años treinta en pleno vigor del código de censura. La manera como está escrita la escena del "baño al aire libre" parece adoptar este "doble lenguaje" propio de los filmes de la época: Cora lleva a David a conocer los bosques y este, alver un riachuelo con agua clara y limpiadecide bañarse. Entonces, pudorosa y discretamente, Cora se alejamientras David se desnuda; y, en consonancia con la discreción y el excesivo pudor de su personaje, el guionista señala: "The boy was as modest as if the trees were looking at him" (*Ball Cancelled* 41), mostrándolo tan recatado como Cora y en

general como se comportan todas las “good girls” del Hollywood clásico. Del mismo modo, el guionista parece ser tan o más pudoroso que sus personajes cuando presta atención a la mirada de Cora: “in the action of lowering her parasol she looked for a second through its filmy gauze in the boy’s direction” (41); sin embargo, si recordamos que previamente a esta discreta mirada, una acotación líneas arriba había destacado que el joven se sentía sano y fuerte, que su piel desnuda disfrutaba del contacto del agua fría y del sol, mostrándolo “Exposed to the open air his body seemed different to him; the boy passed his hands over the shoulders and chest as if becoming acquainted with himself for the first time” (41), es posible intuir que la reiteración explícita del pudor de Cora ocultara un deseo inconfesado. En este caso, la inocencia del joven que expone su cuerpo al sol y la discreta contemplación de Cora sugiere más de lo que muestra y un lector/espectador entrenado en el cine regido por la censura podría inferir la escena que no se muestra, del mismo modo como deduce una fogosa relación sexual, luego del cálido beso entre los amantes que aparece ya sea por un paneo, por corte directo o disolvencia, o por un embravecido mar golpeando contra las rocas o las llamas en la chimenea para significarlo.

De manera que la relación que se establece entre David y Cora se presenta, en la superficie, ingenua, pudorosa y exenta de cualquier atisbo sexual o erótico; pero ciertas acciones o miradas tratadas con ambigüedad le dan señales al espectador (lector en el caso del guion) de ese “doble lenguaje” que debe interpretar. Así, se puede concluir que Puig “imita” su hipotexto: escribe de la misma manera como se escribían los guiones en los años treinta. Tal afirmación implica reconocer que a finales de los años cincuenta, y ya con la censura bastante debilitada, el guionista Puig obedece los mandatos del Código Hays como si tuviera la obligación de respetarlos; como si, efectivamente, estuviera escribiendo para una producción de los años treinta. Aquello que ese “doble lenguaje” oculta y, a la vez, muestra de manera velada adquiere,

sin embargo, sentidos distintos. Hollywood lo empleó para "decir" y "ocultar" expresiones de amor y deseo prohibidas por una moral puritana y mojigata que no quería ver en la pantalla "Excessive and lustful kissing, lustful embraces, suggestive postures and gestures" (Walsh, "Appendix 2" 207). Puig, en *Ball Cancelled*, lo emplea para tratar, más allá de cualquier censura, un tema "tabú" como es el incesto.

Según mi lectura de *Ball Cancelled*, los protagonistas del "Happy Interlude" escapan de las convenciones hollywoodenses de la pareja, pues una de las principales exigencias consiste en que las parejas, además de estar conformadas por un hombre y una mujer jóvenes, o relativamente jóvenes, pertenezcan a un rango similar de edades. Y si ocurre que la historia trata de una pareja en donde la diferencia de edad es notoria, el eje del conflicto será necesariamente dicha diferencia.[22] No ocurre así en el guion de Puig, en donde la abultada diferencia de edad entre Cora y David —ella no solo tiene 37 años, sino que "she looked her age" (*Ball* 33) y David, quien se aproxima a cumplir los 21 años, llega a la estación acompañado de su tutor y es tratado prácticamente como si fuera un niño— no es comentada ni en las acotaciones, ni por ellos mismos ni por los otros personajes.

Así, a diferencia de Hollywood que hubiera convertido el tema de la edad en fuente del conflicto, en *Ball Cancelled* la atención está centrada en la frigidez de Cora y en su incapacidad para amar, así como en el aprendizaje de David camino a la adultez. Asimismo, Cora lo instruye sobre la necesidad de abandonar los sueños y las fantasías, así como en la manera de ubicarse en el mundo. Incluso es ella quien planea el futuro profesional de David como administrador a cargo de la finca, trabajo que le permitirá alcanzar el ideal de una vida retirada en el campo. Sin duda, Cora es más una madre que una amante; por lo que es posible atribuir su suicidio a la culpa por haber iniciado una relación incestuosa.

Resulta bastante significativo que la escena de la iniciación sexual no ocurra en la secuencia del "Happy Interlude", como culminación del episodio feliz vivido por un hombre y una mujer enamorados, sino casi al final de la historia; lo es también el suicidio de Cora inmediatamente después de consumado el acto. Y es que en *Ball Cancelled*, el "doble lenguaje" de las escenas que forman parte del episodio no obedece a la necesidad de ocultar las expresiones físicas del amor, como ocurría en el cine de los treinta y cuarenta, a causa de las prohibiciones de la censura. En realidad, la felicidad efímera de esta pareja no pasa por el erotismo, la pasión o el amor romántico convencional: antes bien, tras el pudor y la discreción de Cora y David cuando están juntos, se oculta una relación edípica que la sociedad sanciona sin que sea necesario prohibirla explícitamente. David es presentado como un joven tan tímido, inseguro, dependiente e ingenuo que cuando va tras Cora recuerda más a un niño buscando la protección y el calor de la madre antes que a un muchacho descubriendo su sexualidad.

4.1.3.3.2 El "Happy Ending"

En cuanto a los tan convencionalizados "Happy Endings" hollywoodenses referidos no solo al final feliz para complacer a las audiencias y que vuelvan contentas a casa, sino también a los finales creados con el objetivo de solucionar cualquier problema con la censura,[23] *Ball Cancelled* también transgrede las normas: el final es poco o nada "convencional" en varios sentidos. En primer lugar, la culpa de David se disipa en la última escena once años después, durante el reencuentro con Mrs. Hastings. Recordemos que cuando la anciana lo invita a que se ocupe de la administración de Manor Carleton y se instale en la casa familiar, David rechaza la propuesta bajo el argumento que es imposible "after what happened. It was all my fault" (*Ball* 56). En efecto, después de la escena de su expulsión de la casa —donde gracias a la calidez de Hastings,

a la dedicación de Cora, a la alegría de Iris y a la espontaneidad de Philip, había vivido días muy felices, una suerte de paraíso—, el retorno no parecía posible:

> —Phillip: You killed her. Get out! I don't want to see you anymore. Out! (*He goes to attack the boy but Mrs. Hastings takes hold of him; Philip cries furiously*)
>
> —David: (*Looking at everybody, bewildered, without conviction in his voice*)
>
> —Catherine: You've been told to leave
>
> —David: You too… (*Now looking at Iris*) And you?
>
> —Iris: Don't ask me, I cannot even look at you (she turn her back and hides her face in Katherine's shoulder; she grasps her mother, terrified of what has happened)
>
> —Philip: Out! (*Ball Cancelled* 54)

No solo Philip acusa a David de haber ocasionado la muerte de Cora, también Catherine e Iris lo condenan, aunque Hastings permanece en significativo silencio a lo largo de la escena. No deja de sorprender, en el contexto de los parámetros de Hollywood, que un personaje como Hastings, de quien se espera que responda al modelo de la madre amorosa y solidaria —su construcción parece estar más cerca de Ma Joad que de la madre tiránica[24] y dominante de Charlotte Vale, por citar el caso emblemático de *Now Voyager*, —mantenga una conducta tan fría y distante: el guion no da cuenta de ninguna expresión de dolor ante la súbita muerte de su hija y sí la muestra, en cambio, comprensiva y solidaria con David, a quien protege de la ira del reciente viudo y de la frialdad de Iris y Catherine, quienes responsabilizan al joven de la desgracia. Y, once años después, se muestra más preocupada por el destino de David que atormentada por el suicidio de su hija, a tal punto que fue ella quien le propuso a Philip, ya entregado a la nueva relación, invitar a David a vivir en Manor Carleton.

En realidad, a Puig no le interesaba indagar en la relación madre/hija (Mrs. Hastings/Cora); su atención, desde este temprano trabajo, ya estaba dirigida a la relación edípica madre/hijo, que retomaría en *La traición de Rita Hayworth*:

> —Mrs. Hastings: It wasn't your fault. How can you possibly think you were to blame?
>
> —David: What else could I think…?
>
> —Mrs. Hastings: And you have had that feeling for all this years?
>
> —David: Yes.
>
> —Mrs. Hastings: (*With feelings*) How could we permit it? (*Pause*) Oh David, be sure that we want you now. (*Ball Cancelled* 56)

Aunque no se explicita, el lector/espectador puede inferir que Hastings alude veladamente al hecho de que Philip y Cora nunca lograron entenderse, que se hicieron infelices el uno al otro y que David no tuvo ninguna responsabilidad en la crisis que la condujo al suicidio. Así, con una sentencia rápida y sin dilaciones —"It wasn't your fault"—, cancela definitivamente la escena de la expulsión del paraíso recurriendo a una especie de amnesia voluntaria, a fin de legitimizar su regreso. Hastings borra el recuerdo de la expulsión y la causa que la produjo: la relación prohibida; y reconstruye la memoria de Cora que le permitirá a David reingresar a la casa: "That's what Cora had planned for you and she was right" (56), lo que recuerda el "Happy Interlude", cuando ella le mostró que su interés no era solo hacer rentables las tierras, sino mejorar las condiciones de vida de los trabajadores.

Así, *Ball Cancelled* termina con un "Happy Ending" atípico y alejado de las convenciones establecidas por los cánones del cine que se pretende "copiar": David no solo cumple el deseo de Cora de que permanezca en la casa, con las implicancias edípicas sugeridas,

sino que también es liberado por Hastings y, a través de ella, por Philip, de la culpa. Para reforzar el "final feliz", recibe las llaves de la casa y toma así posesión del hogar que había perdido cuando murió la madre. Es necesario recordar que David vivió con el padre añorando a la madre muerta prematuramente. El "Happy Ending" le restituye simbólicamente lo perdido en la figura de Hastings y Carlton Manor.

Mucho más atípico aún resulta el rol que se le asigna como jefe de una familia que no está compuesta por una esposa y la promesa de los hijos que vendrán, sino por él y por la madre de Cora en un juego de compensaciones bastante peculiar: habiendo perdido a su hija, Hastings "adopta" un hijo; y habiendo muerto la madre de David, este"adopta" a Hastings. Todo ello da cuenta de una relación edípica evidente que, aun cuando fuera más aceptable que la establecida con Cora, Hollywood tampoco hubiera tolerado. En su lugar, qué duda cabe, habría creado las circunstancias que propiciaran el encuentro entre Iris y David y entonces sí el "Happy Ending" hubiera resultado adecuado al "normalizar" a la familia, gracias a la unión de la joven y nueva pareja, bendecida por la figura de la sabia y maternal Mrs. Hastings.

Es evidente que Iris, la sobrina de Cora, era la joven ideal para David, tal como fue presentada once años atrás; sin embargo, en el guion, Puig dejó establecido que la posibilidad de un matrimonio con Iris estaba absolutamente descartada: cuando David pregunta por la joven, Mrs. Hastings le muestra una fotografía en la que aparece, así lo indica el guionista, "a plump matronly looking Iris sits with a gentleman and three children in a studio portrait" (*Ball Cancelled* 55). La opción por Mrs. Hastings como pareja en lugar de Iris demuestra una vez más que en *Ball Cancelled* no existe ninguna intención de buscar un final que se acomode a otra de las convenciones de Hollywood: cuando se trata de una historia de aprendizaje, esta culmina exitosamente cuando el joven está listo para ingresar al mundo de los adultos. En el caso de

David, en cambio, su aprendizaje sentimental no es exitoso, en términos de lo que se espera que deba aprender un joven en la sociedad patriarcal. David fracasa, pues, al no independizarse de la madre, no completa la trayectoria que le permitiría acceder luego a su propia mujer, Iris; y al estatus del padre. En términos freudianos, no resuelve el complejo de Edipo y su paso a la adultez no tiene lugar; es decir, no crece.

En ese sentido, David se anticipa al Toto de *La traición,* quien no crece literal ni simbólicamente, tal como se relata el episodio en el Capítulo VI "Teté, Invierno 1942" que tiene lugar cuando Mita, la madre, asustada porque le habían dicho que "el Toto estaba demasiado pegado a ella" (Puig, *La traición* 109), le dijo que "le prohibía jugar más a la tienda y con las cosas de la Paqui robadas y pintar artistas porque no eran cosas de varones y que si lo veía otra vez lo iba a poner en penitencia y quedaba sin cine" (110). Amenazado con ser privado del cine, el único espacio que le permitía escapar del agobiante mundo de Vallejos; y, además, el único espacio donde aún era posible la complicidad con la madre, Toto deja de crecer. Dice Teté: "Mita está asustada porque no crece y después de la fiebre no creció nada ese enano" (112); y Mita tiene sentimientos contradictorios al respecto: "Que no crece el Toto siempre quejándose Mita, 'mocoso de mierda ¿por qué no creces? le decía en la cara al nene, y el nene se fue a la lección de piano y me dice 'este hijo de puta no crece'. Mita con la barriga que sí le crece y se le nota el encargue" (122), narra la vecina Delia, en el capítulo VII "Delia, Verano 1943"; pero, en su monólogo del capítulo VII "Mita, Invierno 1943", centrado en el dolor por la muerte de su segundo hijo, y habiéndose negado a enviar a Toto a un colegio de Buenos Aires, como quería Berto, se justifica:

> Los chicos se vuelven hombres en los colegios lejos de los padres, dicen ¿y yo me hubiese quedado sin mi chico? ¿Qué después al fin de las clases me volvía hecho

> un hombre? ¿y a una madre le pueden arrancar así su chico y después devolverle lo que se les dé la gana? La fatalidad me podrá arrancar lo que quiera, que yo sé que puede arrancar lo que quiera, la fatalidad, cuando se lo propone, pero mientras lo pueda evitar a mí no me van a arrancar a mi chico para devolverme después un grandulón que le da vergüenza ir al cine con la madre. (142)

Más adelante, en ese mismo monólogo, Mita retoma el tema de Toto debatiéndose entre su deseo de que crezca—lo que implica que cambie y se "vuelva hombre", como su primo Héctor, que no tenga miedo a pelear con los otros chicos, que no avergüence a Berto con sus lágrimas ni con su resistencia a montar la bicicleta grande porque prefiere la que tiene rueditas— y la fantasía de que se detenga allí en sus diez años, o, mejor, que se vaya haciendo cada vez más pequeñito: "ya lo veo como era antes, a los ocho, a los siete, a los cinco años, la gente no se nos quería despegar por la calle, de divino y gracioso que era" (Puig, *La traición* 152). Para explicar el complejo de Edipo, Hayward señala:

> For growth to take place into a plurality of relations and into the order of civilization and culture the child must be removed or severed from its imaginary unity with the mother. This dyadic structure must give away to a third term. This moment is what Freud terms the oedipal complex or crisis. The father intervenes, forming a triangular structure, forbidding the child sexual access to the mother. The male child renounces his desire for his mother for fear of castration … The male child obeys the father, enters into a pact with him in that he renounces his mother momentarily until it is time for him to find his own female and accede in his turn to 'paternal' status which is the reward for renouncing the mother. (290)

Como fácilmente se puede corroborar, tanto David en *Ball Cancelled* como Toto *en La traición*, ilustran la explicación freudiana del "complejo de Edipo", casi como si se tratara de la ejemplificación de un caso presentado en la consulta. Jill-Levine notó con acierto que en *Ball Cancelled* "Manuel transportó su bagaje madre-hijo a la novela gótica inglesa" (102); pero la biógrafa considera únicamente la "relación ilícita entre una mujer mayor y un joven" (103), es decir, la que sostienen David y Cora; e ignora la figura materna de Mrs. Hastings y la importante función que cumple en la historia.

Es preciso llamar la atención sobre cómo, ya desde este primer trabajo, Manuel estaba tratando de resolver el tema de la relación madre/hijo, que aparecería, como se ha visto, en Toto y su aprendizaje, y luego en la relación de dependencia de Molina con su anciana madre en *El beso de la mujer araña*.

4.1.3.3.3 Desafíos al código de censura

Además de las transgresiones ya anotadas, llama la atención el contraste entre la discreción de las acotaciones del guionista y la propuesta de algunas imágenes que, evidentemente, desafían las convenciones de Hollywood, en cuanto exponen deseos y atracciones sancionados por el Código. Por ejemplo, en la acotación que cierra la escena del "baño al aire libre" que forma parte del "Happy Interlude", la voz narradora señala, con un tono neutro y ajeno a cualquier confrontación con los valores convencionales, que David "Seeing Cora still walking away from him he climbed out of the water and lay on the grass to dry his body in the sun" (Puig, *Ball Cancelled* 41). Es evidente que aun cuando la desnudez del joven no se mencione directamente y el tono neutro en que está escrita tal acotación excluya cualquier valoración, exaltación o admiración ante el cuerpo desnudo tanto del espectador/lector como de Cora, sujeto de la mirada, el guion está proponiendo con total claridad un plano del cuerpo del joven secándose al sol, lo

cual en la realización de la película implicaría filmar un desnudo masculino, imagen prohibida explícitamente por el Código en el capítulo VI, titulado "Costume", donde se lee: "Complete nudity is never permitted. This includes nudity in fact or in silhouette or any licentious notice thereof by other characters in the pictures" (Walsh, "Appendix 2" 209).

Se puede afirmar que, en muchos aspectos, el guion desobedece una regla fundamental: aquella que insiste en que cualquier hecho que atente contra la ética, la religión y los valores en general debe ser presentado de manera tal que despierte el rechazo de la audiencia, la cual "shall never be thrown to the side of crime, wrong-doing, evil or sin". Específicamente en la sección II sobre los principios referidos al tratamiento del sexo, se señala: "Adultery, and illicit sex, sometimes necessary plot material, must not be explicitly treated or justified, or presented atractively" (206-7). La infidelidad, en el cine clásico en general y en el *women's film*en particular, es usualmente condenada y castigada, por cuanto "The sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld" (207); y son escasos los "happy endings" como el de *Blonde Venus* (Joseph von Sternberg, 1932), en el que a Marlene Dietrich, a pesar de haber sido infiel a su marido y de haberlo abandonado luego de entregarle al hijo de ambos a fin de iniciar su triunfal carrera como cantante, se le permite regresar a su hogar y es perdonada por el marido.

Era más común que el adúltero (o la adúltera), así como la persona que se interponía y separaba a la pareja, fueran presentados de manera tal que no concitaran ninguna simpatía en los espectadores y, por supuesto, terminaran castigados en la escena final. Resulta representativo el personaje de Crystal que interpreta Joan Crawford en *The Women* (George Cukor, 1939), culpable del divorcio de la feliz pareja formada por Norma Sheaerer y el marido (a quien nunca se ve) y que es presentada como la amante, la típica "kept woman" que busca enriquecerse con el dinero del hombre al que ha seducido, poderoso y adinerado, pero débil. La película invita a la

audiencia a identificarse con la sufrida mas no por ello paralizada Shearer, quien al descubrir que su amado esposo mantiene una relación clandestina con Crystal, la vendedora de perfumes de una gran tienda, lo expulsa de la casa y le pide el divorcio. Más adelante, enterada de que a la nueva mujer de su exmarido solo le interesa el dinero e incluso que lo engaña con otro hombre, y que es realmente infeliz, interviene para desenmascararla. En este acto, el perdón está implícito y el "happy ending" sugiere la vuelta a la normalidad, aunque no se muestren la anulación del divorcio ni la reconciliación. Sí queda clara, en cambio, la condena a Crystal: expulsada de la casa donde se había instalado como la elegante señora del dueño, no le queda más remedio que volver a su realidad de vendedora de perfumes.

La infidelidad de los maridos suele ser más fácilmente perdonada que la de las mujeres, como lo prueban muchas películas que siguieron el modelo de *Madame X*,[25] en el que una mujer acusada de haber sido infiel es expulsada del hogar y separada del hijo. Con la expulsión, se inicia su caída a los más bajos niveles morales, sociales y económicos, desde donde será parcial o totalmente rehabilitada minutos antes de su último suspiro y luego de más de dos décadas de vagar por el mundo padeciendo todo tipo de sufrimientos, necesarios para su redención.

Hollywood no evadió las historias de infidelidad y convivencia ilegítima desde la perspectiva del personaje que cometía la falta moral. El mejor ejemplo es *Back Street*, basada en la novela de Fannie Hurst en sus tres versiones (1932, 1941 y 1961) y que cuenta la historia de una mujer que, enamorada de un hombre casado, acepta el papel de amante y una vida como "the woman in the back street". En la primera versión, dirigida por John Stahl, Irene Dunne interpreta a Rae Smith quien, como la heroína de la historia, es vista con simpatía y su sacrificada vida invita a la compasión antes que a la condena. Christian Viviani cita una entrevista a Dunne, realizada en 1977, en donde la actriz recuerda: "The number of letters I received from women

who were living in the 'back street' of a man's life, and who thought I could give them answers to their problems! Sometimes they signed their letters, but most often they didn't. They simply wanted someone to talk to…" (91).[26]

Por cuanto muchas mujeres se identificaron con Rae Smith, esta primera versión fue muy criticada por los grupos católicos y protestantes, quienes la acusaron de generar simpatía hacia los adúlteros "and to undermine the normative ideal of marriage as monogamous" (Jacobs 107). Cuando la Universal quiso reestrenarla en 1938, Breen rechazó el pedido y sugirió una nueva versión con otro guion, en el que intervino con sugerencias muy puntuales que, aun cuando la productora no las adoptara al pie de la letra, dan cuenta con claridad del objetivo: establecer el "system of compensating moral values" (107) por medio del refuerzo de la idea de que la muerte de Walter, el amante, y la mala vida de Rae son consecuencia necesaria de su relación adúltera.[27]

Evidentemente, infidelidad, adulterio y sexo ilícito constituyen "necessary plot material" en *Ball Cancelled*, pero Puig hace caso omiso de las "recomendaciones" del Código. Basta señalar, en relación con el tratamiento de este tema, que en ningún momento la relación de convivencia de Philip con la viuda Sullivan, quien además tiene dos hijas pequeñas, es condenada o juzgada como inmoral; por el contrario, es prácticamente justificada cuando se le descubre al lector/espectador el problema de frigidez y rechazo al sexo que padecía Cora. En la escena en cuestión, a la que me referiré en el análisis de Cora, Philip es presentado como un marido dispuesto a la reconciliación, pero Cora rechaza la propuesta de manera radical, pues no desea tener relaciones sexuales con él. Su odio al sexo explica por qué Philip convive con Sullivan: ha debido buscar fuera de casa los placeres que su mujer legítima no puede ofrecerle.

La viuda Sullivan también es presentada con simpatía, pues se trata de una mujer sencilla y cálida; y en ningún momento se pone en duda su amor por Philip ni se sugiere que esté

interesada en su dinero y buena posición. Pese a pertenecer a otra clase social y pese a su mala reputación por haber sido amante de un hombre casado, la viuda es rehabilitada: “She is a good woman, not our class but very good-tempered” (Puig, *Ball Cancelled* 55), sentencia Mrs. Hastings,la madre cuya autoridad se funda en la sabiduría y la sensatez. Así, el pasado se borra con su bendición: la nueva familia fundada por Philip se instala en las tierras recién adquiridas como un claro signo de reincorporación al medio social que lo había rechazado. Además, Philip es tratado con simpatía absoluta; incluso la propia Cora, que podría ser considerada una víctima, no lo responsabiliza por el fracaso de su matrimonio: “My life has been far from successfull, I was unlucky to meet Philip and he was unfortunate to meet me” (42), le confiesa a David, cuando estaba empeñada en enseñarle la necesidad de que deje de ser como era ella en su juventud: “when I was always escaping from reality” (42) y trabaje por el bien de los demás, en el campo. En suma, el adulterio no solo no es castigado en *Ball Cancelled,* sino, más bien, premiado. Ciertamente, Joseph Breen y su equipo de censores hubiera reescrito este guion y cambiado parte de la historia de manera que dejara en claro que el adulterio es inmoral y que quienes cometen este pecado, necesariamente, y como consecuencia de haber transgredido los códigos morales, serán castigados ya sea con la muerte, la enfermedad, la pobreza, etcétera.

Cuando los amigos de Manuel Puig determinaron que este guion había sido “escrito en los cincuenta como si estuvieras en los treinta”, no tuvieron en cuenta la ruptura de ciertas convenciones, el tratamiento de temas prohibidos ni las transgresiones al código moral que presentaba este primer trabajo. Consciente o inconscientemente, le gustara o no, Manuel estaba empezando a escribir con la libertad que ya asomaba en los años sesenta; aunque sería en el ámbito de la novela donde hallaría el espacio que necesitaba, ya sin el formato del guion ni sus limitaciones, para expresar y desarrollar los temas que esbozó tímidamente en *Ball Cancelled.*

4.1.3.4 Los arquetipos femeninos de Hollywood

¿Hay huellas en *Ball Cancelled* de la fascinación, de esa nostalgia por los personajes femeninos de los años treinta y cuarenta? En la construcción de Cora, Mrs. Hastings, Iris o la viuda Sullivan, ¿se pueden reconocer modelos, tipos, marcas, conductas que confirmen, otra vez, aquello de "escribes en los años cincuenta como si estuvieras en los treinta"? Abordaré estas interrogantes en los siguientes segmentos.

4.1.3.4.1 "¿Dónde están las Dunne, las Claudettes y las Constance Bennett de ahora?"[28]

El *star system* de los años treinta y cuarenta que sedujo a Male hizo también delirar al niño y luego adolescente Manuel. Como señala Jill-Levine, "Coco, sentado junto a Male en el cine a oscuras, contemplaba estas películas, destinadas en general al público femenino, con la mirada de su madre, una mirada femenina, con los ojos clavados en Ginger: sus vestidos, sus gestos faciales, sus movimientos, su encanto natural" (42). Las películas ofrecían diversos tipos de mujeres interpretadas por las actrices de la lista de favoritas, lista que cambió de los treinta a los cuarenta, pero que ya no fue reemplazada con las estrellas de los cincuenta[29] —exceptuando a Marilyn Monroe—, ni mucho menos de los setenta y ochenta. Si ya en las primeras cartas escritas a su llegada a Roma se lamentaba —"¿Dónde están las Dunne, las Claudettes y las Constance Bennett de ahora?"[30] (*Querida familia* 114)—, el ya adulto y exitoso novelista declaró una y otra vez su desdén por el cine estadounidense posterior a 1950 en general y por las nuevas estrellas, como Meryl Streep.

> Tengo poca paciencia con el cine nuevo. No tengo buena disposición… Yo he caído en la tentación de hacerme coleccionista y eso, realmente, ocupa mucho tiempo; y me he hecho así como un especialista en ciertos sectores, y no da tiempo para verlo todo. Ahora, en México, tengo antena parabólica y puedo ver

> cantidad de cine nuevo, lo pongo a veces y digo "a ver si descubro algo que me despierte del letargo, que me actualice un poco, que me quite la moniza como dicen en México". Por ejemplo, me puede poner muy nervioso Meryl Streep, a mí me enferma, me pone mal ¿qué le voy a hacer? (Romero, "El último Puig" 354)

Hecha esta declaración ante el público madrileño que lo había ido a escuchar en el marco de la "Semana de Autor sobre Manuel Puig" en abril de 1990, el escritor reconoció que su dificultad con el cine contemporáneo, ese rechazo que sentía frente a las nuevas producciones, no le alegraba "para nada": más bien, lo hacía sentir alejado de los jóvenes: "Como que me quedé en otra cosa. Pero tampoco puedo decir lo contrario" (356).

Néstor Almendros —su viejo amigo y compañero de estudios del Centro Sperimentale que fungía de conductor de la mesa— sintetizó la conflictiva relación de Manuel con el cine del pasado y del presente: "Las películas antiguas te estimulan, las modernas no" (356). Puede decirse que las "modernas" no incluían solo a las películas de los años ochenta, como podría pensarse. Aunque eventualmente se entusiasmaba: "Lo que me transportó fue 'El Cisne'. No hay palabras para describirla, Hollywood se está despertando y en forma, me parece. Entre ésta, 'Lloraré mañana' y 'Hojas de otoño'[31] hay para esperar una renovación" (Puig, *Querida familia* 48), en general las películas que Hollywood estaba produciendo desde los años cincuenta —con una censura menos rígida y una nueva generación de *stars*— lo decepcionaban cada vez más y agudizaban la enorme nostalgia por el cine que vio en su infancia y adolescencia: "Mamá: ¿te acordás de los detalles en las comedias de Irene Dunne? Cómo quisiera volver a verlas" (*Querida familia* 84), escribió en una de sus primeras cartas desde Roma en 1957.

En el diálogo que sostuvo en 1973 con Diego Baracchini recordó que, en los años cincuenta, "Hollywood comenzaba a decepcionarme: los directores no eran suficientemente

personales, mis estrellas estaban envejeciendo y no les encontraba reemplazantes, con excepción de Marilyn Monroe" (63). En general, en sus juicios, predominaban las expresiones negativas que daban cuenta de la desilusión e insatisfacción que sentía cada vez que asistía al estreno de una película norteamericana: "Vi una de box con H. Bogart pasable ¡la última de John Ford con John Wayne, me fui por la mitad! 'Gas Oil'[32] con Ginette Lecclerc y Gabin un insulto" (*Querida familia* 52), escribe en 1956.[33] Mientras que, por el contrario, celebraba cualquier película que le permitiera recuperar el pasado cuando, sentado junto a su madre en la sala de Villegas, veía todas las películas, una diferente cada día y mayoritariamente norteamericanas, en el Teatro Español, ubicado a tres cuadras de la casa: "Hubo algo que valió por toda la semana… 'La dama de las camelias' con Greta. Es increíble cómo se mantiene, no ha envejecido un solo día. Ella perfecta y todo el reparto excelente" (142), escribe en marzo de 1958; "Hoy para redondear el week end nostálgico voy a ver nada menos que 'La vida de I. y V. Castle'!!![34] No veo el momento de que se apaguen las luces. ¡Qué recuerdos!" (162). Y días después comenta:

> La primera parte es fenómena (la parte de comedia) luego decae un poco. Ella era algo único, la simpatía personificada. Ayer vi algo fenomenal, fui volando: "Trouble in Paradise"[35] de 1932 con Kay Francis, H. Marshall y M. Hopkins. No ha envejecido en absoluto, yo no me acuerdo de haberla visto en Villegas (debe haber llegado en el 34 o 35). Dirigida por Lubitsch. Tenía mucha curiosidad de ver a ella, hermosísima, pero media pava como comedianta. (163)

4.1.3.4.2 "¿Qué artista te gusta más? ¿la buena de *Sangre y arena*? o ¿Rita Hayworth la mala?"

Conviene indagar ahora en la representación de los personajes femeninos y los tipos, más precisamente "arquetipos", de mujer que construyó Hollywood y con los que Male y Coco y

luego los personajes creados por Manuel Puig se identificaron, amaron y odiaron; para preguntarse en qué medida el guionista replica, "copia", reelabora esos modelos en las mujeres de *Ball Cancelled.* En esta búsqueda de las huellas o marcas detectables en los personajes del guion, la descripción que elabora Janey Place de los personajes femeninos que construye cualquier expresión —sea novela, cine, teatro— es un buen punto de partida:

> The dark lady, the spider woman, the evil seductress who tempts man and brings about his destruction is among the oldest themes of art, literature, mythology and religion in Western culture. She is as old as Eve, and as current as today's movies, comic books and dime novels. She and her sister (or alter ego), the virgin, the mother, the innocent, the redeemer, form the two poles of female archetypes. (35)

En efecto, Hollywood consolidó, con variantes, esta vieja dicotomía que el niño Toto percibe con absoluta claridad en su segundo monólogo ("Toto, 1942"), en el que plantea justamente el conflicto entre la mujer mala, pero linda y "sexy", y las actrices que eran las "buenas". El conflicto de Toto se exacerba cuando en una de las raras ocasiones, la única en realidad, en que Berto acompaña a su mujer e hijo al cine, ven *Sangre y arena* (Robert Mamoulian, 1941). Toto teme que a su padre no le guste la película, "A papá no le va a gustar, ay qué miedo, no le va a gustar"; pero, para su sorpresa, "le gustó muchísimo" y mientras a la salida del cine conversaban, contentos, Toto fantasea con la familia feliz: los tres juntos irán a la confitería a comer su sándwich favorito y la gente de Vallejos lo verá conversar con su padre, lo que está representando el deseo del niño de romper su inquietante unión con la madre a través de la figura "salvadora" del padre, cuya intervención le permitirá separarse de la madre y acceder al mundo simbólico del lenguaje, la "ley del padre" en términos lacanianos:

> Papá decía que le gustaba Rita Hayworth más que ninguna artista, y a mí me empieza a gustar más que ninguna también, a papá le gusta cuando le hacía "toro, toro" a Tyrone Power, él arrodillado como un bobo y ella de ropa transparente que se veía el corpiño, y se le acercaba para jugar al toro, pero se reía de él, que al final lo deja. Y a veces pone cara de mala, es una artista linda pero que hace traiciones. (Puig, *La traición* 82)

El deseo de Toto de acceder al mundo del padre solo es posible a través del cine, el único lenguaje que ambos pueden compartir: si a él le gusta Rita Hayworth —objeto de deseo que atrae a los hombres—, Toto la incluirá en su álbum de películas y artistas: "Voy a escribir en letras grandes R. de Rita y H. en letras grandes, le dibujo de fondo un peinetón y algunas castañuelas" (83). Pero el proyecto de incluirse en el mundo del padre fracasa cuando, camino a la confitería, se encuentran con los empleados de la fábrica y Berto los invita a la casa a comer chorizos y tomar vino, mientras escuchan la pelea de boxeo que se transmitirá por la radio. Toto se siente traicionado —como el muchacho de *Sangre y arena* al que traiciona Rita— por su padre, quien de manera súbita abandonó el reino del cine en el que breve y armoniosamente se habían instalado y optó por el boxeo, los amigos y el vino, lugares de exclusión para el niño. Desde entonces, Berto "no volvió más a ir al cine" y Toto, alejado definitivamente de su padre, abandonó su deseo de incluirse en el mundo de los hombres: "No quiero dibujar R.H. en letras grandes" (83), aunque según relata la prima Teté (VI "Teté Invierno", 1942), luego de ver *Sangre y arena*, Toto le preguntaba una y otra vez a su tío, el padre de Teté

> "¿Qué artista te gusta más?" "¿la buena de *Sangre y arena*?" y papi le contesta "que me la traigan", y el Toto entonces "¿Rita Hayworth la mala?" y papi dice "que me la traigan", y el Toto se pone rabioso y dice que le diga si le gusta más

> una o la otra, y papi "que me la traigan" y nunca le contesta lo que el Toto quiere. (*La traición* 109)

Coco y Male preferían, entre las estrellas de los treinta y los primeros cuarenta, a Luisa Rainer: "Dulce y sensible, era la víctima perfecta con la que Male —por lo tanto Coco— podía identificarse", señala Jill-Levine, citando una declaración de Manuel: "Yo adoraba la mujer sometida aunque heroica, que en los años 30 era Norma Shearer y en los 40 se convirtió en Greer Garson. Yo protegía a la abandonada Luise Rainer" (43). No es casual que las dos películas en las que Rainer interpreta el papel de esposa sumisa sucesivamente abandonada, primero en *El gran Ziegfield* (*The Great Ziegfeld*, 1936) y luego en *El gran vals* (*The Great Valse*, 1938), fueran referidas por Toto en *La traición*, en contraposición con *Sangre y arena* que le daba el protagonismo a la mala, "bad woman", a la que "hace traiciones".

La instauración de una rígida censura que prohibía la exhibición del cuerpo femenino y las expresiones de amor y deseo, entre otras represiones, generó la creación de un nuevo tipo de protagonista: "The independent and working woman" (Walsh 33). Así, surgieron estrellas como Katherine Hepburn, Jean Arthur, Rosalind Russell, Irene Dunne y —como señala Walsh— "most of the professional and working-class heroines come after" (33). La paradoja no puede dejar de señalarse —anota la estudiosa—, puesto que, por un lado, el restrictivo, moralista y represivo Código Hays suprimió la sexualidad femenina, a su vez permitió y promovió la emergencia de un nuevo tipo de mujer en el cine: "the driving, hyperactive woman, a heroine more congenial to current tastes than her sultrier sisters" (34).

Las "screwball comedies" producidas desde mediados de los años treinta en adelante, tales como *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938), *Philadelphia Story* (George Cukor, 1940), *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940), son ejemplos de películas creadas a partir de las

restricciones del Código en el ámbito sexual. Dado que cualquier expresión sexual estaba prohibida, las nuevas producciones se plantearon desarrollar comedias en las que la llamada "battle of sexes" era el tema protagónico y la estrella femenina se desenvolvía con autonomía e independencia exhibiendo una mayor inteligencia que su pareja. Ciertamente, no hay que olvidar —como bien enfatiza Basinger— que tratándose de películas inscritas en el género del "women's film" —producidas ya sea en los treinta o en los cuarenta, antes o después del código Hays, con censura o sin censura— sí ocurre, como en efecto sucedía, que la protagonista se enamoraba del "enemigo", abandonaba todos sus proyectos y se entregaba al amor, porque "Love Is My True Job" (17). Y así, en la escena final, las "indomables" protagonistas de las "screwball comedies" desechaban cualquier gesto de rebeldía o deseo de autonomía, pues el encuentro amoroso borraba cualquier otro deseo.

En los cuarenta, muchas de las estrellas de los treinta se habían empezado a hacer mayores, pero siguieron dominando la escena como maduras y experimentadas actrices. Claudette Colbert, Joan Crawford, Bette Davis, Irene Dunne, Katherine Hepburn y Myrna Loy —que formaban parte de la lista de favoritas de Male y Coco— interpretaron papeles de mujeres fuertes, perseverantes y que debían lidiar con intensos conflictos emocionales. Muchas de ellas estaban en el lado de las "buenas" e interpretaron a fuertes y sacrificadas madres, exitosas profesionales o esposas amenazadas casi siempre por sus maridos. Joan Crawford fue la madre emblemática en *Mildred Pierce*; Bette Davis, en *Watch on the Rhine;* Olivia de Havilland, en *To Each His Own;* Irene Dunne, en *I remember Mama*; Greer Garson, en *Mrs Miniver*; Claudette Colbert, en *Since You Went Away*.

Gran parte de la producción de Hollywood de los cuarenta se orientó a estos *women's films*, cuyo público estaba conformado mayoritariamente por mujeres: "Pin-up and body

spectacle shots were employed less frequently. Nonetheless, theses heroines were far from asexual. Although circumscribed by production code standars, many women's film stars express strong sensuality" (Walsh 28); pero, es preciso señalar que tal expresión es muy controlada y discreta, a diferencia de lo que ocurre con Rita Hayworth o Betty Grable. Los estereotipos de la "femme fatal", la "vamp" o "evil woman" fueron en cierto modo modificados o enriquecidos en el *film noir*,[36] como lo señala Gledhill en su estudio sobre el cine negro.

La autora busca identificar en este género, subgénero o movimiento un discurso "about women and sometimes, perhaps subversively, for women" ("Klute 1" 14), mediante el análisis de la manera como el empleo específico de ciertos recursos narrativos —la particular estructura en la que domina el flashback, el uso de la voz en off, la proliferación de los puntos de vista que conduce a la presentación de una imagen fracturada e incoherente de los personajes femeninos, así como la inestable caracterización de la heroína— producen y determinan el lugar específico que ocupan las mujeres en el *film noir*. Así, la estructura del flashback propia del *film noir* y la narración a cargo de una voz en off, generalmente masculina que relata hechos pasados, crean una distancia entre lo que se dice y lo que se ve, lo cual —señala Gledhill— da lugar a que el espectador dude de lo que expresa esa voz, más aún si sus palabras refieren al personaje femenino. Del mismo modo, la proliferación de puntos de vista y simultáneamente la lucha por la hegemonía de uno solo dan lugar a muchas implicaciones vinculadas con la imagen de la mujer: "Where a single woman is seen from several viewpoints —either by different characters (*Laura*) or at different moments in time (*Double Indemnity*, *Out of the Past*) what is produced is a fractured, incoherent image" (17); es decir, en cuanto la voz y el punto de vista del personaje masculino (el que investiga) no controla la trama, sino que, por el contrario, representa al héroe empeñado en descubrir la verdad y que puede caer en el engaño y en el error más de una vez: ni

él ni la audiencia pueden confiar plenamente en lo que ven, en lo que saben o en lo que se dice. Descubrir la verdad supone básicamente "desenmascarar" al personaje femenino, descubrir si tras su declarada honestidad se oculta su impostura o si esta es solo una máscara tras la que se esconde una mujer honesta. Gledhill anota que "Rather than a coherent realisation of the unstable, treacherous woman, we tend to find in film noir a series of partial characterisations juxtaposed, not necessarily in continuity but separated by gaps in time" ("Klute 1" 18).

El personaje femenino puede cambiar de manera radical en una sucesión aparentemente inmotivada, como ocurre con Cora en *The Postman Always Rings Twice* (*El cartero llama dos veces, Tay Garnett* 1946), quien a lo largo de la historia es presentada sucesivamente como: "1) sex-bomb; 2) hardworking, ambitious woman; 3) loving playmate in an adulterous relationship; 4) fearful girl in need of protection; 5) victim of male power; 6) hard, ruthless murderess; 7) mother to be; 8) sacrifice to law" (Gledhill, "Klute 1" 18).

En el caso específico de Rita Hayworth en *Sangre y arena*, no existe tal incertidumbre porque el personaje es claramente presentado desde el inicio como la "bad girl" —para Toto "es una artista linda pero que hace traiciones" (Puig, *La traición* 82)—, por una narración confiable que no apela a ningún tipo de inestabilidad en la identidad de los roles asignados. En cambio, en *Gilda* (1946), si bien el personaje que interpreta Rita es presentado por Glenn Ford a través de su propia narración como una *evil woman*, oportunista, manipuladora y dispuesta a vender su cuerpo para conseguir sus objetivos, pronto la audiencia descubre que está totalmente equivocado, gracias a que recibe información de la que Glenn Ford carece. Es justamente el amor que siente por él y la desconfianza de este en su decencia y sinceridad lo que la llevan a comportarse como si fuera esa mujer que describe Ford. El tema central de *Gilda* —afirma Basinger— es encontrar la respuesta a la pregunta: "Is she decent? Or not?" (72). La respuesta se

encuentra muy en la línea de la inestabilidad e incertidumbre que caracteriza a los *women's film* inscritas en el *film noir* —prosigue la estudiosa— "The film answers the question by indicating that she's not very decent, although she's really enough. That is, although she looks and acts as if she's not decent, in the end, she turns out to be decent" (72). Ford, después de haber creído a lo largo de toda la película que Hayworth era una mujer indecente —y, hay que decirlo, ella sistemáticamente actuó frente a él de manera tal que estuviera cada vez más convencido de tal certeza—, descubre que nunca fue realmente mala. Cómo y por qué cambia tan rápidamente de opinión en la escena final, lo explica Basinger: "Because she was willing to suffer. Because she was hurt and rejected by her man in the first place, which is why she married Macready. Because all she wanted was love. Because she would do anything her man wanted her to do" (Basinger 73). Desde *Gilda,* Rita Hayworth pasó a formar parte de la lista de favoritas de Manuel Puig, cuando descubrió "que era la mala mujer sexy que demostraba tener buen corazón y cuyo destino era trágico" (Jill-Levine 45).

Existían, pues, aquellas mujeres que deliberadamente conducían al hombre a su destrucción, como Rita en *Sangre y arena,* y aquellas que enmascaraban lo que realmente eran hasta el final, cuando necesariamente se revelaba la verdad y se descubría que la heroína era realmente un demonio, una "spider woman" o una que se encontraba a medio camino y se debatía entre la persistencia en el mal para la consolidación de sus ambiciosos proyectos y el amor, no incluido en sus planes, pero que había surgido y al que se resistía de manera que terminaba calificada como "mala" y su final era irremediablemente la autodestrucción, la muerte o la cárcel (*Out of the Past,* Jacques Tourneur 1947; *El halcón maltés,* John Huston 1941). También está la heroína honesta, injustamente acusada (*Laura,* Otto Preminger 1944) o una que si bien se había comportado como una "evil woman", sufría y estaba dispuesta a sacrificarse por

el amado, como Rita en *Gilda*. Pero, en todos los casos, fuera que les correspondiera la redención o el castigo, las protagonistas del *film noir* cometían una transgresión: la ambición. Janey Place señala que "This ambition is inapropiate to her status as a woman, and must be confined" (Jill-Levine 46). La ambición —sea por dinero, poder, amor, escapar de una relación opresiva— que genera el mal, la destrucción y la muerte y que es castigada o perdonada, a fin de volver al orden establecido, no es sino una metáfora del deseo de libertad e independencia de la protagonista. La combinación de este deseo con la marcada sexualidad y el uso que hace de esta convierte a la mujer del *film noir* en una mujer peligrosa que amenaza la estabilidad del héroe y puede destruirlo si no es capaz de reprimirla y controlarla.

En el extremo opuesto de estas mujeres ambiguas y siempre al borde del mal, permanece siempre, estática e inactiva, la "good woman" que Janey Place llama "the nurturing woman" y que se presenta como salvadora, por cuanto, al haber estado al margen del conflicto, le ofrece al héroe un mundo estable y seguro. "She is linked to the pastoral environment of open spaces, light, and safely characterized by even, flat, high-key lighting" (50). En la medida en que no genera ningún conflicto, su participación en la trama es mínima.

Otro personaje que es necesario mencionar es el de la madre, personaje central de un sinnúmero de *women's films*. La actitud de Hollywood ante la madre suele ser, en general, de signo positivo: "all mothers are good, and all women should be good mothers", precisa Basinger en el capítulo "Motherhood" (392); sin embargo, y a pesar de esta idea ampliamente aceptada, el tratamiento del personaje de la madre cuenta con muchas vertientes y variantes. Basinger considera que, básicamente, Hollywood representó cuatro tipos:

1. Unwed (who are among the most common in the woman's film)
2. Perfect (who are few and far between)

3. Sacrificial (who are faced with more serpent's teeth and reasons to give up their children than you can possibly imagine)
4. Destructive (who show remarkable talent at their specialty). (392)

En los guiones de Manuel Puig ninguna de las mujeres protagonistas tiene hijos, con excepción de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*: Meche podría adecuarse, en parte al menos, al tipo de madre sacrificada que trabaja duramente para poder educar a su hijo en un internado de alta categoría; y Rosa, madre de Toto, no calza en ninguno de estos tipos, pues su construcción no obedece ni a la sacrificada ni tampoco a la "mala" que abandona a sus hijos. La única madre presente en los guiones del "ciclo hollywoodense" es Mrs. Hastings. Y por todo lo que se ha dicho de este personaje resultaría más o menos cómodo inscribirla en el tipo de la "madre perfecta"; digo "más o menos", puesto que no debe olvidarse la ya señalada frialdad o ausencia de gestos que expresen su dolor frente al suicidio de Cora, su hija.

Es acertada la observación de Basinger de que estas madres se encuentran en películas sobre muchachos jóvenes; y, con menos frecuencia, en aquellas sobre hijas mujeres, sean jóvenes o mayores. Aunque Mrs. Hastings es madre de Cora y de Catherine, en un plano implícito, ya se ha dicho, funciona como la madre de David, es decir, de un muchacho. Veamos la descripción de la "madre perfecta" que plantea Basinger:

> They bake pies, and they wash underwear, and they understand things … They provide everything a man or boy could possibly want. They are idealized, setting the norm by which women can be measured. They are patient, beautiful and pure. They are often stout and middle-aged, wearing sensible shoes and hats that would never blow off in the wind. (409)

Quizá la “perfecta madre” más emblemática del cine es Ma Joad, aunque este personaje también se inscribe en el tipo de la “madre sacrificada”, no porque renuncie a sus hijos —como es el caso de muchas madres que los entregan a otros padres en busca de un mejor futuro (Stella Dallas es la más representativa)—, sino porque asume las riendas de la familia, en vista de la debilidad de su marido, incapaz de hacerse cargo de los innumerables problemas que deben afrontar desde que la crisis los sacó de su tierra en Oklahoma y emprendieron la larga marcha a California en búsqueda de mejores posibilidades.

Mrs. Hastings no padece problemas económicos ni debe hacer sacrificio alguno por sus hijas; no está, pues, diseñada como Ma Joad, pero se acerca muchísimo al tipo de madre perfecta acomodada, descrito por Basinger, a la vez que se aleja desde la perspectiva de Valentín en *El beso de la mujer araña*, como se verá en el siguiente segmento.

4.1.3.4.3 “¿Con quién te identificás?”: la construcción de los personajes femeninos en *Ball Cancelled*

En *El beso de la mujer araña*,cuando Molina está narrando la escena de *Cat People*, en la que la arquitecta, después de haberse despedido del muchacho, atraviesa el parque oscuro y, cuando se da cuenta de que alguien la persigue, empieza a correr asustada, pues cree que es Irena, la mujer pantera, Valentín le pide permiso para intervenir:

> —¿Te puedo interrumpir, Molina?
>
> —Sí, pero ya falta poco, por esta noche quiero decir.
>
> —Una cuestión sola que me intriga un poco.
>
> —¿Qué?
>
> —¿No te vas a enojar?
>
> —Depende.

> —Es interesante saberlo. Y después vos si querés me lo preguntás a mí.
>
> —Dale.
>
> —¿Con quién te identificás?, ¿con Irena o la arquitecta?
>
> —Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína.
>
> —Seguí.
>
> —¿Y vos, Valentín, con quién?, estás perdido porque el muchacho te parece un tarado.
>
> —Reíte. Con el psicoanalista. Pero nada de burlas, yo te respeté tu elección, sin comentarios. (Puig, *El beso de la mujer araña* 31)

En este breve diálogo, Manuel Puig estaba planteando el tema de la relación de la audiencia con los personajes, desde la perspectiva de dos espectadores concretos que solo tenían en común haber nacido en el mismo país y estar compartiendo el mismo espacio: la celda donde han sido recluidos. Todo lo demás los separa. La opción sexual es la más evidente: como homosexual de orientación femenina, Molina se siente una mujer atrapada en un cuerpo de hombre, mientras que Valentín no tiene ninguna duda acerca de su identidad heterosexual; y, en términos de conciencia política, esta es inexistente en uno y determinante en las decisiones y el destino de Valentín. Asimismo, son claras las diferencias de edad, clase social, gustos, objetivos y proyectos de vida, formación académica y profesional.

Ahora bien, si Molina se identifica con Jean Simmons, la "mujer pantera" y Valentín se reconoce en el psicoanalista; si la Choli y Mita en el capítulo de *La traición de Rita Hayworth*, también espectadoras concretas, se identifican sin dudarlo con Norma Shearer o Loretta Young, puesto que comparten el género, las experiencias y la maternidad, entre otros, bien podemos

preguntarnos con qué personajes de *Ball Cancelled* nos identificamos como lectores y futuros espectadores. La pregunta es válida por cuanto si el Puig novelista prestó especial atención al tema de la identificación de sus personajes con los del cine, el Puig guionista, con mayor razón, debe haber construido a sus personajes en función del impacto, simpatías o antipatías que causarían en las audiencias desde el momento en que escribe su guion siguiendo el modelo hollywoodense, modelo que, como se ha visto, motiva y estimula la identificación con determinados personajes e historias del universo narrado, mediante el uso de sus recursos narrativos y de la puesta en escena.[37] Intentaré responder esta interrogante prestando atención a los personajes de Cora, David, Philips y Mrs. Hastings.

El personaje de Cora es central en *Ball Cancelled* y fue posiblemente el que más interesó a Puig, por lo menos en su preocupación por la actriz que interpretaría al personaje.[38] ¿En qué lugar se inscribe Cora dentro de los modelos de personajes femeninos vistos en el segmento anterior? ¿Es una manipuladora de los sentimientos del joven David? ¿Es la buena y sufrida esposa, víctima de la incontinencia del marido? En mi opinión, conviene analizar a este personaje a partir de su infeliz matrimonio con Philip. Recordemos que, apenas llegado, David descubre que este tiene una amante, la viuda Sullivan; y la primera imagen que tiene de Cora, a quien observa oculto tras la puerta la primera noche en la mansión, es la de una mujer que bebe sola y que es descrita como "a woman with long dark hair in an elegant dressing gown" (Puig, *Ball Cancelled* 31), caracterización que se ajusta más a una "bad woman" que a una "esposa decente". Al día siguiente, su atuendo, peinado y comportamiento la devolverán al lugar de la esposa víctima y sufriente a causa de la infidelidad del marido. Y, más adelante, será presentada como una mujer frígida, culpable del fracaso de su matrimonio. Tal revelación tiene lugar cuando Philip, luego de agradecerle a su mujer las atenciones que le ha prodigado a David —su

sobrino ha cambiado: es sorprendente cómo este joven tímido y enfermizo es ahora alegre y saludable; todo gracias a sus cuidados—, intenta un acercamiento desde la enorme distancia que los separa desde hace mucho tiempo y que los ha condenado a un matrimonio infeliz:

> —Philip: Also the house is different with these children making such uproar allday. Iris is so sweet, and so young! And I like to look at you when you're together because you too look young and it seems as if the years hadn't passed. Cora why not try to make things up. It's not late for us…Why don't you wait for me tonight, in your room?
>
> —Cora: What are you saying? It doesn't make sense, after all these years.
>
> —Philip: It doesn't make sense if a husband wants to sleep with his wife?
>
> —Cora: You know I hate it, I always hated it!
>
> —Philip: A woman who doesn't want to have sex becomes a nun. You didn't marry God but me. So you cheated me! (Exits). (*Ball Cancelled* 47)

Años después y con mayor sutileza, Puig trataría el tema de la mujer frígida en *El beso de la mujer araña*. Recordemos que la primera película que Molina le cuenta a Valentín es *Cat People*, la historia de una mujer, Irena, que debido a una antigua maldición se vuelve pantera cuando besa a un hombre; y, al besarlo, lo mata. Temiendo que esa leyenda sea verdadera, Irena no se atreve a tener relaciones sexuales en la noche de bodas y le pide a su marido —el joven arquitecto por el que Molina se siente atraído— "que le dé un poco de tiempo, hasta que se le pasen todos los miedos". Valentín interpreta la leyenda como una alegoría:

> —Vos te das cuenta de lo que le pasa ¿no?
>
> —Que tiene miedo de volverse pantera.

> —Bueno, yo creo que ella es frígida, que tiene miedo al hombre, o tiene una idea del sexo muy violenta, y por eso inventa cosas. (21)

Más adelante, concluye que Irena, la mujer pantera, representa "el miedo de la mujer de entregarse al hombre porque al entregarse al sexo se vuelve un poco animal, ¿te das cuenta?" Molina no entiende la idea y Valentín, didáctico, la desarrolla:

> —Hay ese tipo de mujer, que es muy sensible, demasiado espiritual y que ha sido criada con la idea de que el sexo es sucio, que es pecado, y ese tipo de mina está jodida, recontrajodida, es lo más probable que resulte frígida cuando se case, porque tiene adentro una barrera, le han hecho levantar como una barrera, o una muralla, y por ahí no pasan ni las balas
>
> —Y menos que menos otras cosas.
>
> —Ahora que yo hablo en serio sos vos el que embromás, ¿ves cómo sos, vos también? (Puig, *El beso de la mujer araña* 37)

La frigidez e incapacidad de Irena para establecer relaciones adultas, que Valentín "descubre" y "diagnostica" en la alegoría de la mujer pantera, recuerdan a las de Cora de *Ball Cancelled* y no es casual que ambas mueran, víctimas de su incapacidad para mantener relaciones adultas. Tampoco lo es que los maridos encuentren de inmediato mujeres "normales", capaces de satisfacer sus deseos y de ofrecerles un mundo estable y seguro, la "nurturing woman" representada por la viuda Sullivan en un caso y la colega arquitecta en el segundo. Ambas están dispuestas a cumplir el rol asignado a la mujer en la pareja, a diferencia de Cora y de Irena, cuya resistencia al sexo puede ser vista también como una forma de resistencia al poder y al control de los hombres. Estos personajes, como es usual, especialmente, en el *film noir*, o son redimidos o castigados con la muerte, que es lo que ocurre con Cora e Irena.

Con respecto al rol protagónico, en *Cat People* le corresponde a Irena tal como lo reconoce Molina, aunque hacia el final la audiencia la rechaza y desea su muerte, cuando se convierte en una pantera capaz de matar a quien se cruce en su camino. Se trata claramente de la protagonista, pues a lo largo de la película ha sido construida con una caracterización que atrae la simpatía y la compasión de los espectadores, puesto que es víctima de una maldición. En cambio, en *Ball Cancelled*, aunque central en la historia, Cora no es la protagonista; lo es el joven David. Y son sus inseguridades, su timidez y vulnerabilidad las que nos invitan a solidarizarnos con este personaje.

