

*ENTRE DOS AMORES.*

*ZONAS DE CRUCE ENTRE LA  
LITERATURA Y EL CINE  
EN LA OBRA DE MANUEL PUIG*

**TESIS DE LICENCIATURA  
PRESENTADA POR: PROF. MARÍA JOSÉ TROGLIA  
DIRIGIDA POR: PROF. MARÍA COIRA**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**NOVIEMBRE DE 1998**

# ÍNDICE

## PRÓLOGO

ESCRIBIR Y LEER. LEER Y ESCRIBIR. UN ENCUENTRO CON PUIG .....	1
--	---

## I. INTRODUCCIÓN

LA LITERATURA DESPUÉS DEL CINE.....	9
TRADUCCIONES.....	13
Fronteras espaciales / fronteras lingüísticas.....	17
ADAPTACIONES.....	19

## II. LA CUESTIÓN GENÉRICA

GUIONES .....	24
---------------	----

## III. LOS TEXTOS

1959. EL DEBUT. <i>VERANO ENTRE PAREDES</i> .....	33
1960. LA VUELTA A CASA. <i>LA TAJADA</i> .....	43
1965. CÓMO ENTRAR Y SALIR DE LA LITERATURA <i>LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH</i> .....	51
Cuéntame tu vida. Cuéntame una película.....	52
Una voz que no para de hablar .....	56
Mi película favorita .....	62
Un lenguaje vaciado .....	69
1969-1970. ESCRIBIR DESDE AFUERA <i>BYE-BYE BABILONIA</i> .....	72
Yo, acá .....	75
Como sí. La traducción .....	77

1978. EL CAMINO HACIA EL LÍMITE <i>RECUERDO DE TIJUANA</i> .....	84
1985. ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE: LA MARCA DE LA ESCRITURA <i>LA CARA DEL VILLANO</i> .....	92
1988. LA DESPEDIDA <i>CAE LA NOCHE TROPICAL</i> .....	101
Historias para el diván .....	103
Cine en video .....	107
Sexo sin amor .....	111
<b>IV. CONCLUSIONES</b> CÓMO CERRAR LO ABIERTO .....	117
<b>NOTAS</b> .....	122
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	126

PRÓLOGO

ESCRIBIR Y LEER. LEER Y ESCRIBIR.  
UN ENCUENTRO CON PUIG.

Pensar hoy la obra de Puig me lleva a revisar una cantidad de aspectos relacionados con la literatura, con la historia de nuestra literatura argentina, con la teoría y con una práctica social concreta, cotidiana y renovada a diario que es el placer de leer, desprendido casi necesariamente de una escritura que se construye también desde esa dimensión del placer de escribir.

El espacio de la obra de Manuel Puig parece redefinirse en esta última década mediante una legitimación académica y de ciertas políticas editoriales que dieron lugar a nuevos ímpetus de circulación mediante la reedición de la obra, lo cual ha llevado a analizar cuál es el *status* que se le ha asignado o denegado dentro del campo de la literatura argentina contemporánea, así como debido a las traducciones y lecturas publicadas en el resto del mundo. De esta manera, se perfilan varios problemas que en primera instancia tienen que ver con una especie de construcción desde la marginalidad, con la construcción de un mito propio (esos mitos con los que tanto le gustaba trabajar), que adquiere su legitimidad a través del sufrimiento y desde allí se consolida en un espacio de lo público del cual no se moverá.

Esa dimensión del sufrimiento, que de un modo muy significativo tiene que ver con la forma en que los personajes de sus textos se relacionan con los otros y se constituyen como sujetos, puedo leerla en la misma

figura de Puig a partir del posicionamiento en una zona de frontera traspasada que se relaciona muchas veces con la marginalidad: por la negación del reconocimiento, por la falta de sostén de los pares, por el desarraigo y, a veces, el desprecio.<sup>1</sup>

Esa zona no siempre fue construida voluntariamente pero sí sostenida como una máscara que, decía, da origen al mito del autor-personaje y lo posiciona dentro del campo cultural y en una posible historia de la literatura argentina<sup>2</sup>. La prohibición de sus novelas, el exilio, la discriminación sexual, la exclusión del sistema literario académico son piezas que encajan mejor después de leer su obra: unos textos que juegan en espacios de fronteras múltiples, multiplicadas incesantemente: espaciales, temporales, genéricas –en su doble acepción: género sexual y género textual-, del lenguaje...

Es así como, desde un lugar que tiene que ver con el afuera, con la toma de distancia, se hace posible el juego de descontextualizar y luego, o al mismo tiempo, recontextualizar una cantidad de mitos, un sistema de mitos – en tanto figuras levantadas por la legitimación, el sostenimiento en el tiempo de un reconocimiento compartido, el poder de la centralidad -, no sólo del mundo del cine de Hollywood como paradigma de la belleza, el *glamour* y los sueños imposibles hechos realidad que fascinarían a cualquiera en cualquier época y en todas partes, sino también – y esto me parece central - de la vida social y cultural de nuestro país, que se funda en

la posibilidad de circulación de ciertos imaginarios, en una manera de hablar, una manera de vivir y de pensarse, una manera de hacer arte, mitos que Puig logra desmontar a partir de la puesta en escena (de la puesta en “voces”) de sus presupuestos: el radioteatro y el cine argentinos y su *star system*, el peronismo, el folletín, el barrio, los chismes...