Cora, enigmática y ambigua, puede ser percibida desde más de una perspectiva: es una mujer manipuladora y celosa cuando insta a Catherine, su hermana, a que impida el acercamiento entre Iris y David; fría y distante cuando rechaza a Philip, su marido, por su declarada frigidez y, tal vez, porque es incapaz de perdonarlo. La manera como se describe en el guion su "descubrimiento" del cuerpo y del erotismo de David hace pensar en que lo "usa": el rechazo que siente por el sexo es culpa de Philip, quien no despierta en ella ningún deseo; tal vez David, joven y hermoso, pueda hacerle sentir placer y demostrarle que no es una mujer frígida. Pero, a la vez, es generosa, trabajadora y le preocupa, sobre todo al principio, el destino del joven. Sin ser un personaje del *film noir*, Cora presenta ciertos rasgos negativos y ambiguos propios de las "bad-good girls" y, como ellas, es castigada con la muerte, aunque el guion se resista a establecer con claridad la razón de su suicidio. Ya sea por la culpa que le produce el haber sido infiel a Philip o porque descubre que es incapaz de amar, como la mujer pantera; o, en lo más profundo, porque no puede tolerar la relación incestuosa, la muerte de Cora "libera" a David y a Philip y prepara la línea narrativa que hará posible el regreso de David y el encuentro con la madre.

En su estudio sobre el *women's film*, Basinger se refiere a "The Male Weepie", una especie de subgénero que define como un filme "in which the central character is a man, but he is living out a story that would normally star a woman. His concerns are those of love, marriage, parenting. He is forced to choose between happiness and success, and the woman he loves may die or leave him for another man" (276). La posición de dependencia, vulnerabilidad, pasividad e inocencia de muchas protagonistas de los *women's film* es ocupada en este modelo por protagonistas hombres, cuyos problemas y sufrimientos son similares a los que enfrentan y padecen las mujeres en este género fílmico; ellos, tanto como ellas, son inocentes y virginales, se enamoran de malas mujeres que, luego de seducirlos y conseguir lo que deseaban, los abandonan sumiéndolos en profundas crisis. Se trata, pues, de protagonistas feminizados que en ningún caso representan la fuerza, vigor e iniciativa que se asigna a los personajes masculinos.

David, de *Ball Cancelled* se acomoda muy bien en este modelo que, ya se ha dicho, recuerda a Joan Fontaine en *Rebeca*, temerosa e ingenua al ingresar al mundo oscuro, poblado de gente mayor y sospechosa. Al igual que a Joan Fontaine, todo lo que le pasa a David es decidido por fuerzas ajenas a su propia determinación. Es Cora quien frustra la relación entre David e Iris; y es Cora quien lo cita en el hotel y lo inicia sexualmente. Asimismo, el hecho de que ella se suicide y él parezca culpable, lo obliga a abandonar el lugar donde deseaba vivir, convirtiéndose en un incansable viajero que, al llegar a sus 30 años, no ha construido una familia y carece de proyectos. Será Mrs. Hastings, quien representa la figura materna, la que definirá su destino al instarlo a regresar a Carleton Manor. El guion invita a los lectores a identificarse con David por su vulnerabilidad, dependencia e inocencia, rasgos usualmente adjudicados a los personajes femeninos.

Continuando con *El beso de la mujer araña* como referente, recordemos que Valentín se identifica con el psicoanalista, el único personaje que parece dotado para "curar" a Irena, la mujer pantera, del temor al sexo. En cierto modo, Philip anticipa al psicoanalista, por cuanto ambos representan personajes activos sexualmente que intentan "curar", cada uno a su manera, a Cora e Irena, respectivamente, aunque ambos fracasan en su intento. En cuanto al muchacho arquitecto de *Cat People*, que es quien le gusta a Molina —"porque es un tipo pacífico y comprensivo", conducta que, según Valentín, se explica porque "la madre lo castró" (Puig, *El beso de la mujer araña* 23)—, no tiene la capacidad para dominar a Irena; en ese sentido, es un coprotagonista "feminizado", al igual que David.

Asimismo, la fantasía de Molina sobre la madre del arquitecto está perfectamente anticipada en Mrs. Hastings, con quien David se instala en Carleton Manor en un "The End", como ya se comentó, inusual para Hollywood. Valentín le pregunta a Molina cómo imagina a la madre del arquitecto:

> —La veo impecable, con un vestido de cuello alto, la puntilla le disimula las arrugas del cuello. Tiene esa cosa tan linda de algunas mujeres grandes, que es ese poquito de coquetería, dentro de la seriedad, por la edad, pero que se les nota que siguen siendo mujeres y quieren gustar. (*El beso de la mujer araña* 22)

La descripción que hace Molina de la madre del arquitecto recuerda, sin duda alguna, a la correcta, gentil, justa y hermosa Mrs. Hastings, el único personaje realmente sólido y estable de *Ball Cancelled*, pleno de virtudes y carente de defectos. Tal imagen de la madre será problematizada en *El beso de la mujer araña* mediante la confrontación de los puntos de vista de los personajes. Así, Molina tiene una percepción similar a la que en *Ball Cancelled* es expresada desde la perspectiva de David y del guion: "¿Pero no te gustaría, la verdad, tener una madre así?

cariñosa, cuidada siempre en su persona…", Valentín responde airado: "No, y te voy a explicar por qué, si no entendiste" (23). La explicación se encuentra en que esas madres son castradoras. Según Valentín, el joven arquitecto se enamora de la mujer pantera, "porque ella es frígida y no la tiene que atacar, por eso la protege y la lleva a la casa donde está la madre presente; aunque esté muerta está presente, en todos los muebles, y cortinas y porquerías" (24). Por supuesto que Molina rechaza esta interpretación. Él, en la "vida real", adora a su madre: el mayor tormento que padece en la prisión es estar separado de ella y haberle causado tantos sufrimientos a esa mujer noble y generosa. Tan estrecha es la relación de Molina con su anciana madre, que la incluye en su sueño de vivir con el hombre del que está enamorado, el mozo de un restaurante cuya carrera profesional se frustró por varias razones. Molina quiere compartir su vida con el mozo, llevarlo a su casa y que viva con él y la madre para "ayudarlo, y hacerlo estudiar. Y no ocuparme más que de él, todo el santo día" (76). Valentín juzga este sueño como "irreal", pero Molina piensa que es realizable aun cuando sabe perfectamente que entre él y su mozo nunca podrá pasar nada, pues desde el principio comprobó que es "un hombre normalísimo" (72); es decir, heterosexual.

Aplicar el juicio sobre "las madres castradoras" a Mrs. Hastings sería excesivo, ya que ni la manera como es presentada por la enunciación omnisciente, ni la mirada de ninguno de los personajes permiten dudar de su bondad.[39] Por el contrario, ya se ha dicho, la anciana está presentada con signo positivo: es justa, virtuosa, maternal y discreta; tranquiliza al recién llegado David y lo ayuda a ubicarse. Asimismo, es quien propicia el regreso de David al hogar, lo cual hace posible la reunión de la madre con el hijo que constituye el final feliz que proyecta el guion a los lectores. Este "happy ending" es el mismo con el que fantasea Molina respecto del ideal de madre y que presenta una idea de la felicidad que Valentín cuestiona con argumentos que

provienen del psicoanálisis en su interpretación de las relaciones edípicas y de las madres castradoras.

Ciertamente, la figura de la madre no está trabajada críticamente en *Ball Cancelled*. Es posible que a Manuel le faltara por entonces la experiencia, o la madurez, para enfrentar el tema edípico que lo inquietaba y que desarrollaría más adelante en sus novelas. O, y me inclino por esta hipótesis, la complacencia con la que trata a este personaje obedece a las restricciones y límites del modelo hollywoodense que le impedían poner en cuestión una figura materna como la de Mrs. Hastings; es decir, que un personaje caracterizado con signos positivos impidiera el crecimiento de su hijo y limitara su libertad. Las madres capaces de tal egoísmo debían ser presentadas con marcas claramente negativas, como es el caso, por ejemplo, de la madre de Charlotte en *Now Voyaguer.*

Las restricciones de los modelos hollywoodenses desempeñaron, pues, un papel fundamental en la escritura de *Ball Cancelled*, sea para adecuarse y obedecerlas, como para resistirse y transgredirlas. Lo cierto es que no se podría analizar este guión si se ignoran dichos modelos, dado que actuaron como referentes ineludibles, y de los cuales no pudo, o no quiso, sustraerse del todo a pesar de los desbordes señalados. Es posible que Puig percibiera que su guion no satisfacía a los lectores debido, justamente, a estos límites que se había autoimpuesto; y que fuera entonces cuando comenzó a tramar un argumento que, en principio, estaba más cerca de las películas europeas que había estado viendo desde su llegada a Roma que de los viejos modelos hollywoodenses: *Summer Indoors.* Veremos enseguida cómo se inscribe este segundo guion en el “ciclo hollywoodense” de los guiones de Manuel Puig.

4.2 *Summer Indoors* ("Verano entre paredes")[40]

4.2.1 *Summer Indoors* en las cartas

4.2.1.1 Los avatares de su escritura

Manuel Puig dio por cancelado y concluido el guion de *Ball Cancelled* el día que salió de Londres, el 18 de enero de 1959. Luego de haber permanecido un año dando clases particulares de español e italiano, asistiendo al cine y al teatro y empeñándose en consolidar su proyecto de convertirse en guionista, la decisión de partir y de no continuar corrigiendo ni buscando productor para su primer guion fue una sola. El poco entusiasmo que había despertado la última versión de *Ball Cancelled* entre sus amigos londinenses vinculados al cine fue el motivo que determinó el abandono definitivo de este trabajo.

A pesar del fracaso de este primer trabajo, el proyecto de desarrollarse como guionista profesional siguió en pie. Y fue justamente días antes de partir a París cuando Manuel escribió la ya citada declaración en la que ratificaba ante sus padres y ante sí mismo su decisión de continuar en el camino trazado: "seguiré tratando así me rechacen veinte guiones" (*Querida familia* 204). En realidad, ya había empezado "a tratar", al aventurarse en un nuevo proyecto del que dio una pista en la carta del 18 de noviembre de 1958, cuando anunció que había empezado a trabajar en una idea que le gustaba mucho; y una semana después, añadía "Estoy trabajando bastante el nuevo bodrio, estoy recién terminando la trama (la parte más aliviada) y después me toca la peor: definir la apertura y cierre de cada escena". Enseguida, explica el sentido de la historia que está creando: "Se desarrolla en la época actual y el motivo central es el conflicto de la mujer entre liberalidad y amor propio, o en otras palabras el problema de conciliar una vida alegre con el respeto a sí misma. Eso sería el fondo, hay bastante acción y todo termina como la mona" (193).

Para escribir ese “segundo bodrio” dejó Londres y se instaló unos meses en París, donde consiguió un trabajo como traductor al español e italiano y proyectó viajar a Alemania o a Egipto postergando su regreso a Buenos Aires mientras terminaba de escribir su guion, con la esperanza de venderlo o de ser convocado para participar en una producción. El regreso a su país equivalía a abandonar las posibilidades de desarrollar una carrera en el cine europeo; por ello, a la espera de algún “milagro”, gestionó una y otra vez sucesivas prórrogas en la compañía naviera que le vendió el pasaje de retorno. A pesar de la incertidumbre frente al destino del “segundo bodrio”, trabajó en él con empeño. En el mes de marzo, envió el siguiente informe de sus avances:

> Con una chica argentina que está siguiendo una especialización en psicología estoy trabajando un poco en el argumento nuevo, necesito mucho el punto de vista femenino porque la protagonista absoluta es una mujer. Tenía miedo de meter la pata pero según esta chica está todo muy lógico y natural. La macana es que estoy empantanado con el final. Creía que estaba bien pero al ir explicándoselo a la psicóloga ya me di cuenta solo de que había algo mal. Quiero dar una reacción un poco complicada para tan pocos minutos de proyección. Si lo alargo se me resiente toda la estructura y el ritmo de la obra (léase el bodrio). Bueno, paciencia. (210)

Es posible que este “informe” de Manuel sobre los avances y problemas que estaba afrontando en el proceso de escritura de *Summer* haya dado lugar a la reacción de los padres, quienes lo instaban para que regrese, como es fácil inferirlo en la respuesta de Manuel quince días después:

> Mamá: yo no comprendo por qué ponés la vuelta a la Argentina como si fuera para mí el comienzo de todas mis bendiciones. Me decís que vaya enseguida y que papá me manda a decir lo mismo pero nunca tratás el asunto con realismo y

> enfrentando las cosas como son… Aquí aparentemente no he concluido mucho pero yo por dentro estoy satisfecho porque se me han aclarado muchas cosas y se me ha ido totalmente el miedo al futuro. (211)

Luego del tiempo invertido en *Ball Cancelled*, es evidente que los padres temían que se repitiera la misma historia: meses de escritura y de expectativas frente a lectores que podrían eventualmente ayudarlo, pero a la larga ningún resultado. En suma, tiempo perdido. De allí, la demanda de que retornara y empezara a buscar algo más concreto, fuera del cine. Pero Manuel estaba dispuesto a volver a Buenos Aires únicamente si surgía una perspectiva de trabajo en el cine, ya sea como guionista, ayudante de dirección o, en el mejor de los casos, director. Mientras permaneciera en Europa, en cambio, podía prolongar ese tiempo de transición aceptando trabajos eventuales fuera del cine, que en Buenos Aires rechazaría; planeando viajes y escribiendo su nuevo guion. “Cada vez siento más la necesidad de dedicarme exclusivamente a lo mío, los trabajos al margen después de unos meses se vuelven insoportables” (231), explica en un intento de que sus padres comprendieran y valorasen su trabajo a pesar del primer fracaso.

La realidad para Manuel era seguir escribiendo mientras esperaba que algo pasara; la de los padres era la del abandono de los sueños del cine y la aceptación resignada de algún trabajo estable accesible para las clases medias, ya sea en el sector público o en el privado; sin embargo, la vigencia del pasaje de vuelta decidió el regreso: la compañía naviera le advirtió que no admitiría ninguna prórroga más: “Insistí mil veces hasta que me dieron la prórroga, la ultimísima, para fines de octubre” (216). Con absoluta coherencia respecto de sus objetivos, planificó los últimos cinco meses que permanecería en Europa: recorrería Alemania y Dinamarca; luego se instalaría en Estocolmo durante tres meses. Finalmente, realizaría un viaje

turístico por Egipto, Israel, Líbano y las islas griegas, que resultaría “un broche de oro para estos tres años y pico” (216).

En Estocolmo, durante tres meses, se dedicó íntegramente a la escritura del guión y en absoluta correspondencia con el título, ya que, efectivamente, Manuel pasó ese verano encerrado en la biblioteca de la ciudad escribiendo con disciplina y concentración. En Estocolmo decidió, también, iniciar los trámites para obtener la visa a Estados Unidos —que debió continuar más tarde en Nápoles— y viajar a Nueva York, destino que empezaba a ver como alternativa a la opción “Buenos Aires” y que eligió dos años después, como queda establecido en la carta que escribió desde Roma en enero de 1962 mientras esperaba, con escasa ilusión, que algún productor o director mostrara interés por alguno de los tres guiones[41] que llevaba escritos o que se concretasen las promesas de trabajo en posibles producciones como asistente o traductor.

Como no ocurrió nada, viajó a Nueva York. Esta vez, el viaje implicó el fin definitivo de su estadía en Europa; y respecto de los guiones, no solo el abandono de *La tajada*, sino del proyecto de convertirse en guionista profesional. Así, el “ciclo hollywoodense” llegó a su fin cuando se instaló en Nueva York, como se verá en el segmento correspondiente a *La tajada*, el último guion del ciclo. Pero no nos adelantemos: estamos en Estocolmo en 1959; y Manuel, con incertidumbre, pero con la suficiente confianza en su proyecto guionístico, continúa apostando por el cine.

Si en las cartas londinenses informó regularmente sobre *Ball Cancelled* —tanto sobre los asuntos relacionados con su escritura, como las gestiones frente a posibles productores, la elección del reparto, la opinión de sus amigos y de otras personas vinculadas al cine—, en las que escribe desde Estocolmo se refiere a *Summer Indoors* únicamente para comentar acerca de las dificultades y las soluciones que encuentra en el proceso de la escritura; o para reflexionar

sobre la práctica guionística. Así, muestra que trabaja con ahínco, concentración y disciplina sin pensar, todavía, en los problemas futuros de la dirección, de la producción y del financiamiento, o en las actrices y el actor que le gustaría elegir para que interpreten a los personajes. Empeñado en terminar la primera versión antes de salir de Estocolmo, no le confía a ninguno de sus amigos los avances parciales ni envía el argumento, como anticipo para futuras negociaciones, a algún productor o persona vinculada al cine.

Mientras escribe *Summer Indoors*, solo parecen interesarle los temas relacionados con la dimensión creativa de la escritura. El 7 de julio escribe: "Todas las tardes trabajo para mí tres o cuatro horas, ya tengo un cuarto hecho, creo…" (223). Llama "b2" (bodrio 2) a su guion y afirma que si algún día deja de escribir, se siente "nervioso e intranquilo; como estoy engranado, quiero seguir hasta terminar. He hecho ya más de la mitad, quiero dejar Suecia a fines de agosto con la copia a máquina guardadita en la valija" (226).

El ritmo de trabajo es mucho más intenso comparado con el de Londres, pues, apenas cinco días después, escribe: "Estoy muy contento porque estos últimos días he trabajado bastante, ya estoy en la redacción definitiva. Voy bastante rápido, me da la impresión de que escucho y que los personajes hablan solos" (228). Y, en la carta siguiente, del 4 de agosto, informa que prácticamente ya le ha puesto punto final al trabajo: "La semana pasada terminé el primer borrador y ahora estoy en la corrección pero trabajando muy poco. He salido bastante estos últimos días, estaba podrido de encierre" (229) y arriesga el primer comentario que resulta muy sugerente para este estudio, como se verá más adelante: "El bodrio me salió más romántico, hollywoodiano e irenedunniano de lo que pensaba" (229).

El descanso que se tomó fue breve: al pasar a máquina la primera versión que ya había corregido, le pareció "demasiado dulzón" y decidió "darle un baño de ácido" (231). Continuó

trabajando hasta el 28 de agosto, fecha en la que partió de Estocolmo con la primera versión ya corregida, tal como lo había planificado; sin embargo, afirmó que no estaba del todo satisfecho.

4.2.1.2 Después de la escritura

Al entusiasmo que manifestó mientras escribía, le siguieron la incertidumbre, la inseguridad y la depresión: "…caí en una gran depresión, la última corrección me había dejado insatisfecho y eso sumado a una impresión de quedar suspendido de nuevo en el vacío, sin miras de nada, me deprimieron mucho" (*Querida familia* 236). Tras la escritura en soledad, era tal su incertidumbre respecto del valor y la calidad de lo que había escrito que esperaba, ya sea un rechazo total al "bodrio" o, por el contrario, felicitaciones y halagos de Germán Puig y de Fenelli, a quienes les daría a leer *Summer*. Ambos, les había escrito a sus padres, "fueron los únicos que vieron en el anterior, lo que yo quería que el espectador viera, porque el resto de la gente no sabe leer guiones, no sabe leer entrelíneas los valores cinematográficos que después en la pantalla producen el impacto (229).De allí que en la programación de su viaje a Medio Oriente incluye pasar por París para encontrarse con Germán Puig; y, como el tiempo no le alcanzaría para ir a Roma, planeó encontrarse con Fenelli en Nápoles, si es que lograba convencerlo para que lo esperase allí. En caso contrario, "le tendré que mandar una copia" (229), explica, ya que a su regreso debe embarcarse directamente a Buenos Aires; de no hacerlo, perdería el pasaje.[42]

Ya en París, esperó ansioso a su amigo Germán Puig quien había viajado por unos días a Madrid: "Esta noche llega de Madrid", escribe el 15 de setiembre, "y hasta que no tenga su opinión no mandaré esta carta" (236). El domingo 20, una carta plagada de exclamaciones, palabras con letras mayúsculas y casi al borde del delirio da cuenta literal y formalmente de su entusiasmo gracias a los elogios que ha recibido de Germán. "Está muy bien impresionado", "el diálogo le parece muy acertado!!!; la parte central, que es un tercio del total y está contado a

través de cartas le parece MAGNÍFICO". Y termina: "Germán, después de rumiar mi historia durante dos días, piensa que es EXCELENTE, me ha vuelto el alma al cuerpo" (237).

Ahora sí, Manuel considera que ha llegado el momento de mandar el guion a Havelock (el productor inglés que fuera su alumno de italiano en Londres y que leyó *Ball Cancelled*) y a Girosi (el productor italiano con quien se contactó apenas llegado a Roma). En cuanto a Fenelli, este no llegó a Nápoles donde Manuel esperaba encontrarlo antes de embarcarse a El Cairo. En la carta que escribe desde Nazareth, luego de haber recorrido El Cairo, Damasco y Jerusalén, anuncia el cambio de planes: "Mañana me embarco directamente para Nápoles. Resulta que yo tenía pensado dar una vuelta por las islas griegas y luego seguir por tren a través de Yugoslavia pero estoy muy cansado" (239). Me arriesgo a aventurar que la verdadera razón que lo impulsó a adelantar su regreso y a cancelar los últimos destinos (islas griegas y Yugoslavia) es que, de este modo, tendría tiempo para pasar por Roma, antes de partir a Buenos Aires. Sabemos que a Manuel le importaba especialmente la opinión de Fenelli y no quería volver a Buenos Aires sin antes escuchar sus comentarios al guion. Ese viaje a Roma también le permitió reiniciar el contacto con Girosi.

Lamentablemente, ni la opinión de Fenelli, ni la impresión que causó *Summer Indoors* en Girosi, primer productor que leería el proyecto, quedaron registradas, pues Manuel no volvió a escribir a sus padres, ya que a los pocos días se embarcó con destino a Buenos Aires, donde permaneció algo más de un año, hasta fines de enero de 1961. Por ello, tampoco conocemos las gestiones que hizo durante su permanencia allí para conseguir su venta o producción, ni las opiniones de Havelock ni de otros lectores a quienes seguramente Manuel hizo leer el guión ya terminado.[43] Así, con la única excepción del entusiasmo mostrado por Germán Puig, las opiniones sobre este segundo guion se asimilarían a las supuestamente expresadas por Néstor

Almendros y Mario Fenelli y que Manuel se encargó de difundir años después, cuando ya era un exitoso novelista: “No sigas escribiendo guiones en el estilo de los 30 en los años 50” (Jill-Levine 103). Jill-Levine anota que, luego de *Summer Indoors*, “Mario lo urgía a escribir sobre lugares y situaciones que conociera, y en su propio idioma” (104), consejo del que se puede inferir el poco o ningún entusiasmo que le despertó *Summer Indoors,* aun cuando ya conocía el argumento, pues Manuel se lo había contado en Londres, antes de empezar a redactarlo: “se lo conté a Fenelli cuando estuvo y le gustó, también a otros de aquí” (*Querida familia* 191).

En cualquier caso, el destino de *Summer* fue el mismo que el de *Ball Cancelled*: más tarde o más temprano, Manuel perdió la confianza en sus posibilidades y empezó a trabajar en el nuevo proyecto que logró entusiasmarlo y que se convertiría en su tercer guion. Ya antes de volver a Buenos Aires había comenzado a buscar ideas para el siguiente proyecto y no bien terminó de corregir la primera versión de *Summer*, escribió:

> Resulta que desde hace tiempo me rondaban dos o tres temas que no podía armonizar entre sí y ahora se me ha ocurrido una solución. Estoy de nuevo muy contento, creo que esto va a ser muy interesante, es un tema argentino 100% y lo que me entusiasma es que tengo la impresión de que en este caso la idea ya es valiosa en sí, mientras que en los dos anteriores es más el tratamiento lo que importa. (236)

Se trataba, claro, de *La tajada,* el tercerguion del “ciclo hollywoodense” de Manuel Puig y que estudiaremos en la tercera parte de este capítulo.

4.2.2 Historia, descripción y estructuración de *Summer Indoors*

A fines de 1957, Manuel Puig se encontraba en París y decidió hacer un viaje a Suiza. Primero visitó Ginebra, luego Lausana y finalmente Berna. Dando vueltas por la campiña, “el viaje entre

lugar y lugar es lo mejor de todo", durmió en plena montaña, "en un lugar de turismo muy conocido: Grindelwald, muy solitario. La tarde siguiente en Lucerna (lo que más me gustó) y después Zurich" (*Querida familia* 116).

Fue justamente Lucerna, una bella y apacible ciudad suiza ubicada en el cantón alemán, el lugar que eligió como escenario para contar la historia de su segundo guion. Jill-Levine considera que se trata de "otra localización irreal, glamorosa y europea" (104), recordando la mansión campestre inglesa de *Ball Cancelled*; sin embargo, la curiosa introducción del narrador parece querer destacar que Lucerna y "el lago que la domina" cumplen un rol que trasciende su condición de escenario nostálgico y glamoroso donde se desarrolla la acción. En mi opinión, Lucerna compone el escenario que Puig necesita para instalar a sus personajes y contar su historia; su condición de ciudad europea es determinante y significativa, como se verá enseguida.

Antes de proseguir, es necesario señalar que, a diferencia de *Ball Cancelled*, en el que las intervenciones del narrador son más bien parcas y "objetivas", ya que mantiene una actitud distante y evita emitir juicios u opiniones, el narrador de *Summer* escribe con un estilo que Puig luego repudiaría por el uso y abuso de la omnisciencia y también por el tono solemne, pretendidamente reflexivo y exageradamente "poético". Basta leer la larga introducción de *Summer* en la que el narrador no solo se limita a señalar la acción, sino que presenta la ciudad, los personajes, sus angustias y obsesiones. Primero, ubica la ciudad o escenario:

> La acción del film tiene lugar en Lucerna, una ciudad suiza de provincia, situada en el cantón alemán, donde los habitantes trabajan duro y tratan de no dejar horas libres para las emociones. (Puig, "Verano entre paredes" 59)

Luego, se refiere a los protagonistas en relación con la ciudad que habitan:

> Pero Lilla, Rick y Cinthia, los tres protagonistas de la historia, son extranjeros: tres personajes que pasean sus problemas por calles cuyos nombres casi no saben pronunciar y que se sienten al margen de la vida de la ciudad como un pato que se sumerge en el agua sin mojarse. (59)

Ciertamente, la metáfora es inaplicable o, mejor, inadaptable o "irrealizable"; y, desde la perspectiva de la escritura de un guion convencional, inútil e innecesaria.[44] Lo mismo ocurre con la información que brinda el narrador sobre su percepción de la ciudad y de los personajes y sus problemas.

> Un triunfo, grande o pequeño, profesional o sentimental, puede convertirse en la llave que abre las puertas de la ciudad, además de justificar cada uno de los kilómetros recorridos para llegar hasta ese lugar de la tierra, donde se ha venido indudablemente en busca de algo. Y esto todos lo esperan, pero muchas veces sin hacer nada para forzar los favores de la suerte. (59)

El narrador dirige luego la atención al lago:

> En el medio de Lucerna hay un lago que la domina y en esas aguas caen las miradas de quienes, a todo lo que los rodea, prefieren los rostros que viven en sus recuerdos. Rostros que aparecen en la superficie del lago y que con el pasar del tiempo pierden brillantez a la vez que se despegan del ser de carne y hueso en que un día tuvieron existencia material… Los extranjeros, además de mirar el lago esperan cartas, y estas muy a menudo tardan en llegar. (59)

Para, finalmente, introducir la acción en el interior del departamento que habitan Lilla y Cinthia en el momento en que el timbre suena: es el cartero que anuncia la llegada del telegrama de Rick, el novio de Cinthia. Así, en esta primera escena, quedan incluidos los tres personajes que se

"mirarán en el lago" en esta historia; esos patos que se sumergen "en el agua sin mojarse". No son turistas ni viajeros; no han llegado allí como los norteamericanos ricos en busca de la cultura, la tradición y el glamour que el cine de Hollywood de los treinta le atribuía a ciertas ciudades europeas. Por el contrario, los personajes se encuentran allí en calidad de "extranjeros parias" (74),[45] cada uno con un objetivo diferente, pero evidentemente nada glamoroso, exceptuando quizá a Cinthia que aspira a destacar como pianista.

Lilla, la protagonista, tiene 30 años —"pero aún sus amigas le creían cuando decía veintisiete" (62)—, es una italiana divorciada y su propósito es disfrutar de la vida en su condición de mujer independiente y autónoma que no le debe nada a nadie. Trabaja en una agencia de viajes y se relaciona con los pilotos de los aviones que van y vienen como los marineros a los puertos; y, al igual que ellos, se niega a establecer un compromiso serio con uno en particular. Así, la primera escena, en la que Lilla despierta junto a un hombre a quien conoce desde hace apenas tres días, deja en claro su liberalidad, su condición de mujer moderna e independiente, aunque el lenguaje que emplea recuerda más al de las comedias románticas hollywoodenses antes que a los dramas o melodramas, como lo analizaré más adelante.

> —Él: ¿Por qué no quedamos en salir?
>
> —Lilla: No me gusta ir a citas con una flor en la mano.
>
> —Él: Tonterías, hace tres días que te conozco… de veras, si tengo tu promesa, trabajaré mejor.
>
> —Lilla: No, te puedes caer al precipicio de San Gottardo y yo me quedo sin nada que hacer. No puedo soportar un fin de semana sola.
>
> —Él: (*Intentando responder en el mismo tono*) ¿Aunque hubiese muerto por ti para llegar más pronto?

> —Lilla: Después de cinco días de oficina estoy muy demacrada y el luto me sentaría mal. (62)

Y para que no quede duda alguna de que Lilla es una mujer libre, se registra el siguiente diálogo:

> —Lilla: Anoche, qué cena inolvidable! Había en el restaurant por lo menos cinco muchachos que me miraban. Cinco ofertas de cariño, cinco almas amigas.
>
> —Cinthia: Ahora hablas como la madre del convento.
>
> —Lilla: (*asombrándose a sí misma*) Quisiera haber tenido cientos de aventuras. No he tenido más que siete, y con mi marido ocho.
>
> —Cinthia: Los tienes contados.
>
> —Lilla: Sí, en horas de oficina con la máquina de calcular saco la cuenta. (64)

No obstante, esta mujer que gusta de las aventuras y apuesta por su libertad, se enamora de Rick, un joven estadounidense que llega de Jenningsville, Colorado; y le pasará lo que a cientos de mujeres protagonistas del *women's film*: el amor cambiará su vida libre y alegre y la convertirá en una mujer solitaria y pasiva que sufre el abandono de Rick, quien, en realidad, nunca se comprometió seriamente, no solo porque ella se empeñó en demostrarle que lo único que le interesaba era divertirse y pasar un buen rato juntos, sino porque Rick es novio de Cinthia, su compañera de departamento.

Cinthia es el segundo personaje de esta historia. Estadounidense, nacida en Jenningsville, Colorado, tiene veinte años y es estudiante de piano en el Conservatorio de Lucerna. Lilla le ha alquilado una habitación y la convivencia las ha vuelto buenas amigas, pese a la diferencia de edad y de carácter. En efecto, a pesar de sus veinte años, Cinthia es muy seria y está dispuesta a sacrificar todo lo que sea necesario para alcanzar su objetivo: destacar como pianista profesional. El proyecto de regresar a Jenningsville para casarse y convertirse en esposa y madre no figura en

sus planes ni en el corto ni en el mediano plazo, a diferencia de lo que ocurre con Rick, quien ama su pequeño pueblo, su trabajo como ebanista en el taller de su padre y no concibe vivir alejado de su familia. Su meta es permanecer en el negocio del padre y fundar una familia: casarse con Cinthia una vez que ella termine sus estudios en el conservatorio y acepte, con agrado y por amor, su destino de esposa y madre, aunque implique la renuncia a su carrera, el destino usual de las mujeres de los *women's films*; mientras tanto, la apoya y desea que tenga éxito como pianista, a fin de que luego pueda retirarse para dedicarse a él y a la familia.

Aprovechando sus vacaciones en el trabajo, Rick llega a Lucerna para pasar unas semanas con su novia; pero ella está muy ocupada preparándose para participar en un concurso en Milán que, de ganarlo, la colocaría en una posición muy importante. Entre renunciar a participar y pasar el verano con Rick, o continuar preparándose y dejarlo solo en Lucerna, decide —o aparenta decidir— optar por lo primero; pero Rick, generoso, no acepta la renuncia: "Yo no quiero ser un estorbo. Me conformaré con solo verte de tarde si es preciso" (68).

Cinthia encuentra en Lilla la compañía que Rick necesita para emprender las excursiones planeadas mientras ella estudia; y en la primera de ellas, a un lugar en las montañas llamado Grindelwald, luego de la cena, el vino y el baile, Lilla se siente atraída por Rick, lo invita a su habitación y pasan la noche juntos. Al día siguiente, el muchacho se siente incómodo y avergonzado, a diferencia de Lilla quien aparenta no sentir ninguna culpa ni remordimiento:

> —Lilla: No tengas vergüenza porque me haces sentir responsable (*con humor)* y poca cosa. Por qué vas a tener vergüenza, si yo estoy tan pancha.
>
> —Rick: Tal vez esa sea la razón. (86)

Y el narrador acota: "Ambos rieron. Rick la besó con ternura. Lilla sintió la emoción suave que había en ese beso y se dejó invadir por ella, como quien bebe un narcótico que le aquieta todos

los nervios del cuerpo" (86), estableciendo así el tono entre romántico y de comedia que prima en gran parte del guion, como estrategia para transgredir la moral del melodrama tradicional.

Pasan el día muy felices y por la noche retornan a Lucerna. Cinthia recibe feliz a Rick y le promete que el próximo fin de semana irán juntos a Winterthur: "Le daremos descanso a Lilla" (89), dice ilusionada, sin imaginar lo sucedido entre su amiga y su novio. Durante la semana, Lilla continúa su vida normal y se mantiene alejada de la pareja. Nada parece haber cambiado para ella, excepto que ha aumentado a "nueve" el número de sus aventuras, como lo hace notar el guion en un diálogo típico de las *screwball comedies* que tanto gustaban a Puig, y que ocurrió luego de la noche de amor:

> —Lilla: Ocho y uno, nueve… Quiero comprar un billete de lotería número nueve.
>
> —Rick: (*sin sospechar el doble sentido*) ¿Por qué ese número?
>
> —Lilla: (*mintiendo con naturalidad*) No sé, se me ocurrió.
>
> —Rick: (*sin sospechar el doble sentido de la conversación*) ¿tienes suerte en la lotería?
>
> —Lilla: No, poca o nada. Una vez jugué toda la que tenía al uno.
>
> —Rick: ¿y?
>
> —Lilla: Mejor no hablar. Luego pasó el tiempo y volví a jugar, pero sin tomarlo en serio. (85)

La última línea de Lilla es casi una declaración de principios: Rick es un número más en su lista de aventuras deseadas; es decir, la aventura de ese fin de semana no tiene ninguna consecuencia. Pero los estudios de Cinthia tampoco le permiten ir a Winterthur y nuevamente le pide a Lilla que acompañe a Rick. Ella acepta de buen grado. Lejos, y a solas, la pareja disfruta el reencuentro inesperado y deciden ir a Grindelwald, al mismo hotel y a la misma habitación en

una especie de rito o ceremonia celebratoria, pero que, en la superficie, pretende ignorar la existencia de una relación o compromiso:

> —Rick: Esta semana no te he visto casi, ¿te has divertido mucho?
>
> —Lilla: Nada de especial, un día salí con Günther y las demás tardes fui al cine.
>
> —Rick: ¿Cine no más?
>
> —Lilla: Sí, para no llegar a casa temprano. Tenía un poco de miedo de estar con Cinthia frente a ti (*riéndose de sí misma*) o de estar contigo frente a Cinthia.
>
> —Rick: ¿Cierto?
>
> —Lilla: Oh, nada dramático, miedo de contradecirme y de complicarles la vida a ustedes dos.
>
> —Rick: Eres única en el mundo. (90)

El conflicto no se orienta, como sería lo previsible en un melodrama del *women's film,* al descubrimiento de la infidelidad y sus consecuencias. Sí ocurre, en cambio, que Lilla se da cuenta de que se ha enamorado de Rick, que este no ha sido un número más en su lista. De allí que la segunda excursión sea presentada por el guionista como un "happy interlude", con todas las características señaladas por Basinger que van de la absoluta felicidad de la pareja hasta la premonición de que algo aciago sobrevendrá y los obligará a separarse. En efecto, no bien llegan a Lucerna, encuentran que una ansiosa Cinthia los espera con la noticia de que no podrá participar en el concurso, pues el Conservatorio de Lucerna solo puede inscribir a estudiantes suizos. La única esperanza era formar parte de la delegación estadounidense, pero la agregada cultural está en París; tendría que ir allá, pues desde Lucerna no puede hacer nada. Sin dudarlo, Rick decide: "A París entonces, sin perder tiempo"; pero Cinthia se muestra nerviosa e insegura. "Vayamos mañana mismo a París" (95), insiste Rick sin prestar la menor atención a Lilla, quien

“tratando de disimular su disgusto”, indica el guionista, pregunta: ¿Desde aquí no lo puedes arreglar?” (95). Se despiden pensando que se trata de una separación breve; pero, y es esperable luego del “happy interlude”, los trámites se complican: Cinthia no es admitida en el concurso y ya sin nada que hacer en Europa, Rick cree que ha llegado el momento de casarse y cumplir el sueño de fundar una familia en Jenningsville, Colorado. Convence a Cinthia y vuelven a su país directamente.

El segmento de la historia que se inicia con la partida a París es contado a través de las cartas que Cinthia le escribe a una deprimida, solitaria y entristecida Lilla. Esta sección del guion está narrada en dos columnas. En la de la izquierda, que corresponde a la banda sonora, aparecen los textos de las cartas con la indicación “voz de Cinthia” que irá, naturalmente, en off. En la de la derecha, donde aparecen las indicaciones para las imágenes, se muestra la enorme desazón de Lilla descrita y vista por el narrador: su súbito rechazo a los hombres, su negativa a salir con sus antiguos amantes, su soledad frente al lago donde lee las cartas que le escribe Cinthia y que se convierten en su único consuelo. El paso del tiempo se muestra con los cambios de estación. Al feliz verano le sucede el triste primer invierno con imágenes propias de esta estación: frío, nieve y la ropa oscura de Lilla —“transformada en otra mujer, sin el encanto y la voluptuosidad de la Lilla estival” (104)—, quien regresa a Grindelwald, ahora un paraje solitario, ausentes los turistas, la fiesta y el ruido, para recordar aquel breve “happy interlude” que le tocó vivir.

Mientras se suceden estas imágenes, conocemos la historia de la pareja desde la voz y perspectiva de Cinthia, quien empieza por contar el regreso, ya casados y felices, a su país. Luego su aburrimiento, que aumenta progresivamente en “este pueblo maldito” (104), la desazón por no poder desarrollarse como pianista: “este pueblo me aplasta” (105); el deseo de tener un hijo que no llega y finalmente una nueva felicidad: consiguió convencer a Rick para mudarse a

Chicago, “donde está el centro musical del Medio-Oeste” (106). Instalada allí puede reiniciar su carrera como pianista y posterga, o cancela, el deseo de tener hijos. Rick ha conseguido un trabajo “en una gran fábrica de muebles con un buen puesto” (106); y aunque en un principio le costó acostumbrarse a la gran ciudad, se siente contento.

Lo que pasa con Rick, a quien Puig silencia —como silenciará más tarde a Mita en *La traición*—, se conoce a través de Cinthia: “Rick siempre te recuerda y se ha reído mucho con tus ocurrencias. Está aquí a mi lado y me pide que te mande su afecto” (104); y en otra carta: “Siempre nos reímos con tus cartas tan graciosas, Rick todavía recuerda cosas que tú decías aquel verano en Lucerna” (107). Los comentarios de Rick, que trasmite Cinthia con total ingenuidad, son ambiguos, pues bien pueden estar expresando de manera disimulada que no ha olvidado la relación clandestina que los unió en Lucerna; o que simplemente la recuerda desde la distancia como algo efímero y que no tuvo ninguna consecuencia. Pero lo cierto es que Rick en ningún momento a lo largo de esos años tiene la iniciativa de comunicarse con Lilla, sea para dar por finalizada la relación, explicar sus sentimientos, las razones de su decisión, etcétera. Su actitud pasiva y obediente frente a la activa y decidida Cinthia definen su “feminización”, del mismo modo como ocurre con David en *Ball Cancelled*, personaje, recuérdese, que en ningún momento asume alguna responsabilidad sobre sus actos, puesto que son los otros quienes deciden por él.

El contenido de las cartas que escribe Lilla podemos inferirlo a partir de los comentarios de Cinthia, quien celebra que se divierta tanto, que esté tan feliz; pero pide nombres de los nuevos conocidos, más detalles de sus salidas. Sabemos, así, que Lilla comunica una vida feliz plena de aventuras que han sobrepasado el número “nueve” que le tocó a Rick, pero que contrasta con la que efectivamente lleva. En efecto, la Lilla que vemos no se divierte ni tiene

amantes; por el contrario, durante su tiempo libre permanece encerrada en el departamento escuchando la música que sonó la noche en el baile del hotel, negándose a salir con los nuevos y viejos pretendientes y construyendo fantasías imposibles: ella con Rick, de la mano en el palco de un teatro, mientras Cinthia interpreta la melodía del hotel.

Luego de la mudanza a Chicago, Cinthia interrumpe la correspondencia y así transcurre un año sin que Lilla tenga noticias de la pareja. Cuando el tercer verano está empezando —"El tercer verano consecutivo de tristeza, depresión y aburrimiento" (108), señala el narrador—, una noche en que la deprimida Lilla retorna a casa luego de salir del cine, encuentra a Rick esperándola en el bar cercano. La sorpresa es enorme, pero lo es más escuchar la historia que Rick le cuenta: Cinthia y él se han separado, el matrimonio fue un fracaso prácticamente desde el inicio, pero la gran crisis explotó cuando se mudaron a Chicago. Lilla se sorprende, pues en las cartas Cinthia decía que todo marchaba bien. "No era cierto" (109), replica Rick, "Yo estaba de más. Y después de separarnos nada me retenía en Chicago, al contrario, odio a Chicago y todos los empleos que tuve allí" (109). Rick explica que tampoco puede volver al pueblo a trabajar con su padre debido a que rompió con su familia cuando decidió, para complacer a Cinthia, trasladarse a Chicago. Se siente, pues, solo y vulnerable:

> —Rick: No tenía ganas de escuchar a mi familia y los demás. Todos me habían prevenido contra Cinthia, el tiempo les dio la razón y me lo iban a repetir el día entero.
>
> —Lilla: ¿Entonces viniste aquí porque no tenías otro lugar?
>
> —Rick: Como quieras llamarlo. De repente pensé en ti que eres tan fuerte y puedes vivir feliz sin pedir nada, fuera de tu país, sin familia y casi diría sin cariño. Pensé que en este momento eras la única que podía comprenderme. (110)

Se inicia aquí el último segmento: el amor que Lilla siente por Rick se debilita frente a su pasividad, a su dependencia, a su falta de fortaleza para asumir y aceptar el fracaso de sus viejos y convencionales proyectos para iniciar una nueva vida lejos de su mujer, de su pueblo, de su familia. En suma, el regreso de Rick no soluciona el sufrimiento amoroso padecido por Lilla durante los tres años de ausencia. No estamos ante un "happy ending" en el que todos los problemas se solucionan y la pareja se reúne para siempre. Puig fuerza la relación y le impone un tratamiento que se aleja de las convenciones de las tramas hollywoodenses, al prolongar la historia al "después" del abrazo[46] y desarrollar el primer tiempo de una convivencia nada glamorosa que culmina con la decisión de separarse, pues Rick ha recibido una carta de Cinthia en la que le pide que vuelva: ha fracasado como pianista, su vida en Chicago es solitaria y quiere ser, ahora sí, una buena esposa. Rick, como las mujeres de los *women's films*, debe decidir entre renunciar a Lilla, con quien está construyendo una relación sólida y adulta, o volver a su vieja relación con Cinthia, apenas sostenida por los sueños e ilusiones adolescentes. Cuando anuncia que su deber es volver con Cinthia, no por amor sino por un sentido de la responsabilidad, Lilla lo expulsa del departamento no sin antes comunicarle que está embarazada. Al escuchar la noticia, Rick cambia de inmediato la decisión tomada: su deber es quedarse con ella. "¿Por qué no me lo dijiste antes? Mi lugar está aquí. Mi responsabilidad mayor está junto a ti" (125). A pesar de los ruegos para que le permita quedarse, Lilla le ordena que se vaya y que vuelva más tarde para llevarse su ropa: no está dispuesta a perdonar su intento de abandonarla para correr tras de Cinthia. Pero al quedarse sola, se mira en el espejo y ve, en el silencio de la habitación a una mujer bebiendo una copa, entristecida. Arrepentida y temerosa del futuro que la espera en soledad, corre a la puerta y abre el cerrojo dispuesta a aceptar el retorno de Rick. Y, en lugar de empacar, "comenzó a colgar nuevamente las prendas de Rick en el ropero" (126).

"Quiero dar una reacción un poco complicada para tan pocos minutos de proyección. Si lo alargo se me resiente toda la estructura y el ritmo de la obra (léase el bodrio)" (*Querida familia* 210), había escrito Puig en marzo de 1959, cuando apenas estaba desarrollando la trama y bastante antes de comenzar a escribir las escenas. Es claro que, ya desde la construcción del argumento, era consciente de que estaba planeando un final difícil de trabajar, porque los personajes dudan hasta el final. Lilla cambia su decisión de separarse de Rick apenas en el último minuto (o línea del guion) de la escena final. La duda de Rick es más radical: obedecer a Cinthia y volver a Chicago, o emprender una nueva familia con Lilla en Suiza; y elige esta última en el minuto final.

El comentario de Puig demuestra la perfecta lucidez con la que trabajaba sus guiones y la conciencia de los problemas de construcción a los que se enfrentaba. Sabía que el desenlace, en la narración convencional, funciona a manera de conclusión y se considera un error introducir nuevos temas o situaciones, ya que, al no haber sido previamente trabajadas, resultan sorpresivas e impuestas desde afuera. Pero, a la vez, desarrollar con mayor amplitud el tema de la "reaparición" de Cinthia y la crisis generada por esta irrupción implicaba un nuevo conflicto, lo cual desestabilizaba la estructura convencional del "principio, medio y final" y obligaba a alargar y reestructurar el guion. Claramente, Puig estaba intentando acomodarse al esquema convencional del final, pero a la vez lo desafía, en tanto que propone un desenlace abierto y marcado por la ambigüedad, que indica la perspectiva trasgresora que lo rige al liberar a los personajes de los roles codificados por el género.

En realidad, además del desenlace, el tratamiento de los temas del amor y de las relaciones de la pareja, la construcción de los personajes y la propuesta narrativa en general de Summer dan cuenta de más de una transgresión al modelo hollywoodense que Puig intentaba

"copiar". El estudio de algunos de los intertextos que manejó mientras escribía este guion nos dará luces sobre estas contradicciones y la manera como las enfrentó y solucionó.

4.2.3 Los intertextos de *Summer Indoors*

Al igual que en *Ball Cancelled*, Puig dio pistas sobre su trabajo: qué quería contar, por qué, para qué, a qué problemas técnicos se enfrentaba. Con *Summer Indoors*, pretendió escapar de la atmósfera gótica y pasada de moda que había explorado en su primer guion. Y este afán lo condujo por el camino de la recreación de las viejas comedias que tanto le gustaban: "El bodrio me salió más romántico, hollywoodiano e irenedunniano de lo que pensaba" (*Querida familia* 229), escribe, refiriéndose, en parte, a las comedias conocidas como *screw ball comedies* que protagonizaron en los años treinta estrellas como Irene Dunne y Katherine Hepburn y que se inscriben, como se verá luego, en el género del *women's film*. Pero luego, cuando empieza a corregir esa primera versión, no se siente del todo satisfecho; y así lo escribe en la carta ya citada del 15 de agosto cuando menciona que le falta "acidez", lo que se entiende como una autocrítica: ve un exceso en el tono de comedia "irenedunniano; y para disminuirlo, para "oscurecerlo" y volverlo "más ácido" recurre al guión de un melodrama que también se inscribe en el género, *All About Eve* de Joseph Mankiewikz (1958).

En lo que sigue, indagaré en estos intertextos explícitamente mencionados por Puig; posteriormente, en la segunda parte, me ocuparé de *Le amiche*, filme de Michelangelo Antonioni, cuya presencia evidente en *Summer Indoors* pretendo mostrar, aun cuando Puig no lo mencione específicamente.

4.2.3.1 *Screwball comedy* en *Summers Indoors*

¿A qué se estaba refiriendo Manuel Puig cuando calificó su guión como "romántico, hollywoodiano e irenedunniano"? La clave es la "comedia romántica", pero también Irene

Dunne —una de las estrellas más celebradas de los años treinta, aunque poco recordada hoy en día—, cuyo nombre ocupaba los primeros lugares en la lista de preferidas de Male y del pequeño Manuel, quien ya adulto recordaba sus películas con enorme nostalgia: "Mamá: te acordás de los detalles en las comedias de Irene Dunne? Como quisiera volver a verlas" (*Querida familia* 84).

4.2.3.1.1 Irene Dunne: "autora" de sus filmes

"Irenedunniano" refiere a un sello personal, a rasgos propios, distintivos y reconocibles en su obra; en suma, a la idea de "autor" que en el cine se atribuyó al director a partir de la ya discutida "política de autor", iniciada por los jóvenes críticos franceses de los años cincuenta desde las páginas de la revista *Cahiers du Cinema* (ver capítulo 2). Manuel Puig, en oposición a los *cahieristas*, fue un defensor de la idea de que el director no es necesariamente el autor. "¿Tú crees que un actor, Manuel, puede ser autor de sus películas?", le preguntó Elena Ponistowska en 1974, a lo cual contestó: "Sí, en el caso de Garbo es evidente. De ella es la fuerza creadora dominante en sus filmes. Marilyn también domina sus filmes" ("La relación entre autoritarios y sometidos" 112). En esa misma línea, Goldchluk afirma que, para Manuel, "una obra de teatro o una película son ante todo un rostro, un temperamento, y una historia que pueda ser atravesada por ese rostro, que se pueda cifrar en él" ("El legado banal" 85).

Con aquello de "irenedunniana", Manuel le asignó a la actriz la calidad de "autora", en tanto capaz de imprimir un sello que atraviesa y particulariza todo lo que hace y produce; sello que, evidentemente, puede ser "copiado", en términos de "imitación" o "transformación", tipificados por Genette (ver capítulo 2). Y "copiar" es lo que hace en *Summer Indoors*, por lo menos así lo cree y afirma con absoluta certeza desde que determina que su "bodrio" le ha salido "más romántico, hollywoodiano e irenedunniano de lo que pensaba" (*Querida familia* 229); pero, ¿qué "copió" Puig de Irene Dunne?

Solo por citar algunos ejemplos, y sin pretender profundizar en su abultada filmografía, Dunne protagonizó *Theodore Goes Wild* (Richard Boleslawski, 1936), *screwball comedy* en la que una joven maestra de un pequeño pueblo represivo y rígido publica bajo seudónimo una novela que se convierte en best seller. Cuando el periódico local empieza a publicarla por capítulos, a manera de folletín, se genera un escándalo y un grupo de lectoras exige que se cancele la impresión. Teodora, aun cuando ha firmado la novela como Caroline Adams, decide ir a New York para que el director le asegure que su nombre no será divulgado bajo ninguna circunstancia. Allí, se enamora de un hombre atrapado en un matrimonio que no funciona, pero que se mantiene en él únicamente por razones políticas. Teodora hará pública la relación, lo que obliga a la mujer a pedir el divorcio. *Theodore Goes Wild* fue la primera comedia de Irene Dunne; antes había filmado *Back Street* (John M. Stahl, 1932), drama de una mujer enamorada de un hombre casado; y un año después, en el melodrama *If I Were Free* (Elliot Nugent, 1933), interpretó a Sarah, una mujer infelizmente casada que conoce a Gordon, quien también es infeliz en su matrimonio. *This Man is Mine* (John Cromwell, 1934) continúa con el tema matrimonial, pero, esta vez, en el formato de comedia, sobre una "good woman", bella, ingenua y dependiente esposa que está a punto de perder a su egoísta y desconsiderado marido —pues este se ha reencontrado con la mujer que amó desde niño, una "bad woman"— se transforma en otra "bad woman" para defender su matrimonio e impedir que su marido la abandone.

Stanley Cavell bautizó como "comedia de enredo matrimonial"[47] a aquellas *screwball comedies* que tenían como heroína a una mujer casada y que comienzan con la amenaza de que su matrimonio se rompa; esto es, "la amenaza que supone el divorcio", de manera que "la narración conduce hasta la unión, *de nuevo*, de la pareja original" (*Más allá de las lágrimas* 23). Es justamente en esta línea de conflictos matrimoniales, que implican separación y

reconciliación, competencia y lucha entre el hombre y la mujer, en la que se inscriben muchas películas que tienen a Irene Dunne como protagonista. Y entre estas, destacan *The Awful Truth* (*La pícara puritana*, Leo Mac Carey, 1937) y *My favorite Wife* (*Mi esposa favorita*, Garson Kanin, 1940). Sea representando a personajes atormentados y sufrientes, como Rae Smith en *Back Street*, la mujer que conmovió e hizo llorar a las audiencias; pero también a hilarantes, autónomos y desenfadados, como Lucy Warriner (*The Awful Truth*) o Ellen Wagstaff Arden (*My Favorite Wife*), que las hizo reír en más de una *screwball comedy*, Dunne protagonizó historias en las que su personaje debía resolver conflictos matrimoniales y enfrentarse a la disyuntiva de elegir entre el amor y el matrimonio o la autonomía y la libertad.

Esta continuidad o recurrencia temática puede ser el factor que considera Puig para atribuir la condición "irenedunniana" a los filmes en los que la actriz participó; sin embargo, se puede objetar que son temas propios del *women's film*,ya sea en su versión trágica o en la de comedia. En efecto, la recurrencia temática caracteriza al sistema de géneros que cultivó Hollywood, como se vio en el capítulo 2, y se extiende al conjunto de la producción de la época, tal como lo ejemplifican los innumerables melodramas que desarrollan temas referidos al amor y al matrimonio como las *screwball comedies* de los años treinta y cuarenta. Hubo actrices como Carole Lombard, Barbara Stanwick, Irene Dunne o Ginger Rogers que se movieron cómodamente en ambos registros; otras, como Bette Davis o Joan Crawford, se inscribieron en la línea del melodrama, aunque esta última haya interpretado también algunas comedias.

Lo que sí resulta indiscutible como criterio, si no parece convincente el de la unidad de la línea temática, es el estilo particular que imprime Irene Dunne a sus personajes, tanto a los serios como a los cómicos, en el sentido en que los primeros no son total y exclusivamente "serios" ni los segundos son solo hilarantes. Recurriendo a la ironía de sus diálogos, a esa tendencia a

burlarse de sí misma, a esa manera sutil pero inequívoca de expresar aquello que esconde, de hacer notar el doble sentido de sus palabras en su maliciosa inocencia, sus miradas y gestos, Dunne logró marcar a sus personajes melodramáticos con una cierta picardía y humor; y a los cómicos con una dosis de seriedad que los hacía verosímiles al acercarlos al drama.

En suma, cuando Puig llama "irenedunniano" su guion, se podía estar refiriendo a que el personaje de Lilla ha devenido en una "imitación" de ese estilo personal con el que Irene Dunne marcó a los personajes que interpretó; o, también, a la recurrencia temática ya referida: conflictos matrimoniales, traiciones, malentendidos, que son parte de la trama de *Summer Indoors*, como se ha visto. Ambos factores permiten atribuir la "autoría" de la actriz a los filmes que protagonizó; y ambos están presentes en *Summer*, de allí el sello "irenedunniana" que nuestro autor empleó. Es importante señalar aquí que los personajes diseñados en el guion adquieren presencia y son definidos por los actores y actrices que los representan y, por ello, el casting es determinante, pues los intérpretes imponen su personalidad (algunos su marca autorial, según pensaba Puig) y el personaje adquiere rasgos que trascienden los previstos en el guion. Pero me atrevo a afirmar que cuando Manuel Puig escribe, "ve" a Lilla con los rasgos y personalidad de Irene Dunne. Aunque no lo diga explícitamente, se puede inferir esta suerte de identidad entre ambas a partir de algunos comentarios que registra en las cartas: "Yo a las escenas las 'veo' muy claras pero de ahí a explicarlas con palabras hay mucho trecho" (*Querida familia* 226); y, más adelante, "Me da la impresión de que escucho y que los personajes hablan solos" (228). En este sentido, es ilustrativa la recomendación ya citada de Puig a los lectores sobre cómo leer un guion: "Una posible lectura podría hacerse atribuyendo a esos personajes rostros de actores conocidos de cualquier época y nacionalidad" (Prólogo 14). La misma posibilidad, y en mayor medida, la tiene evidentemente quien escribe.