Creo que a partir de la lectura de los imaginarios sociales y de un trabajo reflexivo con los materiales de la cultura (para nada ingenuo) pudo –y aún puede– ser leído desde muchos lugares: desde el inocente lugar de los mismos personajes que creó (o copió) durante los años sesenta así como desde el lugar de los intelectuales que pudieron entender a Puig como un gran teórico: de la literatura, del cine, de la política, etc., sin dejar de disfrutar del enorme placer que provocan sus historias y la manera de contarlas, del efecto hipnótico que conduce a la lectura compulsiva, rápida, devoradora de sus textos, o quizás desde el lugar del que quiere saber “de qué se trata” y posiblemente se desilusione (es que Puig inventó una literatura de traiciones, cómo no desilusionarse...).

Puig alimentó en mí el vicio de leer, y es a partir de ese deseo y del poder que su palabra instauro que surgió la necesidad de seguir leyéndolo y de intentar dar algunas respuestas a las tantas preguntas que me formula desde el campo de la teoría y de la crítica, abordando este trabajo. Seguramente las cuestiones se seguirán multiplicando porque la obra de Puig no está de ningún modo cerrada. Basta pensar en la reciente

publicación de los manuscritos previos a la escritura de *La traición de Rita Hayworth*<sup>3</sup> que abre nuevas puertas para seguir pensando por ejemplo la relación de Puig con el cine, y más aun, la relación de Puig con toda escritura, lo que nos lleva a considerar que si el corpus de su obra no está en nuestros días y luego de su muerte establecido, queda mucho trabajo por delante: los estudiosos del autor deben ocuparse de los textos sin traducir, de la atribución de los escritos sin firma, de la transcripción de los manuscritos hallados post-mortem y, sobre todo, de inscribir seriamente desde los espacios de reconocimiento académico e institucional en general, la huella profunda de esta literatura que parece querer salirse de los cánones y escapar de las clasificaciones pero que, indudablemente, forma parte insoslayable de la historia cultural argentina y de la literatura hispanoamericana contemporánea.

La importancia de los cruces que se producen entre el discurso del cine y el de la literatura está presente en estas reflexiones en la medida en que los desplazamientos continuos de la escritura dan cuenta de esa zona de fronteras transgredidas, de una dimensión de transtextualidad que, como categorías teóricas, creo necesario indagar e intentar instalar en un espacio de discusión no siempre existente. Por eso, son indispensables los aportes bibliográficos de la teoría del cine, no solamente en lo que tiene que ver con la imagen y la construcción del sentido desde una espacialidad y una temporalidad diferentes de las de la escritura, sino también las importantes



reflexiones acerca del relato cinematográfico y las maneras de narrar, que se vinculan muy estrechamente con conceptos teóricos del campo de la literatura y me permiten hacer una lectura de los textos más distendida, en la medida en que no veo la necesidad de justificar una diferencia discursiva que, para muchos, distancia de tal manera al cine de la materia escrita que no habría posibilidad de vincularlos o verlos en relación.<sup>4</sup>

Mi lectura intenta instalar el problema de cómo, a partir de los cruces entre la literatura —cierta literatura— y el cine —cierto cine—, se hace posible la construcción de un campo social y cultural que circunscribe una época de nuestra historia argentina, campo que se irá constituyendo con sus exclusiones y rechazos, sus identificaciones, estereotipos y el sostén de un conjunto de mitos que, como apuntaba más arriba, hablan de esa identidad que Puig intenta desmontar.

Teniendo en cuenta la recurrencia de las problemáticas que presenta la obra de Puig en general, seleccioné para este trabajo una cantidad de textos que, en su diferencia, dan cuenta de una intensa exploración de las posibilidades de la escritura, de una búsqueda de la “voz” mejor para contar una historia y también de la tarea de Puig como un “agente de la cultura”, buceador de la vida artística de su tiempo y crítico.

Pensar en el modo en que la obra completa se va armando en un recorrido que da la clave de sus ingresos y salidas del campo de la literatura, me alentó a elegir textos de géneros variados que ordené

cronológicamente desde una perspectiva que se apoya en el criterio de que su producción instala la marca de un proyecto de escritura que se realiza en el tiempo y que permite dar cuenta, al mismo tiempo, de un mito autoral y de huellas de un contexto en el cual esos textos pueden ser producidos y leídos. Esta perspectiva que sustentan críticos como Julia Romero, Graciela Goldchluck, Roxana Páez y actualmente José Amicola, los investigadores más autorizados de la obra de Puig, ha posibilitado el rescate de inéditos y la relectura de textos casi desconocidos desde lo que ellos denominan "crítica genética", que indaga en las posibilidades del sentido en la escritura desde su misma génesis; por esto es importante el trabajo con los manuscritos y con las versiones, que amplía los modos de lectura.