Construida con la imagen de Irenne, Lilla se irá, sin embargo, independizando de la marca "irenedunniana" a medida que el guion empieza a explorar los caminos más oscuros por los que transita la pareja; o, en términos de Puig, cuando decide darle un "baño de ácido" para bajarle el tono de comedia. Y Lilla se vuelve más parecida a la Bette Davis de *All About Eve*.

4.2.3.1.2 El caso de *The Awful Truth*

Jill-Levine afirma que Manuel Puig concibió *Summer Indoors* como "una comedia sofisticada sobre un *menage a trois*" (103). Durante su estadía en París en 1957 había tenido la oportunidad de ver, o volver a ver, algunas de las comedias de Dunne y quedó maravillado: "Estoy de gran yirada[48] con I. Dunne. Es mi favorita desde que vi 'Mi esposa idem'. Me parece que visto ahora el juego de ella resulta más todavía" (*Querida familia* 103). No cabe duda de que los temas de estas comedias en general, y de las "irenedunnianas" en particular —ya se ha dicho que giran en torno al matrimonio, divorcio, reconciliación, luego de una lucha titánica por el control y el poder que concluye con la rendición amorosa—, le señalaron a Puig parte del camino para contar la historia de Lilla. Con el fin de ilustrar esta hipótesis, conviene detenernos en *The Awful Truth*, (Leo Mac Carey 1937), a fin de detectar los rasgos o cualidades centrales del género y relacionarlos con los elementos trabajados por Puig en *Summer*, desde la perspectiva del *screwball comedy.* Posteriormente, indagaremos en el melodrama del *women's film* y otros textos.

En *The Awful Truth*, Lucy decide darle una lección a su esposo Jerry, interpretado por Cary Grant, por no haber tenido la suficiente confianza en su buen comportamiento —aun cuando las apariencias le dieran la razón a Jerry—, al sospechar que le ha sido infiel, que tiene un amante. La situación nace de un malentendido a medias, pues ambos tienen un grado de responsabilidad en el conflicto: Cary Grant vuelve a casa, muy temprano en la mañana, de un

viaje a Florida que en realidad no ha hecho (no se precisa por qué miente pero de algún modo se sugiere que ha estado con otra mujer), acompañado por dos parejas de amigos, a quienes encontró en el club deportivo adonde acudió para someterse a un bronceado artificial que demostrara sus días bajo el sol en las playas de Florida. Entra con la seguridad y autoridad de quien se sabe esperado: "The man is here", grita, y con dominio absoluto de la situación se dispone a retomar la rutina matrimonial y a exhibir ante sus amigos el amable recibimiento que le brindará su "little woman". Pero ocurre que Lucy no solo no está, sino que no ha dormido esa noche en casa, tal como lo informa la criada. Incómodo, explica que seguramente ha pasado la noche en casa de su tía Patsy, a quien busca cuando se siente sola; pero la tía llega en ese momento: no ve a su sobrina desde hace varios días. Y de pronto, ante la mirada sorprendida de todos, aparece Lucy en elegante traje de noche, acompañada por un hombre atractivo y bien vestido, que, además, es francés: Armand Duvalle. La explicación, ante el marido, los amigos y la tía Patsy llama a más que la sospecha: asistieron a la fiesta de graduación de uno de los alumnos de Armand, quien es profesor de canto, y el auto se malogró en medio de la nada; debieron pasar la noche en un albergue de la carretera. Jerry pretende pasar por un marido moderno con "mentalidad europea" ante los amigos, pero cuando estos se van, demuestra lo contrario: le queda claro que Lucy está mintiendo; aquello del auto malogrado es un cuento demasiado viejo que ya no se lo cree nadie y quiere saber la verdad. Casi simultáneamente, Lucy descubre que Jerry no ha estado en Florida; pero él se niega a dar alguna explicación ya que, en ese momento, la "acusada" es ella. A Lucy le ofende la sospecha, pues es inocente a pesar de las apariencias y reclama la necesidad de confiar y tener fe; de lo contrario, el matrimonio se arruina. Entonces ya se arruinó, dice Jerry, sin sospechar que Lucy le toma la palabra: "Si eso piensas, pide el divorcio"; a lo que Jerry se niega: no pasaré por la vergüenza de ir a los

tribunales para mostrar que elegiste a Monsieur Armand, se defiende. “Entonces yo pediré el divorcio”, dictamina con decisión.

Ambos actúan de manera sutil el deseo de no llegar tan lejos, pues en realidad se aman, pero a la vez ninguno puede ya detener el rumbo por el que los ha conducido este típico diálogo irónico, rápido, desencadenante e inteligente de las *screwball comedies*. Sin que lo deseen realmente, la escena concluye con Jerry presionando a Lucy para que llame al abogado y Lucy llamándolo: quiere iniciar la demanda de divorcio al día siguiente. Y así ocurre: el juez les da 90 días de plazo para que reconsideren. Si persisten en su demanda, se firmará el divorcio. A continuación, se cuenta la “guerra” que sostienen tanto el uno contra el otro como uno y el otro contra los (el/la) pretendientes que surgen en el camino. Son dos: el rico petrolero de Oklahoma y la joven y bella hija de un millonario neoyorquino.

En *The Awful Truth*, los roles convencionales del inicio se invierten: Cary Grant pierde la seguridad del “hombre de la casa”; es humillado y ridiculizado, en tanto que el poder de Lucy aumenta y toma el control de la situación. Así, le demostrará que no lo necesita y se compromete con un rico e ingenuo petrolero de Oklahoma que se enamora de ella, aunque se nos hace saber que está fingiendo, pues en realidad a quien ama es a Jerry, pero no se lo dirá hasta que reconozca que estuvo equivocado al juzgarla. Del mismo modo, como la decisión de pedir el divorcio fue de Lucy, será ella quien en el último tramo de la película —en el día 89, uno antes de que el juez dictamine el divorcio y queden en libertad para un nuevo matrimonio— actúe de acuerdo con un plan minuciosamente preparado para lograr la reconciliación, una vez enterada de que Jerry está a punto de comprometerse con una joven, hija de padres millonarios y prominentes miembros de la aristocracia neoyorquina.

Dispuesta a evitar el compromiso de su aun esposo, Lucy protagoniza una “masquerade”: simulando ser la hermana de Jerry, aparece en la lujosa y elegante casa de la familia de la novia de Jerry donde se celebra una cena en honor a los novios; pero, a diferencia de “su hermano”, que se desenvuelve como se espera que lo haga una persona que pertenece a la alta sociedad, la “hermana” es vulgar en su aspecto, en su conducta y en su lenguaje. Bebe exageradamente, desmiente a Jerry (cuando menciona que su padre estuvo en Princeton, dice que claro que pasó mucho tiempo allí desempeñándose como el mejor jardinero) e incluso “revela” que es un ex alcohólico y que ella se gana la vida cantando en bares e inclusive insinúa que se prostituye, ante el horror de la futura novia y de sus sofisticados padres.

Todo ello, evidentemente, es fuente de situaciones hilarantes propias de las *screwball comedies.* A Jerry no le queda más remedio que sacar de allí a su “hermana”, a fin de que no continúe avergonzándolo e incomodando a la familia y a los invitados. Por supuesto que, al salir juntos de la mansión y tras una serie de peripecias, finalmente todo se arregla y terminan uno en brazos del otro exactamente a las 12 de la noche, en el momento justo en el que se vencía el plazo señalado por el juez. Así, la pareja “se reúne otra vez”, con lo cual se confirma la caracterización ya citada de Stanley Cavell.

4.2.3.2 Del *screwball comedy* al melodrama

Tratando, sin duda, de seguir los consejos de sus amigos Almendros y Fenelli: “no sigas escribiendo guiones en el estilo de los 30 en los años 50” (Jill-Levine 103), Manuel empezó a construir el argumento de *Summer Indoors,*cuya historia transcurre ensu tiempo, a fines de los años cincuenta. Se propone, lo explica en la carta ya citada, escribir un guion en el que “el motivo central es el conflicto de la mujer entre liberalidad y amor propio o en otras palabras el problema de conciliar una vida alegre con el respeto de sí misma” (*Querida familia* 193). En

función de este objetivo, concibe a Lilla como un personaje desgarrado "entre la corrección y sus deseos" (Jill-Levine 104); es decir, una mujer "moderna", definida así básicamente porque es divorciada, independiente económicamente y que hace uso de su libertad sexual sin que ello signifique que sea percibida como una prostituta o una *bad woman*.[49]

A medida que trabaja en el guión, Puig crea una trama y unos personajes que son admisibles en el marco de las convenciones de Hollywood solo si se inscriben en el modelo del *screwball comedy.* En este género, como se ha visto en el caso de *The Awful Truth*, la protagonista posee libertades inusuales: puede ausentarse una noche de casa y volver con otro hombre, estar dispuesta a casarse en cuanto se autorice el divorcio, simular ser otra y comportarse con absoluta vulgaridad e incluso emborracharse, solo por citar la conducta de Lucy, sin por ello ser considerada una "bad woman", como ocurriría si tuviera tal comportamiento en un *film noir*, una película de horror o un melodrama, sería inmediatamente considerada "bad women" debido a su libertad sexual, crueldad, falta de sentimientos, capacidad de manipulación; y, por ello, merecedora de un castigo ejemplar. En las comedias, en cambio, conductas como la de Lucy, que se oponen a las que se espera de una mujer "decente", son celebradas y presentadas como graciosas y divertidas. Pero claro, antes del final, luego de que la protagonista consigue su objetivo de "punish the man and teach him a lesson", tras haber demostrado sus enormes capacidades para seducir, mentir y planificar, en "The End" —prosigue Basinger— "What will trip her up is the usual thing: love. If she herself falls for the boob she is mugging, she will end up in his arms" (107).

Puig no solo hace hablar a Lilla como Irene Dunne en las comedias —con ironía, rapidez e ingenio—, sino también diseña su personaje como el de una mujer que no se comporta "correctamente", que desafía las convenciones, que rechaza el amor y el matrimonio, que toma

demasiadas iniciativas. Y además, crea un triángulo amoroso, formado por dos mujeres fuertes y un hombre débil que es manipulado por una o por otra, como suele ocurrir en la *screwball comedy*. Todo ello en un ambiente en el que ni el narrador ni los personajes censuran o cuestionan, en nombre de la "moral", la libertad e independencia de Lilla. Solo Rick pretende convencerla de que en algún momento tendrá que cambiar, pero sus argumentos no cuestionan la libertad de Lilla desde una perspectiva moralista o puritana, sino desde la idea que considera la vida en pareja y el amor como ideal y garantía de felicidad. La escena que transcurre en la habitación del hotel ilustra lo dicho: presenta a Lilla y Rick durmiendo en la misma cama y, al ser despertados por la camarera para avisarles de que ya es la hora de la salida para la excursión programada a Interleken, deciden cancelarla y pasar el domingo juntos, sin salir de la habitación:

> —Lilla: ¿Qué querías decirme el otro día? De mi divorcio y demás.
>
> —Rick: Bueno… Algo muy evidente… (*pausa leve*) Quería decirte que no comprendo cómo no aspiras a más en la vida. Tú tienes tanto que dar… tu belleza, tu simpatía, tu inteligencia… y hasta tu experiencia de la vida. Podrías hacer muy feliz a un hombre.
>
> —Lilla: (pesimista) ¿Qué hombre?
>
> —Rick: Un hombre que te dé una familia, una casa… y su respeto. Comprendo que tú vives bien y te diviertes pero eso no puede seguir para siempre… Cuando pasen unos años sentirás necesidad de otra cosa, de seguridad principalmente. Yo no podría vivir sin raíces en ningún lugar…
>
> —Lilla: (desanimada) Aquí me siento extranjera, es verdad.
>
> —Rick: Yo no podría vivir fuera de mi pueblo o sin familia (leve pausa). En los malos momentos, cuando algo sale mal y quiero mandar todo al demonio, pienso

> que soy responsable ante Cinthia, ante mi padre, y no sé… salgo adelante. Eso es lo que me sostiene.
>
> —Lilla: (*con humor*) En los malos momentos yo digo malas palabras, ¿no has probado?
>
> —Rick: (*sonriendo*) Para qué hablaré. ("Verano entre paredes" 93)

Rick explicita uno de los dilemas típicos de los *women's films*: la protagonista debe escoger entre el matrimonio y la autonomía, normalmente representada por la independencia económica y profesional.[50] Pero la respuesta de Lilla es propia de las *screwball comedies*, de los diálogos irónicos y graciosos; y el comentario final de Rick reconoce que su "sermón" y sus argumentos están fuera de lugar. Así, tanto el dramatismo de la trama, marcado por el engaño y la traición, como el juicio ético y la condena moral y social son desplazados e ignorados gracias al humor de las situaciones tratadas con el tono de comedia.

En su necesidad de alejarse de las convenciones de los géneros "serios", llámese melodrama, *film noir* o drama, Puig derivó en la comedia, cuyas convenciones, ya se ha dicho, permiten libertades que otros géneros rechazan. Pero también es cierto que si bien no estaba interesado en tratar el tema de la infidelidad a la manera usual del melodrama —el descubrimiento de la traición, el oprobio, la sanción moral y el castigo—, tampoco se había propuesto escribir una *screwball comedy*. Prueba de ello es que, cuando se da cuenta de que *Summer* empieza a parecer una comedia "irenedunniana", no se siente satisfecho. La carta que escribe el 15 de agosto es iluminadora en este sentido, pues allí relata que por esos días había dado por terminada la primera versión y cuando se disponía a pasar a máquina ese primer borrador, le pareció "demasiado dulzón" (*Querida familia* 231), lo que puede leerse como "demasiado comedia"; y —repito— no era una comedia lo que Puig se había propuesto escribir.

Si no quería hacer una comedia de los temas planteados en *Summer*, pero tampoco los quería tratar en el modo melodramático, ¿cuál era el camino? ¿dónde encontrar modelos, pistas, luces?

4.2.3.2.1 "Un baño de ácido"

Efectivamente, *screwball comedies* como *The Awful Truth* permitieron que Puig tratara temas "modernos" sin caer en el dramatismo que desencadenan los temas amorosos, ya sea vinculados con traiciones, infidelidades o pasiones no correspondidas; pero, como se dijo, al finalizar la primera versión, Puig comprende que ha equivocado el camino. Había logrado su propósito de evitar el melodrama sentimental que se hubiera impuesto casi de manera natural al tratar la traición de Lilla cuando se vincula sentimentalmente con el novio de su mejor amiga o el sufrimiento que le causa el desamor de Rick, pero el precio había sido muy alto: su "tema moderno" se había incorporado al esquema de una *screwball comedy*.

No es que Puig rechazara la comedia, ocurría simplemente que no quería contar una trama de enredos, no quería que la libertad con la que vive Lilla sea posible y aceptada únicamente porque la verosimilitud del género se lo permitía hasta antes del final; no quería que la inadecuación, incomodidad e infelicidad de su protagonista se diluyeran en sus respuestas vivaces e inteligentes y en un final feliz que implica la vuelta al orden en el que cada quien retorna a su lugar con una sonrisa de felicidad que los espectadores celebran con similares sonrisas. De allí aquello de que era preciso darle "un baño de ácido": le había quedado "demasiado dulzón".

Creo entender que Puig se estaba cuestionando haber conducido a sus personajes, en especial a Lilla, por el camino "dulzón" de la comedia para evitar que sea vista como "una perdida" —así la llamarían Mita y la Choli—, si se sale del género. Mientras se encontraba en el dilema de cómo contar la historia de una mujer que, en su deseo de vivir libremente, subvierte

las convenciones sociales y morales, sin que por ello sea condenada ni castigada, aun cuando no se instale en el modelo de las viejas *screwball comedies*, encontró un ejemplar de *All About Eve* en la Biblioteca Americana (la Lincoln de Estocolmo): "Ahí estaba el guión íntegro de 'La malvada', el 'guion de guiones'. Me lo súper leí y estudié y se me superabrieron los ojos, se me cayó la venda" (*Querida familia* 231), relata en la carta escrita el 15 de agosto. Al leerlo dio con la solución para bajar ese tono "demasiado dulzón" (comedia) de *Summer.*

¿Qué encontró Puig en este filme de Joseph L. Mankiewickz (1950),melodrama que se inscribe en el género de los *women's film*?Conviene revisar brevemente *All About Eve* para comprender mejor su relación con *Summer Indoors*,tantoen los términos en los que fue percibida por Puig en el proceso de escritura, como en otros aspectos que su estudio puede revelarnos.

4.2.3.2.2 El modelo de *All About Eve*

Esta película es considerada uno de los grandes melodramas de los años cincuenta y gozó de prestigio crítico desde su lanzamiento por la perfección del guion, escrito por el mismo Mankiewickz, por el tema desarrollado y por su ácida crítica a las vanidades, el egoísmo y las mentiras que caracterizan al mundo del espectáculo, así como por la calidad de las actuaciones y de la puesta en escena, entre otras razones. Tuvo catorce nominaciones al Oscar, de las cuales consiguió seis premios, entre ellos al "Mejor guion". De hecho, fue uno de los primeros guiones publicados en libro, tal como había sido escrito.[51] Juicios valorativos al margen, en este trabajo interesa destacar que Puig consideró un "hallazgo" el día que encontró un ejemplar de *All About Eve.* Según su testimonio, los diálogos que leyó le dieron la pista para mejorar los de *Summer*: "Hay tres o cuatro trucos que Mankiewicz usa para aligerar y condimentar el diálogo" (*Querida familia* 231). Los "trucos" hacen posible que los diálogos resulten rápidos, ligeros y ácidos; y eso es justamente lo que quiere para que su guion se aparte de la comedia, cuyos diálogos, si bien

rápidos y ligeros, tienden más a la risa y a una discreta ironía que al sarcasmo, la amargura o la acidez.

En *All About Eve*, Bette Davis, la protagonista, es una mujer a la que todos temen justamente porque ha convertido sus palabras en un arma. Y como en una suerte de espejo, Birdie, su amiga y asistente, una actriz teatral ya retirada, interpretada por Thelma Ritter, se encarga de las réplicas tan agudas y provocadoras como las de Davis. Véase el siguiente contrapunto entre ambos personajes marcado por el tema "Eve". Ocurre en la habitación de Margo, cuando acaba de hablar por teléfono con Bill y Birdie e ingresa con la bandeja del desayuno. Margo ha empezado a dudar de las buenas intenciones de esta joven que se ha presentado como una tenaz admiradora dispuesta a servirla casi como si fuera su esclava:

—Margo: Birdie.

—Birdie: Hmm?

—Margo: You don't like Eve, do you?

—Birdie: Do you want an argument or an answer?

—Margo: An answer.

—Birdie: No.

—Margo: Why not?

—Birdie: Now you want an argument.

—Margo: She works hard.

—Birdie: Night an' day.

—Margo: She's loyal and efficient.

—Birdie: Like an agent with one client.

—Margo: She thinks only for me ... (no answer from Birdie) ... doesn't she?

—Birdie: (finally) Well ... let's say she thinks onlyabout you, anyway ...

—Margo: How do you mean that?

Birdie stops whatever it is she's doing.

—Birdie: I'll tell you how. Like —let's see— like she was studyin' you, likeyou were a play or a book or a setof blueprints. How you walk, talk, think, eat, sleep.

—Margo: (breaks in; sharply) I'm sure that's very flattering, Birdie, and I'm sure there'snothing wrong with that! (Mankewickz, *All About Eve*)

En ese momento, entra Eva pero Margo acepta la opinión de Birdie, a pesar de su aparente resistencia. Asimismo, los diálogos de Davis, plenos de ironía y crueldad, tienen el poder de destruir al interlocutor y también a ella misma. Basta citar la famosa escena de la fiesta que ofrece en su casa para celebrar el cumpleaños de Bill y su regreso a New York luego de varias semanas en Hollywood. En esa ocasión, Margo ya está convencida de que Eva es ambiciosa y manipuladora; por lo que, al ver a Bill conversando con ella, admirando su belleza y juventud, su furia se desata y la confrontación con el hombre al que ama es agresiva, dura, casi sin posibilidades de conciliación:

—Bill: Well, we started talking, she wanted to know all about Hollywood, she seemed so interested...

—Margo: She's a girl of so many interests.

—Bill: It's a pretty rare quality these days.

—Margo: She's a girl of so many rare qualities.

—Bill: So she seems.

—Margo: (the steel begins to flash) So you've pointed out, so often. So many qualities, so often. Her loyalty, efficiency, devotion, warmth, affection—and so young. So young and so fair ...

Bill catches the drift. Incredulously.

—Bill: I can't believe you're making thisup—it sounds like something out of an old Clyde Fitch play ...

—Margo: Clyde Fitch, thought you may not think so, was well before my time!

…

—Bill: (laughs) I've always denied the legend that you were in 'Our American Cousin' the night Lincoln was shot ...

—Margo: I don't think that's funny!

—Bill: Of course it's funny—this is all too laughable to be anything else. You know what I think about this—this age obsession of yours—and now this ridiculous attempt to whip yourself up into a jealous froth because I spent ten minutes with astage-struck kid.

—Margo: Twenty minutes!

—Bill: Thirty minutes, forty minutes! What of it?

—Margo: Stage-struck kid ... she's a younglady—of qualities. And I'll have you know I'm fed up with both theyoung lady and her qualities! Studying me as if—as if I were a play or a set of blueprints! How I walk, talk, think, eat, sleep!

(Mankiewickz, *All About Eve*)

Mientras ocurre la álgida discusión, aparece Eva actuando su faceta de joven ingenua y sumisa, tal cual la percibe Bill, y pregunta si necesitan algo.

—Margo: Thank you, Eve. I'd like a Martini—very dry.

—Bill: I'll get it. (he crosses to Eve) What'll you have?

Eve, involuntarily, looks to Margo.

—Margo: A milkshake?

Eve smiles, turns to Bill.

—Eve: A Martini. Very dry, please ...

La actitud de Margo, considerando además su personalidad de "diva" caprichosa y temperamental, parece injusta frente a la humilde Eva ante los ojos de lectores/espectadores que en un inicio se identifican con ella, justamente, por su autovictimización; sin embargo, la historia de *All About Eve* va descubriendo el engaño y todo empieza con una Margo que se impone a sus enemigos y declara, desde su aparente irracionalidad: "Fasten your seat belts. It's going to be a bumpy night" (Mankiewickz, *All About Eve*). Y, en efecto, pelea contra quienes considera sus enemigos, pero termina reconciliándose y aceptando que su lugar se encuentra entre aquellos que creen en la posibilidad de los finales felices.

La armonía se impone al final de la historia, en tanto que la amargura y dureza de Davis, que se mantienen hasta antes del desenlace, le indicaron a Manuel que podía conducir a Lilla por ese camino y construir para ella un personaje que se alejara de Irene Dunne, a quien le faltaba la "acidez". Leyendo algunas escenas del guion, antes de que Lilla acepte que se ha enamorado de Rick, se puede observar el intento de Puig —con mayor o menor éxito— de hacer hablar a Lilla, como lo hace Margo Channing; por ejemplo, en el bar al que va con su amante ocasional, Gunther, y con Rick, mientras Cinthia estudia:

—Rick: Todo el mundo los conoce.

—Lilla: Los odio a todos pero es la única gente que trato.

—Rick: ¿Por qué?

—Gunther: Porque son extranjeros parias como ella.

—Lilla: Y como vos. La gentuza que vive del turismo. Guías, camareros, pilotos. ("Verano entre paredes" 74)

Y, más adelante:

—Lilla: Todos mis amigos son extranjeros. Los suizos no me quieren.

—Rick: ¿Y usted los quiere?

—Lilla: No, porque aquí me fue mal. A los italianos tampoco los quiero, por la misma razón.

—Gunther: El año próximo Lilla tal vez consiga un traslado a París.

—Rick: ¿No piensa volver a Italia entonces?

—Lilla: No, no tendría trabajo y mi familia me diría de la mañana a la noche que venir a Suiza fue un error.

—Rick: Se alegrarán de verla…

—Lilla: Ah… pero que tema más deprimente. Prefiero hablar de la cuenta del dentista. (75)

Luego, cuando se despiden después de la aventura y Rick parte a París con Cinthia, su novia:

—Lilla: (con emoción) Rick… Tengo miedo.

—Rick: Pero qué tonta, ¿de qué?

—Lilla: De que mi vida no tenga arreglo… como una media zurcida más de tres veces.

—Rick: Tomemos una copa y verás todo con más claridad.

—Lilla: Para enhebrar otro hilo… (*Rick ríe*).

—Lilla: (*yendo hacia las botellas*) Sí… (sirve el gin puro) Por un futuro feliz. (*pausa*) tú en América y yo… donde sea (*brindan*). (98)

No solo los diálogos de *All About Eve* le son útiles a Manuel. También el personaje de Margo Channing le permite modelar a Lilla: ni la una ni la otra son las típicas jóvenes e inocentes protagonistas. Aunque Lilla tiene 30 años, es tan o más experimentada que Margo, quien acaba de cumplir 40; y ambas han llegado, por vías diferentes, a la situación en la que se encuentran: se sienten solas y mayores; y sus vidas independientes ya no las satisfacen, aunque finjan lo contrario.

Ciertamente, no es esta línea de la historia la que destacan las sinopsis o argumentos que narran *All About Eve*, centradasen el tema de la competencia y la ambición que la película enfatiza con un final en el que la ambiciosa Eve cae en manos de otra joven peor que ella, la aspirante a actriz que la espera en la puerta del hotel del mismo modo como ella esperaba a Margo.[52] Sin embargo, merece destacarse el conflicto emocional de Margo, en relación con el final de su carrera —que se acelera y es desencadenado por Eva— y el matrimonio como opción alternativa, frente al protagonismo que se le asigna a la trama que da cuenta de las intrigas y maléficos planes de Eva, cuya exacerbada ambición y profundo individualismo la convierten en una mujer tan malvada que ninguna persona de la audiencia podría sentir la menor simpatía por ella. Es cierto que el tema de la ambición, y su condena, es central en *All About Eve*; pero no fue el que le interesó especialmente a Manuel Puig, aunque haya construido a Cinthia como un personaje ambicioso que, para lograr su objetivo de convertirse en una reconocida y célebre pianista, sacrifica su relación con el bueno y enamorado Rick. La ambición de Cinthia no es un motor que impulse sus acciones, como sí lo es para Eva, más allá de dejar solo a Rick en sus

paseos por Estocolmo y, más adelante, obligarlo a dejar el pueblo que tanto ama para vivir en Chicago donde ella podrá desarrollar su carrera.

En realidad, inclusive desde la perspectiva de los *women's films*, Cinthia no sería un personaje condenable; por el contrario, su empeño en destacar puede presentarse desde una mirada positiva siempre y cuando, evidentemente, antes del final de la película, renuncie por su propia iniciativa y auténtico deseo a este empeño en aras de su verdadera vocación: el amor. La Cinthia que crea Puig no es la maligna Eva; pero tampoco una atormentada protagonista de un *women's film* puesta en el dilema de escoger entre el éxito profesional y el matrimonio.

El tratamiento de Cinthia como personaje se queda a medio camino entre la "ambiciosa", con marca negativa, cuyo modelo pudo haber tomado de Eva, aunque bastante suavizado; y la mujer luchadora, empeñada en alcanzar el éxito. La primera opción era necesaria para evitar que los futuros espectadores sintieran alguna simpatía por ella, quien es, finalmente, la engañada, la traicionada por su mejor amiga. En el esquema de Hollywood, Lilla hubiera sido "la mala" (la que "hace traiciones" en el lenguaje de Toto, de *La traición*). Es decir, para evitar que su protagonista, una mujer "moderna", sea percibida como "la mala", Puig opuso, sin demasiado énfasis, a una contraparte ambiciosa y egoísta, que ama más el piano que a su futuro esposo. Manejar el fracaso de Cinthia con Rick en términos de incompatibilidad, objetivos opuestos o excluyentes, diferentes expectativas, etcétera, implicaba apartarse demasiado del modelo hollywoodense en el que tiene que haber siempre un culpable. No siendo además su protagonista, Puig prefirió ubicarla de manera más clara en la posición de un personaje poco o nada simpático y se concentró en justificar la conducta de Lilla, apartándose así de los esquemas convencionales.

En efecto, Lilla no está definida en los términos usuales de la "mala" o la "buena". Ya se ha dicho que Puig se propone escribir sobre el problema de una mujer para "conciliar una vida

alegre con el respeto a sí misma". En estos términos de concepción del proyecto, el viejo estereotipo de la mujer cuyo destino irremediable, lo quiera o no, es sucumbir a las exigencias del amor, queda descartado. Pero ocurre que Lilla, que ha elegido libremente su manera de vivir, terminará priorizando el amor. En este personaje se repite una vez más, al final, el propósito de todos los *women's films*: "To reaffirm in the end the concept that a woman's true job is that of just being a woman, a job she can't very well escape no matter what else she does, with the repression disguised as love" (Basinger 13).

Para todas las protagonistas del *women's film* —desde la más eximia científica, la empresaria poderosa, la millonaria, la obrera, la que lo tiene todo y la que no tiene nada—, el "amor" es prioritario: "Love Is My True Job" (Basinger 17). Para confirmar esta observación, recordemos que el proyecto de vida de Lilla cambia radicalmente cuando descubre que ama a Rick. Desde ese momento, su deseo no es otro que casarse con él y tener una familia y reconoce que Rick tiene razón cuando le advierte que la diversión no dura para siempre, que necesita un hombre que le dé "una familia, una casa… y su respeto" ("Verano entre paredes" 93). Así es como termina *Summer*, con Lilla embarazada y Rick dispuesto a desposarla. El guion no desarrolla la perspectiva de Rick respecto a sus sentimientos, pues mantiene una cierta ambigüedad respecto de si abandona su decisión de volver con Cinthia y quedarse con Lilla por amor a ella o por su sentido de la responsabilidad, una vez enterado de que tendrá un hijo. Esta ambigüedad del final enriquece el guion en relación con los modelos codificados de Hollywood.

4.2.3.3 De *Tra donne sole* de Cesare Pavese a *Le amiche* (*Las amigas*) de Michelangelo Antonioni

Poco después de llegar a Roma, siendo aun estudiante del Centro, Puig "descubre" a Antonioni. Luego de ver *Las amigas*un día deseptiembre de 1956, escribe a casa con absoluto entusiasmo:

"Vi dos hermosas películas italianas que me vinieron muy bien pues estaba notando muy bajo el nivel de calidad. Una fue *Le amiche*, verdaderamente hermosa, del corte de 'Las infieles'[53] pero más personal como dirección" (*Querida familia* 40). Precisa que es de Antonioni, un cineasta por entonces desconocido en Argentina: "En Buenos Aires no se ha visto nada de él. Tiene una clase y un encanto únicos". Resulta particularmente significativo, además, que celebre la belleza de Eleonora Rossi Drago, la actriz protagonista que interpreta a Clelia, y que —"agarrate mamá", advierte—, consciente de la fácil significación edípica, "me hizo acordar mucho a vos en muchos planos" (40).[54]

Tal entusiasmo resulta contradictorio con el "gusto hollywoodense" de Manuel Puig, constantemente reiterado en este trabajo, considerando que Antonioni es un cineasta "anti Hollywood", básicamente, por su desinterés por la narración convencional, su rechazo al cine de género y su enorme preocupación, que es también su gran legado al cine, por la construcción de un universo visual en el que la creación de atmósferas, la perfección del encuadre que deviene en protagónico y la densidad que adquieren las imágenes dan cuenta de un estilo expresivo que rompe las leyes tradicionales del "cine dominante", el cine que amaba Manuel. ¿Cómo entender entonces el entusiasmo expresado en la carta a la madre: "*Las amigas* es un filme verdaderamente hermoso"?

Cuando filmó *Las amigas* en 1955, en cuyos créditos se señala "Inspirada libremente en de *Tra donne sole*"[55] (*Entre mujeres solas*), relato que Pavese publicó en 1949, Antonioni se encontraba en los inicios de su carrera cinematográfica. Aparte de algunos cortometrajes, había dirigido tres largometrajes: *Cronaca di un amore* (*Diario de un amor*, 1950), *I vinti* (*Los vencidos*, 1952), *La signora senza camelie* (*La señora sin camelias*, 1953) y el episodio "Tentato suicidio" de *Amore in citta* (*Amor en la ciudad*, 1953). Aunque es innegable que, ya en estos

trabajos, Antonioni exploró los temas que definirían su cine posterior, en esta primera etapa aún no ha roto con las convenciones del cine narrativo, ruptura que recién iniciaría con *L'avventura* (*La aventura*, 1960), la primera película de su "tetralogía", conformada además por *La notte* (*La noche*, 1961), *L'eclisse* (*El eclipse*, 1962) y *Il deserto rosso* (*El desierto rojo*, 1964). Con *La aventura*, señala Ángel Quintana, Antonioni "rompe con las leyes tradicionales del drama y propone un proceso de desdramatización basado en la fractura de la causalidad como concepto impulsor de la acción narrativa" (214).

Así, *Las amigas* y la posterior *Il grido* (*El grito*, 1957) cierran ese primer periodo que bien podemos llamar "narrativo" para contrastar con el siguiente, específicamente con el de la "tetralogía", en el cual la exploración de la angustia, la soledad, la incomunicación, el vacío existencial se desarrolla a partir de situaciones dramáticas débiles, vacíos argumentales y acciones inconclusas. Justamente es ese Antonioni el que disgusta a Puig, como lo explicita años después, en la carta del 9 de mayo de1961: "'L'avventura' no me entusiasmó, muy repetida y pedante, cómo se añoran los tiempos de 'Le amiche'" (*Querida familia* 255). Y en 1962: "Fui al estreno de 'L'eclisse', la última de Antonioni, no me gustó nada, es una lata que no termina nunca, se pasó de hermético" (324). Conviene prestar atención, para vincularla luego con *Summer Indoors*, a la historia que cuenta Antonioni en *Le amiche* y en cómo la cuenta, teniendo en consideración los aspectos narrativos y dramáticos y la manera como se relaciona con el relato de Pavese.

4.2.3.3.1 *Entre mujeres solas*, el relato

Entre mujeres solas está narrada por una mujer de mediana edad, Clelia, cuya principal característica, destacada a lo largo del relato y que la diferencia de las otras protagonistas, radica en que, gracias a su esfuerzo, a su capacidad de trabajo y a la decisión que tomó desde muy

joven, cuando se dijo “que si quería hacer algo, obtener algo de la vida, no debía ligarme con nadie, depender de nadie” (*El diablo en las colinas*. *Entre mujeres solas* 157), ha ascendido en la escala social y ahora, en el tiempo del relato, es una mujer que exhibe su éxito y se siente superior a “esa gente que ha nacido de pie. Han tenido criados, nodrizas, sirvientes. Han tenido veraneos, favores. Linda fuerza. ¿Cuál de ellos habría salido de la nada, de un patio que es un agujero, llegar hasta ese baile de máscaras?” (166), se pregunta y le pregunta a su aristócrata compañero turinés, un hombre que ciertamente no salió, como ella, “de un patio que es un agujero”.

Efectivamente, nacida en un hogar humilde de un barrio marginal de Turín, salió de allí muy joven y veinte años después vuelve exitosa desde Roma —el abrigo de piel que lleva puesto es la marca de su elegancia, el sello que le permite pretender su pertenencia a la clase alta—, enviada por la casa de modas en la que ocupa un cargo importante, para hacerse cargo de la sucursal que se instalará en Turín. En busca de un electricista para los arreglos de la tienda, regresa a ese patio una tarde lluviosa: “Estaba en la calle Santa Chiara y reconocí la esquina, las ventanas enrejadas, el cristal sucio y empeñado. Crucé decidida el pequeño umbral que campaneó, como entonces, y al pasarme la mano por el abrigo de piel lo noté empapado. En el aire cerrado las estanterías con las muestras de botones, el pequeño mostrador, el olor a ropa blanca, eran los de siempre” (197). Allí, tras el mostrador, estaba su compañera de la infancia, Gisella: “Creo que cambié de color y deseé haber envejecido así también yo” (197), pensó al verla. Gisella no la reconoció, pero cuando le dijo quién era y luego de los abrazos y alegría “ella me miraba el abrigo de pieles y las medias con ojos intrigados, como si fuera su hija. No le dije todo lo que había hecho y por qué estaba en Turín; dejé que pensase lo que quisiera; aludí vagamente a que vivía en Roma y a que tenía trabajo” (198).

Narrada en primera persona, la voz y la mirada de Clelia conducen al lector por la ciudad, entre la gente que conoce y cuyos diálogos registra casi siempre empleando el discurso directo; y su narración, que relata los acontecimientos a lo largo del tiempo en que permanece en Turín, revela su difícil relación con ese mundo de la alta burguesía que desprecia, pero que a la vez la seduce y al que anhela pertenecer aun cuando sea para criticarlo y denostarlo. "Testigo imparcial"o "cronista" de los días y noches de fiesta de los turineses que conforman la "alta sociedad", organiza su relato a partir de un eje principal: las vidas turbulentas y a la vez rutinarias, los odios y amores de las cuatro mujeres —y sus relaciones con otros personajes— que se articulan a su alrededor: Mariella, la nieta de una rica matrona; Momina, una mujer frívola y egoísta; Nene, brillante escultora casada con Loris, un pintor fracasado, pero admitidos ambos en el grupo de amigos, a pesar de carecer de dinero y prestigio social o familiar, en su condición de artistas; y Rosetta, la joven vulnerable que decide acabar con su vida sin saber bien por qué y que, luego de fracasar la primera vez, al inicio, logra consumar el suicidio al final de la novela y esta vez a causa de una decepción amorosa.

El tono neutro e impasible de la "crónica" que escribe Clelia es, en realidad, aparente, pues pronto los lectores comprendemos que es una narradora que juzga y opina, cuestiona, se burla y también, aunque pocas veces, se compadece de los personajes que va conociendo. Turín, luego de veinte años y desde la nueva posición privilegiada que ocupa, le resulta extraño y ajeno; de allí la distancia en la que se instala y que le impide, para bien o para mal, involucrarse con esos personajes a los que mira y narra. Nada de lo que ocurre, ni aun el intento de suicidio, se enfatiza o dramatiza; por el contrario, la voz de Clelia, tanto cuando opina y juzga, como cuando registra las conversaciones o los sucesos de una noche o de una excursión, se escucha desde una distancia que no implica neutralidad ni mucho menos "objetividad". La voz de Clelia oculta y a

la vez expresa la rabia, el desasosiego, la mezcla de admiración y desprecio que contribuyen, en mi opinión, a la ambivalencia que marca a este personaje; y, con ella, al relato. Un personaje que a veces se siente una intrusa; otras, una mujer igual a "ellas"; y, cuando de trabajo e independencia se trata, superior a "ellos" y a "ellas".

Excepto el acontecimiento del intento de suicidio de Rosetta al inicio, su recuperación y la noticia, al final, del descubrimiento de su cadáver en la habitación de un hotel, los hechos que se suceden en el relato de Pavese son mínimos y no conforman una trama sostenida en la progresión dramática convencional, al punto tal que resulta imposible elaborar una sinopsis o argumento de *Tra donne sole*, más allá de la situación inicial ya reseñada: una mujer que llega a Turín para trabajar y su día a día con el grupo de amigos de la alta sociedad con los que se va involucrando. Se narran, simplemente, las salidas nocturnas de los personajes, su ir y venir en busca de diversión y olvido, las conversaciones que revelan sus mezquindades, egoísmo, indiferencia. Cuando el grupo de amigos comenta, por ejemplo, que el fallido intento de suicidio de Rosetta les impedirá representar la obra de teatro que planeaban, pues esta trata de un suicidio —y la alusión, opinan algunas señoras, no sería de buen gusto—, Nene, señala la narradora, "intervino tan campante: —Si Rosetta hubiera muerto de veras, se podría hacer. Un hommage à Rosete". Y Mariella: "—Esa estúpida debía haber palmado, era mejor". Inmediatamente después de registrar la conversación, Clelia reflexiona:

> Estoy acostumbrada a oír, en nuestra tienda, escándalos y chismorreos de toda Roma, pero este altercado entre amigas porque una tercera no había conseguido eliminarse, me impresionó. Casi, casi pensé que la representación había empezado ya y que todo se desarrollaba fingidamente, como en un teatro, como quería Loris.

> Al llegar a Turín había entrado en el escenario y ahora representaba también yo. (187)

Tra donne sole es, en suma, una especie de radiografía de una clase social, cuya inautenticidad se expresa en la idea de la representación que esboza Clelia; una clase que finalizada la guerra no sabe qué hacer, que no sabe trabajar, que se aburre y no parece sino esperar la muerte; y mientras esta llega, busca la manera de divertirse y pasarla bien, aunque lo que consiga sea sumirse cada vez más en su propio tedio, indiferencia, soledad y angustia:

> Aquella noche… anduvimos por infinitos locales, bajamos y subimos, me quitaba el abrigo de pieles y me lo volvía a poner, un baile y fuera, muchas caras me parecían conocidas, en cierto momento perdimos a Momina y la encontramos en la puerta de la sala siguiente, charlando y riendo con el portero... bailé con Momina. Es una cosa que me da grima bailar con una mujer, pero quería salir de dudas, y este sigue siendo el camino más rápido. Nadie se fijó en nosotras; Momina bailó hablándome al oído, me abrazó ardiente, se restregó y rió y me soplaba en el pelo, pero no me pareció que buscase más. (194)

Momina le cuenta a Clelia "lo fuerte que a veces le entraba el hastío—no la náusea de esto o aquello, de una velada o de una estación, sino el asco de vivir, de todo y de todos, del tiempo que escapa tan pronto y sin embargo no pasa nunca" (216). Estos temas y preocupaciones existenciales, así como la tendencia a la desdramatización, el desinterés por desarrollar una narración convencional, marcada por la progresión dramática de los hechos de una trama bien articulada, son propios del cine de Antonioni, especialmente, el de la tetralogía. Y, como se ha visto, estaban ya anticipados en el mundo de Pavese aunque estos filmes no fueran adaptaciones de ninguna de sus novelas.

4.2.3.3.2 *Las amigas*, la película

Se puede afirmar que Antonioni es un "pavesiano"; y, sin embargo, *Las amigas*, la única película derivada directamente de un texto de Pavese, es la menos "pavesiana" de su filmografía. Basta señalar, para demostrar esta afirmación, que *Las amigas*, a diferencia de *Entre mujeres solas*, posee una línea argumental que se desarrolla con los giros dramáticos convencionales de una historia que empieza, sigue y termina.

El planteamiento inicial es el mismo que el del relato: Clelia, una mujer sola, llega a Turín una noche de invierno para empezar a trabajar al día siguiente en la instalación de la casa de modas. La trama se empieza a desplegar desde la primera escena, cuando ya instalada en el hotel y mientras se dispone a tomar un baño, una camarera le pide permiso para abrir la puerta que comunica su habitación con la de al lado, puesto que la puerta principal de ingreso, la del pasillo, ha sido cerrada por dentro y la huésped, que está allí desde la noche anterior, no responde a los llamados. Clelia escucha el grito de la camarera, ingresa a la habitación y ve, consternada, a una joven que yace en la cama, vestida con elegante traje de noche. Parece muerta. Ella misma llama por teléfono para pedir ayuda y, desde el inicio, se involucra emocionalmente a diferencia de la distancia que este personaje establece en el relato de Pavese. En efecto, en este, Clelia se asoma al pasillo para llamar a la camarera que demora en atenderla y, desde lejos, ve cómo médicos y enfermeros sacan una camilla de una habitación. Apenas vislumbra, ligeramente inquieta, el cuerpo de una joven moribunda con un "rostro hinchado y cabellos en desorden, vestida de noche, de tul celeste, sin zapatos" (*El diablo en las colinas*. *Entre mujeres solas* 158). Aunque trata de parecer indiferente y recrimina a la camarera, que insiste en hablar de la suicida, por demorarse en llevarle el té, esa noche Clelia no pudo dormir. Su insomnio, claro, revela de manera indirecta la impresión que le ha causado la visión de la muchacha: "Pero esa noche no

dormí como había esperado y mientras me revolvía en la cama me hubiera dado de puñetazos por haber metido las narices en el pasillo" (158).

El inicio de Antonioni permite vincular directa y rápidamente a Clelia con el ambiente en el que se desenvolverá, no solo porque se impresiona y conmueve ante la posible muerte de la muchacha —sabrá luego que se llama Rosetta y que, antes de tomar el veronal, hizo una llamada a Lorenzo, amigo del grupo—, sino porque las amigas de la suicida la buscan, curiosas. Saben que ella vio a Rosetta, quieren que les cuente cómo la vio, qué ocurrió. Así, no bien llega a Turín, Clelia se relaciona con el mundo de la alta burguesía turinesa y conoce a Momina, elegante y cínica como en el relato; a Nené, ceramista, enamorada dolorosamente de Lorenzo, su novio, quien no la ama y vive con profundo rencor y envidia el reconocimiento que ella empieza a tener en su trabajo mientras que él es un pintor mediocre; a Mariella, personaje que encarna el estereotipo de la joven frívola y banal, que se relaciona libremente con los hombres que le gustan sin que ello implique ningún drama con su novio ni altere los planes para su próximo matrimonio.

El argumento se desarrolla alrededor de dos personajes: Clelia y Rosetta. La línea de Clelia incluye su trabajo en la casa de modas con el arquitecto Cesare, quien es también amigo de sus nuevas amigas; y su brevísima historia de amor con el operario Carlo. El otro eje, el de Rosetta, ocupa gran parte del relato fílmico y narra su relación con las amigas luego del frustrado intento de suicidio, el afán de estas de que se distraiga y recupere y la relación clandestina que inicia con el Lorenzo, el novio de Nene. Es esta situación amorosa la que desencadena el conflicto dramático que conduce al desenlace: la enamorada Rosetta intenta que Lorenzo se separe de Nene; quiere casarse con él. Este, en realidad, no la ama, pero no se atreve a decírselo y le promete que, más adelante, se separará de su mujer y se casará con ella. Cuando Nene habla

con Rosetta para advertirle que tenga cuidado, que Lorenzo no se enamora de nadie, Rosetta la corrige: ellos se aman, pero él no se atreve a pedirle la separación, pues no quiere hacerla sufrir. Nene le cree y toma la decisión: si él ama a Rosetta, se irá a América y los dejará libres para que vivan juntos y felices. Enterado Lorenzo, recrimina a Rosetta, le dice que no está en sus planes casarse con ella, que lo deje en paz. Esta escena ocurre en una calle solitaria, apenas iluminada; y termina con Rosetta corriendo y Lorenzo caminando en sentido contrario. Por corte directo, vamos a un plano general de una zona del malecón: un policía recoge un abrigo negro tirado en la pista (es el de Rosetta), en tanto que una camilla traslada un cuerpo de la orilla del mar a la ambulancia en medio de curiosos que observan. Esta vez, Rosetta consiguió matarse.

Clelia trabaja en la tienda y se siente atraída por Carlo, uno de los operarios que proviene del mismo barrio humilde, pero que, a diferencia de ella, permanece en él; podría ser Becuccio, uno de los operarios, pero en *Entre mujeres solas* de Pavese no se desarrolla esta historia de amor. Cuando Clelia se entera de la muerte de Rosetta, llama a Carlo. Agobiada como está por la muerte de su amiga, tiene la tentación de quedarse en Turín, renunciar a su trabajo e independencia y casarse con él, convertirse en una esposa tranquila y feliz; sin embargo, no puede resistir la oferta que le propone la casa de modas de Roma; y comprende, también, que sus mundos son inconciliables; podrían haberse casado, dice ella, pero cuando eran más jóvenes. La Clelia de Antonioni vive el mismo dilema de las protagonistas del *women's film* pero rechaza su desenlace convencional aunque dolorosamente, se despide de Carlo y renuncia a su destino de esposa y madre.

No queda claro si la narración juzga a Clelia por renunciar, en nombre de sus proyectos personales y de su ambición, al amor de un hombre bueno y honesto que, además, es ajeno a esa clase decadente en la que ella intenta instalarse; o si deja en libertad a los espectadores para que

saquen sus propias conclusiones. Lo cierto es que Carlo la ve partir en el tren con destino a Roma y que la palabra “FINE” aparece en un plano general, similar a aquel del de la calle en donde se separaron Lorenzo y Rosetta: el tren, con Clelia mirando por la ventana de su compartimento, se aleja con dirección a Roma; y Carlo camina en sentido contrario hacia su barrio pobre. Clelia, como las mujeres de los *women’s films*, también ha debido elegir y así lo expresa en el diálogo que sostiene con Carlo cuando le comunica que partirá a Roma. El amor no es suficiente para cubrir las diferencias sociales, económicas e incluso de “buen gusto” que existen entre ellos. No está dispuesta a perder su independencia, a convertirse en una esposa: prefiere su trabajo.

Tras este recorrido por la trama de *Las amigas*, se puede afirmar que Antonioni conservó algunos personajes y potenció la línea básica de una historia que Pavese apenas esboza, pues está más interesado en mostrar las vidas erráticas, sin rumbo ni objetivo de unos seres atrapados en la frivolidad de la sociedad turinesa de la posguerra. Seguramente, muy joven aún como para mostrar este mundo sin el apoyo de una línea dramática que lo sustente, lo que hubiera implicado romper de manera radical con las convenciones del cine narrativo, Antonioni y sus guionistas organizaron un argumento sirviéndose de los elementos que el mismo relato les proporcionaba; pero, como se vio, los potencian y dramatizan. Asimismo, como lo exigen las leyes de la narración convencional, todas las líneas argumentales se cierran, tanto las principales como las secundarias. Rosetta muere, Clelia retorna a su vida en Roma, Momina vuelve con su marido, Mariella compra el vestido de novia, pues le gustó el modelo exhibido y adelanta la fecha del matrimonio.

Lorenzo no solo le pide perdón a Nene, sino que le ruega que rechace el viaje a América. Es significativo que, a pesar de tratarse de una artista talentosa y reconocida, sea justamente la

más victimizada y que su personaje puede ser analogado con el de muchas protagonistas de los *women's films*, inclusive en el final, pues Nene renuncia a viajar a New York; es decir, renuncia a su carrera por amor. Pero, a diferencia de los *women's films*, cuyos finales muestran el perfecto y armónico acuerdo al que ha llegado la pareja —aun cuando nos parezca inverosímil o simplemente producto de las convenciones hollywoodenses—, según el cual ella acepta el rol para el que las mujeres han nacido "marriage, and love and children";[56] y él, a cambio, la amará y protegerá y juntos fundarán una familia —Lorenzo y Nene saben que la decisión de continuar no cambiará nada; él no puede prometerle amor, está demasiado ocupado en mirarse a sí mismo y dolerse de sus fracasos como para prestarle atención a nadie más—. "¿Tú por qué te quedas?", le pregunta, quizá en el único momento en que comprende que una persona como él no merece el amor desinteresado y sacrificado de Nene; y ella responde dolorosamente: "Porque me cuestas mucho".

La renuncia de Nene a su carrera como ceramista y al éxito que seguramente tendría en América no está desarrollada, como se ve, en el estilo los *women's films*. A diferencia de las protagonistas hollywoodenses que pelean 80 minutos por su independencia para terminar por renunciar a ella voluntariamente en nombre del amor: "Oh, Bruce, let me give up my life as a world-famous international newspaperwoman and keep house for you and your kids" (Basinger 21), Nene ni siquiera se plantea la necesidad de elegir. Su amor por Lorenzo es lo único que cuenta y su conducta obedece más a la de una mujer atormentada y tal vez psicológicamente enferma, que a la de una víctima de la sociedad machista.

Es importante destacar que si bien Clelia, la voz narradora de *Entre mujeres solas*, sigue siendo el eje alrededor del cual giran las historias de las amigas, en la película no tiene el mismo protagonismo que le da Pavese. El mundo narrativo tampoco se percibe únicamente desde su

mirada y su voz, como sí ocurre en el relato. Su presencia en el grupo de amigas corresponde a la de una recién llegada que se muestra tímida, solidaria y gentil antes que crítica, agresiva o distante. Se involucra en sus problemas y la distancia se borra a tal punto que, cuando se entera que Rosetta ha muerto, acusa a Momina de ser responsable por haber empujado a la joven a sostener la relación con Lorenzo. Ya en una escena anterior, cuando Rosetta les informa que está enamorada, Clelia muestra su desacuerdo, le pide que piense en Nene, que son amigas; mientras que Momina, cínica, le dice que si le gusta, siga adelante, que la vida es corta.

Clelia se integra, pues, rápidamente al grupo de amigas. La tensión social, la mirada permanentemente crítica del personaje del relato hacia ese grupo de personas representantes de una clase social egoísta y banal, queda reducida al conflicto entre Carlo y Clelia. Pero es ella quien lo margina y se avergüenza de la relación, pues Carlo no tiene dinero ni una profesión adecuada ni el buen gusto que ostentan las clases altas, como queda explicitado cuando lleva a Clelia a un barrio pobre de Turín (precisamente donde ella nació) a comprar los muebles que necesitan para la tienda. Clelia los encuentra de mal gusto y se produce una discusión en torno a las diferencias de clase. En la propuesta de Antonioni, a Clelia le bastan su belleza, su elegancia, su buen gusto y su éxito laboral en Roma para sentirse igual, o tal vez superior, a sus amigas turinesas que nunca han trabajado y dependen de sus padres o maridos.

De otro lado, las escenas están desarrolladas con dinamismo y con el énfasis dramático necesario para captar la atención y las expectativas de los espectadores. Para demostrarlo, basta referir aquellas que se desarrollan en la playa y en el restaurante. En la de la playa, donde han ido de paseo en busca de entretenimiento —al igual que en el relato, los personajes, especialmente Momina y Mariella se aburren— y para distraer a Rosetta, ya recuperada físicamente del lavado gástrico al que fue sometida, Momina comenta que hay cinco mujeres y cuatro hombres para

luego asignarle uno a cada una, pero sobra Rosetta y se pregunta qué pueden hacer con ella. Mariella dice alegremente: “Rosetta mejor que se mate pero esta vez en serio porque no queda nadie para ella”, en el momento justo en que la joven, quien se había alejado del grupo para contemplar melancólicamente el mar, pasa a su lado y escucha el comentario cínico y cruel. Momina la disculpa, le recuerda que Mariella es irreflexiva, indiscreta, dice las cosas sin pensar; pero Mariella se enfada y la acusa de creerse superior a todos. Acto seguido, Momina le da una cachetada, los hombres intervienen tratando de calmar los ánimos exaltados de las mujeres, pero Rosetta acusa a todos de ser egoístas e hipócritas y se aleja. Clelia, que ha observado la escena en silencio, acude tras ella y juntas regresan, en silencio, en el tren a Turín. Rosetta explica que lo peor han sido las preguntas: “¿por qué?, ¿por qué?, ¿por qué?”. Ella no lo sabe; pero, más adelante, le confiesa que le ha mentido, que intentó suicidarse por amor al hombre a quien llamó antes de ingerir el veronal. Clelia sabe que se trata de Lorenzo. Es evidente la manera como Clelia se siente ya amiga de esas amigas que no saben ser solidarias con la sufriente Rosetta. En la escena de la playa, se desarrolla también, de manera sutil, el intento de seducción de Lorenzo a Rosetta, fortalecido en su vanidad y demostrando su enorme egoísmo desde que supo del interés de Rosetta por él. Ambos tienen su primer encuentro clandestino, aunque ella teme iniciar una relación con él, pues lo va a convertir en el objeto de su deseo y de su vida; pero Lorenzo, sin medir las consecuencias, la incita a que se convierta en su amante. Rosetta se siente feliz en un principio, pero el amor la vuelve obsesiva; solo piensa en Lorenzo, su único deseo es casarse y empezar una vida con él. La tentación del suicidio ha desaparecido.

La escena del restaurante ocurre antes del final y lo desencadena. En este episodio, hay mucha tensión oculta en la imagen de este grupo de amigas y amigos que salen a festejar el éxito de Clelia luego de la inauguración de la casa de modas, y eligen un restaurante popular. Rosetta

ya le ha dicho a Nene que Lorenzo está enamorado de ella y este acaba de enterarse de que Nene lo dejará; Momina no tolera el aburrimiento, Clelia no se ha atrevido a invitar a Carlo y solo Mariella y el novio se divierten. La violencia estalla, esta vez, entre los hombres. Cesare, ignorante de lo que está ocurriendo entre Nene, Lorenzo y Rosetta, bromea a costa del fracaso de Lorenzo como pintor frente al éxito de Nene que irá a América a exponer; y este, furioso, lo golpea y genera una violenta pelea en el restaurante ante la mirada sorprendida de gente humilde que ve cómo se conducen los señores de la alta burguesía.