\* km's -

x

Así fue como elegí dos novelas: *La traición de Rita Hayworth* (1965. Primera edición: 1968) y *Cae la noche tropical* (1988); cuatro guiones: textos más breves, de aprendizaje, primeras escrituras: *Verano entre paredes* (1959), *La tajada* (1960?), *La cara del villano* (1985) y *Recuerdo de Tijuana* (1985), (los dos primeros editados por el Equipo Puig de la Universidad de La Plata en una publicación especial de la revista *Orbis Tertius*); una selección de crónicas del espectáculo y la vida cultural del extranjero escritas para una revista durante fines de los sesenta: *Bye-bye Babilonia* (1969-1970. Publicadas en 1993).

x

Las páginas que siguen intentan recuperar la misteriosa clave que, circulando desde la escritura de un ausente, permite encontrarse en el placer de leer y, una vez más, en el placer de escribir acerca de esto.

---

INTRODUCCIÓN

LA LITERATURA DESPUÉS DEL CINE

En relación con la importancia que asume el mundo del cine en la obra de Puig, es necesario diferenciar una serie de aspectos que permiten visualizar su dimensión y, quizás, la lectura errónea que se desprende a partir de un apresuramiento en considerar que la literatura es capaz de hablar del cine o, esto es muy distinto, que la literatura es capaz de “ser” cine. Al referirnos al cine como un “mundo” aparecen ya connotados la cantidad de elementos que tienen que ver con un discurso, con una narrativa, con una práctica social y cultural, con el mercado, la difusión, en fin, con algo que es escritura y lectura y también mucho más. Puig tuvo que ver con la esfera del cine como participante en casi todas las etapas del proceso de una película, desde la gestación de la idea, pasando por la escritura, la filmación y, por supuesto, como espectador. Más tarde se transformaría en un artesano que manipularía la materia cinematográfica haciéndola fundirse con la escritura literaria para producir un objeto nuevo: estos textos que surgen del cine y vuelven a él.

En este primer apartado querría centrarme en la clase de textos escritos por Puig en relación con el cine, en cuál es la forma, la estrategia y el sentido posible en que pueden leerse.

La mediación del lenguaje parece ser un dato que no podría obviarse si uno intentara hablar de textos escritos y ésto es lo que ha llevado a muchos críticos a afirmar que de ningún modo refiriéndose a

éstos podría decirse que utilizan técnicas del cine, ya que al no existir el código de la imagen siempre se vuelve a la operatoria básica que guía la escritura, aquello que no puede obviarse: las palabras y el modo en que éstas se combinan. Sin embargo, creo que desde una particular concepción de la lengua (Puig buscó hasta que encontró su propia manera de hablar y construyó en sus textos una lengua que parece de todos y es muy de él, algunos de sus críticos documentan un reencuentro con el idioma natal y el descubrimiento del registro literario<sup>5</sup>), fue posible constituir un espacio de cruce importante entre estas dos maneras de decir, que se basa en la refuncionalización de ciertas técnicas exclusivamente cinematográficas puestas al servicio de la mejor manera de contar una historia.

Estas técnicas son las que dieron la posibilidad de leer las novelas (los textos aquí considerados “puramente” literarios, a diferencia del guión y la crónica que de por sí presentan problematizaciones genéricas) como textos innovadores con respecto a cierta tradición literaria, que desestructuraron la forma de leer y, a la vez que permitían el reconocimiento de lo propio y lo cotidiano, abrían la puerta del asombro ante un narrador ausente o una voz multiplicada en un tiempo y un lugar inciertos que no dejaba de hablar, o una especie de autobiografía a la que le faltaba rotundamente la primera persona.

El uso de las técnicas del cine —y subrayo esta práctica constante de usar los materiales— permitió reconstruir el espacio de éste en el medio

argentino, su uso también como objeto cultural y su constitución como centro de la mirada desde la cual constituirse, por la imitación de sus modelos, el rechazo o la imposibilidad de la entrada (por cierto vedada para algunos).

De esta manera se instala el lugar para una literatura que sorprendentemente parece no anclarse en la palabra escrita (aunque se deleite y demore en ella) pero que tampoco intenta, como los experimentos de los noventa, construir imágenes sino más bien ficcionalizar partiendo del modo de contar que utiliza el código cinematográfico, partiendo de la imagen y el sonido y poniendo todo esto en palabras. De este modo es posible pensar esa dimensión que asume la oralidad, donde la voz no parece instalada en la escritura sino en algún otro espacio incierto entre ésta y “el mundo real”, ése que se forma con imágenes y sonidos, ése que el cine intenta reproducir a partir de sus propios recursos y estrategias. Estos mismos son los materiales con que trabaja Puig dando el pie para el reconocimiento, para la identificación y, por supuesto, la estereotipación de sus modelos y referentes.

Estas técnicas a las que me refiero provienen en algunos casos directamente de la maquinaria del cine clásico de Hollywood y, en otros, son refuncionalizaciones de éstas adaptándolas a la técnica narrativa pero cuyo fin es lograr algún efecto que pueda de alguna manera asociarse al de una película.

## TRADUCCIONES

El problema de la traducción podría resumirse en torno a la respuesta a esta pregunta: ¿Cuál es el mejor registro para decir lo que necesito decir? Este tema parece orientar las búsquedas de Manuel Puig y al mismo tiempo ser la clave para entender ciertos desconciertos o fracasos que se sustentan en el problema de la lengua.

La problemática presenta varias dimensiones que iremos analizando<sup>6</sup>:

En primer lugar, la elección de la mejor lengua, del mejor idioma para contar las historias, problema que se deriva de la condición de viajero de Puig y de sus exilios y anclajes en distintos países. Resulta llamativo observar que parece ser un escritor muy versátil y muy impresionable por los entornos, al punto de adoptar las lenguas de los lugares donde residió para expresarse literariamente y, aun más, para escribir textos de opinión, comentarios, reseñas.<sup>7</sup> La lengua extranjera se presenta como un artefacto útil en un momento determinado para poder decir, no sólo del entorno y la actualidad, sino también para ficcionalizar aspectos de una realidad lejana, la del propio país. Puig escribe historias que tienen algo de argentinas y toques regionales del país de turno, o escribe historias ajenas, desde un registro lingüístico también ajeno, adoptado como propio. Este fenómeno ocurre con el inglés, el italiano y el portugués, de los cuales podemos



encontrar testimonios escritos muy significativos. No olvidemos, asimismo, que una parte de su obra inédita se halla todavía sin traducir.

De lo dicho se desprende necesariamente el tema de la traducción. La traducción de las ideas, los conflictos y las palabras, cultural y lingüística. Y lo que me parece importante, la elección de la lengua. Contrariamente a la idea popular de que un escritor usa los recursos que su lengua le ofrece para expresar su interioridad, sus ideas, o lo que fuere, Puig opta por la lengua mejor para hacer literatura, en principio con el criterio de la "calidad", ya que el español no era un idioma con el cual se sintiera cómodo para poder crear, según su propio testimonio. Los primeros textos fueron escritos en inglés<sup>8</sup> y la búsqueda de la lengua al mismo tiempo que la búsqueda del estilo personal, los temas, los artificios, los recursos, etc., produce textos un poco dudosos, híbridos guiones que por su misma condición genérica oscilan entre fronteras. Resulta interesante observar qué tipo de experiencia tiene lugar acá, cuando el texto es traducido por el mismo autor, en una especie de intento de decir de dos maneras distintas la misma cosa, y ver cuál resulta mejor, cuál tiene más éxito.

Según testimonios, Puig despreciaba el español, porque era la lengua del cine subdesarrollado, cuestión que incidió en el hecho de que no la eligiera para contar sus historias. Los primeros experimentos fueron una escritura de un guión en italiano, durante su primera época de exploración del mundo del cine, seguida de la escritura de dos guiones en inglés: "Ball

cancelado”(escrito en Londres) y “Summer Indoors”(escrito en Estocolmo) que él mismo tradujo luego bajo el título “Verano entre paredes”, enfrentándose al problema de escribir en castellano. Esto se manifiesta en una especie de indecisión y en un vacío lingüístico en el sentido de ausencia de autenticidad y aun de referencialidad, que nada tienen que ver con la estrategia de usar estereotipos lingüísticos para tipificar o con cualquier otra intención, que ensayaría más tarde en sus novelas. Luego de estos experimentos fallidos, prueba la escritura en castellano de un guión titulado “La tajada”<sup>9</sup>, (donde) la lengua usada en tanto ésta representa una condición social, una manera de decir “bien” o “mal” (que) mucho tenía (que) ver con la imitación poco feliz más (que) con una búsqueda de un registro propio, (que) comenzaría a tener lugar sólo después de la escritura de la primera novela.

*Redacción!*

Como apunta Graciela Goldchluck, resulta paradójico comprobar que la entrada de un escritor como Puig al campo de la literatura estuvo signada por una gran dificultad para poder comunicar en su lengua.<sup>10</sup> De hecho, parecería que ese borramiento de la propia voz que se traspone en el narrador de un texto, fuera una manera de no hablar él mismo, de no descubrirse en sus carencias o prejuicios, dejando que las voces sean transcriptas tal como ellas hablan, sin aparente mediación (grabar y transcribir).