Todo en *Las amigas*, desde el argumento sólidamente estructurado, el dinamismo en la acción, los conflictos y su dramatización en función de determinados hechos y sus consecuencias, así como la propuesta de contar una historia que empieza, se desarrolla y concluye, conduce ciertamente a plantear que esta película es la menos pavesiana, la más "hollywoodense" de las películas dirigidas por Antonioni; y, quizás, la menos "antononiana" de su filmografía. Por ello, no solo resulta perfectamente coherente el entusiasmo de Puig, como lo expresa en la carta citada, sino que me arriesgo a afirmar que tuvo presente esta película mientras escribía *Summer Indoors*.

4.2.4 A medio camino: entre las convenciones y las rupturas

En *Las amigas*, Puig encontró una propuesta que le satisfizo enormemente, dado que, a pesar de que trataba de manera "moderna" temas referidos al amor y a la infidelidad, lograba mantener el interés narrativo desde la perspectiva de la historia y de los personajes, sin ajustarse a las convenciones impuestas por el género elegido, sea melodrama o comedia en el caso que nos ocupa, ni desarrollando un "género híbrido". Asimismo, Antonioni había contado la historia liberándose del peso de la censura, los prejuicios y la necesidad de los "mensajes positivos" o ejemplares que se le exigían a Hollywood.

El interés primordial de Puig radicaba en las historias bien contadas: “ser absorbido por la historia me causa un enorme placer” (Oroz, “Entrevista inédita” 338), declaró más de una vez; y los requisitos de una historia bien contada eran “la velocidad del relato, la dosificación de la intriga y la manipulación de la emoción” (338). Hasta antes de ver *Las amigas*, había creído que solo el cine de Hollywood sabía contar historias y que el modelo genérico era el único camino para conseguirlo; pero este filme de Antonioni le permitió descubrir que podía desarrollarse un cine narrativo fuera de los modelos impuestos por los géneros.[57]

En *Las amigas*, había más de una historia de amor, unos personajes que sufrían, se divertían, protagonizaban determinados conflictos; es decir, una narración capaz de seducir a los espectadores y de crear interés en el desenlace y mecanismos de identificación o rechazo hacia los personajes. Todo ello, sin derivar en la comedia ni en el melodrama sentimental en los términos convencionales del género. Aparte de ello, tal vez a Puig le interesaba más que las protagonistas fueran mujeres y que se contaran las historias de cinco amigas en la que los hombres, si bien referentes y objetos de amor o de desprecio, tenían un rol secundario y marginal.

Las amigas le dio pistas a Puig para tratar “temas modernos”, temas de los años cincuenta, casi de los sesenta, cuando la liberalidad sexual y los movimientos feministas de la segunda ola empezaban a hacerse sentir en Europa, sin que ello implicara abandonar su gusto por la narración ni renunciar de manera drástica a los modelos hollywoodenses. En realidad, mantenerse en el modelo de representación de los personajes femeninos, circunscrito a “la buena” y la mala”,en términos de Toto; las “decentes” y las “perdidas”, según la nomenclatura de Mita y Choli; o inclusive al de la “bad-good girl”, que Hollywood empezó a desarrollar especialmente en el cine negro, como ya lo referimos en el análisis de *Ball Cancelled*,

significaba para Manuel Puig una fuerte limitación luego de su experiencia europea, no solo en lo relativo al clima de mayor libertad que vivió en Londres, París y mucho más en Estocolmo mientras escribía *Summer Indoors*, sino también a las películas que se estaban filmando en Italia o Francia sin el peso de la censura ni la obediencia a las convenciones. En una carta del año 1961, ante el asombro o desconcierto que sufrió Male luego de ver *A bout de souffle* (*Sin aliento*, Jean-Luc Godard 1960), le explica con mal disimulado paternalismo:

> Mamá: comprendo que te desorientara el personaje de la chica en A bout… ya que se trata de un tipo de psicología muy de ahora. En efecto, ahora hay mucha gente así que tiene miedo de enamorarse o simplemente encariñarse porque de ese modo pierden independencia y libertad, les parece que enamorándose el propio carácter se debilita porque dejen entrar en sus vidas a alguien que después va a hacer valer derechos, etc., etc. (*Querida familia* 282)

Cuando refiere la vida de Puig en Estocolmo, Jill-Levine sostiene que

> La belleza majestuosa de Estocolmo y los rubios suecos provocaron una gran impresión en Manuel, como así también la permisividad sexual del país…Quedó atónito, le escribió a Male, cuando una muchacha que alquilaba otro cuarto en la misma casa pasó la noche con su novio y por la mañana bajó a desayunar con él y todos los demás como si nada hubiese sucedido. (124)[58]

Para construir el personaje deLilla, Puig se sirvió de las mujeres de Antonioni, insertas en un mundo en el que personajes como Mariella celebran el sexo y no se atormentan con la culpa ni los miedos a ser mal vistas, preocupación presente en la Choli en *Hollywood Cosméticos* y también de Nené en *Boquitas pintadas*. Clelia, sin ser promiscua como Mariella, busca a Carlo y tiene relaciones sexuales con él sin que ello se convierta en un tema generador de conflictos,

como ocurría en los *women's films*, cuando una mujer soltera no esperaba a estar casada para tener relaciones sexuales. Si lo hacía y era una buena muchacha, su "falta" se explicaba por su ingenuidad: se había dejado engañar por un mal hombre que se aprovechó de su inocencia. Generalmente, el traidor desaparecía, sobre todo, cuando se enteraba que la muchacha estaba embarazada. Si se trataba de una "mala muchacha", "evil woman", "femme fatal", quedaba claro que había un interés de su parte, normalmente, la ambición; y su falta moral se acentuaba con la característica de su liberalidad sexual. El tema de las mujeres y sus relaciones con hombres fuera del matrimonio dio lugar a un género específico dentro de los *women's films*: el llamado "*Fallen Women*", que desarrollaré en el momento de abordar *La tajada*. Baste por ahora señalar que el Hollywood de los años treinta, cuarenta y bien avanzados los cincuenta no concibió ni remotamente la posibilidad de presentar la relación de una pareja fuera del matrimonio como una situación no problemática. Por el contrario, en todos los casos, era presentada como "anormal" y generadora del conflicto.

Asimismo, la relación de Lilla con el novio de su mejor amiga no solamente no desencadena el conflicto, sino que tampoco es condenada como hubiera ocurrido si la historia fuera tratada bajo el esquema hollywoodense. En este aspecto, Puig va, inclusive, más allá de Antonioni en *Las amigas*. Recordemos que Clelia cuestiona a Momina cuando esta alienta la relación de Rosetta con Lorenzo: no solo porque la muchacha es joven y vulnerable, sino por la traición. Nené es amiga de ellas y pareja de Lorenzo; ni este ni Rosetta, en opinión de Clelia, cuya voz es una voz autorizada, están actuando con corrección ni decencia.[59] En *Summer*, en cambio, la traición no se comenta, no se juzga ni es motivo de conflicto ni de castigo alguno. Aunque, hay que mencionarlo, el personaje de Cinthia es visto desde afuera, con una mirada crítica y distante. Desde el principio se la presenta como una mujer egoísta y ambiciosa, a quien

solo le interesa el éxito de su carrera. Además, no ama lo suficiente a Rick como para renunciar a su proyecto de convertirse en una pianista famosa: le gustan demasiado los aplausos; es decir, en lo referido a la construcción del personaje de Cinthia, Puig sí se avino al modelo hollywoodense para facilitar la identificación con Lilla, como se señaló antes.

En el caso de Lilla, tampoco rompe del todo con el modelo de construcción característico de los personajes del *women's film*, pues si bien es presentada como una mujer que hace uso de su autonomía e independencia y declara su rechazo al compromiso, tiene una vida sexualmente libre y elige a sus compañeros sin ser señalada, juzgada o condenada por ello. Una vez que encuentra "el amor verdadero" en Rick, sus aparentemente firmes convicciones se resquebrajan y, al igual que las protagonistas de los *women's films*, elige el amor, el matrimonio y la familia. Ciertamente, sin el énfasis de Margo Channing, Lilla podría suscribir perfectamente sus palabras, cuando se proyecta como una mujer casada. Recordemos la escena de *All About Eve* en el "Stork Club", en la cual Margo y Bill anuncian su matrimonio a sus amigos Lloyd y Karen. Es uno de los pocos momentos en los que la temida Margo está totalmente relajada y feliz. Atrás han quedado sus tensiones, sus réplicas ácidas, su furia. De esta larga escena quiero destacar dos momentos:

—Margo: Groom.

—Bill: Yes, dear.

—Margo: You know what I'm going to be?

—Bill: A cowboy.

—Margo: A married lady.

—Bill: With the paper to prove it.

—Margo: I'm going to have a home. Not justa house I'm afraid to stay in...

> and a man to go with it. I'll lookup at six o'clock—and there he'll be... remember, Karen?
>
> —Karen: (quietly)I remember.
>
> —Margo: (to Bill)You'll be there, won't you.
>
> —Bill: (grins)Often enough to keep the franchise.
>
> —Margo: A foursquare, upright, downright,forthright married lady... that's for me. And no more make believe!Off stage or on... remember, Lloyd.(Lloyd nods). I mean it, now. Grown-up womenonly, I might even play a mother only one child, of course, not overeight... (they all smile). (Mankiewickz, *All About Eve*)

La vida de mujer casada que proyecta Margo: tener una casa, esperar al esposo, criar un hijo, es la más convencional, la soñada por las protagonistas del *women's film*. El éxito profesional alcanzado como actriz de teatro, la glamorosa vida de mujer independiente que había llevado hasta entonces empalidecen ante la expectativa del matrimonio. Ser "A married lady" parece ser el estado ideal de una mujer. También lo sugiere Rick cuando Lilla se muestra aburrida antes de entrar al bar al inicio del guion:

> —Lilla: Hoy quería cambiar (*a Rick, con ironía casi escondida*) Cambiar… ¿Qué puede hacer una mujer para cambiar? Estoy aburrida de ser yo, quiero convertirme en otra.
>
> —Rick: (*en serio*) Puede casarse y empezar a tener hijos. (*Gunther sonríe burlón*). ("Verano entre paredes" 74)

En la segunda parte de la escena que cito a continuación, Margo renuncia a interpretar el papel de Cora que ha escrito para ella su amigo y dramaturgo Lloyd, no solo porque ya está mayor y la

Cora de la pieza teatral es bastante menor (el papel será para Eva, claro), sino porque siendo una mujer casada ya tiene una vida. Reafirma así la importancia del matrimonio y da a entender que desarrolló su carrera profesional porque no tenía un hogar, un marido a quien esperar. Ahora ya no será necesario ir al teatro solo porque no tenía nada que hacer por las noches. Es importante destacar que renuncia a su carrera como actriz no porque Bill, su futuro marido se lo pida, sino por su propio deseo, con lo cual se confirma una vez más la propuesta del *women's film* tantas veces citada: "Love Is my True Job" y que explicita la propia Davis como Margo Channing, cuando reflexiona sobre el amor y el matrimonio como el "trabajo" ineludible de las mujeres, determinado por su "naturaleza", es decir, como una función biológica: "That's one career we all have in common-being a woman".

—Margo: Lloyd, will you promise not to beangry with me?

—Lloyd: (smiles) That depends.

—Margo: I mean really, deeply angry...

—Lloyd: I don't think I could be.

—Margo: Well. I don't want to play "Cora".

—Karen: (explodes) What?

Margo misinterprets her vehemence.

—Margo: (hastily) Now wait a minute, you're always so touchy about his plays, it isn't the part—it's a great part. And a fine play. But not for me anymore—not a foursquare, upright, downright, forthright married lady.

—Lloyd: What's your being married got to do with it?

—Margo: It means I've finally got a life to live! I don't have to play parts

> I'm too old for—just because I'vegot nothing to do with my nights!(then quietly). I know you've made plans. I'll makeit up to you, believe me. I'll toura year with this one, anything —only you do understand— don't you, Lloyd?
>
> Lloyd never gets to answer. Because Karen, before anyone canstop her, bursts into hysterical laughter...
>
> —Lloyd: What's so funny?
>
> —Karen: Nothing...
>
> —Bill: Nothing?
>
> —Karen: Everything ... everything's so funny ...
>
> Margo removes the champagne glass from in front of Karen ... (Fade Out). (Mankiewickz, *All About Eve*)

La risa histérica que pone fin a la escena y a la discusión se explica por la propia situación de Karen, a quien Eva había chantajeado para que obligara a su marido, Lloyd, a descartar a Margo y ofrecerle a ella el papel. Karen ríe porque el problema desapareció; pero en esa risa suena también la ironía: la lucha implacable, a la que asistimos a lo largo de la película, pierde todo sentido, pues lo más importante no es el éxito profesional, sino el modelo convencional de esposa. O, también, hay ecos de la risa de Mankewieckz y de los espectadores, entre ellos, Manuel Puig, que se ríen de las convenciones que Hollywood y la censura impone; que se ríen de sí mismos por su propia fascinación ante tales modelos.

No queda duda de que el tratamiento de *Summer Indoors* deja ver una escritura en tensión permanente entre las convenciones del modelo y los propios gustos del autor desde su posición de espectador infantil, de un lado; y, de otro, la del escritor adulto a quien sus nuevas experiencias biográficas y contactos culturales le ofrecen otras posibilidades. Así, a medio

camino entre un modelo genérico que le indicaba inscribir su guion en una narración con reglas claras y personajes arquetípicos y nuevas formas menos rígidas de contar y de construir personajes que no se definían solamente por sus virtudes morales, *Summer* muestra las incertidumbres e inseguridades de Manuel Puig en el manejo de las fórmulas hollywoodenses. Consciente de que el intento de conciliarlas con una mirada "moderna" no ha funcionado, es decir, no ha podido concretar su venta ni la posibilidad de producirlo, emprende su tercer guion con el que cerrará esta su primera etapa de guionista. Se trata de *La tajada*, proyecto que enfrenta como opuesto a *Summer* y a *Ball Cancelled*. Esta vez escribirá en castellano y sobre temas argentinos. Así presentado, podría pensarse que se propone alejarse del modelo hollywoodense e inscribirse en la "realidad argentina". Veremos en lo que sigue qué ocurre con este guion.

4.3 *La tajada*

Quizás presintiendo que *Summer Indoors* tampoco daría alguno de los resultados esperados (ya sea despertar el interés de Girosi o Havelock, los productores que conoce; encontrar un director deseoso de filmarlo, comprometer una coproducción italiana o española con Hollywood o venderlo a uno de los grandes estudios), no bien hubo terminado la segunda corrección —que lo dejó insatisfecho—, Manuel Puig empezó a trabajar en un proyecto diametralmente opuesto a sus dos primeros guiones. Esta vez, se trataba de "un tema argentino 100%" (*Querida familia* 236); y, siendo así, se propuso escribirlo en castellano.

Es relevante señalar que, pese a que confiaba plenamente en las opiniones de Mario Fenelli —"es el crítico más severo, aquí muchos italianos lo llaman para mostrarle sus cosas" (*Querida familia* 349)—, tardó en aceptar su consejo de que se dedicara a la literatura. En una carta que cita Jill-Levine, Fenelli comenta a propósito de las cartas de Manuel:

> Esas cartas me entusiasmaban. Estaban llenas de fantasía, humor, riqueza de lenguaje y sobre todo espontaneidad (cualidad que por otra parte Manuel siempre compartió con la madre). Me pareció que revelaban un indudable talento para la escritura y más de una vez le sugerí que por qué siendo 'autor' de esas cartas tan lindas no se decidía a hacer algo de literatura. (127)

Inclusive cuando le pidió a Fenelli su opinión sobre *La tajada*, este le aconsejó que lo publicara: "le parece que ya tiene un valor así como está en el papel", escribió a su familia (*Querida familia* 302) en la carta de enero de 1962. Pero, Manuel no estaba de acuerdo y así se lo explicó a su madre:

> A mí no me parece lo mismo, porque en filmación le podría dar un realce enorme. Sobre todo en la parte de la reclusión de la protagonista en el Barrio Norte y esas caminatas que se hace. En fin… que si tuviera que filmarla me resultaría sencillísimo porque la veo toda ya. (302)

La certeza mostrada en sus afirmaciones revela una resistencia inicial a entrar en el mundo de la literatura, así como su aún férreo empeño por desarrollarse como profesional en el ámbito del cine: ha escrito un guion para que sea realizado, no para que sea leído; e incluso ha manifestado su deseo de filmarlo él mismo, olvidando la ya asumida convicción de que no será director, debido a su incapacidad para dar órdenes: en su opinión, un director de cine debe ser autoritario.[60]

4.3.1 *La tajada*: fin del "ciclo hollywoodense" y principio del novelístico

A pesar de que "Por primera vez recibió al menos un poco de aliento profesional: un director argentino alabó la autenticidad del diálogo, aunque en última instancia rechazó el guion porque Manuel 'no parecía conocer bien el tema'" (Jill-Levine 129), feliz o fatalmente, el destino de *La*

tajada fue el mismo que el de *Ball Cancelled* y el de *Summer Indoors*. Y, como era práctica usual en Manuel, antes de terminar este guion ya había empezado a involucrarse en un nuevo proyecto.

Esta vez, escribió un argumento que tituló provisionalmente *Nina y Hé* y que mencionó por primera vez en la carta del 16 de octubre de 1961, cuando dio por finalizada la corrección de *La tajada*. Del nuevo argumento comenta que es una historia "muy trágica"; pero que, por el momento, le "mantiene el entusiasmo" (282). "El tema es bastante triste, trata de una persona que le va destruyendo la personalidad a otra" (287), explica. El entusiasmo no dura mucho, sin embargo. En enero, dando muestras de su alto espíritu crítico, determina que es de "una ambición desmedida" y se anticipa a los resultados: "va a salir flojazo", "Va a ser soporífero" (301). A pesar de sus propias proyecciones negativas, un mes después dedica muchas líneas de su carta para contar el argumento en el que sigue enfrascado: "Me embalé mucho en la primera parte (positiva), en la que los protagonistas empiezan a entenderse pero ahora entré en la destrucción de él (a manos de ella) y me deja mal". Su conclusión es que la historia que está desarrollando "es una cháchara que no termina nunca y negro como la muerte" (306).

Pese al empeño puesto en este su nuevo guion, el entusiasmo no solo desapareció, sino que su escritura se convirtió en una penosa obligación que no le aportaba compensación alguna. En ese desolador contexto, concibió un nuevo proyecto, el que cambiaría su vida; aunque aún no lo sabía. Lo llamó, desde el principio: "lo de Villegas". Así, le comunica a su familia: "No veo el momento de terminar con este experimento (no es otra cosa) para empezar uno sobre… Villegas". Y sin transición, abruptamente, casi a manera de declaración y como dejando en claro que se trata de una decisión que no admite discusión, afirma que: "De ahora en adelante quiero hacer todo en base a datos que me ha dado la realidad y en Villegas tengo un filón

extraordinario" (*Querida familia* 301), en una modalidad que recuerda la declaración de aquel compromiso que tres años atrás había "firmado" ante sus padres, luego de que considerara su fracaso como director de cine: "Mi única esperanza con el cine ahora es el asunto argumentos y quiero concentrar todas mis fuerzas en eso, creo que seguiré tratando así me rechacen veinte guiones, nunca me he sentido más convencido de esto" (204).

Cuando en la carta del 9 de abril menciona, casi de pasada, "Yo la semana pasada trabajé muchísimo en la cosa de Villegas, me parece que por fin estoy encontrando mi cuerda" (*Querida familia* 321), tal vez ya presentía que esta vez iniciaba un camino distinto al hasta entonces recorrido. Hacia fines de abril, comparte con su familia el "descubrimiento" que le cambiaría la vida y resolvería su incertidumbre profesional:

> No quería contarlo pero no aguanto más: resulta que me vinieron unas ganas bárbaras de empezar el argumento de Villegas y antes de empezar la corrección del anterior me largué. Bueno, empecé a hacer una especie de bosquejo de los personajes antes de empezar el guion propiamente dicho y me entusiasmé y seguí… y está creciendo día a día… y puede salir una especie de novela ¿? (*Querida familia* 325)

Consciente a medias de que el resultado podía ser una novela —"No sé qué pasará, pero la gente que vio los primeros cinco capítulos pegó saltos de entusiasmo, lo que nunca me había pasado con los argumentos ¿¿¿¿???"— se muestra todavía empeñado en la escritura de nuevos guiones y concluye: "En el peor de los casos me servirá como ejercicio para centrar los personajes del guion posterior" (325). Y es que como bien comenta Jill – Levine, hasta 1962 a Manuel solo le interesaba convertirse en "un guionista exitoso" (127). Quizá podría señalarse que hacia setiembre de 1962 y gracias al entusiasmo demostrado por quienes habían leído los primeros

capítulos sobre “Villegas”, Manuel tomó conciencia de que estaba escribiendo una novela, no un argumento para un guion ni un bosquejo de personajes y situaciones. La opinión de Fenelli fue clave: “Yo no quería mostrarle nada porque a veces se pone insoportable a derribar todo… bueno, le pareció *lo mejor que ha leído en años*, una obra maestra, de llorar y conmovido como loco y sobre todo una cosa profundamente argentina, psicologías argentinas por excelencia caladas a fondo. Bueno, yo no sé qué pensar, no creo que sea para tanto pero de todos modos *tiene* que ser una cosa buena, si todos los que la leen se entusiasman”, volvió a escribir a casa (*Querida familia* 349).

La historia que sigue ya ha sido referida: abandona Roma, pasa unos meses en Buenos Aires y en febrero de 1963 se instala en Nueva York. Allí, además de asombrarse y recorrer la ciudad, encontrará un trabajo estable en el mostrador de Air France del aeropuerto John F. Kennedy, gracias a que manejaba correctamente los cuatro idiomas solicitados. “No podría haber encontrado algo más ideal, porque no me obliga a ninguna concentración y cuando vuelvo a ‘mi’ trabajo ya he visto demasiada gente durante el día y me sumerjo con todo gusto en el silencio del bel Hudson, que es ‘bello’ de veras”, le escribe Manuel a su madre en 1963 (cit. en Jill-Levine 149). En Nueva York asume, ya sin dudarlo, que “su” trabajo en ese momento es la escritura de la novela sobre Villegas. “La novela está creciendo”, le escribió a su amigo Néstor Almendros (cit. en Jill-Levine 149). Sin embargo, no le será fácil publicar este su primer trabajo iniciado “azarosamente” en Roma y que titulará *La traición de Rita Hayworth*; pero esa historia pertenece a su vida como novelista y forma parte de lo que Corbatta ha llamado el “ciclo de Coronel Vallejos”. (*Mito personal* 25)

Así, se puede afirmar —descartando *Nina y Hé* por inconcluso— que *La tajada* es el último guion del ciclo hollywoodense, el que cierra esta etapa en la que Manuel Puig trabajó con

seriedad, convicción y expectativas desarrollando guiones que, si bien no fueron producidos ni publicados,[61] no solo constituyen anticipos o pretextos de sus novelas posteriores sino que constituyen materiales valiosos en sí mismos, como he pretendido demostrar en el análisis de *Ball Cancelled* y de *Summer Indoors*y enseguida haré con este último trabajo, el cual puede entenderse también como un texto de transición que marca el fin del "ciclo hollywoodense" y anticipa el inicio de su etapa exclusivamente novelística. Veamos, primero, la relación de Manuel Puig con *La tajada* prestando atención a los comentarios que escribe en las cartas a su familia.

4.3.2 *La tajada* en las cartas europeas

Durante el año que permaneció en Buenos Aires, desde fines de 1959 hasta febrero de 1961, además de trabajar como asistente en dos filmaciones —(*Questo amore ai confini del mondo* (*Casi al fin del mundo*), rodada en la Patagonia y dirigida por Giuseppe Maria Scotese, y *Vice Raid* (*Una americana en Buenos Aires*), dirigida por Edward Cahan— Manuel escribió su tercer guion en el cual desarrolla el argumento que había empezado a esbozar luego de abandonar Estocolmo.

Volvió a Europa con el guion ya terminado y algunas expectativas para continuar trabajando como asistente o traductor en Madrid. "Esto de hacer cine en España sería una inguinada,[62] es trabajar con Hollywood cosa que en California misma sería difícil" (*Querida familia* 251), escribió a casa, entusiasmado con las nuevas posibilidades de desarrollo profesional en el ámbito de la realización cinematográfica, donde encontraría trabajos —gracias a los contactos que había hecho en Buenos Aires— que le permitirían ganarse la vida. Da la impresión de que, a pesar de sentirse más cómodo escribiendo guiones, consideraba que le sería más fácil sobrevivir y encaminarse profesionalmente en el área de la dirección como asistente o traductor.

El éxito como guionista no estaba garantizado, dependía de muchos factores. Y aunque los contratos en las producciones también eran inciertos y complicados, vender un guion o interesar a un productor para que financie su realización era casi un imposible.

Tal certeza no menoscabó su empeño en la escritura de este su tercer trabajo, pese a los dos fracasos anteriores, no solo en la escritura, sino también en su producción. Así, cuando el actor Antonio Cifariello, a quien Manuel conoció en Argentina durante el rodaje de *Questo amore ai confini del mundo*, tuvo un accidente automovilístico, escribió: "quedó desfigurado, ya le hicieron la plástica y le quedó un ojo más abierto que el otro, cuando lo vi casi me muero, él parece que no se diera cuenta" (266). Antonio era una pieza clave para *La tajada*, pues se había comprometido a sacar adelante el financiamiento de la película gracias a sus contactos en Italia y, además, interpretaría al protagonista. Luego del accidente, Puig se muestra preocupado por los daños físicos sufridos por Cifariello, no tanto porque le impedirán hacerse cargo de la producción y el financiamiento, sino porque "lo principal que aportaba era su trabajo de actor"; de allí que se preguntara "¿cómo va a actuar ahora?" y que comentara "Pobre Antonio, ojalá le arreglen ese ojo. Le podría haber sucedido eso a otro... no a él, que vive de su pinta (266).

Desde la carta de abril en la que menciona el problema de Antonio en relación con *La tajada*, no vuelve a hablar de este guion sino hasta varios meses después —lo que permite sospechar que había perdido el interés, la convicción, la concentración para enfrentar las correcciones y reescritura— y lo hace de manera muy escueta: "No sé si les conté que ya tengo lista la que escribí en Buenos Aires antes de venirme, si veo a Parrilla[63] se la voy a dar a leer, pues se puede filmar únicamente en Argentina" (282). Efectivamente, un mes después, Manuel le da a leer "el argumento sobre la época de Perón que me mandé en los últimos meses en Buenos Aires" (291). Según les cuenta a sus padres, la reacción de Parrilla fue bastante favorable: "Le

gustó y quiere que le mande una copia" (291). Complacido, agrega que Parrilla quiere dárselo "….a Martínez Suarez!!!" (291).[64] El entusiasmo de Parrilla le devuelve en cierto modo la confianza perdida tras los sucesivos fracasos, pero la incertidumbre y el temor no lo abandonan: "Bueno, para qué hablar, la verdad es que si gusta yo después vería de meter la pata e imponer condiciones. Si pasara algo, para febrero o marzo volvería… Vamos a ver qué pasa" (291). A tal punto llega su incertidumbre o falta de confianza en el proyecto, que en la carta siguiente le pide a la madre que vaya al consulado estadounidense de Buenos Aires y solicite que envíen todos los documentos presentados al consulado de Nápoles "pues seguiré allí el asunto… Resulta que yo quiero tener esos papeles listos… Si no pasa nada con el argumento en Buenos Aires me iría a N. York por unos meses, no sé bien". (293)

Desde que en diciembre envía la copia a Parrilla por intermedio de su madre, vive en una inquietante espera, mientras llegan los comentarios de la familia, solicitados explícitamente "léanla enseguida" (293), antes de entregársela al productor. En la carta que escribe pocos días después, hace más visible su inquietud: "No veo el momento de que llegue la semana próxima, tal vez en esa carta venga el veredicto de ustedes sobre el argumento!!!" (295). Es insistente al respecto, pues reitera una y otra vez "Estoy deseando saber qué les pareció el argu" (295); y, líneas más abajo, "Ojalá haya leído el argumento también Carli… me interesa su opinión como representativo de la nueva generación" (295), y en enero: "Quiero opiniones detalladas de papá" (301), dando la impresión de que parece más interesado en la opinión que su familia tiene del guion que en la del productor. En la carta de enero de 1962, escrita luego de las fiestas de Navidad y de fin de año, anuncia que irá a Nápoles para iniciar el trámite de la visa a Estados Unidos: "así estoy cubierto por si no ocurre nada con 'La tajada'" (301) y, desconfiando de

Parrilla, le pide a la madre que le hable: “decile que no deje que lo lea demasiada gente, solo los que pudieran decidir algo” (302).

Ya por entonces, a principios de 1962, Puig parecía derrotado en su empeño por negociar, vender, producir o dirigir este su tercer guion que parecía el más “realista”, “el más argentino”, el “más crítico”, el “más político” de sus trabajos; y empieza a planificar su viaje a Nueva York porque de Europa, aparte de los trabajos de subtitulaje, ya no espera nada; “Ojalá saliera algo porque no doy más de subtítulos”(287), había escrito en noviembre de 1961 en Roma. Queda la esperanza remota de que Parrilla arregle la producción de *La tajada*; en ese caso, iría a Buenos Aires en marzo. Es decir, la prioridad, antes que permanecer en Europa o intentar posibilidades en Nueva York, continúa siendo trabajar en Buenos Aires en la filmación de su tercer guion. Pero la falta de respuesta de Parrilla, ya en febrero de ese año, “¿De Parrilla nunca más se supo? Qué charlatán” (312), le permitió advertir que *La tajada* correría la misma suerte que sus anteriores trabajos.

Como se puede deducir luego de este recorrido por las “cartas europeas”, el hecho de que Manuel Puig escribiera el guion de *La tajada* en 1960 durante su estadía en Buenos Aires, nos impide conocer el proceso de su escritura en relación con las dificultades, aciertos, desaciertos, mayor o menor autoconciencia del escritor sobre sus materiales. Pero sí ha quedado muy clara la rápida desazón frente a sus posibilidades de venta o de producción. Excepto el contacto con el productor Carlos Parrilla, cuyo silencio, una vez recibido el manuscrito, terminó de desaminar a Manuel, en las cartas no menciona ninguna otra gestión o búsqueda, a diferencia de *Ball Cancelled*. De *Summer Indoors*, ya se dijo, no fue posible conocer esta etapa, puesto que se encontraba en Buenos Aires y, desde allí, tal vez, gestionó su producción.

4.3.3 Análisis de *La tajada*

Establecidas las circunstancias de la escritura de este guion, me propongo ahora abordar su estudio. En primer lugar, presentaré una descripción del texto refiriéndome a la percepción del propio autor y a los escasos comentarios críticos a los que dio lugar. Posteriormente, me centraré en las relaciones intertextuales que establece con otros textos fílmicos de Hollywood, así como con la "realidad argentina", en tanto que, a diferencia de los dos guiones ya estudiados, Manuel Puig sitúa la historia de *La tajada* en Buenos Aires y determina que se trata de "un tema argentino 100%". En esa línea, se planteará si es válida mi propuesta de incluirlo dentro del "ciclo hollywoodense" de su obra guionística, inclusión que estudiosas como Santos y Jill-Levine ciertamente rechazarían, como se verá más adelante.

4.3.3.1 Descripción

4.3.3.1.1 *La tajada*, según Manuel Puig

Además de señalar que trata de "un tema argentino 100%", al referirse a *La tajada*, Manuel Puig dijo que uno de sus propósitos al escribirlo fue "hacer hablar a los personajes en un lenguaje real y teniendo en cuenta la condición social de cada uno". Asimismo, agrega que "Es una película de mucho diálogo y larga, de unas dos horas pasadas, pero bien hecha no tendría que cansar. Y tendría que hacer pensar un poco. Bueno, que sea lo que Dios (?) quiera" (*Querida familia* 293). En esta apurada síntesis, Manuel da señales de querer tomar distancia de sus anteriores trabajos en el énfasis con el que destaca su búsqueda de un "lenguaje real" para unos personajes que serán definidos por el lugar que ocupan en la jerarquía social.

El problema de cómo hacer hablar los personajes ya le preocupaba a Manuel desde sus primeros guiones: "escribir diálogos está dejando de ser para mí el cuco que era antes", le contó a su familia a propósito de *Summer Indoors* (*Querida familia* 231). Pero el "cuco" reaparece en

La tajada con mayor evidencia, puesto que debe vérselas con el habla de los sectores populares. En este guion, intenta una "imitación" más o menos costumbrista que busca reproducir las formas de hablar de personajes de clase baja, como Nélida, Titín y Yaya, y contrastarlas con el habla de los "pitucos". No obstante, será en sus novelas donde Manuel logrará resolver esta dicotomía sin pasar por la "imitación costumbrista".

Mario Goloboff destaca que Puig nunca cayó en ingenuidades, "como la de creer por ejemplo que podían transcribirse, en un texto de ficción, las hablas del pueblo. O la de creer que el pueblo (nunca se sabe por qué divino don) habla lenguajes puros e incontaminados" (71). Es cierto que comprendió que la imitación costumbrista del "habla popular" que pretendía la "naturalidad" era un imposible: "lo que Puig imita o transcribe (simula transcribir) no son hablas vírgenes (si es que alguna vez las hubo) sino los remedos que las clases populares, en virtud de un largo trabajo de deformación dirigida y querida, hacen de lenguajes ya fuertemente manipulados" (72). Queda sin respuesta la pregunta sobre cómo habría resuelto Manuel la dirección de los actores si *La tajada* se hubiera filmado.

Cuando Puig menciona que *La tajada* "tendría que hacer pensar un poco", muestra haber cedido a la presión de sus amigos —Jill-Levine señala que Manuel se refirió más tarde a este guion como "un tímido intento de crítica social de la burguesía de Buenos Aires durante los años de Perón" (128)—; pero también a la necesidad de escribir sobre temas que le ofrece la "realidad"; en este caso, la "Historia" que se enmarca en los sucesos políticos del primer peronismo.

En cuanto al nombre, es el primer guion que tiene un título no solo en español sino en "jerga porteña" o "lunfardo". Y Manuel fue absolutamente consciente del sentido, cuando le escribió a su madre en diciembre de 1961: "El título lo encontró Fenelli después de haber

desechado tantos, entre ellos 'El zarpazo', 'El manotón'. ¿No es el mejor? A mí me gusta mucho…el título. Le voy a poner alguna línea de diálogo más refiriéndome a la tajada. Cuando hables con Parrilla, decíselo, que lo escriba en la primera hoja" (*Querida familia* 295). "Tajada" es un término que proviene del lunfardo; pero cuyo uso, en forma de la locución verbal coloquial: "sacar alguien una tajada", consigna el Diccionario de la Real Academia (vigésima segunda edición): "Conseguir con maña alguna ventaja, y en especial para parte de lo que se distribuye entre varios". Manuel celebró este título que le sugirió Fenelli porque el tema de la corrupción estaba explícitamente desarrollado y atravesaba a todos los personajes, tanto a los pobres como a los ricos, a los peronistas como a los antiperonistas, a los empresarios y a los proletarios, a los hombres y a las mujeres.

Como lo había anunciado en la carta, encontró un lugar en su guion donde poner la palabra "tajada" para dejar claramente establecida la idea. Así, escribió una línea en una escena de la primera parte en la que Nélida expulsa del departamento a su nuevo amante, un empresario teatral, cuando al prohibirle ella que use el teléfono, él reclama que tiene derechos: "el alquiler lo pago yo" (Puig, *La tajada* 51). Ante la ofensiva alusión de que él "paga" los favores, evidentemente sexuales, que recibe, Nélida replica digna y orgullosa: "Mirá, me dejás en paz, asqueroso… ¡rajá de una vez" y, señala el narrador, "(*Va a la otra pieza y da un portazo*)". Tal vez arrepentido, busca la reconciliación:

> —Jorge: Yo sé lo que pasa: es que ustedes están acostumbradas a sacar siempre *tajada*[65] y como conmigo no sale nada estás con bronca.
>
> —Nélida: (*Tragándose las lágrimas*) Empecé con vos porque estaba sola, y creí que eras más decente. (51)

Jorge le ofrece entonces la “tajada”, el beneficio, que se supone ella está esperando de él en compensación a sus atenciones, pues el pago del alquiler del departamento es insuficiente.

> —Jorge: No te preocupes que algo vas a sacar… (*Se le acerca, más amable*). Le hablé a los que preparan la obra de Rialto, necesitan una dama joven, me acordé que vos querías dejar la revista, por eso… (*Se queda junto a ella esperando la reacción*).
>
> —Nélida: (*Sin mirarlo. Conteniendo el entusiasmo*) Te agradezco. (*Jorge la acaricia, ella se deja acariciar, sin mirarlo*). (52)

La acotación del narrador —“Conteniendo el entusiasmo”— marca con claridad que, en efecto, Nélida busca “sacar una tajada” de esa relación; pero una tajada que no es dinero, sino trabajo, lo cual en cierto modo dignifica al personaje de Nélida. Volveré a este tema más adelante.

4.3.3.1.2 La (casi silenciosa) recepción de *La tajada*

Jill-Levine, una de las primeras estudiosas que tuvo acceso al manuscrito de *La tajada*, señala que su antecedente inmediato es un guion sobre la generación más joven (la de su hermano) que Manuel había empezado a escribir en español cuando volvió a Buenos Aires a fines de 1959. Es claro, afirma, que seguía los consejos de Mario Fenelli de que “dejara de escribir en mal inglés”; y de Havelock, “escribe sobre temas modernos”. Aunque sentía que había perdido contacto con los jóvenes porteños, se proponía retomarlo con la escritura. El problema, prosigue Jill-Levine “era que realmente había perdido el contacto”. En realidad, la Argentina que mejor conocía era la de su infancia, los años de Perón, “y así empezó su primer guion ambientado en Argentina… que fue su primer intento de pintar su realidad como oscuro joven argentino venido de una remota y pequeña ciudad de provincia” (128).

A juicio de la biógrafa, a diferencia de los guiones anteriores "de Hollywood", que "se leían como si hubiese dejado su ironía en el guardarropa y simplemente tratara de reproducir personajes de radioteatro"[66], *La tajada*"era otra cosa" (128): por el despliegue irónico y por la relevancia del tema peronista en la exploración de la "realidad" argentina. Asimismo, en el hecho de que la historia se enmarca en el contexto peronista de la primera etapa, Jill-Levine ve el anticipo de futuros trabajos: "Manuel exploraría los pros y los contras del peronismo aún más explícitamente en *The Buenos Aires Affair*, y en libros posteriores" (129).[67] Y, como también ha sido advertido por Lidia Santos y Graciela Goldchluck, señala que Nélida Cuenca, la protagonista, es el bosquejo de la Nélida (Nené) Fernández de Massa de *Boquitas pintadas.*

Como ya se ha señalado, Manuel Puig terminó de escribir *La tajada* en 1960 y si bien se sabe que el productor argentino Carlos Parrilla se entusiasmó en un principio y solicitó el envío del guion a Buenos Aires, nunca acusó recibo ni mucho menos manifestó alguna opinión a favor o en contra. Aunque Jill-Levine menciona que "Por primera vez recibió al menos un poco de aliento profesional: un director argentino alabó la autenticidad del diálogo", precisa que finalmente lo rechazó porque Manuel "'no parecía conocer bien el tema'" (129). *La tajada* permaneció inédito y sin merecer atención alguna hasta 1996, año en que el grupo de estudio de la Universidad Nacional de La Plata, dirigido por José Amícola, lo publicó como parte de los *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. Posteriormente, en abril de 1998, bajo el cuidado de Graciela Goldchluk, la editorial "Beatriz Viterbo Editora" lo publicó bajo el título *La tajada*. *Gardel, uma lembranca* en una edición más asequible que incluye, además del guion, la comedia para teatro, escrita en portugués en 1987, y un prólogo del propio Puig a propósito de este texto.

La publicación ha permitido, ciertamente, una mayor difusión del guion y ello explica que, a diferencia de los anteriores, sea posible referirse a su "recepción". Así, Lidia Santos, en su estudio *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina,* publicado en 2001, le presta atención aunque solo sea para celebrar que nunca se haya convertido en película "para suerte de todos los lectores de Puig que tenemos así la oportunidad de concordar con su abandono de la profesión de guionista" (53). Santos lee *La tajada* como un texto realista, en tanto que desarrolla una "intriga neorrealista": "La manera neorrealista de contar una historia se vuelve clara en la denuncia de la corrupción en la que se involucra el personaje". Desde su punto de vista, "el realismo" que predominaba "en aquellos guiones" (53) le impide desarrollar a Puig, o mejor, contradice aquello que sería la "marca distintiva" de su novelística: el "rechazo al realismo" (53), que se expresa en "el uso de lo cursi como artificio", específicamente, en *La traición de Rita Hayworth*. Desde esta perspectiva, Santos señala que en las primeras novelas, a diferencia del "realismo" que trabajó en sus guiones, Puig opone "una estética centrada en el imaginario y la poeticidad del lenguaje, estilizando aún más el ya estilizado 'realismo' de las narrativas cinematográficas del cine norteamericano" (36).

En ese sentido, Santos contrasta el tratamiento realista de la intriga en *La tajada*, "que se ocupa de la Eva Perón actriz y de los bajos fondos de la corrupción peronista" (53), con la "estilización" con la que resurgirán estos temas en las primeras novelas. "Del peronismo, por ejemplo, Puig toma formas retóricas que se integran en el reciclaje del mal gusto característico de su poética innovadora" (53). Ocurre que al Puig novelista, explica Santos en otra parte de su análisis, "Lo que menos le interesaba era la práctica de literatura documental. El peronismo queda, a lo largo de toda su obra, como un discurso melodramático más, ocupando el mismo nivel de importancia que las películas norteamericanas, los folletines del siglo XIX, o las novelas

rosa escritas para el público femenino" (49). La estudiosa concluye que el único punto de contacto de Puig con el realismo "reside en una melancolía que le permite un uso de la historia y la cultura de su país como subtexto" (53). En cambio, y allí radicaría la debilidad de la etapa guionística, *La tajada* se presenta como un texto de denuncia social, más cerca al registro documental que a la estilización.

Tal vez el hecho de que identifique a Nélida Cuenca con la Eva Perón actriz —"En *La tajada* Nélida-Evita es una chica pobre que se avergüenza de su familia y la rechaza mientras asciende socialmente" (53)— explique la lectura "documental" o "realista" que hace Santos del guion, ignorando una serie de aspectos que lo vinculan al melodrama y al *women's film.* Desde esta perspectiva, Goldckluk considera que "La estructura de melodrama no borra los conflictos, sino que los lee en clave romántica" (Prólogo 10). A diferencia de Santos, propone una lectura desde la estilización antes que desde la clave realista; aunque no ignora su presencia, como se verá luego.

Santos no duda en identificar al personaje público de Eva Perón con el personaje de la ficción. Y Goldchluk señala,

> la relación entre la historia de la protagonista y la de Eva Perón es tan evidente que Puig se encarga de distribuir indicadores de 'realismo' que nos alertan sobre la imposibilidad de identificarlas. Al mismo tiempo, distribuye otros indicadores, el encuentro con el modisto Paco Jamandreu, el cambio en el peinado y en la vestimenta que sugieren el paralelismo. ("Una literatura rara" 64)

La estudiosa define a Nélida de una forma que cierra y concluye cualquier debate al respecto: "Nélida Cuenca es una versión más casera de Evita, una versión libre que le permite a Puig contar la historia a su manera, sin las estridencias de la Historia" (Prólogo 10).

Finalizo esta revisión de los comentarios sobre *La tajada*, escasos pero significativos, con el del escritor César Aira, lamentablemente breve, quien, a diferencia de la opinión negativa de Santos y del silencio generalizado, en su *Diccionario de autores latinoamericanos*, destaca la producción guionística de Puig: "Publicó un libro con dos guiones para cine: *La cara del villano* y *Recuerdos de Tijuana* (1985) y dejó inéditos otros, entre ellos el extraordinario *La tajada*, escrito hacia 1960" (454).

4.3.3.2 Estructura e historia de *La tajada*

Este tercer guion de Manuel Puig no solo es el primero que escribe en español, que tiene un título en lunfardo y que sitúa su historia en la Argentina entre 1944 y 1950, años en los que Juan Domingo Perón, con el apoyo del ejército, fue consolidando su poder político y su liderazgo en los sectores populares; además, es el primer guion que tiene una extensión mayor: en *Materiales iniciales para* La traición de Rita Hayworth, edición que incluye estos tres primeros guiones, *Ball Cancelled* abarca desde la página 27 a la 57; "Verano entre paredes" (*Summer Indoors*), de la 59 a la 126; y *La tajada* va desde la 127 a la 230. Este dato numérico tiene alta relevancia, por cuanto el cine convencional y, específicamente, el de Hollywood había adoptado desde varias décadas atrás una duración más o menos estándar, entre una hora y media y dos horas, para las películas ficcionales que ya se conocían también como "largometrajes".

En seguida, analizaré cómo funcionan los tres guiones de Puig desde la perspectiva de la estructura de los tres actos, y para ello tomaré como referencia el esquema presentado por Syd Field, autor de *Screenplay*, *The Foundations ofScreenwriting*, un manual entre muchos que señalan la división en tres actos[68] y del cual me sirvo porque además de ser uno de los más difundidos, su esquematismo facilita mi argumentación.

4.3.3.2.1 Los tres actos de la estructura hollywoodense: los casos de *Ball Cancelled* y de *Summer Indoors*

En el manual referido, Syd Field formuló, a manera de instrucción, la práctica que desde varias décadas atrás se había establecido en Hollywood: “The standard screenplay is approximately 120 pages long, or two hours long.It is measured at one page per minute. It does not matter whether your script isall dialogue, all action or both” (8). Considerando que esta fórmula empleada por los guionistas profesionales estaba bastante difundida ya en la época en la que Puig escribía, resulta evidente que, cuando trabajó *La tajada* (cuya extensión alcanza 103 páginas en el formato de la primera edición y 123 en el de la segunda, que emplea el formato de libro de bolsillo), estaba intentando cumplir con la exigencia del límite mínimo del número de páginas. Pero dicha exigencia, que no consideró cuando estaba escribiendo *Ball* ni *Summer* (de 30 y 67 páginas, respectivamente, y que en un formato de bolsillo alcanzaría a las 50 y 87 páginas, aproximadamente), no refiere a un tema meramente formal.

Ocurre que el cine clásico aplicó las leyes que rigen la estructura narrativa y dramática del relato en función del tiempo de duración de la película: entre una hora y media y dos horas, duración que se convirtió en un factor que facilitaba su distribución y exhibición en los circuitos comerciales. Años después, Syd Field presentó este modelo, que se funda en la división en tres actos, “It is a model, a pattern, a conceptual scheme” (7), mediante “the paradigm of a screenplay” (8), cuyo diagrama comprende: “Act I, beginning; Act II, middle; Act III end”; y en donde el cambio de un acto a otro se establece en el número preciso de una página. Así, el acto I se extiende desde la 1 hasta la 30; y en esta debe estar iniciándose el Acto II, gracias al primer giro dramático, “Plot Point”, que Field define como “an incident, or event, that hooks into the story and spins it around into another direction. This event usually occurs between pages 25 and

27" (9). El acto II "takes place between pages 30 and 90", con el segundo "plot point" que "usually occurs between pages 85 and 90" (10) y da lugar al Acto III, el de la resolución, que abarca las 30 últimas páginas. Syd Field considera también que el Acto II, cuya duración comprende el doble de tiempo que los actos I y II, presenta más de un giro dramático. En *Chinatown*,[69]al que considera"the best American screenplay written during the 1970s" (70), hay diez plot points, afirma. Pero a este tipo de giro, que no marca el fin del Acto I ni el del II, prefiere llamarlo "incident or event that 'hooks' into the action and spins it around into another direction. The story moves forward" (113).

Es cierto que Syd Field no estaba sino reformulando, para presentar de una manera más "técnica" (en tanto que incluye diagramas, medidas exactas de tiempo, instrucciones prácticas a modo de "recetas", etcétera) y quizá "moderna" (la primera edición de su exitoso manual data de 1979), el modelo de una estructura dramática que el Hollywood clásico había puesto a punto desde su profunda vocación narrativa, vocación a la que hice referencia en el capítulo 2. Y si bien no hay duda alguna de que, como espectador, Manuel Puig estaba familiarizado con la fórmula de los tres actos, también se puede afirmar que como guionista no la aplicó cabalmente en sus dos primeros trabajos.

La extensión de noventa minutos, o más, facilita la adecuación al modelo, pues para alcanzar cada "plot point" es preciso desarrollar situaciones, sucesos, conflictos y brindar información necesaria, a fin de que los dos giros dramáticos, tanto el que conduce al inicio del conflicto como el que desencadena el desenlace, no resulten inesperados, inverosímiles o impuestos desde afuera. Eugene Vale, autor de *The Technique of Screen and Television Writing*,en la sección que dedica a la importancia de la información —las funciones que cumple, la correcta dosificación, los riesgos de brindar poca o demasiada—, explica que la primera parte

"is devoted to the exposition of facts which prepare the dramatic situations that are to follow", porque evidentemente, al principio, el espectador no sabe nada de la historia y es importante que reciba información "until the spectator has accumulated a certain wealth of knowledge, he is unable to experience emotions" (81). Agrega que un segundo efecto causado por la información que se va acumulando puede ser descrito de la siguiente manera:

> even though certain information may not be needed until much later in the story, it can be given earlier, since it will remain valid until such time as it is needed. Professionally this is called the 'planting' of information. The advantage is that the information may be planted wherever it is convenient while the fruit may be gathered at a later stage. (81)[70]

"Plantar" información permite, ciertamente, manejar las relaciones causales que explican por qué un personaje se comporta de tal o cual manera, por qué a un acontecimiento le sigue otro; es decir, permite construir la relación de "necesidad" aristotélica que, en última instancia, conduce a los puntos de giro dramáticos desde la lógica causal, exigida por la narración convencional adoptada por Hollywood.

Ahora bien, ¿qué ocurre con la estructura de los guiones "hollywoodenses" de Puig? En el caso de *Ball Cancelled*, se observa cómo los "plot points" de la historia central, la de Cora y David, no marcan la estructura en tres actos, debido a que no están definidos: aparecen abruptamente y cumplen una función más de sorpresa que de giro dramático. El inicio del romance entre Cora y David podría ser el "primer plot"; sin embargo, este no orienta el conflicto hacia la desestabilización de la pareja o del ya precario ambiente familiar o a cualquier consecuencia que este hecho sea susceptible de generar. Antes bien, en lugar de explorar en alguna de estas líneas y preparar el camino del desenlace (el romance clandestino y el posterior

suicidio de Cora), Puig introduce, algo tardíamente, a Katherine, la hermana de Cora, quien llega con Iris, su joven hija. La visita podría haber servido para preparar el conflicto que conduce al acto III: Cora ve que David besa a Iris; y, como esta visión le permite "descubrir" su atracción por David, es posible ubicar acá el "segundo plot", pues efectivamente cambia la dirección de la historia y desencadena la tragedia. No obstante, sin transición alguna, Cora cita a David en el hotel, donde se suceden los tres hechos "fuertes": la relación sexual, el suicidio y la expulsión del joven. En realidad, más que como giros dramáticos, estos hechos funcionan como incidentes o peripecias que se suceden abruptamente sin mayor conexión causal ni desarrollo, razón por la cual el lector/espectador tiene la impresión de que "cualquier cosa puede pasar", pues la ocurrencia de tales hechos no ha sido preparada, inducida", "plantada" o "sembrada", según la terminología de ciertos manuales. Y ello, a mi juicio, se debe a un problema de extensión: las treinta páginas son insuficientes para desarrollar un guion que adopte la estructura descrita por Syd Field.

En el caso de *Summer Indoors*, la identificación del primer giro dramático pareciera ser sencilla: el inicio de la relación clandestina entre Rick y Lilla. Pero este hecho no genera el desarrollo posterior: la partida de Rick y Cinthia. Entre este evento y el regreso de Rick, transcurre un Acto II que solo registra la tristeza de Lilla y su pasividad. Field diría que no hay "acción dramática". Y el Acto III, si bien tiene un claro "plot" que lo inicia: el regreso de Rick, se precipita en una serie de incidentes que no pueden ser desarrollados por un problema de tiempo y dosificación, tal como lo percibió el mismo Puig y que comentamos en el estudio dedicado a *Summer*. Si bien esta dificultad también puede ser adjudicada a la extensión, la propia naturaleza de la historia se resistía, a mi juicio, al modelo. Manuel estaba intentando escribir sobre la complejidad de las relaciones amorosas y amicales —los cambios sutiles de los

sentimientos, la cotidianidad del día a día de una mujer desencantada— apoyándose en una línea narrativa que no le permitía construir los giros dramáticos del modelo. Y la necesidad de triunfar de Cinthia, que podría ser lo más "hollywoodense" de la historia, no alcanza en su desarrollo ninguna dimensión dramática.

Ahora bien, *La tajada* presenta una extensión que facilita el desarrollo en tres actos de una historia que, en principio, se acoge al principio de la causalidad como elemento unificador y distribuye los puntos de giro dramático en el lugar (tiempo) indicado en los manuales, a diferencia de los guiones que acabamos de revisar. Veamos cómo ocurre.

4.3.3.2.2 La estructura dramática de *La tajada*

La ya citada frase de Goldchluk —"La historia que aquí se cuenta es la de una actriz en ascenso entre los años 1944 y 1950: a Nélida Cuenca le pasan cosas parecidas a las que le pasaron a Eva Perón, pero no exactamente las mismas" (Prólogo 10)— resume la línea temática de *La tajada* y nos ubica en el tiempo preciso en que ocurre. La historia de la actriz en ascenso pertenece al ámbito privado y cotidiano; y la precisión de las fechas: de 1944 a 1950 nos instala en la primera etapa del peronismo y podría decirse que el ascenso social y el éxito profesional y económico de Nélida Cuenca se corresponde con el ascenso y la consolidación de Juan Domingo Perón en el poder, gracias al apoyo de las clases medias bajas, de los sectores obreros y marginales de la capital y del interior del país.

La historia que se narra de Nélida no se limita, sin embargo, a su exitoso ascenso profesional. A mi juicio, la principal línea narrativa de *La tajada*—que el resumen temático de Goldchluk ignora— esla vida amorosa de la protagonista. O tal vez, más que ignorarla, la asume como historia conocida, en virtud de una trama que forma parte del conocimiento de los argentinos y que no es otra que "las cosas que le pasaron a Evita":[71] su tránsito de humilde joven

provinciana al éxito profesional como actriz de radioteatro, en donde interpreta el papel de las diversas mujeres célebres que conformaron la serie dedicada a narrar sus biografías; y de allí, a una nueva clase de éxito que la llevó a interpretar el papel "que la Historia le había asignado" como consorte de Juan Domingo Perón, convirtiéndose así, "para millones de argentinos en la 'Señora Presidenta'… en 'Santa Evita'… en la mujer más importante de la historia patria" (Rodríguez Monegal, "Los sueños de Evita" 381-2).

Veamos ahora la línea general de la historia que se desarrolla en *La tajada* y que tiene como eje central e indiscutible a Nélida, una joven de origen humilde que busca el éxito profesional y también el amor, en una historia en la que ambas búsquedas se implican como si se tratara de una sola. De manera que la historia de Nélida, trazada en función de la búsqueda del éxito amoroso, profesional y social, será la que marque la estructura en tres actos de *La tajada.*

Si se sigue el paradigma planteado por Syd Field y se considera que, por su extensión en número de páginas, *La tajada* tiene una duración aproximada de dos horas, el Acto I debería finalizar alrededor de la página 30,[72] donde encontramos, justamente, el primer giro dramático: Nélida acepta ser la amante de Barrios, un empresario teatral, quien le ofrece trabajo en una revista que produce.

> —Barrios: Usted tiene muy buena figura, podría hacer revista. En mi teatro necesitamos alguien como usted.
>
> —Nélida: ¿De veras? No me lo diga dos veces (*Se pasa un cubito por la frente*)… Pero eso me lleva al problema principal: papá no me deja entrar más en casa si me hago corista. (Puig, *La tajada* 31)

Y, más adelante, ya avanzado el juego de la conquista:

—Barrios: (*Le pasa su copa por la frente, de sien a sien*). Lo más importante para usted es seguir en el teatro ¿verdad?

—Nélida: Pero allá quieren ser ellos lo más importante para mí.

—Barrios: ¿Quiénes son los de allá?