↓ 2

Mem. J Puig 16

La tarea de Puig como traductor de sus propios textos y las intervenciones en las tareas de los traductores de sus obras resultan llamativas en la medida en que dan cuenta de un gesto de control total de la propia palabra que parece contradecirse con esa indecisión o incomodidad de la que hablábamos, o aun con la democratización del texto a la que algunos críticos se refieren en relación con la ausencia de narrador, como veremos más adelante. Parecería que, una vez asumida la propia voz y la propia escritura, hubiera instalado una fuerte paternidad sobre el texto y no permitiera manipulaciones de extraños que pudieran producir tergiversaciones o desvíos. El mismo traductor al italiano de la obra de Puig señaló recientemente, al referirse a la relación establecida con Puig a través de los textos y también de una amistad personal; la meticulosidad ejercida en esa búsqueda de la mejor palabra, exigiendo correcciones y permanentes reescrituras hasta ver aparecer en aquella otra lengua la traducción exacta de lo que había escrito en castellano, enviando inclusive dibujos o fotografías para hacerle comprender cabalmente al traductor la diferencia entre un sombrero de ala ancha y una capelina, lo que

su propio idioma, en este otro que debe conocer en profundidad su propia lengua y la lengua del otro para poder hacer las transposiciones. Incluso en relación con las adaptaciones, Puig manifestó su desconcierto y enojo al comprobar ciertas modificaciones que se habían efectuado sobre un texto suyo y aparecer como único responsable del guión en los créditos de la película. Este hecho, según él mismo comenta en el prólogo<sup>12</sup>, lo llevó a escribir una nueva versión de su versión del cuento de Silvina Ocampo "El impostor", que en primer lugar había titulado "Otro" para su adaptación cinematográfica y en este texto definitivo: "La cara del villano".

Una curiosidad más acerca de las ambigüedades y dobleces de Puig nos instala en una zona de problematización para la literatura y la lingüística en general.

### **Fronteras espaciales / fronteras lingüísticas**

Existen ciertos espacios que establecen relaciones más directas que otros con ciertas maneras de hablar. Me parece que el mejicano de la frontera con Estados Unidos, llamado "chicano" es una de esas formas lingüísticas personales, marcadas fuertemente por el contexto y la idiosincrasia de sus hablantes. Si a este hecho se suma el juego literario de Puig de apropiación del registro y exacerbación de la particularidad de la voz, se unen varios límites, varias fronteras.

La experiencia con el castellano de Tijuana resulta muy llamativa como ejemplo preciso de frontera, de límite tanto geográfico como lingüístico. El guión cinematográfico escrito en este contexto se titula "Recuerdo de Tijuana" y funciona en relación con la lengua y con las traducciones, precisamente como un recuerdo, una postal, una muestra de una manera de decir que oscila en la frontera entre dos países y dos lenguas. Este registro pareció darle a Puig la posibilidad de crear una escritura de cruce que mucho se relaciona con sus anteriores vivencias en relación con el idioma y para la cual elige un género también fronterizo que le da la posibilidad de explorar los vaivenes entre la literatura y el cine, pasando por una zona algo ambigua e incierta por lo efímera, que es la escritura del propio guión.

*Recuerdo de Tijuana* nos da el punto de partida para analizar un caso muy particular de uso del lenguaje: cómo hay ciertas cosas que sólo pueden ser dichas con ciertas palabras, en cierta lengua<sup>13</sup> {El conflicto que plantea } el texto está cargado de una violencia y unas connotaciones que no escapan para nada a la Argentina, pero la posibilidad de hablar acerca de eso, de ejercer la violencia en el lenguaje y dominar con él, fue quizás uno de los puntos no dichos con libertad por la literatura en la Argentina de Puig, sumado al lugar del exilio y la exigencia del "color local" (que) seguramente le imponían las condiciones de la producción cinematográfica, (que) de ningún modo podemos olvidar cuando se trata de analizar las

Reducción!

folio pág 19 ?

ejercicio que practica en muchas ocasiones y que le dio la posibilidad de circular por diversos espacios dentro de la vida cultural argentina. Es decir, aquél que desconozca a Puig en la escritura, es posible que lo recuerde por haber visto en cine o en teatro alguna de sus obras. Podemos atrevernos a decir que en este caso, a pesar de las múltiples mediaciones a las que se somete un texto cuando es adaptado, la supervisión y constante intervención del autor en estos casos permitiría reconocer un "producto" original, una firma del autor.

La tarea de Puig como adaptador consiste en algunos movimientos básicos que sintetizamos como: adaptación de un cuento ajeno a un guión propio; adaptación de una novela propia a un guión; adaptación de una novela propia a una obra de teatro; adaptación de una novela ajena a un guión; adaptación de una novela propia a una ópera; adaptación de fragmentos de novela propia para la televisión (proyecto inconcluso).

Los traslados de uno a otro registro dan cuenta de la pérdida del límite genérico, asunto que parece rondar la obra de Puig ya que, como veremos más adelante, la consideración del guión como género arrastra una serie de problematizaciones genéricas. Por otra parte, la necesidad de traducir de uno a otro género, da cuenta de la incesante exploración a través de las posibilidades de la escritura: ya que parecería que la novela <sup>cierro</sup> no <sup>puede</sup> agotar las variantes de la historia, nuevamente exige otras formas de decir que puedan dar cuenta de las capas más profundas de significación y de las

diferencias que surgen por el uso de los distintos registros. Por ejemplo, en los casos de adaptaciones de *El beso de la mujer araña* al teatro o al cine, se pierden obviamente las notas al pie del “narrador” o aun los monólogos interiores, para ganar en riqueza de descripciones o ambientación. A Puig no parece molestarle la pérdida de lo que los críticos literarios consideran la mayoría de las veces el germen de la importancia y la riqueza de esta novela, sino que explora los registros en busca de aquello que el cine puede decir mejor porque cuenta con recursos que le faltan a la escritura, intentando encontrar nuevamente “la mejor manera de contar la misma historia”.

La tarea de adaptador exige un distanciamiento importante con respecto al texto original a la vez que un gran conocimiento de ambos géneros (tal como señalábamos en relación con la traducción), lo que nos conduciría a pensar que Puig había logrado esa relación con su escritura, la apropiación seguida de la toma de distancia crítica (aquella que exige revisar el propio texto tratando de encontrarle lo que resulte más productivo, interesante o comercializable desde el punto de vista de la industria cinematográfica y, a partir de allí, reescribirlo). Esto es así pero al mismo tiempo instala la cuestión que mencionábamos antes sobre la toma del control absoluto del texto, el temor de ser mal decodificado, de ser tergiversado. De hecho, muchas de las adaptaciones de sus obras llevadas al cine o al teatro y en las cuales no intervino él como autor del texto, le

produjeron un gran malestar y una desilusión porque no se había captado la esencia de su original; incluso se refiere así a la versión más conocida de *El beso de la mujer araña* para el cine, realizada por Héctor Babenco.

Este problema gira también en torno a uno mayor, que es el de la definición genérica. El hecho de que Puig haya explorado con tanta recurrencia el género del guión, resulta llamativo por la misma particularidad de éste: un texto de por sí fronterizo, oscilando entre dos maneras muy diferentes de decir: la del cine y la de la literatura y que se anula a sí mismo, en el sentido de que no sobrevive a uno ni a otro, no existe antes de la novela, pero tampoco después de la película. Es un texto de engarce que permite realizar la transposición y se vuelve efímero, tiene una duración breve y jamás está terminado, se somete a constantes revisiones, modificaciones y reescrituras y, en la mayoría de los casos, se destruye. Y aún así, Puig elige ser escritor de guiones, lo que lo ubica evidentemente en un espacio que no es literario (pero) que tampoco lo consagra como cineasta (pero) desde el cual, sin embargo, puede participar de los dos.

Sus textos adaptados circulan entonces desde un lugar que es el de la literatura (cuento de Silvina Ocampo, novela de José Donoso<sup>15</sup>, novelas propias) hacia esa zona de indeterminación del guión ubicada en el espacio de la literatura-cine que intentaremos fijar más adelante, cuando abordemos el análisis de los textos.



También podríamos señalar una operación algo más compleja en relación con la adaptación, en la medida en que no es reconocida como tal pero que funciona con los mismos principios: sería el traslado del registro del cine al de la literatura a través del relato de las películas que se da en las novelas<sup>16</sup>, es decir, el uso del texto cinematográfico para ser adaptado a la escritura sin pasar por el guión como zona de transición. Sería la operación inversa, en el sentido de que las descripciones, la ambientación, el diálogo, la historia en sí es trasladada al registro literario. Esto es una estrategia absolutamente ficcional, justamente una estrategia que muestra cómo se puede circular entre uno y otro registro, ya que no debemos olvidar que las películas traspuestas a la escritura de las novelas en la mayoría de los casos son inventadas, en tanto que los textos literarios adaptados al cine existen.

---

También podríamos señalar una operación algo más compleja en relación con la adaptación, en la medida en que no es reconocida como tal pero que funciona con los mismos principios: sería el traslado del registro del cine al de la literatura a través del relato de las películas que se da en las novelas<sup>16</sup>, es decir, el uso del texto cinematográfico para ser adaptado a la escritura sin pasar por el guión como zona de transición. Sería la operación inversa, en el sentido de que las descripciones, la ambientación, el diálogo, la historia en sí es trasladada al registro literario. Esto es una estrategia absolutamente ficcional, justamente una estrategia que muestra cómo se puede circular entre uno y otro registro, ya que no debemos olvidar que las películas traspuestas a la escritura de las novelas en la mayoría de los casos son inventadas, en tanto que los textos literarios adaptados al cine existen.