—Nélida: Los de mi casa, y mi novio. Tendría que quedarme sola. (32)

Seguidamente, explica que necesita tener un novio, alguien que la espere a la salida, que le diga que la quiere. Barrios, luego de asegurarle de que "Eso nunca le faltará", organiza con Yaya, la amiga y protectora de Nélida, una mujer de 36 años también corista, pero ya resignada a pequeños papeles y quien la introduce al mundo del teatro y los amantes, la mudanza de Nélida:

—Barrios: Yaya, siempre pensé que su departamento era demasiado grande. Esta chica podría estar con usted un tiempo.

—Yaya: No se me había ocurrido. Pero pensándolo dos veces, a ella le conviene andar bien con los padres, y tiene un novio muy bueno… Más vale que se quede como está.

—Barrios: Yo me ocupo de los gastos de su departamento. Íntegros. (34)

Así cambia la vida de Nélida: de hija de una familia de clase media baja —la madre es lavandera; y el padre y el hermano, obreros sindicalistas—, que habita en un barrio pobre ubicado en Santos Lugares, pasa a vivir en un departamento pagado por su amante —nunca se habla de matrimonio, pues es casado—, ubicado en el cuarto piso de un edificio que "da a Corrientes, a la altura de Talcahuano" (38). Desde el balcón, Nélida puede ver los letreros de los cines y teatros con los nombres de los artistas nacionales y de Hollywood, mientras sueña con el día en que su nombre estará también escrito en uno de ellos.

El Acto II comienza con Nélida estrenando su nueva vida amorosa: ha dejado al novio del barrio que pretendía casarse con ella, y aprende su profesión de corista. Más de un incidente o evento, "hooks" en términos de Field, que conducen la acción hacia otra dirección, permiten avanzar este acto hasta el minuto 90: el aprendizaje de la profesión va de menos a más y se registra desde los primeros ensayos, gracias a Barrios, quien efectivamente la contrata como corista. Luego, Barrios se aburre de tenerla como amante y Jorge, otro empresario, la recomienda para una prueba en el teatro Rialto. No se precisa la comedia que ensaya; se destaca, sí, que el director está complacido, que Nélida tiene talento y el estreno es un éxito. "Nélida se siente dueña de una nueva fuerza y empuje", acota el narrador (78). Al final de este acto, Nélida no solo es una consagrada actriz de cine, sino también una mujer formalmente casada. Pero esta información debe conectarse con la línea de los amores.

Nélida compensó el alejamiento de Barrios con un acercamiento a Jorge, el amante de Yaya, aprovechando que esta salió en una gira al interior con la revista que la había contratado. Tal relación no tuvo consecuencia alguna en la buena amistad de ambas, pues no bien Jorge le consiguió el contacto para la prueba en Rialto, Nélida lo abandonó para irse con Julio. El encuentro con este nuevo personaje genera un cambio de dirección en el proyecto de nuestra protagonista y la historia transita por una nueva senda: el intento de Nélida de ascender socialmente, pues Julio Idaondo pertenece a una familia aristócrata de ex estancieros, que se encuentra en crisis debido a las políticas de Perón.

> —Nélida: ¿La estancia por dónde la tenía?
>
> —Julio: En el sur de la provincia. Las cosas se estaban poniendo mal con el personal. Yo no quería vender, iba a pelear antes de rendirme, pero mi padre vendió lo mismo.

—Nélida: ¿Usted qué hizo entonces?

—Julio: Empecé a trabajar en los escritorios de aquí pero no aguanté… y corté con mi padre. (57)

Si bien a Julio le avergüenza la manera de vestir, de peinarse, de hablar, en fin, la clase de la que proviene Nélida y sus pretensiones de ser "fina", que la convierten en "cursi"— después de todo, se trata de una "bataclana"—, en un principio se siente muy atraído hacia ella y la invita a instalarse en un pequeño departamento que alquila para sus actividades de hombre soltero. Así, del departamento de Corrientes, Nélida se muda al elegante barrio Norte: "El departamento de Julio está en Plaza Vicente López, sobre la vereda de Arenales" (60) y la muchacha hace grandes esfuerzos por formar parte de ese paisaje: aprende a vestirse y peinarse con discreción, pasea lánguida por las calles "En las siestas de sol salgo y camino de aquí a la Recoleta, y por Alvear, para familiarizarme… Y en santa Fe hay unas vidrieras hermosas, nosotras nunca íbamos más allá de Córdoba, no sé por qué" (74), le cuenta a Yaya; pero sí sabe por qué, pues Julio se lo hizo saber desde el principio, cuando ella le pidió que le enseñara:

—Nélida: Julio, quiero aprender a recibir gente, a no meter la pata… Para hacerte quedar bien. Por ahí pueden venir amigos tuyos, o alguien de tu familia.

—Julio: (*Tratando de disimular su irritación*) Eso está descartado. Nadie de mi familia viene aquí.

—Nélida: Pero nos podemos encontrar por la calle.

—Julio: ¡Qué ocurrencia! Mi familia es de apellido, sabés… Mamá y mi hermana son muy snob y no transigen con ciertas cosas, así que mejor no las nombremos más. (68)

Yaya, que se ha vuelto "peronista furiosa" (73), califica a estas mujeres de "estiradas" y "oligarcas" (74). La familia y amigos de Julio consideran a Nélida una "bataclana", una diversión pasajera que terminará tan pronto se le pase el entusiasmo. Pero, a pesar del menosprecio (solo el portero habla con ella) y aunque sigue ensayando la comedia en el teatro, los objetivos de Nélida han cambiado:

> —Nélida: Yo quiero otra vida ahora (*se compone un tanto y sirve un mate a Yaya que la observa*), quiero tener mi casa en este barrio, mandar mis hijos al mismo colegio que fue el padre, ir a buscarlos a la salida y darles los gustos…
>
> —Yaya: ¿Y el teatro, no corre más?
>
> —Nélida: Sí, pero no me conformo con eso solo. Más que nada quiero ser una señora y poder dedicarme a mi casa, como la hermana de Julio. (75)

Este deseo, nótese, no es otro que el de las innumerables protagonistas del *women's film,* deseoal que se ha hecho más de una referencia en este trabajo. PeroNélida, después de ostentar una falsa vida de felicidad junto a Julio, se desmorona frente a su amiga y se revela lúcida y sincera:[73]

> —Nélida: (*Rompiendo en llanto. Acurrucándose en el regazo de la amiga*) Ay Yaya… que él nunca me ha dado más que su cuerpo, hay algo que se guarda, y yo no puedo sentirlo mío más que cuando me tiene agarrada en la cama… a la hora de la siesta, porque ya ni siquiera a la noche se queda, ni siquiera eso… ¿te das cuenta?...
>
> —Yaya: Pero qué… entonces no te quiere
>
> —Nélida: No me quiere, está caliente conmigo no más, y eso un día se va a terminar. (76)

El éxito del estreno de la comedia coincide con el fin de esta historia de amor. Julio abandona a Nélida sin una palabra de despedida, so pretexto de un viaje al interior como parte de su campaña política para presentarse como candidato a diputado por la Unión Democrática, el partido conservador que se oponía a Perón. Y además de abandonarla, da por terminado, sin advertírselo, el contrato de alquiler del departamento. Nélida se entera que debe desalojarlo por la carta que le envía el dueño:

> —Portero: Sí, el señor Idaondo hizo transferencia.
>
> —Nélida: ¿Transferencia?
>
> —Portero: Sí, alargó el contrato y después vendió la llave en quince mil pesos… por lo menos así me dijo el inquilino nuevo cuando vino a ver el departamento la otra noche.
>
> —Nélida: ¿Mientras yo estaba en el teatro?
>
> —Portero: Sí, el señor Idaondo me dio orden de dejarlo entrar, antes de irse afuera. (*Disculpándose*) Usted comprenderá…

"Nélida queda sola, está con la respiración casi cortada" (84), indica el narrador.

Así, la historia parece quedar cerrada. En la página siguiente, aparece como título "Segunda parte" y la indicación del narrador: "Año 1950. Argentina Sono Film" advierte que ha ocurrido una abrupta elipsis de seis años; sin embargo, este corte presentado en la página 85 no implica, a mi juicio, el fin del Acto II. La función de la elipsis es acelerar el ascenso de Nélida y aprovechar del corte para jugar por un momento con las expectativas del lector/espectador y sorprenderlo con la nueva imagen de Nélida, la cual resulta inesperada, por cuanto contrasta con la que quedara registrada en la escena anterior: una sufriente y llorosa mujer abandonada de mala manera por el amante. En contra de las expectativas, la joven engañada no ha arruinado su vida

ni se ha convertido en una víctima. Por el contrario, la vemos en un set de filmación como protagonista de la escena que preparan los técnicos y el director; mientras el narrador indica que se muestra: “Segura de sí, fácilmente irritable, presencia fuerte, conscientemente plebeya” (85).

De manera que esta aceleración del ascenso concluye con el proceso iniciado en el Acto II y nos presenta Nélida como una diva en el set de filmación, situación que permitirá preparar el final de dicho acto y el “plot” o giro que dará lugar al Acto III. En una de las escenas previas, que ocurre en el set de filmación, los lectores/espectadores recibimos parte de la información necesaria que “llena” el vacío dejado por la elipsis: Nélida se ha casado con Titín, el amigo de barrio de su hermano y a quien no le había prestado ninguna atención durante el tiempo de la historia anterior a la elipsis.

En una escena del Acto II, se desarrolla un encuentro casual de Nélida con Titín. Para hacer verosímil el posterior matrimonio, Puig dejó “sembrada” la información. Este encuentro ocurre en Corrientes y Montevideo en 1945, tal vez principios del 46, cuando ella, alejada de su familia y de su barrio, ya es amante de Julio y aspira a convertirse en una mujer elegante de la “clase oligarca”. Mientras camina, alguien la llama:

> —Nélida: (*Dándose vuelta y descubriendo a Titín, el amigo de su hermano, caminando hacia ella*) ¡¿Qué decís?! (*se dan la mano*) Titín…
>
> —Titín: (*Con admiración, algo torpe*) Estaba en la cola del 109 y te vi pasar. Estás muy bien de aspecto… de cara. ..(76)

Cuando Nélida le pregunta cómo le va, si sigue en el taller, Titín explica:

> —Titín: No, estoy en la oficina de Trabajo y Previsión.
>
> —Nélida: Estarás hecho un peronista bárbaro.
>
> —Titín: ¿Vos no?

—Nélida: ¿Cuándo dejaste el taller?

—Titín: Cuando me metieron preso, por lo del 17 de octubre.

—Nélida: Vos fuiste de los que se jugaron… (77)

La referencia al 17 de octubre, considerado como el día del nacimiento del peronismo y uno de los momentos más importantes de la historia del movimiento obrero, es indirecta y elude cualquier afán explicativo. Más bien, interesa destacar que Titín fue uno "de los que se la jugaron".

Cuando Juan Domingo Perón, obligado a renunciar a todos los cargos públicos[74] que ocupaba en el gobierno de Edelmiro J. Farrell, fue detenido y trasladado a la isla Martín García, los obreros sindicalistas, trabajadores del campo, sectores medios bajos y marginales salieron a las calles en la famosa marcha del 17 de octubre a reclamar por su libertad. Titín fue uno de los que se "la jugó" y su participación en las movilizaciones obreras le valió el agradecimiento del líder, quien, luego de ser liberado, renunció a su carrera militar y se lanzó como candidato a las elecciones presidenciales que fueron convocadas, por la presión popular, para febrero de 1946. Juan Domingo Perón las ganó ampliamente y dio inicio, así, a su primer gobierno (1946-1950), conocido como el "primer peronismo" y caracterizado por una serie de medidas populares dictadas a favor de los obreros y de los sectores marginales.

De allí que no sea casual que Puig elija continuar la historia de Nélida, luego de la elipsis, en 1950, año del auge del gobierno de Perón tras las elecciones y cuando se había impuesto, gracias al apoyo de Eva, su mujer, como líder indiscutible de los marginados. Titín, el antiguo obrero y sindicalista, es ahora el diputado Marzano, elegido en las elecciones del 46, y ocupa un cargo importante en el Ministerio de Obras Públicas. En cierto modo, el éxito de Nélida está explicado: consiguió un esposo peronista en el momento adecuado. Sin duda alguna, sin la

revolución de Perón, Titín hubiera continuado en la invisibilidad para la mirada y estrategias de un personaje como Nélida, cuyos objetivos estaban orientados al éxito profesional y al ascenso social.

Así, el "incidente" del abandono de Julio cumple claramente la función de preparar el camino para mostrar luego la consolidación del éxito profesional de Nélida y su estabilización social como esposa del diputado Marzano, antes Titín. Justamente, en la escena previa a la que marcará el "plot point", el giro que dará una nueva dirección a la historia, es donde el guion informa que Nélida ha alcanzado sus sueños: aunque no ama a su marido como amó a Julio y su ascenso social y económico no le ha valido ser reconocida por la clase alta a la que aspiraba pertenecer y que la despreció por "cursi" y "bataclana", vive cerca de ellos, en un elegante y suntuoso "Petit hotel" en Callao y Vicente López; y también está instalada en las esferas del poder.

Es cierto que, convertidos en realidad, sus sueños carecen del glamour que tenían cuando los soñó; pero también es cierto que entre la Nélida soñadora que era al inicio de la historia y la mujer en la que se ha convertido seis años después[75] existe una distancia que sin duda la satisface. Tal es la imagen que debe construir la actriz que interprete a Nélida, como indica el narrador: "segura de sí", "presencia fuerte"; y tal como la miran los personajes de la historia: "es una verdadera artista de cine"; "Se sabe arreglar, no hay nada que hacer", "Qué visón divino tiene" (96). Asimismo, el narrador hace hincapié en su sobriedad y "naturalidad casi perfecta" (102).

En síntesis, al finalizar el Acto II, queda claro que Nélida se ha convertido en una mujer con capacidad de influir en las decisiones políticas, dada su imagen de diva del cine y sucercanía al poder, gracias a la posición privilegiada que ocupa Titín en las esferas cercanas a Perón.

Ocurre que es, justamente entonces, en el momento en que se encuentra mejor posicionada que nunca, cuando reaparece Julio que "anda en la mala, estaba como pollo mojado" (93), le cuenta Yaya, a quien el ex amante de Nélida ha usado como mensajera: "Dice que te quiere ver, que quiere hablarte de un asunto muy serio" (94). Con este giro que crea un suspenso melodramático propio del radioteatro —"¿Aceptará Nélida concertar una cita con el hombre que la traicionó?"—, empieza el tercer acto, el de la resolución.

En este acto, Nélida se presenta como una ferviente y honesta peronista que cree en las políticas aplicadas por el gobierno a favor de los pobres. Y, aunque pelea mucho con su esposo, pues se resiste a ser una mujer sumisa y dice lo que piensa, está orgullosa de las obras que este ha emprendido desde el cargo que ocupa en el Ministerio de Obras Públicas. Particularmente de su agrado es el proyecto de construcción de edificios en un barrio obrero: "Todas las casas tienen tres piezas por lo menos, yo insistí en eso, ¿te acordás? (91), le dice Titín a Nélida, mientras se dirigen a la conferencia de prensa donde el gobierno anunciará a la prensa el proyecto de construcción de viviendas.[76] Viajan en un "coche de colores estridentes" (89) que conduce un silencioso y respetuoso chofer.

Con el "¿te acordás?", Titín alude a la pobreza de la casa en la que vivió Nélida con sus padres y hermano, ubicada en un barrio obrero de "Santos lugares". Conviene citar la descripción hecha por el narrador al inicio del guion:

> Es un departamento económico alineado con otros a lo largo de un pasillo descubierto. La primera habitación es un living, su hermano duerme en un sofá cama. La habitación de la derecha se ve a través de la puerta entreabierta: es un comedor. Un hombre viejo, el padre, tiene una cama turca al lado de la mesa (…).

> Nélida se acuesta en la habitación de la izquierda que tiene más aspecto de dormitorio. Duerme con su madre en una cama de dos plazas. (19)

Asimismo, al inicio del Acto III, cuando se desarrolla la escena de la presentación ante la prensa del proyecto de construcción, los lectores/espectadores somos informados de que Galván, el ministro de Obras Públicas y jefe de Titín, le ofrece la dirección general de la empresa privada que va a constituir, con lo cual queda evidenciada la confianza que deposita en él, pues el negocio al que se va a dedicar no es muy "compatible" con los cargos públicos que ambos ocupan. De esta manera le propone el nuevo negocio:

> —Ministro: … me parece que usted tiene el cargo oficial menos incompatible con una tarea industrial privada. ¿nos entendemos? Bueh… Yo sé que un negocio donde hay implicadas exportaciones puede ser blanco de la crítica; además requiere mucha dedicación, tiempo. Ese es el único inconveniente para usted, Marzano, que tiene tan amplio programa de acción. De todos modos yo le propongo el cargo. (*Nélida mira a Titín*).
>
> —Titín: Sin lugar a dudas, está aceptado. (*La expresión de Nélida se oscurece*). Y le agradezco la confianza… (100)

Es importante notar que, como se dijo antes, Nélida es una honrada peronista que cree en el proyecto emprendido por el gobierno a favor de los pobres; y esa es la razón por la cual se siente decepcionada cuando su marido acepta el cargo que le ofrece Galván. Así se lo hace saber en la discusión que sigue a esta escena, cuando ella critica su decisión:

> —Titín: Mirá, la plata le gusta a todo el mundo, es humano.

> —Nélida: Pero vos tenías pensado dedicar todo tu tiempo a ese asunto de las viviendas… y ahora para amarrocar echaste todo al diablo… Eso para mí es una estafa a toda la pobre gente que te votó.
>
> —Titín: Callate vos, si no sabés qué hablás… ¡Qué entenderás de política…! (101)[77]

Ya contextualizada la situación y "sembrada" la información necesaria que permitirá el desarrollo del Acto III, vemos a Nélida presentándose, sin cita previa, en la oficina donde trabaja Julio, a quien vuelve a ver después de seis años: exactamente el tiempo transcurrido en la elipsis. Las condiciones del encuentro evidencian, desde un primer momento, que los roles se han invertido: Nélida no solo fue abandonada sin que mediara una despedida, sino también humillada al ser prácticamente desalojada del departamento que Julio le pagaba en su condición de amante; tras seis años, ella se presenta, según indica el narrador, "sobriamente vestida" y aunque "En su desempeño hay ahora menos de la autoridad y dureza de las escenas precedentes y más vulnerabilidad de la primera época" (102), su comportamiento a lo largo de la escena la muestra segura de sí misma y conscientemente superior a Julio.

Los éxitos alcanzados como reconocida actriz de cine y esposa de diputado peronista, en un tiempo en el que el gobierno aún se encuentra sólido y goza de un amplio apoyo popular, contrastan con los fracasos de Julio: no fue elegido diputado en las elecciones del 46 y, seis años después, aparece muy venido a menos, con un trabajo que no está a la altura de sus expectativas de "oligarca", pues ocupa uno de los tres escritorios "que están a la vista del público" (102), mientras que las oficinas de los jefes se ubican al fondo y sus respectivas puertas están cerradas. Además de ser un simple empleado, la recepcionista que atiende a Nélida, quien pregunta por "el señor Idaondo", llama a Julio con displicencia y como si fuera "su igual": "Idaondo"; y el

narrador precisa: “Julio se levanta, domina sus nervios y enfrenta a Nélida con naturalidad casi perfecta” (102), sugiriendo que queda muy poco en Julio, por lo menos en apariencia, del antiguo aristócrata y estanciero que había menospreciado y maltratado a la “bataclana” desde su sentimiento de superioridad de clase. Estamos así ante un ajuste de cuentas social, propio del melodrama, lo que en cierto modo equivale a la lectura de Goldchluk: “En la película que imagina Puig… el peronismo es una revancha” (“Una literatura rara” 64), tema al que volveré más adelante.

¿Qué quiere Julio de Nélida? Ciertamente ya no su cuerpo ni mucho menos retomar la relación en los términos que Nélida lo deseó en su momento. Ahora se trata de un tema de negocios y Julio sabe que su éxito depende de los buenos oficios de Nélida ante sus conocidos que ocupan cargos importantes: Titín, el marido, y Galván, el Ministro de Obras Públicas, quien está dispuesto a concederle cualquier pedido. Ocurre que Julio se ha enterado, gracias a un excompañero de colegio y ahora representante de una firma en Londres, de que la empresa privada de Galván y de Titín va a comprar un tipo de acero, para la construcción de las casas de los obreros, a un precio totalmente sobrevaluado. Julio se ofrece a conseguirles un ahorro del 20%, “que se sentiría en el precio que va a pagar el consumidor, el pueblo ¿no? Si vos sos peronista te tiene que importar” (Puig, “La tajada” 104). Nélida pide explicaciones sobre ese 20%:

> —Julio: Galván buscó esta compañía porque tiene el acero D3, que es el más caro. Pero para el uso que se va a destinar, uno de los procesos del D3 es innecesario, y se puede eliminar. Además hay otros detalles, ¡pero no digas a nadie! (104)

Y, aunque Nélida no quiere “mezclarse en este asunto”, sí le interesa la posibilidad de abaratar los costos de las viviendas. Se despide de Julio con la promesa de que pensará en su oferta. “Los ojos de Julio brillan de ansiedad”, indica el narrador al final de la escena, confirmando una vez más que los roles se han invertido: casi suplicante, Julio musita, “¿Me llamás?” Y una dura, distante y desconfiada Nélida responde evasivamente: “Si hay algo, sí” (104).

“Como pasaron los días y no diste señales de vida vine a recordarte lo que habíamos tratado”, Julio va a buscar a Nélida al set de filmación. El narrador indica: “Nélida se muestra amable pero reticente, a medida que avanza la escena acentúa deliberadamente su indiferencia” (105). Y, una vez más, se enfatiza su buena situación: maquilladoras y peluqueras a su alrededor, su propio camerino, magníficas joyas; y un Julio dispuesto a todo para conquistarla: ha comprendido que la “tajada” que Titín y Nélida obtendrían del negocio que le ha propuesto no la entusiasma, pues no ha hablado con el marido ni con el Ministro. Desesperado, intenta demostrarle que la desea, que quisiera volver a ser su amante; pero ella se resiste. Luego, él opta por intentar un diálogo cariñoso y comprensivo en el que ambos comparten sus penas y frustraciones; y ese recurso empieza a funcionar. Nélida empieza a “desahogarse” y lamenta el fracaso de su matrimonio, exhibe su soledad e infelicidad junto a un hombre que: “Tenés que ver: a mi marido le hablo y no me escucha” (108). Todo empieza a fluir mejor: “Yo estoy muy solo también”, dice Julio y casi parece haberla conquistado; solo falta pedirle que interceda por su negocio. Pero en ese momento llaman a Nélida para la filmación de la escena pendiente; y es tan desesperada la situación de Julio, que le propone a Nélida el que puede ser su sueño más acariciado:

> —Julio: Me voy, entonces… Nélida ¿te vas a fuera el sábado?
>
> —Nélida: No.

> —Julio: Seguramente estaremos mamá y yo solos en casa ¿por qué no venís a comer? (109)

Comer con la madre en la casa que le fue vedada seis años atrás implica el ansiado reconocimiento que Nélida ha buscado sin cesar, aunque sin éxito, desde que salió de su casa. Julio está dispuesto a obligar a su madre a compartir la mesa con la "bataclana", con la mujer de un peronista. La invitación surte efecto de inmediato: Nélida llama por teléfono a Galván y le pide que reciba a "un amigo que está en la mala" y que le ha dicho "que tiene vinculaciones muy útiles en la cuestión del acero" (110). Galván acepta recibirlo. Pero Nélida es maltratada discretamente por la madre de Julio y luego descubre que este ha hecho sus propios arreglos con Galván, sin informarle nada. Y que los costos no reducirán el 20% prometido sino el 8. ¿Quién se queda con ese 12%? Nélida cree que Galván, pero descubre que es Julio; y lo descubre después de haber hecho el amor con él, en la habitación de un hotel:

> —Julio: Yo les conseguí el ocho, como te dijeron.
>
> —Nélida: Pero cómo ¿no era el veinte por ciento?
>
> —Julio: Sí, pero yo me quedo con eso.
>
> —Nélida: ¿Qué? Eso no fue lo que me dijiste. Yo te ayudé porque era ayudar al pueblo, era una cosa limpia (*Se pone de pie, camina nerviosa*).
>
> —Julio: Es limpia…
>
> —Nélida: Vas a ganar una enormidad… es un robo. (129)

Julio le explica que no todo es para él, que hay muchos gastos, incluido el viaje de tres o cuatro meses a Europa. Nélida se sorprende: ya ha decidido dejar a Titín e irse con Julio y si él va a Europa, irán juntos, pues no puede vivir sola. Julio se siente atrapado, trata de convencerla de que no deje a Titín, que el negocio puede fracasar, que tenga calma, que volverá a buscarla

cuando el negocio termine. Entonces Nélida comprende que la ha vuelto a traicionar, que en realidad nunca la ha querido. Así, da por terminada la relación. “Julio siente que la tierra se abre bajo las cuatro patas del camastro”, comenta el narrador (131).

Liberada ya de sus sueños de pertenecer a la clase alta, Nélida vuelve a su casa, donde la espera un Titín arrepentido: lo ha hecho todo mal, debió escucharla. Y, en ese momento, Nélida planea su venganza: sacar a Julio del negocio del acero. ¿Se puede?

> —Titín: Yo soy quien firma todos los papeles y como intermediario lo podemos tirar al medio.
>
> —Nélida: No te creo (*Sus ojos brillan*).
>
> —Titín: No va a ser la primera vez que le cortamos la cabeza a un piola d’estos. (135)

Es entonces, ya a pocos minutos del final, cuando ocurre el cambio ético de Nélida. Si Galván había aceptado como buena la rebaja de 8%, sin saber que 12 % quedaba en manos de Julio, al sacarlo a este del negocio, ella y Titin podrían quedarse con esa “tajada”:

> —Nélida: ¡Tengo una idea! ¿Por qué lo que se comía él no lo agarramos nosotros? ¿qué te parece? Yo quiero que el tipo se muera de rabia.
>
> —Titín: (Con gula) Es un kilo de guita.
>
> —Nélida: (*Poniendo sus manos sobre los hombros de Titín*) Hay que aprovechar esta oportunidad, es única. Así de un plumazo nos acomodamos bien.
>
> —Titín: Es brutal, tenés razón.
>
> —Nélida: ¿¿Lo hacemos??
>
> —Titín: ¡¡Lo hacemos!! (136)

Ambos ríen juntos y cómplices disfrutando del placer de la venganza. Así, se puede concluir que la estructura en tres actos ha sido trabajada, como creo haberlo demostrado, de acuerdo con las prescripciones de los manuales de manera que el guion obedece casi matemáticamente el manejo de los tiempos para los giros, conforme a las convenciones. En cuanto a la estructura, puede afirmarse que *La tajada* es el más "hollywoodense" de los tres del ciclo. Veamos ahora qué ocurre con el diálogo de *La tajada* con sus intertextos.

4.3.4 Intertextos e Interdicursividad: el cine de Hollywood y la "realidad argentina" en *La tajada*

El estudio de la estructura de *La tajada*, que nos permitió la exposición detallada de la historia o línea argumental, nos condujo a constatar su adecuación al paradigma del cine clásico. Frente a dicha constatación, parece legítimo preguntarse si podemos concluir que también en otros aspectos *La tajada* es el más hollywoodense de los tres guiones que conforman el ciclo. La pregunta, cuya respuesta no puede ser categóricamente afirmativa o negativa, como se verá enseguida, conduce a indagar aspectos vinculados con las relaciones intertextuales e interdiscursivas de *La tajada* desde el diálogo que entabla con algunos contenidos y episodios del *women's film y* la representación de la Historia en la historia de Nélida, es decir, la manera como se construye la "realidad argentina".

En cuanto al primer eje, mi propuesta es inscribir este guion de Puig en el *women's film* y vincularlo directamente con producciones de los años treinta: de un lado, con *Stella Dallas* (1937); y de otro, con *Baby Face* (Alfred E. Green, 1933),*Bed of Roses* (Gregory La Cava, 1933) y *Red HeadedWoman(*Jack Conway, 1932), entre otras de la época, caracterizadas por protagonistas fuertes que utilizan su belleza para seducir a los hombres y aprovecharse de su dinero y posición social. En cuanto a la "realidad argentina", la lucha por el ascenso social, el

éxito y la ambición de Nélida Cuenca ha sido vista como la representación melodramática de Eva Perón, "una chica pobre que se avergüenza de su familia y la rechaza mientras asciende socialmente" (Santos 53). Asimismo, la denuncia de la corrupción, de la injusticia social, la venganza y el arribismo son temas presentes en *La tajada* y, aun cuando se perciban "melodramatizados", permiten ver cómo la "realidad argentina" se filtra y resemantiza bajo el modelo hollywoodense, visible en la estructura en tres actos y en el protagonismo de los amores de Nélida y de su ascendente carrera. En lo que sigue desarrollaré ambos ejes.

4.3.4.1 El diálogo con el *women's film*: "Maternal Melodrama" y el ciclo de las "Fallen Women"

Las películas que tuvieron como protagonistas a una madre todavía joven, pero que se aproximaba a la mediana edad[78] y cuyo sufrimiento constituía el eje del relato, dieron lugar al subgénero llamado "maternal melodrama", cultivado ampliamente en Hollywood. La ya referida *Madame X* en sus diversas versiones (1920, 1929, 1937 y 1966) es, entre otras películas filmadas a lo largo de cuatro décadas, una de las más representativas de este subgénero que empezó a declinar en los años cincuenta. De acuerdo con Viviani, "The 1966 version of *Madam X* (by David Lowell Rich) tolled its death knell. Things had come full circle since one could date the birth of the genre with the first version of *Madam X*, Frank Lloyd's film of 1920" (84).

El "maternal melodrama" tuvo su mejor época en los años cuarenta, debido al gran público femenino que asistía a las salas de cine durante la guerra: "only slightly hidden under 'realist' wraps, the maternal melo was in its full glory in a filmic world where femininity was organised between two poles: the pin-up (Betty Grable, Rita Hayworth) and the mother (Greer Garson)" (Viviani 84). Invariablemente, la historia que se cuenta es la de la "caída" de una mujer: una vez cometido el pecado, usualmente adulterio o la entrega sexual antes del

matrimonio, es separada de su hijo y de su familia, excluida de su clase y condenada a la marginalidad. Como Viviani hace notar, el "maternal melodrama" se diferencia de otros subgéneros del *women's film* en tanto que estos cuentan, generalmente, "the story of a success and a rise to fame", mientras que "*Madame X* and the maternal melos tended to show the reverse: the story of a failure and a descent to anonymity or oblivion".Y si bienlos "happy endings" son tan frecuentes como los "unhappy endings", "the former often have a false or tacked-on quality, do not really affect the basic pessimism of the maternal melo and may be used by talented film-makers as an unconscious prolongation of the characters'desire" (86).

La caída, que se analoga con la de Eva y su expulsión del paraíso, conduce a la madre a una trayectoria que abarca un desplazamiento físico, que es también moral, hacia abajo y culmina con su muerte o, eventualmente, el perdón del esposo. Pero el subgénero presenta una variante: películas tales como *Blonde Venus* (Joseph von Sternberg, 1932), *Sarah and the Son* (Bushby Berkeley, 1939) o *I Found Stella Parrish* (Mervyn LeRoy, 1935) muestran el éxito económico y la fama, sea como actriz o cantante, que alcanza la madre después de la expulsión del ámbito familiar, gracias a su propio esfuerzo y talento que le permiten desafiar a la sociedad que la condenó separándola de su hijo. Como bien señala Viviani, estos filmes cambian el modelo de la madre sufriente, quien, para no perjudicar el futuro de su hijo, cultiva el anonimato y el silencio, por "an opposite model of women who reconquer their dignity by coming out of anonymity" (88).

Según Viviani, las protagonistas dejaron de ser "submissive, resigned, sickly, even naive, defenceless, lacking in energy or decisiveness", porque tal modelo resultaba inadecuado para los duros tiempos que se vivían a causa de la depresión económica y los que seguirían con el inicio de la Segunda Guerra Mundial: "If dramatic structures were efficient as models, it was

imperative to people them with more stimulating, combative heroines" (89). Asimismo, se introdujeron temas sociales, tales como los prejuicios de clase, educación, la búsqueda del ascenso social a través del matrimonio. Un ejemplo emblemático de este nuevo "maternal melodrama" es *Stella Dallas*, en la versión muda de Henry King (1925): "Capital innovation: the moral sin of *Madame X* is replaced by the social error that Stella undergoes, but for which she is scarcely responsable. This new position will be quickly absorbed by the maternal melo and will be impressively fruitful after 1932" (Viviani 90).

Lea Jacobs prefiere llamar "Fallen Women Cycle" a este subgénero, cuyo desarrollo circunscribe a la década del treinta, porque le interesa enfatizar la importancia asignada al episodio de la caída, que inicia "a displacement —a movement away from the domestic space of the family— and movement in class, though not necessarily a decline" (101). A mi juicio, resulta un problema que considere bajo esta etiqueta, además de aquellas películas que narran los sufrimientos de las madres, a un grupo muy particular de filmes también llamados "kept woman story" o "the sex picture", que fueron producidos a principios de la década y presentan características muy específicas.

Para evitar confusiones, reservaré el nombre "Fallen Women" para el ciclo que comprende el periodo específico conocido ahora como del "Pre-Code", durante el cual se produjeron la ya citada *Blonde Venus*,así como *Baby Face* (Alfred E. Green, 1933),*Bed of Roses* (Gregory La Cava, 1933) y *Red HeadedWoman(*Jack Conway, 1932).Si bien todas ellas comparten con los "maternal melodrama" el episodio de la "caída", presentan como rasgo definitorio una protagonista "kept woman" o "gold-digger" (Jacobs 102), joven, bella y potencialmente seductora, pero pobre y desesperada por cambiar su fortuna, que consigue gracias al dinero que obtiene de sus amantes. Como narran un ascenso económico, estas películas

siempre desarrollan una secuencia en la cual “the heroine is visually transformed, dressed up and surrounded by objects —furs, automobiles, diamonds—which redefine her ‘class’ status” (102). Por ello, generaron muchos conflictos entre los productores, la MPPDA y los diversos grupos religiosos, asociaciones comunitarias, prensa, opinión pública, etcétera. Que la protagonista no fuera cuestionada por su conducta inmoral y ascendiera económicamente fueron los dos grandes temas que objetaron los censores y sobre los cuales ordenaron eliminar escenas excesivamente explícitas, o bien sugirieron cambios en los diálogos, a fin de minimizar las acusaciones de inmoralidad y evitar las manifestaciones de los grupos que se sentían amenazados, así como la intervención del gobierno federal.

Me he detenido en estas referencias al “maternal melodrama” y al “fallen women” porque pretendo mostrar las redes que se tienden entre *La tajada* y estos subgéneros, refiriéndome a tres filmes. *Stella Dallas*, considerado como uno de los “maternal melodrama” más representativos; y dos filmes del ciclo de “fallen women”: *Baby Face* y *Red Headed Woman.*

4.3.4.1.1 Stella Dallas y Nélida Cuenca: el aprendizaje del “buen gusto”

Stella, tanto la interpretada por Belle Bennett en 1925, como la que construye Barbara Stanwick en 1937 en la versión de King Vidor, conforma un caso particular que interesa destacar por su relación con la Nélida de *La tajada*, no en la faceta que corresponde al firme proyecto de triunfar como actriz de teatro, que Stella no comparte, ni tampoco en la línea del sacrificio de la madre, tema ajeno a Nélida, sino en el afán por ascender socialmente y en su conflictivo deseo de imitar el comportamiento de la clase alta.

Como se recuerda, en el inicio de *Stella Dallas* se presenta a una familia en Millhampton, Massachusets, en la que la madre, dedicada a las labores domésticas, parece temerosa y sumisa frente a un marido gritón y autoritario que trabaja como obrero. Tienen dos hijos: el mayor, que

trabaja también como obrero en la fábrica del pequeño pueblo; y Stella, joven y bella, que ayuda a la madre en la casa, mientras sueña con escapar de la pobreza en que viven. Diariamente, se asoma a la puerta de su pequeña casa ubicada en el barrio obrero para ver pasar al recién llegado Stephen Dallas (John Boles), aristócrata neoyorquino, cuyo padre se suicidó al declararse en bancarrota. Dallas, en el anonimato y momentáneamente desclasado, trabaja como empleado contable en la fábrica en donde el padre y el hermano de Stella son obreros. A pesar de su precaria, y ciertamente momentánea, situación económica, Dallas es un hombre fino, educado y elegante y Stella se propone conquistarlo pretendiendo ser, ella también, fina, educada y elegante. La joven, fascinada con la clase social de Stephen y a la que desea pertenecer, le ruega que le enseñe a ser como él. Quiere aprender a hablar bien y no como la gente del pueblo. Quiere ir al River Club, vedado a la gente de su clase, para bailar y divertirse, como ha visto que hace la gente en el cine y que ella identifica con la gente que tiene dinero y es elegante, como Stephen.

El diálogo ocurre precisamente después de la escena en la que vemos a la pareja en el cine viendo una película que termina con el beso de los protagonistas y "The End". La cámara muestra un primer plano de Stella emocionada mirando aun la pantalla y de Stephen, mirándola sonriente. Ya en la calle, ocurre el siguiente diálogo que permite conocer los deseos de Stella, quien se muestra, como en toda esta primera parte, absolutamente sobria, discreta y sumisa:

> —Stella: Could I take your arm? (*Insegura, tímida*) I mean, Is that all right? ¿Is that considered? (*Stella Dallas*)[79]

Sonriente y mostrando su aprobación, Stephen la toma del brazo como educado caballero.

> —Stella: I wanna be like all the people you've been around. Educated, you know, and speaking nice.
>
> —Stephen: Don't be like anyone else. I like you the way you are.

> —Stella: No. I don't want to be like me, not like the people in this place but like the people in the movie. You know, doing everything well-bred and refined.
>
> —Stephen: And dull. Stay as you are. Don't pretend. Anyway, it isn't really well-bred to act the way you aren't.
>
> —Stella: But I wanted to be different ever since I met you. If I was around you long enough, I could be … I could learn to talk like you and act like you. Pretty soon, I … well … You have done a lot for me even in these couple of weeks.
>
> —Stephen: You have done a lot for me too. I was very lonely the day you walked in the office.

En ese mismo momento, él la besa, pero casi de inmediato Stella se separa avergonzada y pone en claro, suavemente, que ella es una chica seria y decente:

> —Stella: I mean, well, a girl shouldn't unless they … unless they know a man is serious.

Stephen la vuelve a besar corroborando que está dispuesto a ser un hombre serio. Esa misma tarde, impulsivamente, se casan, acontecimiento del que nos enteramos porque esa noche Stella no llega a su casa a dormir y el padre, iracundo, sentencia: "When she gets home, tell her to take her things and be out before I get back".

Cuando vuelve esa mañana, muestra su anillo de mujer casada al hermano que la recibe en la puerta; pero, la película no nos deja ver la alegría o el rechazo de los padres. Allí termina el tema familiar, pues a lo largo del filme no solo no volvemos a ver a los padres ni al hermano, sino que tampoco se hace la más mínima alusión a si existe alguna relación con la familia o si los vínculos se han cortado en vista de la abismal diferencia de clase.[80] La siguiente escena muestra

la página social de un periódico, donde se anuncia que acaba de nacer Laurel, la hija de Stephen y Stella Dallas.

Tras un año de casados, Stella no aparece tan discreta ni educada como en la escena citada arriba. Tomando como eje una fiesta en el River Club, se generan tres escenas que establecen con claridad y economía de recursos el conflicto que separará definitivamente a Stephen de Stella y que luego la conducirá a tomar la dolorosa decisión de separarse de su hija. Y aunque Laurel ha dicho: "My home will be with my mother as long as I live", como bien señala Basinger: "Stella knows that if Laurel does this, she will end up without any kind of life of her own, and certainly without the life Stella feels she is entitled to" (426).

El conflicto consiste, en términos gruesos y esquemáticos, en la inadecuación de Stella con Stephen y su mundo, inadecuación marcada por el "gusto" que alcanza al comportamiento, a la manera de hablar, de vestir y de vivir. Afirma Basinger: "Boles is quiet, sticking to the mannered, management set. Boles is a man who does not understand a woman like Stanwyck. He restricts her natural instincts and, in attempting to teach her, represses her" (423).

El tránsito de Stella, de la escena reseñada arriba —cuando entusiasta y feliz se entrega a Stephen, colocándolo en la posición de maestro, dispuesta a convertirse en una mujer fina y educada—, al rechazo del mundo que este representa es dramático y culmina al final de la película en la famosa escena en la que se aleja de la ventana desde donde ha visto el matrimonio de su hija. Pero ya está anunciado en las escenas que tienen como eje la fiesta en el River Club.

Cuando la pareja llega a casa con la recién nacida en brazos, luego de varias semanas en el hospital, Stella encuentra la invitación a la fiesta en el club que tanto había deseado. Stephen se niega: ella acaba de dar a luz, no es razonable; pero Stella insiste: "All my life I've died to go to the real places and get in with the right crowd. Just when I got a chance to get started, I have

to give it all up". Su actitud es segura, decidida y se advierte en ella un ánimo más rebelde, menos sometido. A Dallas no le queda más remedio que complacer a su mujer, cuyo sueño era ingresar al club de la ciudad, inaccesible en su condición de hija de un obrero, para bailar y divertirse, como había visto que ocurría en el cine.

En la fiesta se revela la inadecuación de Stella: sentada en la mesa en la que Stephen y las parejas amigas observan con actitud irónica y distante la diversión de los ruidosos y alegres asistentes de las otras mesas, Stella se siente más cómoda entre ellos, esos a los que Stephen califica como vulgares, especialmente a quien se atreve a bailar con Stella e invitarla a su mesa, Ed Munn. Dallas no acepta, dice que deben irse, pero Stella se las arregla para bailar una pieza más, desafiando la autoridad de su marido, quien la observa con desaprobación. La escena que sigue empieza con una pregunta, en tono de niña malcriada, que revela que esta clase de discusión no es nueva:

> —Stella: What have I done this time? I'll take my usual lecture. Begin.
>
> —Stephen: Stella, I asked you not to wear those earrings, that cheap imitation necklace. (*Stella Dallas*)

Stella acepta que él le corrija su manera de comportarse y de hablar, pero le pide que no le indique cómo debe vestirse, pues ella sabe hacerlo: "Allow me at least to know more about one thing than you do". Y le dice que Munn y Chandler, otro amigo de la mesa ruidosa, elogiaron su belleza y su arreglo. ¿Por qué te casaste conmigo?, pregunta Stephen, y la pregunta implica ¿qué pasó con la Stella que quería aprender?

> —Stella: Because I was crazy about you, silly, and I still am, only…
>
> —Stephen: Once, a long time ago, you said you were crazy to learn everything, become someone ¿remember?

—Stella: Yes, Stephen.

Y le propone su proyecto: quiere trasladarse a Nueva York, pero la llevará solo si ella hace el esfuerzo de ser como quería ser cuando se casaron.

—Stephen: Give up a few things for me and try to adapt yourself.

—Stella: ¿Adapt myself? Give up a few things? Well, what have I been doing ever since I met you? I'm getting a little sick of it too. How would it be for you to do a little adapting for a change? I don't see you giving up anything.

Con esta escena termina el matrimonio, pues Stella se niega a ir a Nueva York proyectando, qué duda cabe, el ambiente hostil que encontrará en el mundo de la alta sociedad, donde Stephen, cuya situación económica ha mejorado, volverá a instalarse.

¿Cómo explicar la inadecuación de Stella entre su deseo de ser como Stephen y su rechazo a este cuando fue "real"? Cavell entiende que "Stella ha aprendido que el mundo de la pantalla, que le había hecho anhelar al principio una educación en el mundo del refinamiento no es para ella… que el mundo —el de la ley, la Iglesia, la exclusividad, la pertenecía— no es de su gusto" (*Más allá de las lágrimas* 317). Además, Stella comprende que el "buen gusto" de la aristocracia va acompañado de una forma de vida fría, aburrida y marcada por el trato impersonal y distante a los otros. No solo se trata del rechazo a la alegría, a la fiesta, a las relaciones cálidas, que Stephen califica como "vulgares"; también el tema de la apariencia cumple un papel importante en el juicio de aquello que se califica como "buen gusto". En este aspecto, al igual que en la fiesta del club, Stella se rebela y se resiste a seguir las indicaciones de Stephen. Mientras que este busca convencerla de que la sencillez y discreción constituyen el "buen gusto" de la clase a la que pertenece, ella muestra que su gusto por los adornos y el exceso es auténtico y que no está dispuesta a sacrificarlo porque a él no le gusta. Resulta interesante notar que Stella,

si lo desea, puede comportarse y vestirse siguiendo el “buen gusto” de Stephen, como se demuestra en la escena de la noche de Navidad, cuando este vuelve a la ciudad para visitar a Laurel, la hija de ambos y llevarla a Nueva York. Pero, al notar la buena disposición de Stella, decide postergar la salida a Nueva York y cenar los tres en la ciudad. Stella, emocionada, va a su habitación para arreglarse y retira todos los adornos de un vestido negro, se quita el maquillaje y alisa su pelo de manera sencilla. Stephen, al verla, le sonríe con aprobación. Claro que la cena no tiene lugar porque, de improviso, aparece el vulgar Ed Munn, muy borracho, y Stephen cancela la invitación.

Ocurre exactamente lo contrario años después, en el lujoso hotel, donde Stella y su hija se han instalado por unos días para que, a juicio de Stella, su hija se vincule con jóvenes de la alta sociedad. Allí, efectivamente, Laurel conoce a un grupo de muchachos y muchachas e incluso se enamora de quien luego será su esposo. Stella prefiere quedarse en la habitación aduciendo no sentirse bien. Hasta que varias de las madres empiezan a preguntar por ella y Stella decide ir al salón a la hora del té. En esa ocasión, su arreglo es tan excesivo que atrae las burlas de los huéspedes y empleados; pero, en particular, de los amigos de su hija: “It’s a Christmas tree, not a woman”, dice uno. “And it walks”, completa otro. Basinger anota: “Stella dresses up in a garish, cheap manner that she herself believes to be beautiful. Going downstairs into the lobby and dining areas, she behaves in what she believes is the manner of a grand lady. Actually, she is too loud, too vulgar, and too obvious”. Y concluye: “Stellais victimized by social attitudes and, of course, by her own lack of education, grace, and taste” (Basinger 424).

En *La tajada*, el tema del “buen gusto” también está presente y es posible encontrar cierta correlación con Stella, aunque también se imponen variantes en la percepción y el tratamiento y en el empleo de la palabra “cursi”, término que analizaré más adelante. Por el momento, baste

señalar que, en el inicio, Nélida se propone el aprendizaje del "buen gusto" como una necesidad para ascender social y económicamente. En las escenas de presentación, es considerada "cursi" por el narrador: "No se la ve favorecida por la vestimenta que lleva, de poco precio y de gusto dudoso" (Puig, "La tajada" 14); "Nélida llega corriendo, con atuendo algo recargado. Su vestido tiene demasiados moños y botones y flores" (39), lo que recuerda a Stella, ciertamente; y también es presentada como un personaje consciente de que necesita aprender a ser fina y elegante. Se destaca, por ejemplo, que cuando observa "los torpes modales de su madre al comer. Se siente profundamente deprimida" (21).

Cuando conoce a Julio, el ex estanciero, se reconoce "cursi" frente a él, porque así se lo hace notar, cuando de manera espontánea y sin pretender nada diferente a lo que realmente siente, le dice en el primer encuentro:

> —Nélida: Es que te quiero con el alma. (*Julio se ríe*) ¿Por qué te reís?
>
> —Julio: Por eso del alma…
>
> —Nélida: ¿Qué tiene?
>
> —Julio: Estuvo un poco cursi. (64)

En esta ocasión, Nélida se limita a comentar: "Cómo sos". Pero en la escena siguiente, cuando, emocionada, quiere compartir con él los sentimientos que le convocan los versos del bolero "Tus ojos de niño perdido / me preguntaron / la razón de existir", y le pregunta si le gustan, Julio responde con desprecio: "Es muy cursi, como bolero que es" (66), a lo que Nélida replica sorprendida: "Me vas a decir que preferís los tangos". Julio señala que no, pero que los prefiere porque "por lo menos no tienen pretensiones. Los boleros en cambio quieren ser finos y no sé qué y no son nada". Es entonces cuando Nélida parece comprender:

> —Nélida: Como yo, querés decir: que quiero ser fina y no sé qué… y no soy nada. Sí, algo soy:… ¡soy cursi! (*se da la vuelta para ocultar los ojos llenos de lágrimas*).

Y ante la reacción de Julio, fastidiado por la explosión de "cursilería": "Si seguís así me voy", Nélida empieza a llorar y formula su deseo:

> —Nélida: Ay, Julio, ¡ayúdame! (*Se ciñe a él*). No quiero ser cursi, ni todo lo que decís vos, ¡enseñame a ser como te gusta a vos… yo no tengo nadie de quien aprender! (67)

A Julio, quien se muestra muy atraído por ella, no parece afectarle demasiado el tema y responde de manera similar a Stephen Dallas en la primera escena reseñada: "A mí me gustás sin ningún cambio"; pero Nélida insiste:

> —Nélida: En serio te digo. Enseñame a comer, antes que nada. A pelar la fruta en la mesa, a poner la mesa, yo soy una burra.
>
> —Julio: (Q*uitándole importancia al tema*) Es muy fácil, vas a ver. (*Pausa, la acaricia*) No hay cuerpo suave como el tuyo, me voy a pasar días acariciándote.
>
> —Nélida: Julio, quiero aprender a recibir gente, a no meter la pata… Para hacerte quedar bien. Por ahí pueden venir amigos tuyos, o alguien de tu familia. (67)

La respuesta de Julio, precedida por el comentario del narrador "Tratando de disimular su irritación", "Eso está descartado. Nadie de mi familia viene aquí" (68), marca el rumbo distinto que sigue *La tajada* respecto de *Stella Dallas*, como se verá enseguida. No obstante, la relación entre ambos textos es evidente tanto en este aspecto como en el esquema familiar: en ambos casos, los padres son obreros y están empeñados en que sus hijas permanezcan en casa mientras

esperan a un muchacho de su condición dispuesto a casarse, en tanto que ellas aspiran a salir de allí y ascender social y económicamente.

En este punto, en la manera de salir del agobiante espacio familiar, cambian las líneas de ambos personajes. Stella encuentra que el camino para acceder al mundo donde se vive "como viven en las películas" es casándose con Stephen. Claro que pronto comprende que la soñada y elegante vida que este le ofrece no le resulta satisfactoria. Nélida, en cambio, apuesta por el éxito profesional: quiere ver su nombre "al tope en un cartel" (38); pero cuando conoce al oligarca Julio le otorga el papel de maestro desde su posición de inferioridad social, expresada en su falta de educación y en especial de "buen gusto", del mismo modo como Stella se lo otorgó a Stephen.

A diferencia de Stella, Nélida sí aprende a ser elegante y refinada; por lo menos así lo indica el narrador en más de una ocasión y lo comentan otros personajes. El primer consejo que le brinda Julio sobre su arreglo —"Te queda bien el pelo así (*Le saca una rosa que le adorna el cuello*). Te adornás demasiado, nada tiene que desviar la atención de vos misma" (61)— es obedecido de inmediato por Nélida, quien en la próxima cita luce, en palabras del narrador, "muy hermosa y diferente… Lleva el cabello con raya al costado, cayendo lacio a los lados. Está vestida sobriamente, sin adornos (63). Una vez convertida en amante de Julio, pasadas algunas semanas, el narrador señala:

> Nélida se pone un deshabillé ligero, de color claro. Se retoca el peinado. El comportamiento de Nélida es ahora aplomado, sus movimientos son medidos y elegantes. Su arreglo es propio de una dama de gran clase. La transformación iniciada en escenas precedentes se ha completado. (71)

A pesar de ello, su pertenencia a otra clase y su condición de "bataclana" le impedirán ascender socialmente y ser aceptada por la madre y la hermana de Julio. Pero su inscripción y militancia

en el peronismo le asignan un lugar protagónico y de poder de tales dimensiones que Julio se doblegará ante ella y buscará adularla invitándola a comer en casa de su madre, a quien ha tenido que presionar para que reciba a su invitada. El poder de Nélida como esposa de un diputado peronista parece borrar momentáneamente las diferencias de clase y el profundo desprecio de la vieja oligarca a la "actriz de teatro" y "esposa de peronista". Pero Sara Idaondo se muestra fría, distante y ofensiva durante la comida y es incapaz de agradecer los buenos oficios de Nélida:

> —Julio: (*Esperando cooperación de su madre para adular a Nélida*) Mamá, yo ya te conté lo agradecido que tengo que estarle a Nélida ¿verdad?
>
> —Nélida: ¡Por favor! Si mi marido puede hacer algo, yo encantada.
>
> —Julio: Pero sin vos no hubiera sido posible, ¿no te parece mamá?
>
> —Sara: (*Desconsiderada. Cortando el tema*) Esta tarde te vas a Montevideo ¿no?
>
> —Julio: Eh… sí, a las siete, y por este mismo asunto. Voy a ver a los Simpson.
>
> —Sara: Yo ya me tengo que ir, ¿no le mostrás la casa a tu amiga?

El narrador indica: "Julio mira a su madre dejándole entrever su reproche" (114).

Por lo que se ha visto hasta acá, es evidente que la relación de las protagonistas con el tema de la percepción del "buen gusto" como requisito para su ascenso social es similar; pero lo que en *Stella Dallas* deviene en un "maternal melodrama", donde el sacrificio de la madre adquiere el protagonismo, en *La tajada* se orienta a los "fallen women", como se verá enseguida.

4.3.4.1.2 *Baby Face* y *Red Headed Women*: el ascenso

Estas dos películas, pero en especial *Baby Face*, son representativas del brevísimo periodo de "libertad" que vivieron los estudios a principios de la década del treinta. Se trata, ciertamente, de una libertad relativa, pues las presiones de los censores de la MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America) sobre las producciones de los estudios datan de mucho antes de

1934, año en que el Código Hays fuera adoptado oficialmente y aplicado con severidad hasta los años cincuenta.

Los temas que más preocuparon a los censores fueron los concernientes a la sexualidad femenina, así como al crimen y la delincuencia juvenil. Jacobs señala: “In the 30s there was much discussion of the heroine’s sexual trespasses and, in particular, violations of the ideal of female chastity” (102).Y a ello se añade la representación del dinero. A modo de ilustración, Jacobs cita el siguiente párrafo escrito por un empleado de la MPPDA:

> Recent pictures from (So) *This is Africa*, through *Temple Drake*, *Baby Face*, etc. down to Constance Bennett’s latest (*Bed of Roses*), which I saw the day I got back home, and which again tells the story of a criminal prostitutes’s methods of wangling luxury out of rich men … the constant flow of these pictures leaves me with mental nausea … (103)

El temor radica en que las imágenes que muestran estas películas —bellas y jóvenes heroínas antes pobres viven rodeadas de lujo y glamour, gracias al dinero obtenido de los hombres a cambio de favores sexuales— seduzcan a las espectadoras, insatisfechas con la mezquina realidad de sus vidas, y despierten en ellas el deseo de imitar sus conductas inmorales intercambiando sexo por dinero.

En el caso de *Baby Face*, la heroína es Lily, una muchacha explotada por su padre, quien regenta un bar clandestino en un pueblo y, se sugiere, la prostituye a cambio de dinero y de favores políticos, a fin de que las autoridades no cierren su local. Lily huye de allí y se marcha a Nueva York con “Chico”, su amiga afroamericana. Allí comienza, metafórica y literalmente, su ascenso en el banco, donde consigue trabajo tras seducir al muchacho que controla el ingreso y la hace pasar delante de la larga fila de mujeres que esperaban ser entrevistadas. Una sucesión de

viñetas muestra cómo Lily asciende de piso en piso: cada hombre es descartado en el momento en que aparece el siguiente que le permitirá el acceso al próximo, hasta llegar al último, donde están las oficinas de los altos funcionarios. Su aspecto físico también va mejorando progresiva y ostensiblemente: cambia su peinado y estilo de vestir y lee libros de etiqueta sobre cómo comportarse en la mesa. Cuando se convierte en amante del presidente del banco, un hombre bastante mayor que ella, se instala en un lujoso departamento, con mayordomo incluido, y luce elegantes vestidos, pieles, abrigos y joyas. Este amante muere víctima de los disparos del anterior, el vicepresidente, quien no pudo soportar ser abandonado. Finalmente, Lily se casa con el nuevo presidente del banco, quien le ofreció joyas, dinero, un departamento en Nueva York y una casa en París, si ella lo aceptaba como amante, pero como rechazó todo esto, pues en ese momento deseaba solo una cosa: “A Mrs. on my tombstone”, él la tomó como esposa y le obsequió todo lo que antes le había ofrecido.