## LA CUESTIÓN GENÉRICA

### GUIONES

Al abordar el análisis del guión surge la consideración de un primer punto: la problematización genérica. El guión es un texto (según algunos, casi un texto) que se pone en cuestión a sí mismo al no ofrecer la posibilidad de categorizarse como literario, ni tampoco como perteneciente a alguna otra esfera del saber, o al menos de la producción escrita en general. El guión es un texto ubicado en un no lugar.

Los espacios de circulación tienen que ver aquí con el tema de la disponibilidad, es decir que no podemos evitar hablar de “intencionalidad”. Se escribe para vender una idea y se pone en manos de distintos operadores (técnicos, productores, directores, actores, etc.), según las instancias que vaya superando en su recorrido hacia la aprobación que lo conducirá a transformarse en una película.

El guión se transforma.<sup>17</sup> Es un texto que nunca está terminado y sobre el cual, reimprimiéndolo, muchos tienen derecho a escribir, modificando, agregando, corrigiendo, suprimiendo. Es un texto que no tiene dueño y que tiene un destinatario muy particular: el guión se diferencia de un texto literario en el sentido de que su público lector tiene una apropiación directa de él y un objetivo comercial y, por supuesto, no es



masivo. En relación con esto, aparece la cuestión de la publicación. Cuando un guión se publica es porque ha fracasado la filmación para la cual sería la matriz. De otro modo, ese texto será el germen para producir otro tipo de texto (una película) que, según los directores, ya nada tendrá que ver con él.

El guión debe aludir continuamente a la obra fílmica a realizar, por lo que la ficción se desarrolla en dos niveles: el “literario” y el técnico, aspecto que lo aparta de la concepción literaria de género, donde la escritura es autónoma y se basta a sí misma; no apunta a un posible después en el cual se opere con ella. Es a partir de aquí que los teóricos del cine no dudan en afirmar que nadie puede elegir al guión como género de escritura literario, del mismo modo que puede decidir escribir una novela o un poema, si no acepta al mismo tiempo la convención que le exige esa puesta en disponibilidad: escribir para otra cosa y para otra persona.<sup>18</sup>

El guión es un texto efímero. Una vez que se le realizaron todas las modificaciones necesarias para que sea “filmable” se destruye o si no es filmado, las compañías los guardan en cajas de seguridad esperando a que se rediscutan en otro momento, o se devuelve al autor, de modo que en los casos en que las empresas adquieren los derechos (aun de los guiones que no se filman), anulan toda posibilidad de circulación y lectura. Tiene una corta vida como texto para transformarse en otra cosa, por eso podemos decir que se trata de una escritura en tránsito.

Me resulta interesante, en relación con el tema de las fronteras y los posicionamientos en distintos espacios de la cultura y de la literatura en especial, que los primeros y los últimos textos escritos por Puig hayan sido guiones, como si su entrada a la literatura y también su despedida estuvieran signadas no sólo por un cuestionamiento acerca del lenguaje, como decíamos, sino también por una problematización genérica. Entró a la literatura por la puerta de atrás, ya que los guiones no se consideran textos propiamente literarios, sino en todo caso en tránsito desde o a través de la literatura.

El gesto de elegir géneros marginales o poco legitimados para construir sus ficciones tiene que ver con la categorización del guión en general como “género menor”. Y debemos considerar que este gesto en Puig no se funda en una actitud transgresora con respecto al circuito oficial o académico, sino con un proyecto personal que consiste en la posibilidad de ingresar al mundo del cine. Él se convierte en una pieza de la maquinaria del cine en el momento en que escribe textos por encargo que, sabe, sufrirán manoseos hasta convertirse en la película literal que sueña y quizás, nunca lleguen a ser filmados.

Lo que lo aparta del trabajo de guionista y lo inscribe como escritor es ese movimiento de apropiación de sus textos que lo conducirá a múltiples reescrituras y lo hará enfurecer cuando aparezca en los créditos de una película como responsable de una historia que no escribió<sup>19</sup>.

Pero además de los textos en disponibilidad, están los guiones que no se filman y se publican

Ahí se comprende la relación ambigua que el objeto guión mantiene con la publicación. Quizás, publicar un guión no es más que un acto paradójico: en sentido propio, es un gesto desplazado que, llevándola a un lugar diferente del suyo, hace de una obra que exhibe de múltiples maneras los signos de lo no acabado un simulacro de texto concluido.<sup>20</sup>

Con respecto a las particularidades de la escritura del guión aparecen puntos que tienen que ver con la literatura, como el modelo de relato, el narrador y el espacio de la oralidad.

Es evidente que el guión, como todo texto, se inscribe en una genealogía, para sostener un modelo o para transgredirlo, pero sería importante considerar, en relación con los guiones que analizaremos, el espacio que asume el modelo cuando se trata de contar una historia por primera vez y cuando se trata de contar una historia que ya fue pensada y escrita por otro. El modelo del cine parece pesar sobre la escritura puigiana, manifestándose en el uso de ciertas estrategias que desarrollaremos más adelante, como el uso de la cursilería, el estereotipo, etc.