Aún no ha terminado la luna de miel cuando llega la noticia de que el banco debe declararse en bancarrota. El marido le pide a Lilly que lo ayude entregándole todos los bienes que poseee para salvarse así de la cárcel; pero ella se niega y lo abandona para marcharse a París: no está dispuesta a perder lo que le ha costado tanto trabajo conseguir. Antes de que el barco salga del muelle, descubre que por primera vez en su vida está dispuesta a sacrificarse por un hombre, porque lo ama, y va en su búsqueda. La película termina, irónicamente, con la pareja instalada en una humilde casita ubicada en el mismo donde vivió Lily con su padre. Él es un obrero más de la planta de acero. Ella, la esposa que le prepara el refrigerio.

Tiene razón Basinger cuando señala que, aun cuando la intención parece ser condenar la conducta de Lily, la película genera simpatía en el auditorio, pues no solo se conoce su triste pasado en el pueblo, sino que los hombres a quienes usa para ascender son lascivos y egoístas.

"They are all too willing to use a young woman who works for them, and they know that they are inheriting her from one another. She is able to climb over them not only because she is bad, but also because they are bad" (269). Lo que resulta sorprendente es cómo tras una trayectoria tan eficiente y calculada con frialdad —nunca se ve a Lily dudar de su objetivo ni expresar ningún sentimiento, excepto su lealtad a "Chico"—, al final, de acuerdo con las convenciones del género, aparece como una mujer entregada al amor.

Es posible limitarse a ver en este final nada más que una ironía, como lo nota Basinger, "Stanwyck has progressed exactly nowhere" (270) y que confirma su pertenencia al *women's film*: "Stanwyck becomes a 'real human'. She has wept, given back the jewelry, and accepted her position of slave, not master. Love will now be her career" (270). Pero también se puede interpretar que, con este final, se busca satisfacer las exigencias de los censores, por cuanto la heroína lo perdía todo y volvía a su lugar de origen; es decir, recibía convenientemente el castigo que merecía su conducta.

James Wingate, uno de los primeros censores que revisó el guion de *Baby Face*, advirtió: "Censor boards throughout the country are likely to analyse this picture as the story of a girl, who, by her sensual attractiveness, goes through life from one man to another and finally succeeds in marrying the president of the bank" (Cit. en Jacobs 108). Wingate, dice Jacob, tenía el recuerdo del escándalo que había suscitado un año atrás la exhibición de *Red Headed Woman*, una producción de Irving Thalberg, de la Metro, que no solo fue severamente cortada en diversos estados de Estados Unidos, sino que su exhibición fue prohibida en Australia y varias provincias de Canadá.

La línea argumental es bastante similar a la de *Baby Face*; la diferencia es de tono, pues *Red* busca instalarse en la comedia, género mucho más permisivo que otros, razón por la cual

puede desafiar más abiertamente las normas del código. Así, parece divertido ver cómo “Red” se las ingenia para atrapar, mediante sus encantos físicos, a su joven y recién casado jefe; y, luego, al jefe de este, un hombre puritano y conservador que no puede resistir la tentación de tenerla entre sus brazos. Aun cuando ninguno de ellos ama a “Red”, el deseo sexual es más fuerte, y débiles las decisiones de su voluntad que buscan la “vuelta al orden”. Pero lo que “Red” no logra conseguir es la aceptación social de la clase alta de la pequeña ciudad aun cuando se convierte en la esposa de su joven jefe.

El tono de comedia no calmó a los censores. La presencia de Jean Harlow, percibida como la “sex simbol” de la época, en el papel de Lilian ‘Lil’ Andrews, llamada también “Red”, por el llamativo rojo de su cabellera, y su absoluta falta de escrúpulos para seducir a su jefe primero y luego al jefe de su jefe, desató las iras de las diversas asociaciones religiosas y comunitarias.

Los vínculos de *La tajada* con estas películas representativas del “fallen women cycle” casi resultan obvios si pensamos en Nélida y su falta de escrúpulos para usar a los hombres que, de una manera o de otra, la pueden ayudar en su proyecto de alcanzar el éxito. Asimismo, comparte con “Red” el afán, nunca logrado, por el reconocimiento social. Del mismo modo como “Red”, a pesar de chantajes y presiones a sus amantes, es rechazada por la “alta sociedad” de la pequeña ciudad donde vive, Nélida también padece similar marginación, pese a sus esfuerzos por parecer elegante y educada y a su disposición de olvidar su origen social. Pero con absoluta lucidez y ya convertida en esposa de Titín, asumirá su origen proletario y, más tarde, se vengará de quienes la humillaron, lo que recuerda “la necesidad de venganza y la violencia consiguiente que mima la actitud de la misma Evita, benevolente y compasiva con su pueblo —por un lado— y despótica, autoritaria y resentida con la oligarquía argentina —por el otro”,

como señala Corbatta, aunque no para referirse a Nélida sino a Esther, de *La traición de Rita Hayworth* (“Narrativas” 171-2).

Es en esta línea donde las coincidencias entre “Lilly”, “Red” y “Nélida” terminan, ya que Puig le asigna a su protagonista un objetivo que la dignifica: el trabajo como actriz profesional, que le brinda la posibilidad de ser una mujer independiente; y, por lo menos hasta antes del final, una básica honestidad en la creencia de que el peronismo gobernará a favor del pueblo. Asimismo, Nélida no se conforma con el dinero, las joyas y demás bienes; aunque también es cierto que aquello que recibe de sus amantes no tiene el glamour ni la riqueza de lo que reciben Lily y Red. Barrios y Jorge son empresarios de poco vuelo; y Titín no es elegante ni refinado. En este punto, la “realidad” argentina se filtra como un intertexto que es necesario atender.

4.3.4.2 Interdiscursividad y “realidad argentina”

A propósito de la función que cumple la “realidad política” en *Boquitas pintadas*, Rodríguez Monegal afirma:

> La realidad política (como en *La traición*) es solo el contexto de la novela. Determina a los personajes de la misma manera que determina al autor y a los lectores. Pero no es el ‘tema’ de la novela. Demasiado inteligente para caer en las burdas trampas del “realismo socialista” o de la “literatura comprometida”, Manuel Puig sabe que el campo de la novela no es la Historia, con mayúscula, sino la historia. Basta una alusión, una fecha, una canción, para determinar el enlace necesario con la Historia. Porque cada una de sus novelas está anclada en un momento muy preciso del tiempo histórico gracias a los sueños que comparten sus personajes con los seres realmente históricos. (“Los sueños de Evita” 385)

Luego de haber vinculado a *La tajada* con el *women's film*, pero habiendo visto además que en su universo ficcional aparecen de manera explícita y mediante alusiones, datos de la "realidad argentina", la pregunta que surge es si la afirmación de Rodríguez Monegal resulta válida para este guion que, en cierto modo, ya se ha dicho, anticipa a *La traición* y *Boquitas.*

Lidia Santos, en el estudio ya citado en la sección dedicada a la "Recepción de *La tajada*", sostiene que "Los materiales iniciales de la escritura de *La traición* revelan que el uso de lo cursi como artificio fue una opción consciente" (53). Para sustentar esta afirmación, cita un esbozo del capítulo X de *La traición* en el que se desarrolla el monólogo de la Paqui en relación con su romance con Raúl García, el joven con el que también fantasea Toto. En efecto, en una anotación de Puig se lee "Todo mas dellyano cursi cursi!" (Amícola, *Materiales* 292), refiriéndose a las novelas rosa de Delly M.,[81] que gozaron de gran popularidad en Argentina en la década del treinta. Por "empleo de lo cursi como artificio", Santos entiende "la inclusión, en el enunciado de la novela, de ficciones ajenas a ella" (53). Este procedimiento fue resultado —prosigue— del intento de alejarse del realismo que había predominado en sus guiones. Como ejemplo, cita específicamente *La tajada*, en tanto que, en la denuncia de la corrupción y en la representación de Evita en la figura de Nélida, no hay estilización ni artificio alguno. Pero, señala, "a pesar de la intriga neorrealista, el germen de lo cursi ya está instalado en *La tajada*. Al definirse, la heroína grita: 'algo soy… ¡soy cursi!'"(53).[82]

Goldchluk, por el contrario, considera que los primeros guiones de Puig se presentan "como una rebelión contra el neorrealismo ascético e intelectual que proclamaba 'el terror Zavattiniano', imperante en Italia, donde cursaba sus estudios hacia 1956" ("Una literatura rara" 65). El propio Puig, en el Prólogo de *Canto villano / Recuerdos de Tijuana*, expone su desacuerdo frente al cine que alentaban sus maestros, para quienes "Hollywood era sinónimo de

cine reaccionario", porque producía un cine narrativo y bien estructurado dramáticamente: "Cualquier intento de estructuración dramática era considerado sospechoso, contaminado de venenos folletinescos" (8). Así, mientras Zavattini ponía como ejemplo de película ideal aquella en la que una "cámara fría, impersonal pero reveladora" mostraba, sin que interviniera la mirada del director, imágenes de una obrera que "sale de su casa y hace las compras, mira vidrieras, compara precios, busca zapatos para los hijos, todo en el tiempo real" (8-9), Manuel Puig, en el mismo cuaderno en el que tomaba los apuntes —señala Goldchluk— "escribía los primeros borradores de *Ball Cancelled*", guion con el que " frente a "la 'ilusión de realidad' que proponía el neorrealismo" reivindicaba "un mundo artificial cuyo principal motor es el deseo ("Una literatura rara" 65). En efecto, en *Ball Cancelled*, Puig estaba empeñado en contar una historia que el ideólogo del neorrealismo hubiera condenado por "hollywoodense".

Goldchluk considera que los dos primeros guiones "transcurren en paisajes exóticos, de tarjeta postal, y reproducen el mundo de Hollywood que había alimentado la infancia del escritor", en tanto que el tercero, ambientado en Buenos Aires durante la gestación de peronismo, "marca una distancia temática y estética con respecto a los anteriores: reflexiona sobre la realidad política del país y comienza a explorar en forma crítica el mundo de la cultura de masas" 62); sin embargo, esta constatación no la conduce a la conclusión a la que llega Santos (que le atribuye a *La tajada* una orientación realista o "neorrealista"), sino a una reflexión que resulta muy productiva en el contexto de este trabajo. Dice Goldchluk:

> Ya desde *La tajada*, Puig introduce un hiato (inexistente en los guiones anteriores) entre las ilusiones que los personajes tienen y la realidad que viven. De este modo, la ilusión kitsch[83] se rompe en la confrontación con su propio discurso. Esta confrontación se produce a partir de una *impertinencia genérica,*[84]

> en el momento en que un guion hollywoodense trata de asimilar situaciones inhabituales dentro de su universo. (67)

Se puede decir que entre la denuncia de la corrupción y los sueños de éxito artístico de Nélida, entre su amor sufriente nunca bien correspondido por el ex estanciero Julio y su posterior venganza gracias a su cercanía al poder, entre el "realismo" de *La tajada* —expresado en la representación de Perón, Evita, la corrupción, en suma, lo que Santos llama "intriga neorrealista" y este trabajo inscribe en las redes de la interdiscursividad— y las fórmulas hollywoodenses de una historia de amor, estas parecen colapsar al rebasar los límites de lo habitual; del mismo modo como colapsan las fórmulas del neorrealismo.

La noción de "impertinencia genérica", que entiendo básicamente como la introducción de elementos ajenos a las convenciones del género, es también aplicable —y aquí disiento de la opinión de Goldchluk— a los dos guiones anteriores, que, como se vio en su momento, subvierten, fracturan y desacomodan con diferentes recursos y estrategias, ciertas normas establecidas. ¿Cuáles son esas situaciones inhabituales que conducen a las "impertinencias genéricas"? ¿Cómo se representa la realidad política cuya presencia no se puede ignorar? ¿Cómo se construye la imagen de esa mujer que se parece y a la vez no se parece a Eva Perón? Dice Goldchluk: "De una ingenuidad engañosa, cada línea arma y desarma y finalmente elude la construcción del mito de esa mujer que en ese avatar de la memoria se llama Nélida" (Goldchluk, Prólogo 10).

La "ingenuidad engañosa" refiere, en mi opinión, a la representación del personaje de Nélida, que ha sido construida con los elementos de la "realidad", tanto como con aquellos de los esquemas de las viejas películas, los melodramas del *women's film* hollywoodense; y alude, también, a la construcción de la historia que habla de la Historia casi sin mencionarla,

enmascarándola en el modelo del melodrama; o al revés, que usa la Historia adecuándola a una historia melodramática. En lo que sigue, abordaré algunos aspectos de esta "Historia" contada en la "historia" de *La tajada* aludiendo a las redes interdiscursivas que remiten a lo que Angenot llamó "discurso social", (ver 2.1.1.3.1 Intertextualidad y dialogismo) y la manera como se representan, se filtran y resignifican discursos como Perón y Eva, la "realidad" política, los conflictos sociales y otros aspectos de la Argentina que construye Manuel Puig.

4.3.4.2.1 Algunas notas sobre la representación del peronismo

Tras casi diez años en el poder, el presidente constitucional general Juan Domingo Perón fue depuesto de su cargo por un movimiento cívico-militar que instauró la llamada "Revolución Libertadora", iniciada el 16 de septiembre de 1955. Aunque ya desde 1951 el régimen mostraba signos de desgaste político: "las malas cosechas, la creciente inflación, disidencias al interior del ejército, el descontento de los sectores medios y posteriormente la ruptura con la Iglesia fueron síntomas visibles de deterioro" (Korn, "Conflictos y armonías" 23), el 20 de septiembre asumió la presidencia el general Eduardo Lonardi, quien fue más tarde reemplazado por Pedro Eugenio Aramburú. Perón partió a un largo exilio que terminaría con su regreso a Buenos Aires en 1972.

El peronismo surgió en 1945, precisa Punte,

> con la fuerza de una convulsión sísmica que cambió de manera irreversible la faz de la Argentina. Dividió las aguas en una sociedad que, si bien se encontraba divorciada, no lo quería reconocer. Para algunos ese primer peronismo significó el fin de los buenos viejos tiempos. Para otros, fue algo así como la edad de oro de la historia. (16)

La literatura argentina, qué duda cabe, "se ha hecho eco de esta historia desde 1945 hasta el presente"; y, al narrarla, "se vio invadida de la misma dinámica que aprisionó a la sociedad. Esta

es la razón por la cual los críticos literarios que se ocuparon de estudiar el tema, calificaban a los escritores como properonistas y antiperonistas" (17).[85]

En el terreno de las letras, afirma Panesi, "la cultura hegemónica no pasó por el peronismo" y Jorge Luis Borges se convirtió "en un visible estandarte de la resistencia antiperonista" (39). El peronismo fue percibido en los años cincuenta por esta cultura hegemónica "como una derivación del fascismo o del nazismo", lo que constituyó "casi un lugar común entre los intelectuales de derecha y de izquierda" y se consolidó como una de las interpretaciones más extendidas "en los medios intelectuales, entre los bandos liberales, izquierdistas y estudiantes universitarios" (32).

En oposición a la candidatura de Juan Domingo Perón en las elecciones de febrero de 1946, un gran número de escritores argentinos suscribió[86] una carta en la que expresaban su apoyo a la fórmula de la Unidad Democrática, por cuanto este partido representaba "la conjunción de las fuerzas políticas que enfrentan al gobierno de la dictadura". En la misiva, dejaron en claro que, aun cuando "El candidato ha levantado como estandarte la rehabilitación económica de las masas obreras y su acceso al gobierno, propósito legítimo en sí mismo", resulta

> nefasto cuando se lo quiere cumplir por el camino que siguieron el nazismo en Alemania y el fascismo en Italia, terminando con la sindicalización libre, haciendo de los obreros y de las entidades gremiales un resorte del Estado, sometido a la voluntad de un hombre y protegido en la medida en que se doblegue servilmente para la realización de sus planes políticos, aciago cuando se lo practica demagógicamente, estimulando el resentimiento y creando el odio social. ("Escritores argentinos" 28)

Las clases altas y los sectores medios ilustrados no vieron a Perón solo como un dictador, cuyas arbitrariedades y excesos amenazaban los principios democráticos, sino como al instigador del desborde popular de las masas peronistas, desborde que construyó su imagen más representativa, y devenida en símbolo, en la movilización del 17 de octubre, mencionado como al paso en una escena de *La tajada*, y descrita con desconcierto, horror y miedo, pero también con desprecio por los intelectuales y periodistas. Las "masas peronistas" que se movilizaron ese día fueron caracterizadas como "grupos aislados", "hordas de desclasados", "malevaje reclutado por la policía y los funcionarios de la Secretaría de Trabajo y Previsión para amedrentar a la población" ("El 17 por escrito" 58-9).[87]

Así, con el surgimiento de Perón, se instaló un discurso marcado por el enfrentamiento y bajo un esquema dicotómico, que perduró hasta bien avanzada la década de los sesenta, en el que "el peronismo venía a representar la barbarie, mientras que la oposición, entre la que se contaba la mayor parte de la intelectualidad, conformaba el bloque de la civilización" (Punte 70). La "otredad racial" y la identificación con el "mal gusto" de la masa peronista quedaron registrados en testimonios de la época: "Las muchedumbres agraviaron el mal gusto y la estética de la ciudad, afeada por su presencia en nuestras calles" (cit. en "El 17 por escrito" 58).[88]

> Perón nos reveló no al pueblo, sino a una zona del pueblo que, efectivamente, nos parecía extraño y extranjero. El 17 de octubre volcó a las calles un sedimento social que nadie había reconocido. Parecía una invasión de gentes de otro país hablando otro idioma, vistiendo trajes exóticos, y sin embargo eran nuestros hermanos harapientos. (cit. en Gamerro 50)[89]

Andrés Avellaneda en *El habla de la ideología*, refiriéndose al cuento "Ómnibus" que Julio Cortázar incluye en *Bestiario*, señala que "las imágenes vehiculizadas" por oposiciones, tales

como “la civilización y barbarie, los libros y las alpargatas, la mesura y la desmesura, lo aislado y lo mezclado, el silencio y el ruido, el uno y la multitud, la grosería y las buenas maneras” fueron “el modo de respuesta cultural de la clase media ilustrada argentina frente al desafío de las nuevas formas político-sociales adoptadas por el peronismo” (cit. en Gamerro 48).

La producción de Jorge Luis Borges y la del primer Julio Cortázar (anterior a 1968) construyeron la versión literaria del peronismo de estas clases medias ilustradas. Así, Borges, con la colaboración de Bioy Casares, escribió en 1947 “La fiesta del monstruo”, en donde “la narración en primera persona va mostrando el mal desde el lenguaje de uno de los monstruos”. Un monstruo, el del título, es Perón, pero “el verdadero monstruo del cuento es el lenguaje del narrador. Verdadero e imposible engendro estilístico, muestra o pretende mostrar el giro pretencioso y chabacano de una cultura mecanizada y falsa” (Panesi 38).

La lectura, aunque discutida, en “clave peronista” de “Casa tomada”, escrito en 1946 (*Bestiario*, 1951) de Julio Cortázar, muestra a los dos hermanos que habitan la casa como representantes de una oligarquía terrateniente y en decadencia. Fuerzas extrañas que nunca se ven ni se definen, presentadas solo como “ellos”, los obligan a abandonar la casa cuando comprenden, por los ruidos, que “ellos” ya han tomado todas las habitaciones. Los invasores bien pueden ser alegorías de fuerzas provenientes tanto del interior de sus conciencias, del pasado, como del exterior. La clave de lectura más difundida es que “ellos” son los “cabecitas negras”, esa masa peronista, racialmente “otra” y exponente de “mal gusto”, frente a quienes los hermanos se sienten amenazados. Al final, no tendrán más remedio que salir, expulsados de su propia casa.

Gamerro encuentra en “Las puertas del cielo”, también incluido en *Bestiario*, marcas más evidentes que la lectura interpretativa de “Casa tomada” en la representación ficcional desde la

perspectiva antiperonista. El narrador, recordemos, es un abogado instruido y culto que gusta asistir a las milongas del *Santa Fe Palace* para ver a los "monstruos"; estos representan claramente al "otro" racial, social y estético. Y es que en estas fiestas, solo cuando salen de noche, y entre ellos, se muestran en su verdadera identidad de "monstruos":

> Me parece bueno decir que yo iba a esa milonga por los monstruos. Asoman con las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad…las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses o moscovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas… A ellos les da ahora por el pelo suelto y alto en el medio, jopos enormes y amaricados…Se reconocen y se admiran en silencio sin darlo a entender, es su baile y su encuentro, la noche de color (Para una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan…Además está el olor, no se concibe a los monstruos sin ese olor a talco mojado contra la piel, a fruta pasada, uno sospecha los lavajes presurosos, el trapo húmedo por la cara y los sobacos, después lo importante, lociones, rímel, el polvo en la cara de todas ellas. (Cortázar, "Las puertas del cielo" 160-1)

Cuando trabajan durante el día y están al servicio de sus jefes, que son de otra raza, de otra clase, los monstruos son invisibles. Y esto es justamente —dice Gamerro— "lo que el peronismo va a desbaratar", pues permitirá que los monstruos se muestren también de día, "siendo ellos mismos, no solo para ellos sino para todos" (48). Es interesante y significativo que veinte años después de su publicación, en una entrevista con Francisco Urondo, Cortázar haga una especie de "mea culpa" por la manera como presentó a los "monstruos":

> "Las puertas del cielo", donde se describen aquellos bailes populares del Palermo Palace, es un cuento reaccionario: eso me lo han dicho ciertos críticos con cierta razón, porque hago allí una descripción de los que se llamaban los 'cabecitas negras' en esa época, que es, en el fondo, muy despectiva; los califico así y hablo incluso de los monstruos, digo 'yo voy de noche ahí a ver llegar a los monstruos'. Ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los cabecitas negras. (cit. en Gamerro 49)[90]

Más allá de que Cortázar por esos años ya se hubiera adherido a la revolución cubana,[91] la nueva izquierda había iniciado una revisión del peronismo[92] y las percepciones de los intelectuales progresistas empezaban a cambiar. Las autocríticas de Cortázar —afirma Gamerro— "tratan de sortear el abismo entre las posiciones de los cincuenta, retrospectivamente percibidas como políticamente reaccionarias, y las progresistas de los setenta; en la mítica que el propio autor construye, el viaje a París le permitió redescubrir América Latina, y esto, a su vez, revisar sus posiciones respecto de la Argentina" (49).

Aunque Borges permaneció fiel en su defensa del gobierno de Aramburú y la "Revolución Libertadora", en los años sesenta se empezó a registrar un cambio en la interpretación del peronismo, expresado "en el intento —no siempre logrado—de construir una cultura de ir más allá de la dicotomía entre alpargatas y libros" (Korn 25); es decir, de romper las viejas oposiciones que marcaron los años que transcurren desde el 45 hasta bien avanzados los sesenta. Ya a los pocos años de instaurada la "Revolución Libertadora", muchos intelectuales empiezan a denunciar torturas policiales a presos peronistas. Hubo "persecuciones, fusilamientos y torturas en el campo político" (Panesi 40).

Daniel Link, citado por Gamerro, ha señalado que

> cuando Cortázar escribió “Casa tomada” —y lo mismo puede decirse de “Las puertas del cielo”, “Ómnibus”, y “La banda”—, el peronismo “era todavía ‘lo otro’, ‘lo siniestro’, y es recién en los sesenta cuando adquiere un estatuto discursivo y literario diferente (entre otros factores, por la conversión paulatina del peronismo, en ‘peronismo revolucionario’ y por las reinterpretaciones a las que esos virajes históricos obligaron a ciertos artistas e intelectuales). (57)

A ello hay que agregarotro componente: “a partir de los sesenta se construye un peronismo de clase media y racialmente blanco” (Gamerro 57). Esa nueva percepción del “peronismo revolucionario” de los años setenta fue representada de manera crítica en *El beso de la mujer araña* y, con mucha mayor precisión, en *Pubis Angelical.*Pero esa es otra historia y otro tiempo.

4.3.4.2.2 La representación del peronismo en *La tajada*

El 5 de marzo de 1956, el gobierno de la “Revolución Libertadora” promulgó el decreto ley 4161, en el que se prohibía,[93] bajo pena de privación de libertad y multas, mencionar el nombre del “presidente depuesto y su esposa”. Según Gamerro, este decreto “dio sanción legal a una tendencia generalizada a la mención elíptica:

> Así en “Ella” (1953) de J. C. Onetti, y “L’Illusion comique” de J.L. Borges (1955), “La señora muerta” (1963) de D. Viñas, en “El incendio y las vísperas” (1964) de B. Guido, donde los peronistas aparecen sistemáticamente como un “ellos” siempre prontos a invadir todos los recintos de privilegio: la casa, la estancia, el Jockey Club; y famosamente en “Esa mujer” (1965) de R. Walsh. El que corta la serie es J.L. Borges, que en “El simulacro” (1960) se atreve, con la

> impunidad que su foja de servicios le confiere, a nombrar a "Perón" y a "Eva Duarte". (47)

La tendencia a la perífrasis persistió más allá de la vigencia del decreto. Además de los arriba citados, que publicaron en los sesentas, se pueden mencionar títulos como "El general hace un lindo cadáver" (1961) de Enrique Anderson Imbert, donde Perón es el general Melgarejo; *Encerrar la dama*, de Guillermo Rodríguez (1981), así como *A las 20.25 la Señora entró en la inmortalidad*, de Mario Szichman, también de 1981, que aluden a Eva Perón conservando las formas elípticas convencionales.

Cuando Manuel Puig escribió *La tajada* en Buenos Aires, a fines de 1959 y principios de 1960, el doctor Arturo Frondizi era Presidente y había sido elegido en las elecciones convocadas por la "Revolución Libertadora" en 1958. Frondizi las ganó gracias a los votos peronistas e intentó adoptar una política conciliadora, pero debió negociar con los grupos antiperonistas, representados por amplios sectores militares y políticos.

Por entonces, principios de la década, la producción literaria estaba aun claramente marcada por la tensión entre los peronistas y los antiperonistas; y continuaba predominando aquella representación de la "masa peronista" como una galería de monstruos, amenazante, e invasora, a la que me referí arriba y que corrobora Goldchluk:

> La perspectiva de estos textos, que durante toda la década del 50 representarían lo que en Argentina se entendía como buena literatura, es la de los intelectuales preocupados por el avance de las masas. Del lado del peronismo aparecen personajes que se definen por el horror o por el ridículo, formas de irracionalidad que resultan amenazantes, pero también promiscuas. Al definirse contra el peronismo, la literatura se define contra el mal gusto. ("Una literatura rara" 63)

En este contexto, *La tajada* se presenta como un texto escrito a contracorriente de la producción de los cincuenta por más de un motivo. El hecho de que no se silencien las palabras prohibidas, o simplemente no empleadas, por el afán de borrar el pasado y pretender que no existió, como "Perón", "peronista", "Evita", "justicialista", etcétera, es un claro indicador de que Puig está trabajando desde una perspectiva que se aleja de aquella que había marcado a los escritores de la década.

En *La tajada*, los peronistas no son los "otros", ni representan "lo siniestro"; son los protagonistas, cuyo punto de vista percibimos; pero no por ello son presentados como héroes populares ni víctimas pasivas. Desde el inicio, la historia nos ubica en la Historia previa a 1945 en la escena donde el joven Titín va a casa de Nélida a buscar al hermano de esta:

> —Titín: Vamos frente a Trabajo y Previsión. Que hay un mitin de representantes de gremios.
>
> —Madre: Che, no me llevés al Ñato a esas cosas, a ver si ponen una bomba. (Al hijo) ¡Vos no vas a nada!
>
> —Padre: Dejalo que vayan a meter lío, mientras no hagan bochinche los pobres no van a conseguir nada.
>
> —Madre: ¿Y qué es eso de Trabajo y Previsión?
>
> —Titín: Una oficina con gente nueva. De la que hace falta, que va a terminar con las miserias. (Puig, *La tajada*22)

Y los oligarcas son presentados sin simpatía, pero tampoco tienen el control de la situación. La escena entre Julio y sus amigos, mientras beben y hablan de mujeres, muestra cómo estos jóvenes confunden la práctica política con la diversión y sus intereses personales, así como su

desconocimiento del país, exceptuando al “cuarto amigo”, que se niega a simpatizar con unos y con los otros, como fue el caso del propio Puig.

> —Julio: Estaba bien la chirusita
>
> —Otro: Si vas en la campaña electoral la verás seguro.
>
> —Julio: Esperemos que me confirmen…Mirá me viene al dedillo, vamos a farrear en forma, como antes.
>
> —Cuarto amigo: (*Está hojeando un diario, habla sin apartar la vista del diario*) No tanto farrear, que a Perón habrá que peleársela fuerte.
>
> —Uno: Macana, tenemos a toda la clase media de la provincia, los muertos de hambre no más están con Perón.
>
> —Cuarto amigo: Los muertos de hambre son demasiados.
>
> —Julio: Vení a peleársela vos también, entonces.
>
> —Cuarto amigo: Ya te dije que no soy de los tuyos.
>
> —Julio: ¿Y por quién estás? Decidite, hacé algo ¿no?
>
> —Cuarto amigo: No me gustan ni ustedes ni los otros. Por eso me voy a Europa el mes que viene.
>
> —Uno: Eso es hacer patria. (62-3)

La tajada se resiste a la dicotomía planteada desde 1945 en los términos ya referidos: “la civilización y barbarie, los libros y las alpargatas, la mesura y la desmesura, lo aislado y lo mezclado, el silencio y el ruido, el uno y la multitud, la grosería y las buenas maneras” y, por el contrario, construye personajes en los que combinan elementos que los complejizan por sus contradicciones.

Así, Nélida tiene “mal gusto”, es “cursi”, como ella misma se califica, pero ello no la convierte en un personaje objeto de burlas ni es caricaturizada. Ni por el hecho de dinero y posición social deviene en una mujer sumisa, víctima de las circunstancias, que debe someterse a los caprichos del amante de turno. Cuando su amiga Yaya la lleva a un club social donde la presenta a un grupo de empresarios teatrales que pueden ayudarla a entrar en el mundo del espectáculo, Nélida escucha la conversación que sostienen y no disimula sus ideas “peronistas”:

> —Franchi: Con el aguinaldo nomás tiene para entretenerse. ¡Sindicato de músicos! A quién se le ocurre…
>
> —Prades: Yo no sé algunos cómo van a hacer para pagar…
>
> —Nélida: Y que se arreglen los patrones… si no saben hacer negocios que se embromen. A la gente hay que pagarle para que coma ¿no?
>
> —Jorge: ¿La señorita es laborista?
>
> —Nélida: En este caso sí. (28)

Y cuando Nélida se va, el empresario llamado Jorge pregunta “Pero a quién le ganó ésa” (30), aludiendo a ese orgullo que no se corresponde con su situación de muchacha pobre. Es cierto que lo perderá cuando se enamore de Julio, a cuya clase ansía pertenecer; pero, como se vio, al ser rechazada, lo aparta de su vida y lo destruye con calculada venganza.

Además, es capaz de ser generosa y buena amiga con Yaya, por ejemplo, y se siente culpable por su egoísmo frente a la madre. Pero no duda en “sacar una tajada” cuando se presenta la oportunidad. El elegante y aristócrata Julio es mezquino y pretencioso, pero también débil y finalmente un perdedor, víctima de aquellos a quienes desprecia, pero más a causa de su propia ambición y soberbia que por causa directa de la maldad de los “monstruos”.

Los “cabecitas negras”[94] no se perciben como los amenazantes invasores de “Casa tomada” ni los monstruos nocturnos del Santa Fe Palace; tampoco son las víctimas de los poderosos oligarcas. En este guion, bien dice Goldchuk, “la evaluación del peronismo está a cargo de los peronistas, y no es siempre positiva. Sin definirse a favor, Puig se coloca desde el comienzo en contra del maniqueísmo, actitud que más adelante le acarrearía problemas con la censura” (“Una literatura rara” 64).

Asimismo, aun cuando es cierto que el personaje de Nélida Cuenca no se corresponde exactamente con el de Eva Perón, sí hay indicios suficientes que permiten aceptar la afirmación de Goldchluk de que “es una versión más casera de Evita” (64), en el sentido de su ascenso de joven pobre que triunfa en la radio y luego se convierte en Eva Perón, frente a Nélida Cuenca que triunfa en el teatro y en el cine y se convierte en la esposa del diputado Marzano.

Esta representación es absolutamente novedosa para la época. Como señala Punte, “el interés de la literatura por Eva se ha dado de manera tardía en relación con el surgimiento del peronismo”(26). Asimismo, afirma que se puede decir que “comienza en la década de los sesenta”. Los escritores abordaron al personaje desde dos líneas claramente definidas: “Una está centrada en la cuestión del cadáver embalsamado y desaparecido (tanto en su versión condenatoria como en la hagiográfica), en sus exequias monumentales. La otra, remite a una Eva Perón viva y actuante” (Punte 26), la segunda cabeza del peronismo, la lidereza amada, “La Jefa Espiritual de la Nación”, “Evita Capitana”, “El hada de los desamparados”. La faceta de actriz se empezó a tratar más tardíamente aún y, en general, se percibe como una etapa vergonzante y oscura que los antiperonistas se complacen en divulgar; y los peronistas intentaron ocultar. En *La tajada*, en cambio, Manuel Puig propone como protagonista a una mujer que no se avergüenza de sus relaciones con los hombres y tampoco permite que estos la degraden o humillen. La

relación de Nélida con los sucesivos amantes no implica un sacrificio ni es el precio que debe pagar para cumplir con sus objetivos, como es el caso de *Baby Face* o *Red Headed Woman*; por el contrario, los disfruta.

> La voracidad romántica de Nélida resquebraja los moldes del costumbrismo apuntado en la historia: en lugar de la vida de una pobre muchacha que es objeto sexual y queda prisionera de su éxito, la heroína se convierte en sujeto sexual y es dueña del destino de los varones que la menospreciaron; una utopía a la que Puig no se volverá a atrever. (Goldchluk, "Una literatura rara" 69)

Luego de lo dicho, es posible afirmar que la representación del peronismo en *La tajada*ofrece una serie de datos vinculados, tanto con la "realidad", como en relación con los textos literarios contemporáneos que no han sido considerados en los estudios referidos al tema. En general, cuando se menciona la narrativa de los años cincuenta y sesenta, Puig es totalmente ignorado.

4.3.5 La "hollywoodización de la "realidad argentina" o la "argentinización" de Hollywood en *La tajada*

Hay más que un juego de palabras en estos enunciados, en tanto que no resulta fácil, tras las consideraciones en torno a los intertextos propuestos, determinar el predomino de uno u otro en la significación del texto. El modelo del *women's film*, así como el melodramatismo de la historia de amor, reforzada por la estructura en tres actos, propia de Hollywood, se vincula, o diríamos, "armoniza", "dialoga", "complementa", se "refuerza, con las formas de representación del peronismo que Borges llamó la "teatralidad peronista", en alusión al concepto brechtiano de la teatralidad del fascismo.

> Hubo así dos historias: una, de índole criminal, hecha de cárceles, torturas, prostituciones, robos, muertes e incendios; otra, de carácter escénico, hecha de

> necedades y fábulas para consumo de patanes. (“L’illusion comique”, cit. en Gamerro 52)

El peronismo “crea” una realidad, la teatraliza y esta es percibida como “falsa” por Borges, cuando en 1955, con la caída de Perón, “la función llega a su fin” (52), la pesadilla peronista termina y se instaura la verdadera realidad. Para Cortázar, en cambio, esa representación teatral resulta ser “real”, como lo constata Lucio Medina la tarde aquella cuando va al cine Ópera a ver una película de Anatole Litvak “que se le había escapado en la época de su paso por los cines del centro” (“La banda” 349) y, en lugar de asistir a la proyección normal del filme en una sala silenciosa y oscura, asiste a una representación teatral tan inverosímil como “real”, en la que una inmensa banda conformada de mujeres, llamada significativamente “La banda de las alpargatas”, se presenta en el escenario. Además, descubre, con sorpresa, que de las más de cien mujeres integrantes, solo una tercera parte tocaba los instrumentos. Las demás solo fingían hacerlo. Esa “pesadilla” era real; la proyección normal de la película era una falsa realidad.

En cualquier caso, la teatralización melodramática, la conversión en espectáculo de los acontecimientos que cultivó el peronismo, marcó la representación de su Historia: desde las grandes movilizaciones de las “masas peronistas”, los discursos, la oposición entre pobres y ricos, la vida “novelesca” de Eva Perón, la narración de su historia de amor, su imagen pública, todo en el peronismo se volvía espectáculo, dramatización y retórica. En esta línea de reflexión, Santos advierte la retórica del melodrama y del folletín en *La traición de Rita Hayworth*, específicamente, en el capítulo de “El diario de Esther”, donde la joven que se construye a sí misma como una heroína de melodrama, “invoca a Perón como a un dios en un discurso repleto de exclamaciones y clichés. Las formas retóricas —exceso de exclamaciones, repeticiones y

onomatopeyas— de los discursos de Perón y Evita están obviamente presentes en el habla de Esther" (49), y ejemplifica:

> 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… y sin embargo caben en tu corazón ¡juguetes para tus niños! Todos los niños desvalidos del territorio nacional, ¡leyes para tus obreros! (Santos 223-224)

Retórica que se corresponde con la de los discursos de Eva Perón:

> Para la mujer ser peronista es, ante todo, ¡fidelidad a Perón, subordinación a Perón y confianza ciega en Perón! Nuestro líder único es el general Perón… Perón está en la conciencia de tu esposo, de tu hermano, de tus amigos del taller, la fábrica, la escuela, la oficina. (cit. en Santos 49)[95]

Concluye que tal correspondencia pasa desapercibida porque, en la obra de Puig, el peronismo pasa "como un discurso melodramático más, ocupando el mismo nivel de importancia que las películas norteamericanas, los folletines del siglo XIX, o las novelas rosa escritas para el público femenino" (49-50). Es decir, confirman su naturaleza de espectáculo melodramático.

4.3.5.1 La teatralización de la historia y de la Historia: del escenario teatral a la locación cinematográfica

No resulta casual que la primera escena de *La tajada* se sitúe en un teatro experimental llamado "La gaviota", donde se representa el último acto de "La Comandante Bárbara"[96] de Bernard Shaw. Y se deja en claro que se trata de una mala puesta en escena: la interpretación de la actriz es "insegura y declamatoria" y "falsifica el tono tratando de dar un acento distinguido o etéreo a

su personaje". Además, hay poco público: "Las escasas 30 personas que están en la platea aplauden comprensivas" y dos mujeres jóvenes "muy bien vestidas", indicio de su pertenencia a la clase alta, "cambian miradas burlonas" (Puig, "La tajada" 13). Esta primera escena desarrolla el tema central del guion: la representación dentro y fuera del escenario. Así como vemos a esos personajes, Nélida en primer plano, actuando de manera ridícula en un teatro que se presenta como "artístico" y no es más que el producto del "esnobismo" de su director y de quienes lo acompañan, todo lo que ocurre en la historia de *La tajada* podría ocurrir, o estar ocurriendo, en un escenario; o mejor, en una película, no en vano fue escrita para ser realizada.

Se propone, pues, el artificio como estética, tras la apariencia de un "realismo" que se instala en un periodo específico de la historia de Argentina: aquel que empieza con el golpe militar de Farrel en 1944 y termina con la ascensión y consolidación de Perón al poder en 1950. En suma, *La tajada* se concibe como representación y además fue escrita para ser representada. Las instrucciones para el director del teatro dadas por el narrador inciden en la idea de la representación, ya desde el vestuario y la apariencia: "Personalidad afeminada, cabello largo, aspecto descuidado" (13); y en la manera como corrige la mala actuación de Nélida, quien debe representar a Bárbara, "una chica bien", que es lo que tratará de ser Nélida en el escenario y fuera de él a lo largo de la historia. Ya desde el principio, es advertida de que sus ideas de cómo comportarse para parecer una mujer "fina" y "delicada" están equivocadas. Ese ademán de alzar los meñiques, le dice el director, "no es fino, es cursi". (14). Pero ocurre que el director es un "intelectual snob", como lo califica Goldchluk (Prólogo 10), tan "cursi" como Nélida (o más, porque se sitúa en un plano de superioridad intelectual, capaz de calificar el "mal gusto") y sus amigas, las jóvenes bien vestidas que se burlaron de Nélida, son presentadas por el narrador

como afectadas y pretenciosas intelectualmente en su manera de referirse a autores canónicos como Hesse y Kaiser para destacar el desconocimiento de Nélida frente a la cultura letrada.

Estos intelectuales no aparecerán más en la historia, clara señal de que Puig no estaba interesado en indagar en la dicotomía de la época: de un lado, los libros, el buen gusto, la elegancia; del otro, la alpargata, el ruido, el mal gusto. Su interés se dirige, y aquí radica otra novedad de *La tajada*, a la exploración de la cultura de los medios: tangos, boleros, revistas, películas de Hollywood, expresiones que tardarían una década en ser introducidas en la cultura letrada, como se verá al final de esta sección. Asimismo, se alude más de una vez al espectáculo de los medios. La instalación de Nélida en el departamento que le pagará su primer amante tiene algo de la solemnidad de una ceremonia de iniciación, cuando Yaya, la amiga y guía en este camino al éxito que emprende, le pide que observe desde la ventana la calle Corrientes:

> —Yaya: Mirá, todo esto puede estar a tus pies si te rompés un poco. (*Nélida mira los letreros de cines y teatros*). En los cines vas a ver tu nombre, en los teatros tu nombre, llegás a un restaurante y te dan la mejor mesa, vas a una boite y todos los tipos quieren estar con vos para darse la corte… Yo me quedé por la mitad porque soy media fulera, pero vos… (Puig, "La tajada" 38)

Antes del final de esta misma escena, cuando Nélida queda sola, mientras espera a Barrios, su amante, suena el bolero "Dos almas" y, al escucharlo, "A Nélida parece gustarle mucho", mira detenidamente "los nombres de Sofía Bazán, Mecha Ortiz, Ronald Colman, Barbara Stanwyck, Francisco Canaro, Elsa O'Connor, Bette Davis, Carmen Mairanda" (38). Solo falta el suyo en esa heterogénea galería de estrellas admiradas por Manuel Puig.

Remiten también a la teatralización los episodios en los que Nélida actúa en la revista del teatro Rialto, así como la melodramatización de la ya referida historia de amor con Julio y, en

general —diría—, todo el guion está planteado como la representación de un espectáculo que se pone en escena ante un público. Pero quiero detenerme en tres escenas precisas y representativas. La primera es la que inicia la "Segunda parte", en el set de filmación. La segunda representa el gusto peronista por el espectáculo[97]; y la tercera no es, en realidad, una escena, sino un episodio que se repite en más de una y al que llamaré el "episodio de los sueños", a falta del "Happy Interlude" del *women's film*, significativamente ausente como tal en *La tajada*.

En la primera escena, cuya locación es el set de filmación de Argentina Sono Film,[98] Puig revela la experiencia que había adquirido en los rodajes en los que participó, señalando detalles cotidianos y sin ningún glamour. Desarrolla las frustraciones, el aburrimiento, las agotadoras repeticiones, el trabajo en equipo que no siempre funciona. Así, le presta atención a la rabia de la maquilladora y la peinadora ante el divismo de Nélida; y, a la vez, el esfuerzo de esta que debe repetir una y otra vez la misma escena debido a fallas diversas. Puig parece divertirse con la escritura de esta escena —que se filma como un plano-secuencia largo y complicado—, donde el galán debe propinarle a Nélida una fuerte cachetada. Ella le indica, como si fuera la directora: "Usted hágame el favor de pegarme una vez y fuerte, porque repetir la toma es peor" (87). Pero, por error de un operario, el plano debe repetirse, con la cachetada incluida, para solaz de la peinadora, quien musita "Ojalá la repita diez veces" (87). Y cuando, después de la primera falla, debe repetirse por segunda vez, es el actor quien se equivoca. En lugar de decir: "Cómo podría creer lo que mis ojos acaban de ver", dice: "Cómo podría ver lo que mis ojos acaban de creer" (88). Ante el furcio, Nélida se niega a repetir: "¡No, no y no! La bofetada no la repito, corte en la salida y el final en la terraza lo filmamos aparte", indica histérica y le ordena al director lo que debe hacer. Pero este le explica que no es posible; y Nélida, profesional, acepta. "Hay justicia en este mundo", comenta la peinadora (88).

Ese día la filmación debe detenerse sin lograr la toma, a pesar de las iras del director, porque el diputado Marzano así lo ha ordenado mediante una llamada telefónica: dentro de quince minutos irá a buscar a su mujer para un acto oficial. La conversación que sostiene la pareja camino al "acto oficial" informa del poder de Marzano como miembro del gobierno:

> —Titín: ¿Por qué no tardaste más?
>
> —Nélida: (*Malhumorada*) Mirá, tranquilo vos, que no está el horno para bollos… Qué te creés, interrumpir todo así nomás. La gente estaba que bramaba.
>
> —Titín: ¿Quién bramaba?
>
> —Nélida: Y, los actores, y el director.
>
> —Titín: ¿Y qué importan los actores y el director?
>
> —Nélida: Andá…
>
> —Titín: Te juego que el que pone la guita para la película no bramaba. Ellos encantados, porque lo que quieren es que alguien del gobierno les deba favores. Después vienen a pedir créditos y órdenes de exhibición para sus porquerías. Buenas piezas son…
>
> —Nélida: Ahora te la agarrás contra el cine argentino, ¿no lo defendías tanto?
>
> —Titín: Lo defiendo porque es argentino, pero es malo. (90)

Queda así clara la perspectiva crítica del guion: subrayar la necesidad de los productores de mantener buenas relaciones con el gobierno, puesto que, desde allí, se aprobaban los créditos, las licencias para la exhibición, etcétera.

La puesta en escena del "espectáculo peronista" ocurre en la conferencia de prensa a la que Titín ha convocado desde su puesto en el Ministerio de Obras Públicas, para informar sobre el gran proyecto de construcción del barrio obrero de Arrecifes. Los periodistas a quien más

atención prestan a Nélida, ya una conocida actriz, y le toman muchas fotos junto a la maqueta. En realidad, Nélida no está allí por ser la esposa de Marzano, sino por ser famosa: “Queremos hacer toda la publicidad posible. Por eso se les ocurrió que fueras madrina”, le explicó Titín a Nélida en la escena anterior (90).

El episodio de “los sueños de Nélida” consiste en la dramatización de los deseos postergados que explican sus miedos, temores, proyecciones desde el lugar de la niñez. Me referiré, primero, al que “juega” con Julio, en la primera parte, y que ocurre algunos meses después de iniciada la relación. Es la hora de la siesta, han hecho el amor y Julio se muestra frío y distante mientras se viste para salir.

> —Nélida: Vamos a jugar que yo soy una nenita y usted es mi tío Luis.
>
> —Julio: (*Entrando en el juego*) ¿Tu papá no?
>
> —Nélida: No, el tío Luis más lindo, juguemos a que yo voy a pasar el día a su casa y usted me cuida.
>
> —Julio: ¿Y qué le hago a la nena?
>
> —Nélida: A la siesta me hace mimitos para que me duerma. Y me dice que voy a ser linda. Me cuenta de cuando sea grande…
>
> —Julio: (*Con humor*) Cuando seas grande vas a ser una buena pieza
>
> —Nélida: (*rechazando la realidad, con gruñido de nenita*) ¡No! Dígame que me voy a recibir de doctora y me voy a casar. ¿Con quién me casaré, tío?
>
> —Julio: Con un enfermero.
>
> —Nélida: (*Contrariada seriamente, su necesidad de ternura y protección va más allá del juego*) No, entonces voy a ser linda y nada más… me casaré con un gran personaje, y yo estaré en la casa con los chicos, jugando al lado de la chimenea,

> sin salir nunca a ver a la gente mala de la calle… Y a la tarde él llegará de sorpresa y nos llevará de la mano, a pasear
>
> —Julio: Y ahora despertate, nena. (70)

Esta escena remite a un tema ya tratado en este estudio y que constituye uno de los núcleos de la obra de Manuel Puig, vinculado con el cine como evasión y capaz de proyectar mundos que desmienten y corrigen la realidad (ver cap. 3). En este juego de los sueños, Nélida quiere escapar de su realidad de mujer no solo mal amada y despreciada, sino imposibilitada de tener una profesión universitaria como "doctora" y de casarse: los sueños imposibles también de las protagonistas del *women's film*, pues ellas saben que "Love Is My True Job" (Basinger 17). Julio le niega la posibilidad del "gran personaje", con el que sueña para marido: a ella, hija de obreros, le corresponde un enfermero. Nélida entonces renuncia a la fantasía de ser doctora y conserva el sueño del matrimonio: como es linda puede apostar por el amor, el matrimonio y la familia. El "Despertate, nena" de Julio equivale a las luces de la sala de cine que se encienden abruptamente.

El segundo sueño ocurre justamente, y no es coincidencia, en la escena final, cuando Nélida y Titín han hecho las paces y han trazado el plan para vengarse de Julio, quien quedará en la ruina. Nélida aparece ahora como una mujer sólida e independiente: en el juego ya no es la niña que espera respuestas del papá o del tío; ahora oficia de mamá y el niño es Titín, su "nenito". El sueño de amor, propio del *women's film*, con el personaje importante que cuida y protege del mal a la mujer y a los niños, ha sido borrado y reemplazado por uno que el género hollywoodense no admitiría bajo ninguna circunstancia:

> —Nélida: (*con voz de madre que mima a su bebé*) mi nenito ahora va a descansar… (*le acomoda las mantas*) Y el nenito de mamá va a soñar que cuando

> sea grande va a tener tanta plata que no sabrá dónde ponerla, tanta plata que nadie le podrá hacer nada, nadie le podrá hacer mal, ni decirle cosas feas… (*le acomoda la almohada*) y las chicas le van a ir detrás por los bigotes (*le acomoda los bigotes*) y por la plata… pero él las va a dejar a todas y se va a ir de la mano de mamá… (*le acaricia la mejilla, Titín saca una mano de entre las sábanas y toma una mano de Nélida, cierra los ojos para descansar, Nélida mira en torno y exhala un hondo suspiro de triunfo*). (136)

Se trata de un inquietante final,[99] pues, por un lado, los lectores/espectadores sabemos que el triunfo que satisface a Nélida es resultado de la corrupción y del abuso de poder. Pero si no lo toman ellos, el dinero lo recibe Julio, personaje tan corrupto como Nélida y Titín. La única diferencia entre Nélida y Julio es su origen de clase y da la impresión de que este origen justifica su venganza en nombre del maltrato y la exclusión. Recuerda, como ya se señaló antes, "la necesidad de venganza y la violencia consiguiente que mina la actitud de la misma Evita, benevolente y compasiva con su pueblo —por un lado— y despótica, autoritaria y resentida con la oligarquía argentina —por el otro" (Corbatta, "Narrativas" 171-2).

4.3.5.2 La teatralización de lo cursi: "Sí, algo soy:… ¡soy cursi!

"Cursi", "kitsch" y "camp" son términos que, en algunos casos, se emplean como sinónimos y, en otros, establecen diferencias significativas entre unos y otros. En una de sus acepciones, "kitsch" y "cursi" devienen en sinónimos cuando se les relaciona con el "mal gusto". De acuerdo con el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, kitsch "es sinónimo de 'mal gusto', 'pacotilla' y designa una obra groseramente mimética (que reproduce aspectos convencionales y trivializados), alienada, para conseguir gustar a la masa de gentes semicultivadas" (Marchese y Forradellas 226). Los autores del Diccionario señalan y eligen

justamente entre sus ejemplos a Manuel Puig, "El Kitsch puede ser reutilizado y vuelto a convertir en arte por procedimientos de extrañamiento: Duchamp le puso bigotes a un cromo de la Gioconda, Puig escribió *Boquitas pintadas* y Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor*" (226). En esta misma línea, Lidia Santos señala que el uso de lo "kitsch" en Puig, a partir de "la permanente combinación de parodias, pastiches y citas al discurso narrativo" le confiere a *Boquitas pintadas* "atributos de un texto de vanguardia que la elección del tema parecía negar" (*Kitsch tropical* 51). De otro lado, lo "camp" se asocia con el "gusto gay" que se asimila —señala Speranza— "al gusto por la copia y el desdén por lo original" (*Manuel Puig* 57).

Simplificando algo groseramente, se podría afirmar que cuando "kitsch" se refiere al "gusto" adquiere un signo negativo que comparte con el término "cursi"; en tanto que cuando se emplea como un procedimiento estilístico adquiere un valor en el ámbito de la alta cultura. En cualquier caso, en *La tajada*, se trata de manera explícita el tema de lo "cursi", como rasgo que identifica a Nélida y a otros personajes, desde la perspectiva clara y específica del "gusto" en el sentido en que lo asume Bourdieu. En "Bourdieu y la cultura del pueblo", Joaquín Martínez Pizarro explica que "Bordieu concibe el gusto como un habitus cuyo buen desempeño nos procura la distinción, ventaja que es siempre relativa, en tanto que debe medirse siempre en relación a la distinción de los demás" (285).

El esquema que presenta sobre los gustos de la sociedad francesa de los años setenta, obtenido luego de una serie de encuestas en los diversos sectores sociales, está organizado alrededor de dos ejes: el eje vertical, que mide el monto de nuestro capital (no solo se refiere a la modalidad económica, también existe el "capital cultural" y el "capital social"); y el eje horizontal, que mide la composición de ese capital y va de la izquierda —más capital cultural y menos capital económico— a la derecha, que representa lo opuesto: más dinero y menos cultura.

En cada sector, se ubica un grupo determinado y se brindan datos variados sobre el gusto de cada clase y fracción de clase, en relación con lo que consumen y desean; estas son las selecciones del *habitus* cultural y estético de cada una de ellas. Vemos, por ejemplo, que muy arriba y al centro, cerca de las profesiones liberales, se encuentran los cocteles y el gusto por Renoir y Dufy; un poco más abajo, cerca de 'ejecutivos del sector privado', encontramos al whisky. Bastante más abajo, más a la izquierda, entre los profesores de secundaria y los ejecutivos del sector público, la preferencia por las ensaladas, las parrilladas ligeras, el agua mineral (287- 8).

Como bien señala Martínez Pizarro, el esquema es incompleto porque muestra básicamente el gusto en relación con el consumo y no registra, por ejemplo, formas de hablar o de comportarse; su valor es "sintomático: muestra un aspecto del sistema del gusto, es decir de la estética de clase de una sociedad" (288); además, muestra el sistema del gusto de la sociedad francesa de los años setenta. A pesar de estas limitaciones, el diagrama permite comprender que "se trata de un campo, de un sistema coherente de gustos distribuidos entre grupos. Cada gusto y cada selección tiene el significado que posee tan solo porque contrasta con las selecciones distintas que lo rodean". El día en que los obreros no calificados se "pongan a tomar cocteles, la burguesía tendrá que cambiar de bebidas si quiere seguir distinguiéndose" (289).

Para Bourdieu, el gusto, como todos los *habitus*, no es algo que uno tiene sino algo que uno es; de allí que el sentimiento de clase en todos los estratos —explica Martínez Pizarro— se funde en el disgusto, o sea, en la repugnancia que nos inspiran los modos de ser y de vivir de los demás grupos sociales; sin embargo, esto se aplica en las clases más altas, no así en las más bajas. Nos parece lógico que los burgueses eviten comportarse como proletarios, pero tendemos también a pensar que el proletario ambicioso, o el miembro de la clase media baja que aspira a

‘trepar’ querrá adoptar los gustos y modales de los grupos superiores. Según Bourdieu, ese tipo de pretensión es muy raro en el proletariado francés (Cit. en Martínez Pizarro 290).

El tema es ciertamente complejo y analizar la observación de Bourdieu, aplicable ciertamente a determinados casos, excede los alcances de este trabajo. Baste señalar que no se aplica a los personajes de Stella Dallas o “Lilly” o “Red”, ni mucho menos a los de *La tajada*, donde la aspiración por pertenecer a otra clase marca la conducta de Nélida y está presentada de manera explícita en los conflictos que padece por tener que renunciar a ciertos gustos de su clase (el bolero, el mate, los adornos en el pelo y la ropa, los peinados excesivos, revistas como Radiolandia, los melodramas de Hollywood) y adoptar otros (leer libros completos de Hesse y Kaiser, tomar té, vestir con sobriedad, usar los cubiertos de determinada manera). Cuando Julio critica los gustos de Nélida, emplea la palabra “cursi”: “los boleros son cursis”; decirle “señor” al portero es “cursi”; expresar un sentimiento con palabras como “te quiero con el alma” es “cursi” (Puig, “La tajada” 64), porque son formas pretenciosas. Una persona es “cursi” cuando quiere ser fina y educada y no lo es; en suma, cuando quiere aparentar, “pretender” ser alguien diferente.

Jacinto Benavente escribió una obra de teatro que tituló *Lo cursi,* y se estrenó en Madrid en 1901, en la que se expone que la determinación de qué significa exactamente ser “cursi” es una tarea imposible, dados los diversos puntos de vista sobre el tema; y se concluye que, en realidad, desde el momento en que se introdujo el término todos son cursis. Así, Rosario, la joven esposa de Agustín, se presenta como una mujer que no ha viajado, no conoce el mundo y se siente provinciana. En el palacio en el que vivían eran esclavos de la etiqueta. A lo que Agustín replica, con ironía, que esa es la verdadera distinción: “En el palacio de la abuela no había electricidad, ni timbre, ni teléfono, nada de esta ferretería tan antipática y tan cursi”. A lo que Rosario replica: “Ahora dices eso, y otras veces reniegas de todo lo antiguo”, quejándose de

que así no hay manera “de darse cuenta de lo que es distinguido y de buen gusto” (Benavente 594). Como Stella, Lily o “Red” en Hollywood y Nélida en Buenos Aires varias décadas después, Rosario quiere aprender a determinar qué es “distinguido y de buen gusto”. Y le pide a Agustín, como Stella a Stephen y Nélida a Julio, que le enseñe; y de manera similar a estos, replica:

> —Agustín: Pero qué tontería. Tú eres tú y yo no quiero que te parezcas a nadie. Rosario empieza a llorar.
>
> —Agustín: Pero ¡qué tonta! Eso sí que es cursi hija mía. ¿A qué vienen esas lágrimas?
>
> —Rosario: No es nada… Es neurastenia. ¿Y ahora es distinguido? (595)

Desde otra perspectiva, lo antiguo está en conflicto con lo moderno. Y todo aquello relacionado con la vieja España, lo castizo, es “cursi” frente a la modernidad que viene de Inglaterra, donde cada uno hace lo que quiere, sin etiquetas; todos contentos y sin aburrirse. Se enfatiza, asimismo, en la expresión de los afectos: llorar, conmoverse, ocultar los sentimientos, expresar los celos es cursi. El discurso del Marqués establece el punto de vista del texto que condena el término:

> La invención de la palabra cursi complicó horriblemente la vida. Antes existía lo bueno y lo malo, lo divertido y lo aburrido, a ello se ajustaba nuestra conducta. Ahora existe lo cursi, que no es lo bueno ni lo malo, ni lo que divierte ni lo que aburre; es… una negación: lo contrario de lo distinguido, es decir, una cosa cada día; porque en cuanto hay seis personas que piensan o hacen lo mismo, ya es preciso pensar y hacer otra cosa para ser distinguido; y por huir de los cursi se hacen tonterías, extravagancias, hasta maldades. (Benavente 604)

En suma, la idea de “lo distinguido”, en el sentido de diferenciarse de los otros, como opuesto a lo cursi, determina el empleo del término y, en este contexto, no se aborda en relación con el ascenso social ni los conflictos de clase. El diálogo entre el Marqués y el escritor concluye lo dicho:

> —Marqués: Unos, cursis por el afán de imitar a otros: otros, más cursis por el afán de distinguirse de todos.
>
> —Félix: Todos cursis entonces… y yo y mi libro.
>
> —Marqués: Cursi, si ha querido usted imitar a algún escritor de moda; más cursi si ha querido usted no parecerse a ninguno. (643)

Aunque le pese al Marqués, el término siguió vigente y se conserva hasta hoy en día. El Diccionario de la Real Academia en su última edición le asigna a “cursi” dos acepciones: “Dicho de una persona: que pretende ser elegante y refinada sin conseguirlo”; y “Dicho de una cosa: que con apariencia de elegancia o riqueza, es pretenciosa y de mal gusto”. En este contexto, se determina implícitamente que el “buen gusto” se relaciona con la distinción, que pertenece a las clases altas, a las medias altas y a los sectores ilustrados.

En *La tajada*, Puig aprovecha la conferencia de prensa que convoca el Ministerio para presentar el “gusto” peronista. El narrador se detiene para señalar los rasgos y características de los personajes que la puesta en escena deberá destacar. Así, precisa que los asistentes a la reunión con el periodismo “son funcionarios peronistas con sus esposas, ellas visten ropa de cocktail” y acota con énfasis: “en general brillosas”; y ellos, visten “trajes oscuros con profusión de rayas” (“La tajada” 95).

Un diálogo entre Marzano y una pareja amiga revela el afán de apropiarse no solo del “gusto”, sino también de los objetos y modos de vida de los oligarcas ya venidos a menos:

> —Esposa: Marzano, a ver si vienen con Nélida a Mar de Plata un fin de semana, tenemos ya la casa lista.
>
> —Titín: Pero les vamos a complicar la vida.
>
> —Hombre 1: Che, hay cinco piezas para huéspedes, todas mirando al mar. Te perdés en la casa.
>
> —Esposa: Se la compramos a unos encapotados, con todo, hasta los sirvientes. Tienen que ver la facha de los pobres diablos, parece que se han tragado un palo.
>
> —Hombre 1: Uno de estos días les doy el espiante porque me miran cuando como, vos sabés, para ver si me equivoco de cubierto. ("La tajada" 99)

Puig escribe una escena que da cuenta de la manera como la familia Cuenca ha procesado la nueva situación económica (capital económico) frente al escaso "capital cultural" y "social". El narrador es bastante generoso en brindar los detalles que describen a la familia, cuyos miembros en esta escena se encuentran en el comedor de la casa de Nélida (*Petit hotel: dos pisos cargados de voilé y arañas*). Así, señala:

> La madre (las manos y el cutis descuidados durante demasiado tiempo resaltan con el vestido de seda y las alhajas). El padre (con saco piyama y el pelo tal como se despertó esa mañana), Titín (recién levantado, ojos enrojecidos por el sueño, servilleta al cuello), el hermano de Nélida (con camisa de vestir arremangada, cuello abierto, corbata a un lado) y su esposa (cantidad de bucles, vestido almidonado con muchos botones, tablas, moños y prendedor con el nombre, cejas depiladas reducidas a un hilo). (118)

No cabe duda de que Puig quiere presentar una suerte de "espectáculo de lo cursi" y, a la vez, del contraste que ofrecen sus pretensiones con costumbres y actitudes, por ejemplo, en la manera de

comer, de estar en la mesa y de hablar. El caso de los padres de Nélida es particularmente interesante. Inmigrantes de Galicia y apenas sobrevivientes con el salario de obrero, ahora gracias a la hija actriz y esposa de diputado tienen acceso al mundo burgués. La ropa de la madre así lo demuestra, pero otras actitudes muestran su rechazo a la clase alta, tal vez, de manera defensiva frente al desprecio de esta. Así lo expresan tras haber estado alojados en un elegante hotel en Córdoba, pagado por su hija y que decidieron abandonar antes de tiempo.

> —Nélida: ¿Qué pasó?
>
> —Madre: Él dice que vos tenés la culpa por mandarnos a un hotel copetudo.
>
> —Padre: Claro, qué querés con esa manga de maricones, cuando yo empecé a defender a Perón se me vinieron todos encima.
>
> —Madre: No había que hacerles caso.
>
> —Padre: Yo se las canté. (A Titín) Perdé cuidado que callado no me quedé.
>
> —Nélida: ¿Por eso se fueron del hotel?
>
> —Madre: (Fluctuando entre padre e hija, ahora a favor del padre) Nos miraban como sapo de otro pozo. (118-9)

4.3.6 *La tajada*: fin del "ciclo hollywoodense" y anticipación pionera de la novela

Desde el punto de vista, llamémoslo estético, Santos constató que, a partir de fines de los años sesenta, un significativo número de escritores y artistas plásticos empezó a hacer uso de los productos de los medios de comunicación de masas: "Radio, novelas rosa, ritmos considerados fuera de moda, como el tango y el bolero, y narrativas cinematográficas serie b", de forma que viabilizaron "un proyecto de ruptura con el ideario estético y político que les era contemporáneo"(12). Entre estos autores, considera a Manuel Puig como un pionero, gracias a

sus dos primeras novelas, que fueron recibidas “con cierta frialdad por las revistas intelectuales de la izquierda argentina”, lo cual se explica porque

> Siendo un escritor inmigrante del interior, utilizaba en sus obras el cine norteamericano o el tango, caído ya en desgracia. Por otro lado, el ‘arte de los medios’ que practicaba en sus libros no se ocupaba de la producción de los medios, sino de lo que hacían de ellos sus receptores. Puig tampoco parecía interesado en el arte político. Sus personajes pertenecían a la clase media baja de las pequeñas ciudades del interior, y a los pocos cabecitas negras que incluía en sus dos primeras obras no les daba el protagonismo necesario para etiquetar sus obras como novelas políticas. (Santos 34)

Al respecto, habría que mencionar que, en *La tajada*, escrita entre 1959 y 1960, Puig introduce una serie de elementos que pertenecen al mundo de los medios, con lo cual se anticipa una década al proyecto innovador que se consolidaría en los años ochenta. Nélida no solo es una actriz de melodramas y de revistas teatrales, también gusta de los boleros y del cine de Hollywood y hace suya la palabra “cursi”, cuyo uso, según Santos, es propio de los escritores que consolidaron este proyectorenovador: “transformado en herramienta estética, el mal gusto de los subalternos ingresa a la discusión. Especialmente en las obras realizadas a partir de los años ochenta, se percibe cómo los debates teóricos alrededor de estas cuestiones subyacen a los textos” (19).

La introducción de la cultura de masas en el texto de la literatura culta sirvió, señala Santos, “para cuestionar el modelo esencialista de identidad cultural del continente, construido a partir de la intersección de dos únicas culturas consideradas auténticas: la cultura erudita y la cultura popular de base folklórica (20). Sorprende que no mencione a *La tajada*, cuyos

contenidos y temas son aplicables a tales afirmaciones. Es posible que, debido a su formato de guion, este tercer trabajo de Puig no haya sido mencionado como un texto que se anticipa a una producción que sería novedosa en los años setenta y ochenta, justamente, por incluir en el viejo modelo binario "factores como los aportes extranjeros y de los productos culturales de consumo inmediato" (Santos 20).Asimismo, en *La tajada*, se percibe la insuficiencia del modelo marxista de clases sociales, elaborado sobre la base de criterios estrictamente económicos, para el análisis social. Las relaciones de Nélida con su entorno familiar, laboral, su afán de ascender, sus conflictos con el "buen gusto" y "lo cursi" estaban ya dando cuenta de la necesidad de problematizar el modelo, "con la introducción de la cultura y los hábitos como parámetros de análisis social". El arte latinoamericano —señala Santos sin mencionar a *La tajada* como antecedente— incorporaría "el gusto en la representación del cotidiano de las diferentes clases sociales" (19).

Habría que esperar a*La traición de Rita Hayworth*, publicada en 1968 y a *Boquitas pintadas* (1969), novelas que tematizan con mayor complejidad y con otras técnicas los problemas que se anticipan en este guion. Tales anticipaciones muestran la certeza con la que Manuel definió su guion, cuando anunció que iba a desarrollar "un tema argentino 100%". Ya se ha visto cómo, dentro de las estructuras convencionales del cine de Hollywood y ciertos esquemas de los melodramas del *women's film*, *La tajada* se conecta con temas de la "realidad" argentina en una modalidad que podría llamarse "La "hollywoodización" de la "realidad argentina" o la "argentinización" de Hollywood, para caracterizar este guion que se presenta como el último del ciclo y el punto de partida de la primera etapa de Manuel Puig como novelista. Después vendrán otros guiones, pero estos corresponden a un contexto diferente de escritura y producción y conforman nuevos ciclos cuyo estudio está pendiente.

Notas

[1] En realidad, esta primera salida se prolongó hasta finales de 1959 cuando volvió a Buenos Aires, donde permaneció hasta inicios de febrero de 1961, cuando regresó a Roma. En 1962, retornó nuevamente a Buenos Aires solo para volver a partir en febrero de 1963, esta vez, a New York. Volvió hacia fines de 1967 para la publicación de *La traiciónde Rita Hayworth.* Hasta1973, Buenos Aires pareció ser su centro entre viajes a Nueva York, México y Europa, pero en junio de ese año partió a México e inició así su "exilio voluntario" y definitivo, pues ya no volvió más a su país. Entre 1973 y 1990, se instaló primero en México, luego intentó otra vez New York y finalmente eligió Río de Janeiro, donde permaneció hasta fines de 1989. Decidido a instalarse nuevamente en México, compró una casa en Cuernavaca donde se instaló a principios de 1990. La muerte lo sorprendió el 20 de julio de 1990. Habían pasado 34 años desde ese 27 de julio cuando se embarcó por primera vez en el puerto de Buenos Aires con destino a Roma.

[2] Información tomada del anuncio publicitario de la exposición "La era de *La Dolce Vita*: Roma–Hollywood", programada para su presentación en Madrid desde el 14 de diciembre de 2011 al 29 de febrero de 2012. La muestra, que tuvo como curador a Marco Panella, fue preparada para celebrar los 50 años de la filmación de la película de Fellini y se presentó por primera vez en el Museo "Los mercados de Trajano" en Roma, el 4 de agosto del 2010.

[3] Graciela Goldchluk, responsable de la compilación, el prólogo y las notas de *Manuel Puig. Querida familia*, organizó la abundante correspondencia que mantuvo Manuel con su familia en tres partes: *Cartas europeas* (1956–1962), *Cartas de New York* (1963–1967); y *Desde Río de Janeiro* (1980–1983).

[4] En la carta del 28 de marzo de 1961, por ejemplo, les informa que viajó a Madrid (desde donde escribe la carta) para encontrarse con "un agente que estuvo en Buenos Aires en relación con la película de Mamie", se refiere a la actriz Mamie Van Doren, protagonista de *Una americana en Buenos Aires*, una coproducción euro–argentina filmada en 1960 en la que Manuel trabajó como 'asistente de director asistente', según su biógrafa Jill-Levine (127). El agente le había prometido conseguirle un trabajo similar, como ayudante en la filmación de *La vista del submarino* con Broderick Crawford y dirigida por Charles Haas: "Me estoy haciendo un poco el interesante para que me paguen más pero si no lo mismo agarro. Son tres pájaros que mato de un tiro: 1) trabajo con Hollywood, 2) me saco las ganas de estar en España, 3) inicio mi etapa de ayudante en Europa" (*Querida familia* 250). En la carta siguiente, fechada el 4 de abril, anuncia que todavía no ha firmado ningún contrato porque "hay muchos líos entre los productores pero según el ejecutivo todo se va a arreglar" (252). El 8 de abril, escribe: "En cuanto a la película del submarino ya llegamos a un acuerdo de dinero etc. Empiezo a trabajar el martes creo, la filmación recién se larga el otro lunes" (253). La siguiente carta, enviada desde Berna el 16 de abril, apenas si puede disimular la rabia y frustración: "Resulta que la película del submarino se ha vuelto a postergar casi tres semanas, no encuentran nada, les falló el director americano. B. Crawford no quiere trabajar con un español, no les mandan el submarino que necesitan y mil

cosas". Aunque no tiene ningún otro proyecto concreto, explica "Yo me harté y arranqué para aquí" (254).

[5] Se refiere a la escritura del segundo guion, *Summer Indoors*.

[6] Marcello Girosi, exitoso productor de películas comerciales —algunas gozaron de reconocimiento crítico—, sobre todo comedias, con quien Manuel se conectó en cuanto llegó a Roma, produjo la exitosa trilogia *Pane amore e fantasia, Pane, amore e gelosia* (Luigi Comencini, 1953 y 1954) y *Pane, amore e...* (Dino Rici, 1955). En su filmografía figuran, además, títulos como *L'oro de Napoli* (Vittorio de Sica, 1954), *Il tetto* (Vittorio de Sica, 1956), *Anna di Brooklyn* (Carlo Lastricati. 1958).

[7] En mayo de 1962, Manuel estaba entusiasmado porque Marcello Girosi tenía el proyecto de filmar *Volpone* (una adaptación de la obra de Ben Johnson) con Cantinflas (el conocido actor y cómico mexicano Mario Moreno) y le pidió que escribiera la versión española del guion. Como solía ocurrir, en un inicio todo parecía concretarse: "Girosi se va el 25 a México a cerrar el trato con Cantinflas y empezaría en julio más o menos" (*Querida familia* 326); pero por una u otra razón, la producción se fue posponiendo hasta su cancelación definitiva. Se trató de uno más entre los tantos proyectos por los que Manuel apostó sin éxito.

[8] A su llegada a Roma, se contactó con Marcello Gerosi: "Me hizo esperar muchísimo… me dijo que quiere que siga una película de Blasetti que empieza en noviembre, le hablé de los argumentos y quiere presentarme a Margadonna (periodista y guionista) y Zavattini para que converse con ellos" (*Querida familia* 36). En octubre del 56: "Agárrense fuerte: hay una posibilidad remota de que haya algo en el equipo técnico de De Sica que filmará en marzo 'Le bambole' con Mangano-Lollobrigida, estoy tendiendo las redes… Atacaré por el lado de Girosi,

Gina, el Centro" (47), pero el 20 de marzo, exclama: "Tengo bastante rabia porque sigue habiendo líos con la filmación de Le bambole" (78); y el 1 de junio, desolado, "Le bambole no se hace", aunque sin perder el optimismo anuncia que Girosi producirá otra película y que le ofreció trabajo como intérprete (de idiomas) "o algo más interesante tal vez" (91).

[9] Años después, en el Prólogo que escribió para la publicación de *Canto villano / Recuerdos de Tijuana*, expresaría una posición mucho más clara y definida en contra de las políticas de la nueva dirección del Centro.

[10] Efectivamente fue lo que ocurrió: *Anna di Brooklyn* fue firmada por Carlo Lastricati.

[11] Refiriéndose a *El lugar sin límites*, la adaptación que escribió de la novela de José Donoso a pedido de Arturo Ripstein y que se filmó en 1978, comentó con amarga ironía en la mesa redonda referida: "La única intervención mía en el cine de la que me siento orgulloso no lleva mi nombre y los bochornos están todos filmados" (Romero, "El último Puig" 384).

[12] Tres meses después, el 22 de julio, Manuel Puig falleció en una clínica de Cuernavaca.

[13] Germán Puig (Cuba 1928), amigo, no pariente, a quien Manuel conoció en París en 1957. En ese entonces, Germán estaba dedicado a la fotografía y estudiaba filmografía con Henry Langlois, el fundador de la Cinémathèque Française. Al igual que Manuel, era adicto a las divas y a las películas de Hollywood.

[14] El énfasis es mío.

[15] Se trata de los Lewis, un matrimonio: "los dos son maniáticos del cine". Él es "miembro del British Film Society y es uno de los que me pueden dar un empujoncito" (Jill-Levine 141).

[16] Eleonora Duse (Italia, 1858-1924) fue considerada, junto a Sara Bernhardt, una de las más grandes actrices de teatro de su tiempo. Beatriz Taibo (Buenos Aires, 1932) comenzó su carrera en la radio, como locutora y actriz de radionovelas. Fue conocida como "Polilla", porque anunciaba la publicidad de un matapolillas. Entre 1950 y 1958, año en el que Manuel la menciona como la actriz que podría interpretar al personaje de *Ball Cancelled*, ya era una actriz conocida en Argentina.

[17] Recordemos que Manuel Puig, años después y cuando ya *La traición de Rita Hayworth* había sido reconocida por ciertos críticos prestigiosos, intentó publicar su segunda novela, *Boquitas pintadas*, por entregas semanales en una revista. El proyecto fue rechazado: "Yo la ofrecí a revistas de información primero; después a revistas femeninas, nada. Parece que mi texto los obligaba a modificar el formato y eso traía complicaciones", relató en la conversación que sostuvo con Rodríguez Monegal ("El folletín" 54).

[18] Puig no se tomó a broma la sugerencia. En una carta de agosto escribió: "Fui de nuevo a ver a Vivian Leigh al teatro, para estudiarla, verle las posibilidades y los límites, así la ubico mejor en el papel. Es un ejercicio que recomendó Blasetti, realmente interesante" (*Querida familia* 174).

[19] Luchino Visconti era ya por esos años un director de teatro y de cine reconocido y prestigioso. Considerado como uno de los principales referentes del neorrealismo italiano por *La terra trema* (1948), cuando Manuel lo menciona había ya dirigido películas unánimemente aplaudidas como *Bellissima* (1951) y *Senso* (1954), entre otras.

[20] Emily Brontë publicó *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights)* en 1847 bajo el seudónimo de Ellis Bell. Ha sido adaptada al cine por William Wyler, en 1939, que es la versión

que “inspiró” a Puig. En 1953, en México, la adaptó Luis Buñuel bajo el título *Abismos de pasión*. No hay certeza de que Manuel conociera esta adaptación cuando escribió *Ball Cancelled*; lo más probable es que no la hubiera visto; o si la vio, no le produjo la fascinación que le causó la adaptación de Wyler.

[21] Desde que se instaló en Roma en 1956 y durante su estadía en ciudades como París y Londres, Manuel no dejó de ir al cine y fue un temprano espectador de las películas europeas que habían empezado a abordar el erotismo, el deseo y la sexualidad de manera abierta; a diferencia de las americanas, aun sometidas a las leyes del Código Heys. En las cartas menciona a Ingmar Bergman, Carl Dreyer, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Alain Resnais,

[22] Cuando Hollywood desarrollaba historias en donde la diferencia de edad era causa del conflicto, lo usual era que el mayor fuera el hombre. Hay excepciones, ciertamente, como la emblemática *Sunset Bulevard* (Billy Wilder, 1950) en la que una madura Gloria Swanson interpreta a una actriz del cine mudo que no logró insertarse en el sonoro y que se resiste a aceptar el paso del tiempo. La relación que establece con un joven guionista —interpretado por William Holden, a quien le dobla la edad— se presenta con signo negativo. En *La heredera* (William Wyler, 1949), la diferencia de edad entre el personaje de Olivia de Havilland y el joven del que se enamora, Montgomery Clift, sirve para reforzar la sospecha de que él no la ama, que únicamente le interesa el dinero que va a heredar esta solterona tímida, poco agraciada y mayor que él.

[23] Como bien señala Basinger, cuando los censores se empezaron a poner nerviosos ante la imagen exitosa con la que el cine estaba presentando a los gánsteres, solucionó rápidamente el

problema: no se cambió nada, excepto que al final los malos morían o iban a la cárcel y aparecía la moraleja “Crime does not pay”. (12)

[24] Ma Joad es la madre en la novela *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath, 1939*)de John Steinback, que fue adaptada por John Ford con el mismo título en 1940. Tanto en la novela como en la película, Ma Joad encarna la imagen ideal de la madre cuyo sacrificio, fuerza y valor hacen posible la sobrevivencia y la unidad de la familia. En *Now Voyager* (Irving Rapper, 1942), Charlotte Val, interpretada por Bette Davis, es una “solterona” reprimida e infeliz, víctima de una autoritaria y tiránica madre.

[25] Aunque con variantes importantes, las diversas versiones de *Madame X* desarrollan el tema de la caída en desgracia de la mujer que lo pierde todo, incluso el nombre y para rehabilitarse debe sufrir todo tipo de penurias. El éxito de la historia explica las cuatro versiones que se filmaron bajo el mismo título y que fueron dirigidas por Frank Lloyd, 1920; Lionel Barrymore, 1929; Sam Wood, 1937; David Lowell Rich, 1966.

[26] Citado de *Focus on Film* nº 28: “Irenne Dunne. A conversation with John Kobal”.

[27] Breen “recomendó” que Walter no debía morir en paz y junto a Rae, como ocurre en la versión del 32. En lugar de esa escena, “escribe” otra que incluso cambia el desarrollo de la historia: “on the eve of his departure for London, and the great international conference, is recalled from his misision in disgrace, because of his scandalous conduct —his stroke of apoplexia which causes his death being indicated as the result of the news that he has been disgraced”. También creó una secuencia episódica que mostrara la gradual degeneración de Rae, luego de la muerte de Walter; y eliminó el final que repetía, desde el recuerdo de Rae, una escena

del pasado en la que ambos estaban juntos y felices. Propuso, en cambio, que se la viera en una casa de juegos, convertida en “a cheap hag of gambler”. (Jacobs 107)

[28] Pregunta retórica que Manuel Puig formula en la carta que escribe a su madre el 11 de octubre de 1957 (*Querida familia* 114) desde Paris, luego de ver con desazón *An Affair to Remember* (*Cita de amor*), la segunda versión que el propio Leo McCarey, autor de la primera, dirigió en 1957. En la versión anterior de 1939, Love Affaire (*Tú y yo*), los protagonistas fueron Charles Boyer e Irene Dunne. Para la segunda versión, McCarey eligió a Cary Grant y Deborah Kerr: “C. Grant fósil 100% y D.K. sin gracia, una imbécil”, comentó Manuel en la misma carta.

[29] De *Vértigo* (Alfred Hitchcok 1958), comentó, en una carta escrita en Londres en 1958; “la pobre Novak (Kim) no da en la tecla” (175); en otra, relata que vio “una inmudicia de Jean Simmons (qué estúpida es, enana insulsa)”, concluye fastidiado (198).

[30] Irenne Dunne, Claudette Colbert y Constance Bennet fueron estrellas de los años treinta, reconocidas más por sus cualidades actorales y presencia escénica que por su belleza, erotismo o sensualidad, como lo fueron en esa década Jean Harlow, Mae West, Greta Garbo, Marlene Dietrich, las *stars* de los años treinta.

[31] *El cisne* (*The Swan*, Charles Vidor 1956), *Mañana lloraré* (*I’ll cry tomorrow*, Daniel Mann 1955).

[32] La de Bogart es *La caída de un ídolo* (*The Harder They Fall*, Mark Robson 1956). La de John Ford es la celebrada *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956); Y *Gas-Oil*, (*Los diablos del camino*, Gilles Grangies, 1955). Del mundo del boxeo, la primera; de gánsters, la segunda; y un celebrado wéstern, la tercera, despertaron poco o ningún interés en un espectador como Manuel Puig, inclinado, como se ha visto, a las películas románticas y musicales.

[33] Los comentarios arriba citados a favor y en contra de las películas confirman lo que se viene diciendo en este trabajo: a Manuel le fascinaba el *women's film* de los treinta y cuarenta que en cierto modo se proyectó en películas como *El cisne* (*The Swan*) y *Mañana lloraré* (*I'll cry tomorrow*). *The seacrchers* y *Gas Oil* no solo le disgustaron por ser películas de los cincuenta, sino, y sobre todo, por no adecuarse al modelo impuesto por el *women's film*, las películas románticas y los musicales que amó.

[34] *The Story of Vernon and Irene Castle* (*La vida de Irene y Vernon Castle*, dirigida por H.C. Potter, 1939). Ella es Ginger Roberts; y él, Fred Astaire.

[35] *Trouble in Paradise* (*Un ladrón en mi alcoba*. Ernst Lubitsh, 1932). Él es Herbert Mashall; y ella, Miriam Hopkins.

[36] Sin entrar en mayores discusiones sobre si el film noir es un "género", "sub–género" del policial o un "movimiento" que tuvo una duración relativamente corta entre 1941 con *The Maltese Falcon* (John Huston) y 1958 con *Touch of Evil* (Orson Welles), cito la definición de Christine Gledhill: "Film noir is commonly identified as a particular period in the development of the thriller in the forties and fifties during which certain highly formalized inflections of plot, character and visual style dominated at the expense of narrative coherence and comprehensible solution of a crime, the usual goal of the thriller/detective film. *Mise en scene* criticism has tended to interpret the aberrant style of film noir metaphorically, as aiming at the production of a certain mood —angst, despair, nihilism—within which are rearticulated perennial myths and motifs such as the deceptive play of appearance and reality, the eternal fascination and destructiveness of the femme fatale, the play of salvation and damnation" ("Klute 1" 14).

[37] Lograr que las audiencias se identifiquen con la, o el, protagonista era uno de los objetivos del cine clásico —el despliegue del *star system* es una prueba de ello—, como se vio en la sección del capítulo 2 referido al "cine clásico". Asimismo, los mecanismos y formas de identificación han sido estudiados desde perspectivas psicoanalíticas, ideológicas y culturales.

[38] Recordemos que siempre tuvo en mente a Vivien Leigh; incluso fue al teatro donde representaba una obra para "estudiarla".

[39] La reacción de Mrs. Hastings a la noticia del suicido de su hija no es destacada por el narrador. Su silencio puede entenderse como un desinterés del guion por tratar el tema de la relación madre / hija.

[40] En las cartas que envía desde Estocolmo, donde escribe el guion, Manuel Puig se refiere a este como "argumento", "bodrio", o "bodrio 2". Es posible que mientras lo escribía no hubiera decidido aún el título que le daría. Julia Romero, quien edita el texto en castellano, versión que manejo en este estudio, lo titula "Verano entre paredes". Existen dos copias: "una mecanografiada, en castellano, con pocas correcciones en manuscrito"; y "otra copia mecanografiada, en inglés" ("Verano entre paredes" 59), pero Romero no precisa si dichas copias tienen título. Amícola, Goldchluk y Jill-Levine se refieren a este guion como *Summer Indoors*, denominación que usaré porque expresa mejor el mundo hollywoodense en el que se inscribe, o pretende inscribirse, y por el hecho de que fue escrito en inglés. Las citas directas serán referidas como "Verano entre paredes".

[41] Para entonces, principios de 1962, ya había terminado *La tajada*, guion que cierra el "ciclo hollywoodense", como se verá luego.

[42] El temor a perder el pasaje de regreso es una clara señal de que Manuel sabía que Europa era un lugar de tránsito, que no conseguiría la más mínima estabilidad económica ni mucho menos profesional. Y a pesar de que la incertidumbre en Buenos Aires era la misma, la diferencia radicaba en que allí se encontraba la familia y el proyecto de trabajar en su país. La vida de Manuel transcurriría, sin embargo, por nuevos e inesperados caminos.

[43] De los trabajos y proyectos en Buenos Aires a lo largo de ese año, Goldchluk refiere que se dedicó a escribir su tercer guion, *La tajada*, y que participó como asistente de diálogos en la filmación de *Vice Raid* o *Una americana en Buenos Aires*, dirigida por Edward Cahan y en la producción ítalo-argentina *Questo amore ai confini del mondo* (*Casi al fin del mundo*), dirigida por Giuseppe Maria Scotese (*Querida familia* 243).

[44] Remito a la discusión planteada en el capítulo 1 respecto del guion como herramienta al servicio de las necesidades de la realización y de la producción, o como un texto autónomo. Si atendemos a los manuales de guion, la función de este es registrar únicamente la información necesaria para efectos de la realización del filme: "las descripciones y retratos solo existen para la información indispensable, han de eliminarse las consideraciones reflexivas y el estilo narrativo está en su grado cero" (Vanoye 18).

[45] La protagonista, Lilla, trabaja en una agencia de turismo y el mundo en el que se mueve está conformado por empleados de agencias similares, compañías marítimas y de aviación, pilotos, aeromozas: todos extranjeros y sin arraigo.

[46] Los *women's films* no ignoraron el "después" del romance; pero esas historias correspondían a otra línea del género, cuyas historias empezaban cuando el romance había terminado y desarrollaba conflictos vinculados con el matrimonio. Trataban "problems of

infidelity, lack of money, interfering in-laws, class differences, career conflicts, and ungrateful children". (Basinger 321)

[47] Stanley Cavell en *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood* (*Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedies of Remarriage*) creó el "género" al que denominó "comedies of remarriage" y en su corpus incluyó *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934), *The Awful Truth* (Leo McCarey, 1937), *Bringing Up Baby* (1938) y *His Girl Friday* (1940), ambas dirigidas por Howard Hawks; *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941) *The Philadelphia Story* (1940) y, aunque no es propiamente una comedia, *Adam's Rib* (1949), ambas de *George* Cukor.

[48] Yirada: conexión emocional, simpatía instantánea (*Querida familia*. Anexo).

[49] Si bien Lilla se desenvuelve en un ambiente que contrasta con el puritano y represivo que Manuel había padecido en Villegas y que viera replicado en Buenos Aires, el personaje no puede escapar a su necesidad, inconfesada en un inicio, de encontrar el amor en un solo hombre, casarse y tener hijos de acuerdo con el modelo del *women's film*.

[50] En el caso de Lilla, el dilema no se establece entre el amor y el trabajo. Por lo menos en un inicio, Lilla rechaza el matrimonio en aras de su autonomía y libertad. No se ajusta, pues, al esquema hollywoodense, a menos que se quisiera presentar a Lilla como una "bad girl".

[51] Me refiero a que se publicó con el formato de guion.

[52] Este final fue un agregado de Mankiewicz. El cuento de Mary Orr termina con Eve, la malvada, triunfante. Pero el estricto Código Hays de autocensura de Hollywood no permitía que la "mala" terminase impune.

[53] *Le infideli* (Mario Monicelli, 1953). La relación es un tanto forzada, pues la de Monicelli está más cerca de la llamada "comedia a la italiana" que del drama desarrollado por Antonioni en *Las amigas*. Tal vez lo que quiso destacar Manuel es que en ambas se representa una sociedad hipócrita que se sostiene en las apariencias.

[54] La segunda que le produce entusiasmo es *Il Bidone* (*El cuentero*, 1955) de Federico Fellini.

[55] El guion de *Las amigas* fue escrito por Suso Cecchi D'Amico y el propio Antonioni, con la colaboración de Alba de Céspedes.

[56] En *Female* (Michael Curtiz, 1933), Ruth Chesterton es una empresaria rica y exitosa que tiene relaciones con los hombres que libremente escoge sin comprometerse con ninguno, entre ellos George Brenton, un ingeniero al que contrata. Pero él no está dispuesto a mantener una relación libre y sin compromiso como ella quiere. Le ofrece matrimonio y el diálogo es como sigue: Ella le dice que "Marriage isn't for me, for us"; él le pregunta "Then you don't love me?"; a lo que Ruth replica: "You're being old-fashioned". Se inicia entonces la larga y ejemplar perorata de Brent: "Is it old-fashioned to be decent? I suppose you think you're too superior for marriage and love and children, the things women were born for. Say, who you do think you are? Are you so drunk with your own importance you think you can make your own rules? Well, you're a fake" (cit. en Basinger 461).

[57] *Las amigas* no fue el único filme que le "reveló" las posibilidades de un cine narrativo fuera de Hollywood. Las primeras películas producidas por el neorrealismo italiano, por ejemplo, también reunían las condiciones de lo que para Puig era una "buena historia".

[58] Jill-Levine cita de: Carta de Manuel Puig a Male, 15 de julio de 1959. En la edición que consulto, *Querida familia*, no se incluye dicha carta.

[59] Estoy aludiendo aquí al problema del "punto de vista" que, en la distinción planteada por Chatman en *Story and Discourse*, dada la plurisignificación del término, corresponde al "figurativo". Recuérdese que el estudioso en la sección dedicada al "Point of View and Its Relation to Narrative Voice" determina:

> At least three senses can be distinguished in ordinary use:
>
> literal: through someone's eyes (perception);
>
> figurative: through someone's world view (ideology, conceptual system);
>
> transferred: from someone's interest-vantage (characterizing his general interest, profit, welfare, well-being, etc.). (152)

En su sentido figurativo, el "punto de vista" refiere, pues, a las opiniones, creencias, formas de pensar, juicios del narrador o de los personajes del relato. Los espectadores aceptarán el punto de vista de unos y rechazarán el de otros, de acuerdo con las señales que reciban y que el cine construye mediante la iluminación, la música, la dinámica entre los personajes y otros recursos más o menos codificados que orientan la relación de los espectadores con la historia y los personajes. En el caso específico de *Las amigas*, el filme promueve la identificación con Clelia y sus opiniones, en tanto protagonista, antes que con las de Mariella o Momima, claramente condenadas por su conducta frívola e individualista.

[60] "El 'set' es el lugar de los fuertes, hay que imponerse a los demás, ser muy seguro. Yo soy inseguro; dar órdenes es lo más contrario a mi naturaleza; mi modalidad es escribir algo, corregirlo, dejarlo estar" (Malinov 39).

[61] Estos tres primeros guiones fueron publicados en 1996, como parte de *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, en una edición de José Amícola.

[62] Del dialecto parmesano: "Acierto, golpe de suerte" ("Glosario" 360).

[63] Carlos A. Parrilla, productor de cine en Argentina. Una de las producciones más exitosas que emprendió fue *El crack* (1959), dirigida por el guionista y director argentino José A. Martínez Suárez.

[64] José A. Martínez Suárez, además de *El Crack*, también dirigió *Dar la cara* (1962), basada en la novela homónima de David Viñas, y *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1975). Fue guionista de *La Mary*, dirigida por Daniel Tinayre en 1974 (Nota de Goldchuk, *Querida familia* 291).

[65] El énfasis es mío.

[66] No comparto esta afirmación de Jill-Levine sobre los personajes de *Ball Cancelled* ni los de *Summer Indoors*, en el sentido en que, al caracterizarlos como "personajes de radioteatro", no solo los desvaloriza, pues deja entrever un signo negativo en la calificación, sino que hace una asociación equívoca entre "ironía" y "radioteatro", según la cual la ausencia de aquella implica automáticamente el ingreso a los códigos del radioteatro. En cualquier caso, la caracterización de Nélida Cuenca está más cerca de lo que Jill-Levine llama "radioteatro" (en este trabajo hemos hablado de "melodrama", que incluye al radioteatro) que la de Cora o la de Lilla.

[67] No los menciona pero es evidente que se refiere a *El beso de la mujer araña* (1976) y, en especial, a *Pubis Angelica*l (1979).

[68] Pere Lluís Cano, en una compilación de textos dirigida a quienes desean aprender "cómo se escribe un guion", cita a Aristóteles: "Lo completo tiene principio, medio y fin", para

afirmar que “Aquí se propone la regla de oro del cine de Hollywood, la división en tres partes, los llamados tres actos del cine, que, evidentemente, se basan más en el concepto aristotélico de las tres partes que en los tres actos teatrales de la comedia moderna” (78).

[69] *Chinatown* (1974), fue dirigida por Roman Polansky. El guion de Robert Towne ganó el Óscar al “mejor guion original”.

[70] Refiere a la representación “de las cosas según lo verosímil o lo necesario” señalada por Aristóteles. Susana Reisz explica que “los momentos culminantes de la acción, aquellos en los que el cambio de fortuna del héroe se produce de un modo brusco y sorprendente —lo que aumenta la intensidad del impacto efectivo en el espectador— deben desprenderse con naturalidad de la estructura argumental, de manera que se deriven necesaria o verosímilmente de hechos anteriores, ya que hay una gran diferencia en que esos sucesos acaezcan a causa de otros o bien después de otros” (*Teoría literaria* 157).

[71] De acuerdo con Maria José Punte, el periodo de la vida de Eva Duarte que corresponde a sus años de actriz “permanece lleno de espacios oscuros, de silencios, envuelto en un obstinado misterio”. Y prima la imagen de “una Evita trepadora… que cambia de amantes al ritmo de su necesidad de abrirse camino en el mundo del espectáculo… Una mujer que utiliza el único recurso a mano para conseguir trabajo: su cuerpo” (39-40).

[72] Cito de la edición de 1998, que incorpora las últimas correcciones hechas por Puig, según indica Goldchluk. La extensión va de la página 13 hasta la 146. 133 páginas que, de acuerdo con la regla de “una página, un minuto”, advierten que la duración de la película estaría alrededor de las dos horas.

[73] Esta conversación es un anticipo del diálogo que sostienen Mita y Choli en *La traición de Rita Hayworth*. Se diferencia en que entre estas amigas predomina la necesidad de guardar las apariencias, propia de la clase media provinciana en la que Manuel Puig inscribió a estos personajes. En cambio Nélida, luego de haber relatado como verdades lo que no eran sino sus propios deseos, es sincera y no teme contar la verdad de su situación.

[74] Durante el gobierno del general Edelmiro J. Farrell, el también coronel Juan Domingo Perón ocupó los cargos de vicepresidente, ministro de Guerra y se hizo cargo de la Secretaría de Trabajo y Previsión Social. No es casual que, en el guion, Titín trabaje en esta oficina.

[75] Las políticas sociales y laborales impuestas por el primer peronismo, así como la nueva clase que se empieza a consolidar y que proviene de sectores medios y bajos, antes despreciados o invisibilizados por la aristocracia, constituyen un factor clave en el ascenso de Nélida.

[76] Con Nélida acompañando en su rol de actriz famosa al marido político, Puig alude al uso que el peronismo hizo del espectáculo, tema que atraviesa todo el guion, como se verá luego.

[77] Nélida no objeta que "la plata a todo el mundo le gusta", lo que le disgusta es el hecho de que su marido ya no tendrá tiempo para ocuparse de su proyecto social.

[78] Como bien señala Viviani, estas películas fueron un rito de pasaje para las estrellas que empezaban a dejar de ser jóvenes y una garantía para el futuro de la actriz, ya que el público empezaba a aceptar su edad (84).

[79] He transcrito los diálogos directamente de la película.

[80] La opción de desaparecer a la familia, sin explicación alguna, puede obedecer a que la película opta por evadir los conflictos de clase que se generarían al presentar en el mismo espacio al proletariado y a la clase dominante.

[81] El blog “Ay Constanza”, que ofrece la venta de “libros descatalogados, antiguos y usados”, publica las carátulas de las populares novelas sentimentales deM. Delly, “seudónimo usado por los hermanos Frédéric Henri Joseph (1876-1949) y Jeanne Marie Petit Jean de la Rosière (1875-1957)” Las carátulas presentan ilustraciones similares a las de las revistas femeninas de la época, con títulos tales como *Médico de Almas, Como hermanas, Solo un sueño*, etc. y fueron editadas por la editorial argentina “Biblioteca Mi Novela” y siempre en versión de Alfonso Quintana**.**

[82] En el caso de la declaración de Nélida, la referencia es a su “mal gusto” como rasgo del personaje. Pero el uso de “lo cursi como artificio” alude a un asunto de procedimiento, de construcción consciente para obtener determinados efectos y que en Puig se vincula directamente con el uso de cartas de amor, partes policíacos, inventarios, películas, letras de canciones y demás productos de la industria cultural. A este procedimiento se le llama “kitsch” y hay quienes emplean el término “camp” e incluso “cursi”. En este trabajo, para evitar confusiones, reservaré el término “cursi” como sinónimo de “mal gusto”, específicamente, para aludir a las conductas y gustos de los personajes.

[83] Goldchluk emplea aquí el sentido que le asigna Abraham Moles en *El arte de la felicidad*, como “actitud” y “mentalidad” de consumo de productos de fácil aceptación en la sociedad de masas que proveen comodidad, felicidad.

[84] El énfasis es mío.

[85] Hoy en día —dice Punte—, podemos poner en duda que estos sean criterios plausibles para encarar la literatura. Pero hasta hace no mucho no se discutía esa caracterología” (17). Es

indiscutible que cada época, desde 1945 hasta hoy, ha propuesto lecturas y relecturas del peronismo y sus figuras han elaborado discursos desde diferentes ideologías.

[86] La Sociedad Argentina de Escritores fue un bastión antiperonista y Borges su presidente entre 1950 y 1953, en pleno periodo peronista. Los escritores nacionalistas y peronistas optaron por fundar una sociedad de escritores paralela en la que se agremiaron, entre otros, Arturo Cancela, Manuel Gálvez y Leopoldo Marechal, quien en 1948 publicó su novela *Adán Buenosayres* (Panesi 40).

[87] "María Rosa Oliver relata su turbación por ese 'extraño 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" (Cit. en Korn 12). Luego, cita el testimonio de Martínez Estrada: "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" (Cit. en Korn 11).

[88] *Crítica* 17 de octubre de 1945.

[89] Cita de Martínez Estrada, Ezequiel. *¿Qué es esto? Catilinaria*.

[90] Urondo, Francisco. "Julio Cortázar; el escritor y sus armas políticas". *Panorama* 24 de diciembre de 1970.

[91] En "La trompeta de Deyá", el prólogo que escribe Mario Vargas Llosa para la edición de *Cuentos completos 1*, señala que antes del Mayo francés del 68, Cortázar "percibía la política como algo lejano y con irónico desdén". Pero, "en esos días tumultuosos, en las barricadas de París", se le vio "repartiendo hojas volanderas de su invención… Tenía cincuenta y cuatro años.

Los dieciséis que le faltaba vivir sería el escritor comprometido con el socialismo, el defensor de Cuba y Nicaragua, el firmante de manifiestos y el habitué de congresos revolucionarios que fue hasta su muerte" (21-2).

[92] El movimiento "Juventud peronista", fundado a finales de los años cincuenta, convocó "a todos los jóvenes, sin distinción de clase social, nacionalidad, instrucción o raza, que amen a su patria y estén dispuestos a luchar hasta el fin por su liberación" (Convocatoria al Primer Congreso Nacional, 27 de octubre de 1963).

[93] Transcribo algunas líneas del decreto: "Se prohíbe la utilización, con fines de afirmación ideológica peronista, efectuada públicamente, o propaganda peronista… de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por alguien como tales, pertenecientes o empleados por los individuos representativos u organismos del peronismo. Se considerará especialmente violatoria de esta disposición la utilización de la fotografía retrato o escultura de los funcionarios peronistas o sus parientes, el escudo y la bandera peronista, el nombre propio del presidente depuesto, el de sus parientes, las expresiones 'peronismo', 'peronista', 'justicialismo', 'justicialista', 'tercera posición', la abreviatura PP, las fechas exaltadas por el régimen depuesto, las composiciones musicales 'Marcha de los Muchachos Peronistas' y 'Evita Capitana' o fragmentos de las mismas, y los discursos del presidente depuesto o su esposa o fragmentos de los mismos… Art. 3: El que infrinja el presente decreto-ley será penado: a) Con prisión de treinta días a seis años y multa de m$n: 500 $n1.000.000; b)Además, con inhabilitación absoluta por doble tiempo del de la condena para desempeñarse como funcionario público o dirigente político o gremial; c) Además, con clausura por quince días, y en caso de reincidencia, clausura definitiva

cuando se trate de empresas comerciales. Cuando la infracción sea imputable a una persona colectiva, la condena podrá llevar como pena accesoria la disolución". *Boletín Oficial* [Buenos Aires] 9 de marzo de 1956. *El historiador.com.ar*. Web. 18 de julio de 2011. <http://www.elhistoriador.com.ar/documentos/revolucion_libertadora/decreto_4161.php/>.

[94] La familia de Nélida no calza exactamente en el grupo llamado "cabecitas negras", en el que se incluían los inmigrantes del interior de la Argentina. Gino Germani desde la sociología vio en "los orígenes del peronismo la migración del campo a la ciudad, la invasión de los centros urbanos por un tipo de extranjero suigéneris que no era originario del otro lado del océano sino de aquella 'otra' argentina, rural y tradicional. Esa nueva población no se integró a la clase media urbana como había sucedido con los europeos: conformó una nueva clase obrara" (cit. en Gamerro 51). En *La tajada*, la familia Cuenca, originaria de Galicia, es militante peronista y proviene de un empobrecido barrio obrero, lo cual enriquece, en mi opinión, las simplificaciones de una sociología demasiado rígida.

[95] Santos cita de Perón, Eva. *Habla a las mujeres*. Buenos Aires: Editorial de la Reconstrucción, 1975.

[96] Bernard Shaw es un autor catalogado como "un incisivo crítico social". Se puede advertir la ironía de Puig al elegir a este reconocido autor canónico, cuya obra está en manos de un director "snob" y de una muchacha que no está preparada para este tipo de actuación. La ironía es aún más evidente en la indicación de que Bárbara "es una chica bien" y el término alude a "barbarie" y a la oposición "civilización y barbarie", planteada en 1845 por Domingo Faustino Sarmiento, oposición que se reactivó con el peronismo.

[97] Guillermo Korn señala al respecto: “De teatro hizo también la ciudad entera, escribió Borges. Dos celebraciones populares como la del 17 de octubre y la del 1 de mayo fueron apropiadas y redefinidas por el gobierno peronista, asignándoles un carácter litúrgico. En cierto sentido, es un pasaje de la fiesta espontánea —y de su iconoclasia laica, como percibió Daniel James— al ritual teatralizado, que disciplina y reordena lo popular. No sólo la política, también el espectáculo ganaba la calle. Entre 1948 y 1952, las elecciones de las reinas de belleza o ‘del trabajo’ eran convocatorias callejeras”. (20)

[98] Argentina Sono Film fue un estudio de cine, fundado en 1933, que produjo películas de gran éxito de público. Luis César Amadori, dueño de la mitad de las acciones en la década de los cincuenta y director de gran número de películas, se exilió en España cuando cayó Perón en 1955.

[99] La relación edípica que se sugiere se vincula directamente con el final, ya comentado, de *Ball Cancelled*.

5 Conclusiones

Cuando ya era un consagrado novelista, Manuel Puig calificó los tres primeros guiones que había escrito como meras "copias de viejos filmes de Hollywood". Este juicio peyorativo fue el motor que echó a andar la presente investigación, pues desencadenó una serie de interrogantes sobre la manera como el autor de *La traición de Rita Hayworth* y *El beso de la mujer araña,* novelas en las que el cine es el protagonista, había copiado los "viejos filmes de Hollywood" ¿Se trataba de una imitación en el sentido de "plagio"? De ser así, o sea, entendiendo como "copia" la reproducción mecánica de un texto ya escrito, estos guiones serían, en términos de Genette, insignificantes y no tendrían ningún valor porque este tipo de "copia" demanda una acción demasiado fácil que requiere únicamente la capacidad o habilidad para escribir.

De otro lado, Manuel Puig mencionaba haber copiado "viejos filmes de Hollywood"; es decir, había realizado una trasposición del lenguaje del cine al lenguaje verbal que emplea el guion, lo cual implicaba desde ya una transformación, proceso que necesariamente determina un nuevo texto. Pero aun aceptando que fuera posible "copiar" de película a guion, ¿qué películas había copiado? Resulta evidente que "viejos filmes de Hollywood" abarca varias décadas y cientos de producciones que presentan radicales diferencias entre sí, en el caso de que pertenezcan a géneros diferentes; así como semejanzas y rasgos reconocibles, según se trate de películas de "acción", "comedias", "amor", etcétera: desde una percepción intuitiva de los "géneros cinematográficos", pero válida aun hoy en día en cuanto tales clasificaciones aseguran nuestra competencia como espectadores y permiten algunos acuerdos comunes necesarios para la comunicación.

El hecho de que los textos en cuestión fueran "guiones", cuya materia de expresión es exclusivamente verbal, y no películas, que emplean el código verbal —oral y escrito— ,

sonidos, ruidos, música e imágenes en movimiento, marcó la necesidad de reflexionar sobre su naturaleza o condición; indagar si el guion como objeto es un "texto literario" o un "texto cinematográfico", no con un afán clasificatorio, sino como un modo de acercamiento para describirlo y conocer las diferentes percepciones determinantes en su valoración. La constatación de que en el campo literario se desconocía el guion y que en el cinematográfico se le asignaba un valor utilitario de "herramienta", en cuanto "guía" la filmación de una película y se "tira a la basura" al finalizar la producción, fue inquietante en cierto sentido, pues el estudio de un texto con características semejantes resultaba absurdo, con excepción, tal vez, de que la película se hubiera filmado y el estudioso acudiera al guion como referente de la realización. Desde esta perspectiva, el estudio de los guiones escritos por Manuel Puig, en particular los tres primeros calificados como "copias" del "ciclo hollywoodense", sería irrelevante y ocioso puesto que, además de ser "copias", no fueron filmados.

Mi tesis rechazó tales percepciones y se adhirió a la premisa de que el guion constituye un texto que narra una historia, que brinda información sobre personajes, situaciones y ambientes; en suma, que es un texto narrativo. Y, desde esta constatación, planteé que si bien el guion conforma una herramienta que guía un rodaje y que fue escrito con ese objetivo, también puede leerse de manera autónoma. En este sentido, reclamé su capacidad para crear y expresar universos ficcionales valiosos en sí mismos y concluí que el guion tiene perfecta cabida en los estudios tanto literarios como cinematográficos, dependiendo de los intereses que guían la investigación.

En el caso específico de los escritos por Puig, el interés en su estudio se justifica con mayor razón porque permite indagar en sus primeros textos, que además habían sido escritos en el ámbito del cine, y relacionarlos con su producción novelística. El análisis realizado en este

trabajo de los tres guiones —*Ball Cancelled*, *Summer Indoors* y *La tajada*— ha brindado nuevas luces a lo que bien puede llamarse "la poética" de Manuel Puig, que incluye tanto la producción novelística como la guionística; asimismo, el conocimiento de estos primeros textos permite comprender mejor sus novelas, en especial, *La traición*, *Boquitas pintadas* y *El beso*.

Al indagar en la producción guionística de Manuel Puig, descubrí que, además de estos tres denigrados guiones iniciales escritos "antes de *La traición*", había retomado la actividad en 1973 y desde entonces hasta su muerte en 1990, escribió, por encargo y con cierto éxito, adaptaciones de su propia obra, de textos ajenos y guiones originales. La constatación de ese "después" de *La traición* despertó aun más mi curiosidad por el "antes" que se presentaba extremadamente sugerente, tanto porque era una etapa oscura que el autor había cancelado, como por el calificativo empleado para denigrar su producción: "copias", "refritos". Si hubiera descalificado a estos primeros guiones por su condición de textos iniciales escritos con la inexperiencia de un principiante, no hubiera despertado ninguna curiosidad ni interés más allá de la posibilidad de acercarse a ellos como borradores o anticipos de su trabajo posterior. Pero, al considerarlos "copias de viejos filmes", Manuel Puig estaba aludiendo a un procedimiento mucho más complejo que la "copia insignificante" y brindándole al investigador una pista valiosa y productiva para su estudio.

La primera "luz" fue "Pierre Menard, autor del Quijote", relato con el que Jorge Luis Borges le había dado "prestigio" a la "copia" con el elaborado e irónico afán de Pierre Menard de escribir otro Quijote "con las mismas palabras" que culmina en un nuevo Quijote. La idea de un nuevo Quijote, igual pero distinto —escrito en el siglo XX y por alguien que no es Cervantes—, conduce a la expresión más radical de la imposibilidad de la "copia" desde la constatación elemental de que la introducción de cualquier cambio —sea en el contexto, el

tiempo o el escritor— produce necesariamente otro texto. Al establecerse un segundo texto, de inmediato, resulta imprescindible relacionarlo con el primero. "Copiar" es imposible como lo es el río de Heráclito en el que nadie puede sumergirse dos veces.

Arribé, así, al eje central de mi propuesta: explorar cómo esos "viejos filmes de Hollywood" dialogan y se articulan con los tres primeros guiones que forman parte de la producción temprana de Puig. Es decir, estudiarlos a la luz de las posibilidades de las teorías de la intertextualidad, como textos que se inscriben en un sistema de producción claramente establecido y normado por el sistema de los géneros —como lo fue el "cine de Hollywood" del llamado periodo clásico—, pero escritos desde la marginalidad; y poniéndolos, además, en relación con su obra novelística. En primer lugar, decidí considerarlos como parte de un ciclo que llamé, por razones obvias, "ciclo hollywoodense".

La noción del "dialogismo intertextual" planteada por Bajtin, las de hipo e hipertextualidad de Gerard Genette y el diálogo interdiscursivo de Marc Angenot fueron las herramientas empleadas para efectos del estudio de los guiones de este ciclo. Desde su inscripción en una amplia red intertextual que explicité, evidentemente sin agotarla, en el análisis de los guiones, le presté también atención al diálogo interdiscursivo y la manera como se filtra en ellos la "realidad": Hollywood y sus estrellas, la sala de cine de General Villegas, los testimonios biográficos que dan cuenta de la marginalidad y el oprobio padecido por el niño afeminado que fue Puig, la Argentina de los años treinta y cuarenta, Perón, el autoritarismo de una sociedad machista y represiva; en suma, el "discurso social", en términos de Marc Angenot.

Partiendo de la hipótesis de que los guiones de Manuel Puig dialogan con el "cine de Hollywood", indagué en el segundo eje en el que se sostiene mi estudio: los aspectos esenciales de este cine, a fin de plantear luego en qué términos ocurre dicho diálogo. Así, era necesario

revisar, porque en cierto modo define el cine que Puig "copia", el tema de los géneros cinematográficos; para ello, tomé en cuenta algunos estudios y aproximaciones al "problema de los géneros cinematográficos" que abarcan desde los más convencionales, limitados a la elaboración de características determinantes para decidir la inclusión de las películas en tal o cual género, hasta aquellos que presentan una perspectiva más activa y menos rígida que relaciona grupos de textos que comparten rasgos definitorios, pero cuyo objetivo no se centra en el mero afán clasificatorio, sino en la búsqueda de las relaciones que establecen con las construcciones genéricas y también con los contextos de enunciación y recepción. Asimismo, el acercamiento intertextual, que trasciende el taxonómico clasificatorio, puede dar cuenta —y efectivamente el análisis de los guiones lo demostró— de fenómenos de transgresión, ironía y bivocalidad en el sentido bajtiniano, así como de usos no convencionales de códigos que dan luz sobre la manera en que un texto puede poner en tensión los límites del género.

Las clasificaciones y etiquetas propias del sistema de géneros son útiles en la medida en que nos sirven como referentes y ofrecen criterios básicos como punto de partida para cualquier estudio; pero la producción incesante a lo largo del tiempo genera variantes en tanto que surgen subgéneros, ciclos, e inclusive las definiciones cambian. Tras indagar en las películas referidas en algunas de las novelas de Puig, así como en su videoteca, en sus preferencias cinematográficas y en los guiones "hollywoodenses", quedó establecido que este estudio debía prestar atención las películas consideradas como "melodramas" y *women's films*, en cuanto hipotextos o textos primeros que dialogan con las "copias".

En un nivel superficial, no parece haber mayor problema con esta nomenclatura, pero los estudios fílmicos iniciados en los tempranos años setenta —con los pioneros Peter Brooks y Thomas Elsaesser— y continuados en adelante, especialmente, desde los estudios feministas han

complejizado la terminología, al punto tal que resultó necesario plantear las diferentes definiciones y aproximaciones al "melodrama" y al *women's film* a fin de ubicarnos adecuadamente en la caracterización de las películas de referencia y conocer el marco teórico en el que se las discute.

Desde allí, y justamente en virtud de la relación de los guiones con tales hipotextos, surge otro tema de estudio que se constituye en otro pilar que sostiene el análisis del "ciclo hollywoodense": se trata de la atención a la audiencia, a la relación que establecieron estas "viejas películas" con sus espectadores y particularmente con sus espectadoras, dado que fueron dirigidas especialmente a las audiencias femeninas. Tratar este tema era clave no solo porque Manuel Puig se presentaba ya desde su biografía como un "espectador real", sino porque, como escritor de sus guiones, estableció que en un primer momento los escribía seducido por la "posibilidad de recrear momentos de espectador infantil, protegido en la sombra de la sala cinematográfica" (Prólogo 10). Asimismo, dos de los personajes de sus novelas, Toto de *La traición* y Molina de *El beso*, alter egos de Manuel Puig, se construyen desde su posición de espectadores, cuando narran las películas que más les gustaron; y esas narraciones devienen en textos nuevos, hipertextos, en cuanto transforman, alteran, "reescriben", las películas de origen. Así, desde el punto de vista de este estudio, tanto los guiones "hollywoodenses", como los relatos de Toto y de Molina son textos "escritos" desde el lugar del espectador.

Considerando este universo en el que el lugar del espectador es el del autor, era insoslayable revisar las "teorías del espectador" —desarrolladas a lo largo de las últimas cuatro décadas por los estudios fílmicos—, tema ciertamente complejo y que ha sido abordado desde el psicoanálisis freudiano y el lacaniano, la semiótica, la sociología y los estudios culturales. Puesto que el melodrama y el *women's film* son los "géneros de Puig", presté atención a las teorías que

se interesaron en analizar los procesos de identificación de las espectadoras desde los paradigmas psicoanalíticos y el feminismo.

Uno de los principales estudios que abordó la cuestión de la diferencia de género como un área necesaria de investigación fílmica fue el de Laura Mulvey, quien propuso desde el psicoanálisis que el cine clásico pone en acción una relación entre el cine y el espectador que excluye a la mujer, a quien incluso le niega cualquier posibilidad de identificación y la condena a asumir una posición pasiva y narcisista: ser mirada; o pasiva y masoquista, ser castigada. Es cierto que, años después, en 1980, Mulvey matizó esta afirmación al plantear que, además de adoptar una posición masoquista y asumirse como el objeto del deseo, la espectadora puede identificarse con el personaje masculino y retomar así cierto control por medio de una identificación transexual o travesti; sin embargo, mantuvo la idea principal: que el protagonista es quien controla la acción y hace que las cosas sucedan. Desde entonces y en adelante, la propuesta de Mulvey fue desarrollada, matizada y enriquecida por diversas estudiosas que continuaron explorando y discutiendo los problemas de visión, identificación, deseo y placer en relación con la diferencia sexual, estudios que pautaron la discusión desde los años setenta hasta las décadas siguientes y desde perspectivas menos radicales que pusieron en cuestión —el estudio de Jeanine Basinger es particularmente cuestionador— el protagonismo asignado por Mulvey al personaje masculino.

Más de una estudiosa se preguntó, después de Mulvey, cómo era posible que las mujeres, que frecuentaron con asiduidad las salas de cine en los años treinta y cuarenta, se conformaran con ser espectadoras "pasivas y narcisistas", o "pasivas y masoquistas", pregunta que se planteó también esta investigación, pues el tema del espectador en términos de género sexual es crucial, en la medida en que se presta especial atención a las películas pertenecientes al género del

women's film —las preferidas de Manuel Puig, de los personajes de sus novelas y de sus guiones— y puesto que presentan la relación del cine con la audiencia desde la "realidad" de los personajes y del autor. Esa fue la razón por la que consideré la necesidad de presentar la discusión teórica desde el feminismo y el psicoanálisis.

La conclusión fue que la abstracción de los estudios de orientación psicoanalítica —y sus muchas veces obtusos y complicados análisis interpretativos—, si bien complejizaba y le daba solidez teórica a un problema usualmente desdeñado y que, a mi juicio, era útil referir en el contexto de este trabajo, no se presentaba como una herramienta adecuada para analizar los guiones desde el lugar del espectador, ya que el objetivo no era estudiar a Manuel Puig y a sus personajes desde el psicoanálisis en su rol de espectadores. En cambio, las teorías que prestan mayor atención a los aspectos sociales de la recepción y a la construcción de significados de parte de las audiencias permitieron un acercamiento más provechoso al problema de la recepción e identificación.

Teóricamente informados, y a la vez atentos a la investigación empírica, estos estudios indagan en el consumo de la moda, los conceptos de belleza y estilos de vida propuestos específicamente por el *women's films*. Los aportes de este tipo de acercamiento, específicamente del estudio de Jackie Stacey sobre los mecanismos de identificación a partir de los testimonios directos de espectadoras concretas, me permitieron abordar el estudio del primer guion de este trabajo, *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos,* adaptación realizada por el propio Puig de un capítulo de su primera novela *La traición de Rita Hayworth*, el cual registra el diálogo que sostienen dos mujeres de clase media, de mediana edad en un pueblo alejado de la capital, y que es escuchado por Toto, el hijo de una de ellas. Mi propuesta consistió en que este guion conforma un texto privilegiado para iniciar el estudio de los guiones del "ciclo hollywoodense"

de Manuel Puig, porque es un punto de partida para pensar en el escritor que escribe asumiendo la perspectiva de Toto, quien observa a Choli y Mita (Meche y Rosa en el guion) como imágenes proyectadas de un filme y, a la vez, "ve" las "imágenes" que ellas proyectan para sí; es decir, las "escribe" como Toto/Puig; pero también se trasviste o enmascara en estos personajes femeninos al ver las imágenes proyectadas en la pantalla de la sala de cine. Y logré comprobar que Manuel Puig escribió los guiones del "ciclo hollywoodense" desde ese lugar, el del espectador: de allí que los percibiera como "copias".

La escritura desde el lugar del espectador —Puig/Toto, Rosa/Meche— ofrece una situación enunciativa global que da cuenta tanto de ese "otro mundo", el del cine, la manera como lo viven, sueñan, sufren —gracias a los mecanismos de identificación que pone en juego la narración—; como del "real": el pueblo, los maridos, los hijos, el matrimonio, los deberes de las mujeres. En suma, los temas que atraviesan y definen el género del *women's film.* Así*,* el análisis de *Hollywood Cosméticos* demostró que, aunque escrito casi veinte años después del ciclo objeto de nuestro estudio, resume y condensa la "poética" de Puig, que es la de un autor que escribe como espectador gozoso del *women's film*, pero que sabe, al igual que sus personajes, tanto los de sus novelas como los de sus guiones, que si bien la "realidad" se suspende por un momento, inevitablemente acaba imponiéndose cuando las luces se encienden y el "The End" les advierte que "afuera", en el pueblo de la pampa, no encontrarán las imágenes de Hollywood, la belleza, la moda, las mansiones, el éxito, al hombre ideal ni mucho menos al amor verdadero, que desfilaron ante sus ojos en la sala oscura.

Ya desde *Ball Cancelled*, el primer guion de la serie, se advierte esta conciencia del escritor no solo en el universo ficcional de los personajes, sino también en sus propias expectativas respecto del éxito con el que sueña: encontrar un productor a quien vender su

proyecto, trabajar en el cine, habitar ese mundo que no desaparecerá cuando se enciendan las luces de la sala de cine; y las posibilidades reales de que esto ocurra. Y aunque con *Ball Cancelled* no lo encuentra, empieza a escribir un nuevo guion, con entusiasmo, seriedad profesional y absoluta disciplina, como quedó demostrado en la revisión de las cartas que escribe a su familia y en las que relata con minuciosidad los avances, retrocesos, problemas y dificultades que va encontrando a medida que desarrolla su trabajo. Esta constatación revela que el proyecto guionístico de Puig no fue un mero pasatiempo juvenil ni una actividad realizada descuidadamente, como pretendió sugerir en sus declaraciones posteriores.

El estudio de *Ball Cancelled* reveló el tratamiento, ya en este tempranísimo trabajo, de un tema que sería central en *La traición*: el comportamiento masculino, aquella conducta machista que tanto angustió a Manuel Puig en sus días en Villegas y que ficcionalizó a través de Toto, el niño afeminado, y su relación con el primo Héctor. En *Ball Cancelled* se anticipa en la figura de David, joven delicado y débil, y su primo Philip, aunque a diferencia de la conducta abiertamente machista de Héctor, que Mita y Berto desearían que Toto imitara, el joven Puig delinea en *Ball Cancelled* a un Philip menos impositivo y más tolerante y a un David discretamente interesado en las mujeres, tal vez, a causa del temor a la censura de los posibles productores o a sus propios temores frente a la revelación de su homosexualidad.

Asimismo, el "diálogo intertextual" permitió indagar en la manera en que el nuevo texto produce sus sentidos, por cuanto refuta, contradice, polemiza, armoniza o celebra de modo explícito o implícito el de los otros textos que forman parte de la serie discursiva. Y desde allí se planteó la relación entre *Ball Cancelled* y sus hipotextos, considerando las distancias y cercanías que se establecen a partir de la presencia (y también ausencia) de contenidos y tratamientos que comparten estos textos. Para ello, seleccioné *Rebecca*, *Cumbres borrascosas* y *Té y simpatía*; y

algunos aspectos del *women's film* que permitieron llegar a importantes conclusiones en torno al diálogo intertextual y la producción de sentidos.

Ball Cancelled remite a los escenarios de *Rebecca* (Alfred Hitchcock 1940) y de *Cumbres borrascosas* (Wuthering Heights), la novela de Emile Bronte publicada en 1847 y que fuera llevada al cine con el mismo título bajo la dirección de William Wyler en 1939. Se puede afirmar que esta novela y las películas de este género cinematográfico transcurren en las mansiones de la campiña inglesa, presentadas como lugares sombríos, tenebrosos y en abandono, donde se ocultan secretos y mentiras, oscuros pasados, amenazas que aterrorizan; de allí, su inscripción en la novela gótica. En este sentido, *Cumbres borrascosas* y *Rebecca*, como intertextos de *Ball Cancelled*, tienen en común los escenarios de la novela gótica, así como la atmósfera opresiva, la infelicidad de todos los que habitan la casa en su imposibilidad de comunicarse. La historia de Puig se aparta de *Cumbres borrascosas* (novela y película) en términos de la trama, pero el contraste entre la casa de los Earnshaw y la de sus vecinos —los Linton— está presente en *Ball Cancelled*, no en función del espacio, sino del ánimo de sus habitantes. Así, antes del "Happy Interlude", la casa de Carleton Manor resulta opresiva y enferma a David. Luego, con la llegada de Catherine y de su hija Iris, se llena de música y alegría. Es importante anotar que el episodio del "Happy Interlude" ocurre fuera de la casa, en las bellas praderas del lugar, del mismo modo como el amor de Heatcliff y Catherine solo puede expresarse en las montañas, lejos de las opresivas mansiones.

Ball Cancelled incorpora a la atmósfera decimonónica de sus hipotextos la modernidad de *Té y simpatía* (Vincent Minelli, 1956), que desarrolla el tema de la educación sentimental de un adolescente en un internado a manos de la esposa de un profesor, lo que recuerda a Cora, quien inicia sexualmente a David. Ya en esta alusión indirecta a *Té y simpatía* se anticipa otra

preocupación de Puig que desarrollará con mayor potencia en *El beso de la mujer araña*: el machismo y la homofobia, temas que habían sido proscritos por el código de censura todavía vigente, aunque ya debilitado en los años cincuenta. Y aunque en *Ball Cancelled* no se menciona de manera directa el tema de la homosexualidad, ni la identidad sexual de David aparece problematizada —por lo menos en la superficie—, este es presentado como un joven pasivo, débil, vulnerable y virgen a sus casi 21 años, rasgos que en una vertiente del *women's film* definen y caracterizan a los personajes femeninos.

La propuesta de relacionar *Ball Cancelled* con las convenciones genéricas del *women's film*, género en el que se inscribe este y los otros dos guiones, permitió comprobar nuestra hipótesis sobre la crítica y el distanciamiento sutiles frente al modelo, que concentré en dos rasgos específicos de este: la secuencia obligada del "Happy Interlude" y el "Happy End" como convención generalizada. Marcadas por una naturaleza altamente convencionalizada de contenidos y significados, el estudio de estas unidades narrativas determinó qué toma y qué ignora Puig de sus modelos; en qué medida se acerca a ellos y en qué medida los desafía y resquebraja con la introducción de temas prohibidos, presentación de problemas inusuales o tratamientos inusuales a problemas usuales.

Mi conclusión, luego de estudiar *Ball Cancelled*, es que cuando los amigos de Manuel Puig determinaron que este guion había sido "escrito en el estilo de los 30 en los años 50" (Jill-Levine 103), no tuvieron en cuenta la ruptura de más de una convención hollywoodense, el tratamiento de temas prohibidos ni las transgresiones al código moral que presentaba este primer trabajo. Consciente o inconscientemente, Manuel estaba empezando a escribir con la libertad que ya asomaba en los años sesenta. En suma, este guion —condenado al rechazo por no ser más que

una "simple copia"— resultó, bajo su aparente convencionalidad, tan subversivo y cuestionador como las novelas posteriores.

El segundo proyecto que emprendió luego del fracaso de *Ball Cancelled* fue *Summer Indoors* y, considerando que el primero trataba un tema "antiguo" en un escenario del siglo XIX, decidió que este se desarrollara en la época actual y que narrara "el conflicto de la mujer entre liberalidad y amor propio, o en otras palabras el problema de conciliar una vida alegre con el respeto a sí misma. Eso sería el fondo, hay bastante acción y todo termina como la mona" (Puig, *Querida familia* 193).

La primera constatación, luego de la lectura de este guion, es que, a contracorriente de la afirmación de la "copia", *Summer* se presenta como un texto pensado más para una "película independiente" que para Hollywood; ello porque presenta personajes cuya vida no está marcada por grandes dramas ni conflictos. Sus problemas son los de la cotidianidad, en donde el espectáculo y la excesiva dramatización están ausentes. Para empezar, los tres personajes de la historia se encuentran en Lucerna, pero no son turistas ni viajeros; no han llegado a la ciudad suiza como los norteamericanos ricos en busca de la cultura, la tradición y el glamour que el cine de Hollywood de los años treinta le atribuía a ciertas ciudades europeas. Por el contrario, se encuentran allí en calidad de "extranjeros parias", cada uno con un objetivo diferente, pero evidentemente nada glamoroso, con excepción, quizá, de Cinthia, quien aspira a destacar como pianista.

La "ausencia" de Hollywood, sin embargo, no es tan radical. El estudio de *Summer* permitió encontrar su presencia a través de una combinación del género del *screw comedy* y del drama, ambos en la línea del *women's film*. Este guion fue calificado como "romántico, hollywoodiano e irenedunniano" por el propio Puig y siguiendo esta pista analizamos *The Awful*

Truth (Leo Mac Carey, 1937), película que desarrolla en tono de comedia temas que giran en torno al matrimonio, el divorcio y la reconciliación, luego de una lucha titánica por el control y el poder que concluye con la rendición amorosa de Irene Dunne, la protagonista. Tras demostrar la innegable relación intertextual de *Summer* con este tipo de comedia, destaqué la intención transgresora de Puig a la luz tanto de *All About Eve*, como de un intertexto implícito: *Entre mujeres solas* de Cesare Pavese y la adaptación de este relato que realizó Michelangelo Antonioni bajo el título de *Las amigas*.

Mi conclusión, luego del estudio de *Summer* y sus intertextos, es ubicar este guion a medio camino entre las convenciones hollywoodenses y un cine cuestionador y crítico, tal como lo demostré refiriéndome al significativo episodio final. En su resolución, se advierte cómo Manuel Puig estaba intentando acomodarse al esquema convencional del "happy end", pero a la vez lo desafía, por cuanto propone un desenlace abierto y marcado por la ambigüedad desde una perspectiva transgresora que pretende liberar a los personajes de los roles codificados por el género. En suma, el tratamiento de *Summer Indoors* deja ver una escritura en tensión permanente entre las convenciones del modelo y los gustos del autor desde su posición de espectador infantil, de un lado; y, de otro, de la posición del escritor adulto, a quien sus nuevas experiencias y contactos culturales le ofrecen otros modelos de vida y de escritura.

La tajada, el tercer y último guion completo del ciclo (Puig empezó a escribir *Nina y Hé*, pero lo abandonó) es concebido luego de la crisis anunciada en *Summer*, que mostró las incertidumbres e inseguridades de Puig en el manejo de las fórmulas hollywoodenses. Consciente de que el intento de conciliarlas con una mirada "moderna" no había funcionado, es decir, no había podido concretar su venta ni la posibilidad de producirlo, proyectó escribir en castellano y sobre "un tema argentino 100%" (Puig, *Querida familia* 236) con una trama que se

desarrolla en la ciudad de Buenos Aires en 1944, poco antes de que Juan Domingo Perón fuera elegido presidente del país; y, en 1950, cuando Perón y Evita están en el poder y gozan de amplia popularidad.

Podría pensarse que por ello es el "menos hollywoodense" del ciclo; pero ocurre que, por varias razones, lo es tanto, o más, que los anteriores dado que desarrolla una estructura dramática bastante más cercana a la del modelo convencional en tres actos, así como por los intertextos con los que dialoga de manera evidente. No obstante, la "realidad" argentina es también un intertexto importante. De manera que organicé el estudio de *La tajada* en función de dos ejes. El primero se vincula con Hollywood en cuanto propuse inscribir este guion en la línea del *women's film* y vincularlo directamente con producciones de los años treinta: de un lado, con *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), con cuyo personaje, Stella, Nélida Cuenca comparte su origen obrero y su deseo de ascender socialmente a través del aprendizaje del "buen gusto"; y de otro, con *Baby Face* (Alfred E. Green, 1933), *Bed of Roses* (Gregory La Cava, 1933) y *Red Headed Woman (*Jack Conway, 1932) porque las protagonistas de estas últimas utilizan su belleza para seducir a los hombres y aprovecharse de su dinero y posición social, al igual que Nélida. El otro eje es el de la "realidad argentina" que también vehicula la protagonista, por cuanto su ambición, su lucha por el ascenso social y el éxito pueden verse como la representación melodramática de Eva Perón. Asimismo, la denuncia de la corrupción, de la injusticia social, la venganza y el arribismo son temas presentes en *La tajada* y, aun cuando se perciban "melodramatizados", permiten ver cómo la "realidad argentina" se filtra y resemantiza bajo el modelo hollywoodense.

Una de las conclusiones a las que permite arribar el estudio de *La tajada* es que se presenta como un texto escrito a contracorriente de la producción literaria y teatral de los años cincuenta por varias razones. Una de ellas es que no silencia palabras como "Perón",

"peronista", "Evita", "justicialista", términos prohibidos o simplemente no empleados desde la caída de Perón hasta bien avanzada la década de los años sesenta. Asimismo, los peronistas, protagonistas cuyo punto de vista percibimos, no son los "otros" ni representan "lo siniestro"; pero tampoco se presentan como héroes populares ni víctimas pasivas. Y los oligarcas, si bien no proyectan simpatía alguna, no poseen el control de la situación y terminan siendo víctimas a causa de sus propias ambiciones y de la venganza social de los peronistas.

Asimismo, aun cuando es cierto que el personaje de Nélida Cuenca no se corresponde exactamente con el de Eva Perón, sí hay indicios suficientes que permiten aceptar que "se parece" en el sentido de su ascenso de joven pobre que triunfa en la radio como Eva Duarte y luego se convierte en Eva Perón, del mismo modo como Nélida Cuenca triunfa en el teatro y en el cine y se convierte en la esposa del diputado peronista Titín Marzano. Esta representación es absolutamente novedosa para la época, pues la literatura, el cine y el teatro se empiezan a ocupar de Eva Perón en años posteriores.

Mi conclusión es que, en *La tajada*, Puig "hollywoodiza" la "realidad argentina" o "argentiniza" Hollywood, por cuanto no resulta fácil determinar el predomino de uno u otro en la significación del texto. El modelo del *women's film*, así como el melodrama de la historia de amor, reforzada por la estructura en tres actos, se vincula, o diríamos, "armoniza", "dialoga" con las formas de representación del peronismo que Borges llamó la "teatralidad peronista" y que otros autores —como Lidia Santos— refieren como la melodramatización de la retórica peronista de la que Puig se apropiaría en *La traición.*

Anticipando su trabajo posterior en el que términos como "cursi", "kitsch" y "camp" han sido asociados con sus prácticas discursivas, en *La tajada*, Puig aborda por primera vez y de manera explícita el tema de lo "cursi", relacionado con el "mal gusto", como rasgo que identifica

a Nélida y a otros personajes en un sentido que recuerda a los personajes de Jacinto Benavente en la obra teatral *Lo cursi*. El gusto por el bolero y el tango, las revistas como Radiolandia y los melodramas de Hollywood sería desarrollado por Puig en sus novelas, lo cual fue considerado por la crítica como un proyecto de ruptura que hoy nadie discute; sin embargo, no se menciona que ya en *La tajada*, escrita entre 1959 y 1960, Puig había introducido una serie de elementos que pertenecen al mundo de los medios, con lo cual se anticipó por lo menos una década al proyecto innovador que se consolidaría en los años ochenta.

Es posible que debido a su formato de guion, este tercer trabajo de Puig no haya sido mencionado como un texto que se anticipa a una producción que sería novedosa en los años setenta y ochenta, lo cual confirmaría la dudosa ubicación del guion no solo a medio camino entre el cine y la literatura, sino su condición de "texto menor". Considero que este trabajo ha logrado demostrar que los guiones constituyen un material de lectura, cuyo estudio ofrece tantas posibilidades de investigación y análisis como cualquier texto literario o cinematográfico. Asimismo, ha permitido ampliar y enriquecer el conocimiento de la obra de Manuel Puig que, a la luz de estos tres guiones, aparece mejor contextualizada.

Bibliografía

Aira, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé, 2001. Impreso.

Alazraki, Jaime. "El texto como palimpsesto. Lectura intertextual de Borges". *Hispanic Review* 52.3 (1984): 281-302. Impreso.

Alloway, Lawrence. "Iconography and the Movies". *Movie* 7 (1963): 4-6. Impreso.

Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.

---. "Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico". *Los géneros cinematográficos* 291-304.

Amícola, José. "*Hell Has No Limits*, de José Donoso a Manuel Puig". *Desde aceras opuestas. Literatura/Cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Ed. DieterIngenschay. Madrid: Iberoamericana, 2006. 27-35. Impreso.

---. "Los manuscritos de Manuel Puig y los comienzos de una escritura desde la perspectiva de la crítica genética". Amícola, *Manuel Puig*11-23.

---, comp. *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la UNLP, 1996. Impreso.

Amícola, José y Graciela Speranza, comps. *Encuentro Internacional Manuel Puig. 13, 14, 15 de agosto de 1997, La Plata*. Ed. Beatriz Viterbo. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la UNLP, 1998. Impreso.

Andreu, Blanca. "Conversación con Manuel Puig". *Pueblo* [Madrid] 20 de junio de 1981. Reimpreso en Romero 212-6.

Andrew, Dudley. "From Concepts in Film Theory. Adaptation". Mast, Cohen y Braudy 420-8.

Angenot, Marc. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1988. Impreso.

---. "Intertextualité, Interdiscursivité, Discours social". *Texte* 2 (1983): 101-12. Impreso.

Aristarain, Adolfo. "La intuición del relato". Oubiña y Aguilar, *El guión* 153-172.

Aristóteles. *Poética*. Ed. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.

Astruc, Alexandre. "La Cámera Stylo". *The New Wave*. Ed. Peter Graham. NuevaYork: Doubleday, 1968. 17-8. Impreso.

Balász, Béla.*Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Nueva York: Dover, 1970. Impreso.

Bajtín, Mijail. "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica)". *Problemas literarios y estéticos*. Comp. Mijail Bajtin. La Habana: Arte y Literatura, 1986. 269-468. Impreso.

---. "La palabra en Dostoievski". *Problemas de la poética de Dostoievski*. Por Bajtin. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1979. 253-77. Impreso.

Baracchini, Diego. "Manuel Puig en Sublime Obsesión. Conversación con Manuel Puig". *Revista Claudia* [Argentina] abril de 1973. Reimpreso en Romero 59-66.

Basinger, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*. Hanovery Londres: Wesleyan UP, 1993. Impreso.

Bauer, Sergio Alberto. "Hollywood y el cine en la biblioteca de Manuel Puig". Onaindia 36-43.

Bazin, André. "La evolución del lenguaje cinematográfico". *¿Qué es el cine?* Comp. André Bazin. Madrid: RIALP, 1966. 122- 139. Impreso.

---. "Preface.The Renaissance of the American Cinema". *Orson Welles. A Critical View.* Los Ángeles: Acrobat, 1991. 33-35. Impreso.

Beceyro, Raúl. “El guion: apuesta y riesgo”. Oubiña y Aguilar, *El guión* 33-47.

Benavente, Jacinto. “Lo cursi”. *Obras completas, I*. Por Benavente. Madrid: Aguilar, 1945. 593-655. Impreso.

Bergstrom, Janet. “Enunciation and Sexual Difference”. *Camera Obscura* 3-4 (1979): 33-70. Impreso.

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. Nueva York: Oxford UP, 1973. Impreso.

Bogdanovich, Peter. “The Autumn of John Ford”. *John Ford Interviews*. Ed. Gerald Peary y Jenny Lefcourt. Jackson: UP of Mississippi, 2001. 58-61. Impreso.

Boon, Kevin Alexander. *Script Culture and the American Screenplay*. Detroit: Wayne State UP, 2008. Impreso.

Bordwell, David. “El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960”. Bordwell, Thompson y Staiger. 3-96.

---. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.

Bordwell, David, Kristin Thompson y Janet Staiger. *El cine clásico de Hollywood*. Trad. Eduardo Iriarte y Josetxo Cerdán. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.

Borges, Jorge Luis. *Borges.*“Films”. Borges, *Obras completas* 222-5.

---. *Obras completas 1923-1972*. Ed. Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, 1974. Impreso.

---. “Pierre Menard autor del Quijote”. Borges, *Obras completas* 444-50.

Borinsky, Alicia. “Castración y lujos: la escritura de Manuel Puig”. *Revista Iberoamericana* 41 (1975): 30-45. Impreso.

Brady, John. *The Craft of the Screenwriter: Interviews with Six Celebrated Screenwriters*. Nueva York: Simon, 1981. Impreso.

Bratton, Jacky, Jim Cook y Christine Gledhill, eds. *Melodrama. Stage Picture Screen*. Londres: BFI, 1994. Impreso.

Braudy, Leo. "*From* The World in a Frame. Genre: The Conventions of Connection". Mast, Cohen y Braudy443-68.

Brenet, Michel. *Diccionario de la música*. Barcelona: Iberia, 1976. Impreso.

Brik, Osip. "From the Theory and Practice of the Screenwriter". *Screen* 15.3 (1974): 95- 103. Impreso.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP, 1995. Impreso.

Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.

Buscombe, Edward. "The Idea of Genre in the American Cinema". *Screen*11.2 (1970): 33-45. Impreso.

Campos, René Alberto. *Espejos: textura cinemática en La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig*. Madrid: Pliegos, 1985. Impreso.

Cano, Pere Lluís. "Las fuentes clásicas del guion". *Taller de escritura para cine*. Comp. Lorenzo Vílchez. Barcelona: Gedisa, 1998. 73.98. Impreso.

Carley, Tom. "*Exercise de scenario* Review". *The French Review* 66.3 (1993): 525-7. Impreso.

Carrière, Jean-Claude. "Les aventures du sujet". *Cahiers du Cinéma* 371-372 (1985): 68-71. Impreso.

---. "Una novela de aprendizaje". Oubiña y Aguilar, *El guión* 15-31.

Carrière, Jean Claude y Pascual Bonitzer. *The End: Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.

Carrizo, Antonio. *Borges El Memorioso: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo.* México D.F.: FCE, 1997. Impreso.

Cavell, Stanley. *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood.* Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

---. *Más allá de las lágrimas*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2009. Impreso.

Charbonnier, George. *El escritor y su obra*. *Entrevistas de Charbonnier con Jorge Luis Borges*. Trad. Marti Soler. México D.F.: Siglo XXI, 1967. Impreso.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1988. Impreso.

---. "What Novels Can Do that Films Can't (And Vice Versa)". Mast, Cohen y Braudy 403-19.

Colmeiro, José F. "Lenguajes propios y lenguajes apropiados en *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig". *Hispanic Review* 57.2 (1989): 165-88. Impreso.

Collins, Jim. *Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*. Nueva York: Routledge, 1989. Impreso.

Comolli, Jean-Luc y Paul Narboni."Cinema/Ideology/Criticism". *Screen* 12.1 (1971): 27-35. Impreso.

Corbatta, Jorgelina. *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig.* Madrid: Orígenes, 1988. Impreso.

---. "Narrativas de la Guerra Sucia en la Argentina: Manuel Puig". Amícola y Speranza 167-92.

Corliss, Richard. "The Hollywood Screenwriter". Mast, Cohen y Braudy 607-13.

Cortázar, Julio. *Cuentos completos / 1*. Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.

---. "La banda". *Cuentos completos* 348-351.

---. "Las puertas del cielo".*Cuentos completos* 153-164.

Davis, Bette. *The Lonely Life*. Nueva York: Putnam, 1962. Impreso.

Davis, Gary. "Rejected Offspring: The Screenplay as a Literary Genre". *New Orleans Review* 11.2 (1984): 90-4. Impreso.

Deemer, Charles. "Are Screenplays Literature?". *Cyber Film School.*5 de junio de 2002. *Ibiblio*. Web. 30 de julio de 2010. <http://www.ibiblio.org/cdeemer/cfs0602.htm/>.

De Lauretis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema.* Bloomington: Indiana UP, 1984. Impreso.

---. *Technologies of Gender.* Bloomington: Indiana UP, 1987. Impreso.

Diderot, Denis. *Ouvres esthetiques*. Ed. Paul Verniere. París: Garnier, 1959. Impreso.

Doane, Mary Ann. "Film and the Masquerade. Theorising Film Spectator". Stam y Miller 494-509.

---. "The 'Woman's Film. Possession and Address". Gledhill, *Home* 283-98.

Dyer, Richard. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.

Eisenstein, Sergei. "The Form of the Script". *Selected Works. Volume 1. Writings, 1922-1934*. Por Eisenstein. Ed. Richard Taylor. Londres: BFI, 2010. 134-5. Impreso.

"El exilio es peligroso porque me puedo quedar sin pólvora que quemar". *Cambio 16* [Madrid] 13 de junio de 1981. Reimpreso en Romero 201-3.

"El 17 por escrito. Texto complementario". Korn, *El peronismo clásico* 58-61.

Eliad, Tudor. *Comment écrire et vendre son scénario*. París: Henry Veiner, 1980. Impreso.

Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama". Gledhill, *Home* 43-69.

"Escritores argentinos definen su posición cívica". La Prensa [Buenos Aires] 1 de febrero de 1946. Reimpreso en Korn 27-9.

Ewen, Stuart. *Captains of Consciouness: Advertising and the Social Roots of consumer culture*. Nueva York: McGraw Hill, 1976. Impreso.

Ezquerro, Milagros. "El folletín contemporáneo: ambientes y personajes". García-Ramos, *La Semana del Autor*. 52-55

Field, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. NuevaYork: Dell, 1977. Impreso.

Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin American City in the Cold War*. Cambridge: Harvard UP, 2002. Impreso.

Friedberg, Ann. "Identification and the Star: A Refusal of Difference". Gledhill, *Star*.

Gaines Jane. "White Privilege and Looking Relations Race and Gender in Feminist Film Theory". *Sreen* 29.4 (1988): 12-25. Impreso.

Gamerro, Carlos. "Julio Cortázar, inventor del peronismo". Korn 44-67.

García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.

García-Ramos, Juan-Manuel, ed. *Manuel Puig: la Semana del Autor sobre Manuel Puig se celebró en Madrid del 24 al 27 de abril de 1990 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991. Impreso.

Gassner, John. "The Screenplay as Literature". Introduction. Gassner y Nichols vii-xxx.

Gassner, John y Dudley Nichols, eds. *Twenty Best Film Plays*. Nueva York: Crown, 1943. Impreso.

Gaudreault, André y Francois Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Buenos Aires: Paidós, 2001. Impreso.

"Géneros menores: Soy tan macho que las mujeres me parecen maricas". *Cuadernos para el Diálogo* [Madrid] 1 de octubre de 1977. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 147-53.

Genette, Gerard. "Géneros, 'Tipos', Modos". *Teoría de los géneros literarios.* Por Genette. Comp. Miguel A. Garrido Gallardo. Madrid: Arco: 1988. 183-233. Impreso.

---. *Palimpsests: Literature in the Second Degree.* Lincoln: U of Nebraska P, 1997. Impreso.

Gilio, Maria Esther. "Algunas confesiones. Entrevista a Manuel Puig". *Revista de la Universidad de México* 38 (1984): 2-8. Impreso.

Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*.Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001. Impreso.

Gledhill, Christine, ed. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women's Film*. Londres: BFI, 1987. Impreso.

---. "Klute 1: a Contemporary Film Noir and Feminist Criticism". *Women in Film Noir*. Ed. Ann Kaplan. Londres: BFI Publishing, 1980. 6-21. Impreso.

---. "Rethinking Genre". *Reinventing Film Studies*. Ed. Christine Gledhill y Linda Williams. Londres: Arnold, 2000.221-243. Impreso.

---, ed. *Star Signs: Papers from a Weekend Workshop*. Londres: BFI Publishing, 1982. Impreso.

---. "The Melodramatic Field: An Investigation". Gledhill, *Home* 5-39.

Goldchluk, Graciela."Glosario". Puig, *Querida familia* 359-362.

---. "El legado banal. Una lectura geneticistade la relación entre cine y literatura en los textos de Manuel Puig". Onaindia 74-87.

---. "Intertextualidad y géneros en los textos mexicanos de Manuel Puig. Novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978)". Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata, 2003. *Memoria Académica de la FAHCE-UNLP*. Web. 20 de mayo de 2010. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.157/te.157.pdf/>.

---, comp. *Manuel Puig. Un destino melodramático. Argumentos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004. Impreso

---. "Manuel Puig y el cine". Puig, *Los 7 pecados* 7-13.

---. Prólogo. Puig, *La tajada* 9-10.

---. "Una literatura rara". Lorenzano 61-74.

Goloboff, Mario. "Puig: El camino de la oralidad". Amícola y Speranza 70-76.

Goytisolo, Juan. "Homenaje a Manuel Puig". Romero, *Puig por Puig* 405-407.

---. "Manuel Puig". *El País* [Madrid] 27 de julio de 1990: 9. Impreso.

Grant, Barry Keith. Introduction. *Film Genre Reader III*. Comp. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2003. xv-x. Impreso.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985. Impreso.

Hall, Kenneth E. "Von Stenberg, Lubitsh y Lang in the Work of Manuel Puig". *Literature / Film Quarterly* 22.3 (1994): 181-6. Impreso.

Halliday, Jon. *Douglas Sirk*. Trad. José Oliver. Caracas: Fundamentos, 1971. Impreso.

Handel, Leo A. *Hollywood Looks at Its Audience. A Report of Film Audience Research.* NuevaYork: Arno, 1976. Impreso.

Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. NuevaYork: Holt, 1973. Impreso.

Hayward, Susan. *Cinema Studies. The Key Concepts*. Londres: Routledge, 2000. Impreso.

Jacobs, Lea. "Censorship and the Fallen Woman Cycle". Gledhill, *Home* 100-112.

Jauss, Hans. *Towards an Aesthetic of Reception.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1982. Impreso.

Jill-Levine, Suzanne. *Manuel Puig y la mujer araña*. Buenos Aires: Planeta, 2002. Impreso.

Jewell, Richard B. *The Golden Age of Cinema, 1929-1945*. Malden: Blackwell, 2007. Impreso.

Johnston, Claire. "Femininity and the Masquerade: *Ann of the Indies*". *Jacques Tourneur*. Eds. Johnston y Paul Willemen. Edimburgo: Edinburgh Film Festival, 1975.36-44. Impreso.

Jost, Francois y Andre Gaudreault. *El relato cinematográfico*. Trad. Remedios Zafra. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.

Kaminsky, Stuart. *American Film Genres*. Chicago: Nelson-Hall, 1993. Impreso.

Kaplan, Ann."Popcorn Venus. Analyzing the Fantasy". *Jump Cut* 3(1974): 21-2. Impreso.

Kleinhans, Chuck. "Notes on Melodrama and the Family Under Capitalism". *Film Reader 3* (1978): 40-7. Impreso.

---. "Realist Melodrama and the African-American Family: *Billy Woodberry's* Bless Their Little Hearts". Bratton, Cook y Gledhill 157-66.

Klinger, Barbara. "'Local' Genres. The Hollywood Adult Film in the 1950s". Bratton, Cook y Gledhill 134-46.

Korn, Guillermo. "Conflictos y armonías". Korn, *El peronismo clásico* 9-25.

---, comp. *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones, 2007. Impreso.

Korte, Barbara y Ralf Schneider."The Published Screenplay—A New Literary Genre?". *AAA-Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 25.1 (2000): 89-105. Impreso.

Kress, G. y T. Threadgold. "Towards a Social Theory of Genre". *Southern Review* 21.3 (1988): 215-43. Impreso.

Kuhn, Annette. *Women's Picture. Feminism and Cinema*. Londres: Verso, 1994. Impreso.

Kuleshov, Lev. "The Banner of Cinematographie". *Selected Works: Fifty Years in Film*. Ed. Ekaterina Khokhlova. Moscú: Raduga, 1987. 37-55. Impreso

Laplace, Maria. "Producing and Consuming the Woman's Film. Discursive Struggle in *Now, Voyaguer*". Gledhill, *Home* 138-65.

Larreta, María. "Manuel Puig: del cine a la novela". *ABC* [Madrid] 8 de noviembre de 1977. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 154-8.

Lewis, Herman. *A Practical Manual of Screen Playwriting: For Theater and Television Films.* Cleveland: World Publishing, 1952. Impreso.

Lillo, Gastón. "Parodia y pastiche en dos novelas latinoamericanas: *Boquitas pintadas* y *Como agua para chocolate*". *Apropiaciones, identidades y resistencia desde los márgenes*. Coord. José Maristany. Montréal: U de Montréal P, 1994. Cahiers du GRAL 30. 9-20. Impreso.

Lorenzano, Sandra, coord. *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México D.F.: UNAM, 1997. Impreso.

Lozano, Jorge, Martín Peñay Gonzalo Abril. *Análisis del discurso literario. Hacia una semiótica de la interacción social*. Madrid: Cátedra, 1982. Impreso.

Reseña de *Lucille Love: Girl of Mystery*, episodio nueve. *New York Dramatic Mirror* 3 de junio de 1914: 35. Impreso.

Lukow, Gregory y Steve Ricci. "The 'Audience Goes 'Public': Intertextuality, Genre, and the Responsabilities of Film Literacy". *On Film* 12 (Spring 1984): 28-36. Impreso.

Malinow, Inés. "Cómo se pintaron las *Boquitas pintadas* de Manuel Puig". *Vosotras* [Buenos Aires] 12 de noviembre de 1970. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 39-41.

Maltby, Richard. "Genre". Maltby. *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1995. 107-43. Impreso.

Mankiewickz, Joseph. *All About Eve*. The *Daily Script*. Web. 15 de junio de 2011. <http://www.dailyscript.com/scripts/all_about_eve.html/>.

Manzi, Ítalo. "Manuel Puig, los vídeos y yo. Historia de una amistad". Onaindia 104-12.

Maras, Steven. *Screenwriting. History, Theory and Practice.* Londres: Wallflower, 2009. Impreso.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.* Barcelona: Ariel, 1994. Impreso.

Marion, Frances. *Off With Their Heads! A Serio-Comic Tale of Hollywood*. NuevaYork: Macmillan, 1972. Impreso.

Martí Peña, Guadalupe. *Manuel Puig ante la crítica. Bibliografía analítica y comentada.* Fráncfort del Meno: Velvuerte / Iberoamericana, 1997. Impreso.

Martínez Pizarro, Joaquín."Bourdieu y la cultura del pueblo". *Revista Lienzo* [Lima] 14 (1993): 279-300.

Mast, Gerald, Marshall Cohen y Leo Braudy, eds. *Film Theory and Criticism*. NuevaYork: Oxford UP, 1992. Impreso.

Mayne, Judith. "The Female Audience and the Feminist Critic". Todd 22-42.

McKee, Robert. *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Londres: Regan, 1997. Impreso.

Mercer, John y Martin Shingler. *Melodrama, Genre, Style, Sensibility*. Londres: Wallflower, 2004. Impreso.

Metz, Christian. "The Imaginary Signifier". *Screen* 16.2 (1975): 14-76. Impreso.

Millán, Márgara. *Derivas de un cine en femenino*. México D.F.: UNAM, 1999. Impreso.

Molle, Fernando. "Entrevista a Carlos Puig: 'Manuel tuvo un apoyo total'". *Ñ. Revista de Cultura* [Buenos Aires] 24 de julio de 2010: 14. Impreso.

Montero, Rosa. "Un caracol sin concha". *El País Semanal* [Madrid] 20 de noviembre de 1988. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 327-34.

Moreno, Sergio. "'Un fenómeno llamado Manuel Puig'. Conversación con Sergio Moreno". *Siete Días* [Buenos Aires] 1973. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 80-5.

Mulvey, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'". *Psychoanalysis and Cinema.* Ed. Ann Kaplan. Nueva York: Routledge, 1980. 24-37. Impreso.

---."*It Will Be a Magnificent Obsession*. The Melodrama's Role in the Development of Contemporary Film Theory". Bratton, Cook y Gledhill 121-33.

---. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Reimpreso en Thornham 58-69.

Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study: the Silent Photoplay in 1916*. Nueva York: Dover, 1970. Impreso.

Musser, Charles. "The Travel Genre in 1903-1904: Moving Towards Ficcional Narrative". *Early Cinema Space, Frame, Narrative*. Comps. Thomas Elsaesser y Adam Barker.Londres: BFI, 1990. 123-32. Impreso.

Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2001. Impreso.

---. "Questions of Genre". Stam y Miller 157-78.

Nelmes, Jill. "Some Thoughts on Analysing the Screenplay, the Process of Screenplay Writing and the Balance Between Craft and Creativity". *Journal of Media Practice*. 8.2 (2007): 107-13. Impreso.

Nichols, Dudley. "The Writer and the Film". Gassner y Nichols xxxi-xl.

Nolla, Olga. "Conversación con Olga Nolla". *Revista de la Universidad Metropolitana* [Puerto Rico] 1988. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 299-313.

Onaindia, José Miguel, dir. *Manuel Puig presenta*. Buenos Aires: Fundación Internacional Argentina, 2006. Impreso.

Oroz, Silvia. "Amores y cine: recuerdos desordenados". Lorenzano 39-47.

---. "Entrevista inédita con Manuel Puig". Romero, *Puig por Puig* 335-8.

Oubiña, David y Gonzalo Aguilar. "'El contrato de la escritura'. Entrevista a José Pablo Feinmann". Oubiña y Aguilar, *El guión* 49-69.

---, comps. *El guión cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós, 1997. Impreso.

---. "La alquimia de las imágenes". Oubiña y Aguilar, *El guión* 173-186.

Oviedo, José Miguel. "La doble exposición de Manuel Puig". *Revista Eco* 30.192 (1977): 607-626.

---. "La provincia en versión magnetofónica". *El Comercio* [Lima] 2 de mayo de 1969. Reimpreso en Speranza, *Manuel Puig* 24.

Panesi, Jorge. "Borges y el peronismo". Korn 30-41.

"Papeles son papeles. Las expectativas de Rita". Entrevista. *Revista Confirmado* [Buenos Aires] 27 de junio de 1968. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 29-33.

Pasolini, Pier Paolo. *Heretical Empirism*. Ed.Louise K. Barnett. Washington DC: New Academic, 2005. Impreso.

Pauls, Alan. Sin título. Amícola y Speranza 21-5.

Pavese, Cesare. *El diablo en las colinas. Entre mujeres solas*. Barcelona: Bruguera, 1980. Impreso.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.

Paz, Octavio. "The Ready-Made". *Marcel Duchamp in Perspective*. Ed. Joseph Maseck. Cambridge: Da Capo, 2002. 84-9.Impreso.

Peleato, Floreal. *La trama escrita. Mirada del guionista*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá / Pontificia Universidad Javeriana, 2000. Impreso.

"Perón es un actor de segunda categoría". Entrevista a Borges. *Newsweek* 10 de dic de 1975. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 322-324.

Peroni, Santiago. "Borges crítico informal". *Solo literatura.com.* Web. 20 de mayo de 2011. <http://sololiteratura.com/bor/borcritico.htm/>.

Place, Janey. "Women in film noir". *Women in Film Noir*. Ed. Ann Kaplan. Londres: BFI Publishing, 1980. 35-55. Impreso.

Poniatowska, Elena. "'El 'indio' Fernández es el más vital de los directores de cine nacional'. (II Parte)". *Excelsior* [México D.F.] 23 de octubre de 1974. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 108-11.

---. "'La relación entre autoritarios y sometidos' (III Parte)". *Excelsior* [México D.F.] 24 de octubre de 1974. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 112-6.

---. "Le disgusta al escritor argentino Manuel Puig el binomio hombre fuerte mujer débil". *Novedades* [México D.F.] 1973. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 76-9.

---. "'Para el escritor Manuel Puig el cine está antes que nada'. (I Parte)". *Excelsior* [México D.F.] 19 de octubre de 1974. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 104-7.

Pudovkin, Vsevolod. *Film Technique and Film Acting*. Ed. y trad. Ivor Montagu. Londres: Vision, 1958. Impreso.

Puig, Manuel. *Ball Cancelled*. Amícola, *Manuel Puig* 27-57.

---. *Boquitas pintadas. Folletín*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. Impreso.

---. *The Buenos Aires Affair*. Barcelona: Seix Barral, 1986. Impreso.

---. "Cesarismo". *Estertores de una década* 150-3.

---. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1993. Impreso.

---. "El error gay". Romero, *Puig por Puig* 402-4.

---. *Estertores de una década. Nueva York' 78*. *Seguido de Bye-Bye, Babilonia. Crónicas de Nueva York, Londres y París publicadas en Siete días ilustrados 1969-1970*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

---. "Homenaje a von Sternberg". *Estertores de una década* 146-9.

---. *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral, 1985. Impreso.

---. *La tajada: Gardel, uma lembrança*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998. Impreso.

---. "La tajada. Guion cinematográfico". *La Tajada* 13-137.

---. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1982.Impreso.

---. *Manuel Puig. Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Comp. Graciela Goldchluk. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004. Impreso.

---. "Mi pequeña venganza". *Suplemento Sábado Cultural ABC* [Madrid] 21 de junio de 1986. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 325-6.

---. Prólogo. *La cara del villano* 7-14.

---. *Querida familia. Tomo I. Cartas europeas, 1956-1962*. Comp. Graciela Goldchluk. Buenos Aires: Entropía, 2005. Impreso.

---. "Síntesis y análisis. Cine y literatura". Romero, *Puig por Puig* 248-52.

---. "Un recuerdo de Borges". *Espacios* 15 (diciembre 1994-marzo 1995): 25. Impreso.

---. "Verano entre paredes". Texto establecido por Julia Romero. Amícola, *Manuel Puig* 59-126.

Punte, Maria José. *Estrategias de supervivencia. Tres décadas de peronismo y literatura*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. Impreso.

Quintana. Angel. *El cine italiano,1942-1961*. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.

Rafferty, Terrance. "Now Playing: Auteur vs. Auteur". *New York Times* 22 oct. 2006, late ed., final, sec. 2. Reimpreso en Boon, *Script*.

Reisz de Rivarola, Susana. "Hablar, repetir, citar. Las voces del discurso literario (y del discurso crítico)". *Lexis* XII.2 (1988): 139-78. Impreso.

---. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986. Impreso.

---. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette, 1989. Impreso.

Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984. Impreso.

Rich, B. Ruby. "In the Name of Feminist Film Criticism". *New German Critique* 13 (1978): 83-107. Impreso.

---. "The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism". Thornham 41-47.

Richie, Gene, Ellen Elder y F.B. Claire. "'Un actor puede ser autor de sus películas'. Conversación con Manuel Puig". *City Winter*1976-1977. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 132-9.

Riviere, Joan. "Womanliness as a Masquerade". *Formations of Fantasy*. Eds. Victor Burgin et al. Londres: Methuen, 1986. 35-44.Impreso.

R. O. "Entrevista a Manuel Puig". Romero, *Puig por Puig* 86-93.

Rodriguez Monegal, Emir. "El folletín rescatado: Entrevista a Manuel Puig". *Revista de la Universidad de México*octubre de 1972. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 54-8.

---. “Los sueños de Evita: a propósito de la última novela de Manuel Puig”. *Narradores de esta América, II*. Por Rodríguez Monegal. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974. 381-392. Impreso.

Roffé, Reina. “Desde las pampas a Hollywood. Una entrevista con Manuel Puig”. Romero, *Puig por Puig* 314-19.

Romero, Julia. “Anexo: Obras y premios”. Romero, *Puig por Puig*.

---. “El último Puig”. Romero, *Puig por Puig* 342-401.

---, comp. *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Impreso.

Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies, & The American Dream*. Nueva York: Coward, 1973. Impreso.

Russo, Eduardo A. *El cine clásico. Itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial, 2008.Impreso.

Ryall, Tom. “Teaching Through Genre”. *Screen Education* 17 (1975): 27-28. Impreso.

Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine.Teoría y análisis de la adaptación.* Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.

Santos, Lidia. *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2004. Impreso.

Sarlo, Beatriz. “El brillo de la parodia, Hollywood y la modestia”. *Escritos sobre la literatura argentina*. Por Sarlo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. 323-4. Impreso.

Sarris, Andrew. “Notes on the Auteur Theory in 1962”. *Film Theory and Criticism*. Ed. Gerald Mast y Marshall Cohen. Nueva York: Oxford UP, 1979. 650-65. Impreso.

---. *The American Cinema, Directors and Directions (1922-1968).* Nueva York: E. P. Duhon, 1968. Impreso.

Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. Filadelfia: Temple UP, 1981. Impreso.

Segre, Cesare. *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*. Barcelona: Planeta, 1976. Impreso.

Serna, Enrique. "Manuel Puig en México. Entrevista con Xavier Labrada". Lorenzano 25-38.

Shattuc, Jane. "Having a Good Cry Over The Color Purple". Bratton, Cook y Gledhill 147-55.

Sidney, George. "An Addition to the Faulkner Canon: The Hollywood Writings". *Twentieth Century Literature* 6.4 (1961): 172-4. Impreso.

Singer, Ben. *Melodrama and Modernity*. Nueva York: Columbia UP, 2001. Impreso.

Slevin, James. *On Picture-Play Writing: A Handbook of Workmanship*. Cedar Grove: Farmer Smith, 1912. Impreso.

Smith, Sharon. "The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research". Reimpreso en Thornham 14-19.

Speranza, Graciela.*Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.

---. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2000. Impreso.

Spitsberg, Tija. "Eleonora Duse". *Glbtq: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. Ed. Claude J. Summers. Chicago: Glbtq, 2002. Web. 5 de febrero de 2011.<www.glbtq.com/arts/duse_e.html/>.

Stacey, Jackie. "Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations". Thornham 196-209.

Stam, Robert."Del texto al intertexto". *Teorías del cine. Una introducción*. Por Stam. Buenos Aires: Paidós, 2001. 235-46. Impreso.

---. "From Dialogism to Zelig". *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Por Stam. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992. 187-218. Impreso.

---. *Nuevos conceptos de la teoría del cine.* Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Stam, Robert y Toby Miller. *Film and Theory. An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2000. Impreso.

Stella Dallas. Dir. King Vidor. Guion por Sarah J. Mason y Victor Heerman. 1937. HBO. 1999. DVD.

Sternberg, Claudia. *Written for the Screen: The American Motion Picture Screenplay as Text*. Tubinga: Stauff-Verlag, 1997. Impreso.

Studlar, Gaylyn. *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochist Aesthetic.* Chicago: U of Illinois P, 1988. Impreso.

Suñén, Luis. "Contexto literario de la novelística de Manuel Puig". García-Ramos, *La Semana del Autor*. 32-35

Thornham, Sue, ed. *Feminist Film Theory*. *A Reader*. NuevaYork: New York UP, 1999. Impreso.

Todd, Janet, ed. *Women and Film*. Londres: Holmes and Meier, 1988. Impreso.

Todorov, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction". *The Poetics of Prose*. Por Todorov. Ithaca: Cornell UP, 1977. 42-52. Impreso.

Torres, Maruja. "'Manuel Puig y el oficio de espectador'. Conversación con Maruja Torres". *El País* [Madrid] 13 de junio de 1982. Reimpreso en Romero, *Puig por Puig* 267-70.

Torres Fierro. "Conversaciones con Manuel Puig: La redención de la cursilería". *Eco* 173 (marzo 1975): 507-15. Impreso.

Triviños, Gilberto. "La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas pintadas*". *Texto Crítico* 9 (1978): 117-30.Impreso.

---. "Texto y contratexto en *Boquitas pintadas*". *La moderna crítica literaria hispánica*. Ed. Miguel Garrido Gallardo. Madrid: MAPFRE, 1996. 269-275. Impreso.

Ubersfeld, Ann. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002. Impreso.

Vale, Eugene. *The Technique of Screen and Television Writing*. Nueva York: Simon & Schuster, 1986. Impreso.

Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.

Vargas Llosa, Mario. "La trompeta de Deyá". Prólogo. Cortázar, *Cuentos completos* 13-23.

Vázquez, María Esther. *Borges: sus días y su tiempo*. Barcelona: Javier Vergara, 1999. Impreso.

Vertov, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Ed.Annette Michelson. Berkeley: U of California P, 1984. Impreso.

Vílchez, Lorenzo, comp. *Taller de escritura para cine*. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.

Viswanathan, Jacqueline. "Une histoire raconté en images?". *Études françaises* 22.3 (1987): 71-81. Impreso.

Viviani, Christian. "Who is Without Sin? The Maternal Melodrama in American Film, 1930-39". Gledhill, *Home* 83-99.

Vlasopolos, Anca. "The Woman's Film Genre and One Modern Transmutation: *Kramer vs. Kramer*". Todd 114-129.

Walsh, Andrea S. "Appendix 2: The 1930 Production Code". *Women's Film* 206-217.

---. *Women's Film and Female Experience 1940-1950*. Nueva York: Praeger, 1984. Impreso.

White, Patricia. "Feminism and Film". *The Oxford Guide to Film Studies*. Ed. John Hilland y Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford UP, 1988. 117-30. Impreso.

Williams, Alan. “Is a Radical Genre Criticism Possible? *Quaterly Review of Film Studies* 9.2 (1984): 121-5.Impreso.

Williams, Linda. “Melodrama Revisited”. *Refiguring American Film Genres: History and Theory.* Ed. Nick Browne. Berkeley: U of California P, 1998. 42-88. Impreso.

---. *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson.* Princeton: Princeton UP, 2001. Impreso.

---. “‘Something Else Besides a Mother’. *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama”. Gledhill, *Home* 299-325.

Winston, Douglas Garret. *The Screenplay as Literature*. Londres: The Tantivy Press, 1973. Impreso.

Wyers, Frances. “Manuel Puig at the Movies”. *Hispanic Review* 49.2 (1981): 163-181.