El problema del narrador puede resultar muy interesante si conjugamos las características narrativas de un guión y la poética de Puig, donde el espacio del que narra se va reacomodando, ocultando o

exhibiendo pero siempre problematizándose. Si en las novelas nos resulta una cuestión importante intentar fijar el *status* de una presencia narradora, es otro el que se instala en los guiones.

Todo guión tiene un narrador que asume paralelamente esas dos funciones de las que hablábamos más arriba: hacer correr la historia y fijar las determinaciones técnicas para que sea bien decodificado por aquél que va a operar con esta matriz. El cine clásico tiende a borrar en el film la marca del narrador para crear el efecto de autonomía y darle verosimilitud a la imagen creando el efecto de simultaneidad. Cuando el narrador se explicita es para crear un distanciamiento que ponga en cuestión la representación y puede adoptar distintas formas: el *flashback*, donde siempre es un personaje (o varios) el que recuerda y narra los hechos desde el presente de la historia; el cambio de punto de vista para contar la misma historia; las autorreferencias; etc.

El narrador de los guiones de Puig es muy exhibicionista, en el sentido en que los textos están llenos de acotaciones e indicaciones que tienen que ver no sólo con las precisiones de orden técnico para la realización, sino con una especie de omnisciencia o con el deseo de que todo quede dicho; entonces el personaje tiene en ese momento, por ejemplo, una mirada perdida porque está recordando un paseo por la nieve con su novio hace unos meses. Si tomamos en consideración lo dicho acerca de que el guión es el punto de partida hacia otra manera de decir que es la película, resulta

evidente que esas acotaciones se perderán porque no existe ninguna indicación técnica que diga que la chica recuerda y aparezca la imagen retrospectiva del paseo, sólo está en “su mirada”. Entonces, podemos preguntarnos qué función cumplen estas intervenciones en un modelo genérico que no las admite ni las necesita, ya que no es posible para el director filmarlas.<sup>21</sup>

Por otra parte, con respecto a las estrategias utilizadas en la transposición del escrito al film podemos ver que recurrentemente aparecen las que tienden a poner en evidencia a la voz narradora: voz en *off*, *flashback*, lectura de cartas, etc., como si el narrador (ese mismo narrador que en las novelas parece que quisiera ocultarse aunque usa estos mismos procedimientos) quisiera exhibirse, dar cuenta de sí.

En relación con el tema de la oralidad, podemos pensar en una decisión que subyace a la escritura de todo texto pero que en el caso del guión es crucial: qué decir, qué callar. Cómo resolver en un género que se funda en el decir de los personajes para no decir todo. El guionista debe tener en cuenta que su texto será reescrito también y transformado mediante la dirección y la puesta en escena, contando con los cambios imprevistos, las improvisaciones, las pruebas, etc., por lo que se concluye que se trata de un texto libre o abierto que no debe agotar los recursos del lenguaje ya que su fin es decir por medio de la imagen y el sonido, no sólo o necesariamente de la escritura. Por lo tanto, un guión no debe basar su



preocupación en crear belleza por medio del lenguaje sino solamente en encontrar el registro más apropiado y jugar con las sugerencias y posibilidades de apertura. A partir de aquí podríamos pensar que la preocupación por el lenguaje que está presente en Puig como escritor y lo lleva a perseguir a adaptadores y traductores sería un gesto poco “profesional” para un guionista.<sup>22</sup>

Puig no resigna el lugar de escritor y es así que podemos leer estos textos escritos y publicados como guiones autónomos, nunca filmados, como exploración de un género en la frontera entre la literatura y el cine, esa frontera tan transitada por él. En relación con la transposición del texto literario a guión y luego a film no podemos dejar de pensar en una cadena de pérdidas y renunciadas relacionadas fundamentalmente con la dimensión de la palabra y por otra parte con el problema más general de la adaptación que comentábamos en el capítulo anterior.

En el prólogo a *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, Puig hace un acercamiento a las teorías del guión vinculando sus propias experiencias previas a la escritura y al cine, su incursión en el mundo cinematográfico, la experiencia literaria y la tarea de adaptador.

La escritura del guión aparece sometida a ciertas circunstancias que tienen que ver con lo político, con lo intelectual y con una concepción artística que busca desprenderse de las fórmulas vacías hollywoodenses para acceder a una estética más comprometida, con lo social.

Paradójicamente, el cine político de denuncia al que se refiere Puig, logra por el uso de la cámara fría e impersonal y del objetivismo que pretendía un realismo literal, volverse tan purista que sólo una élite lo podía seguir, de modo que contradijo su principal interés de ser reflejo y paradigma de liberación para las clases oprimidas.

De ahí, luego de su primera experiencia en Italia, Puig reacciona contra este cine de autor para comenzar a indagar en la técnica narrativa de Hollywood donde el cuidado por esa estructura narrativa que a él le preocupaba y al mismo tiempo el proceso de constitución de los mitos, llevó a decir a Puig que este cine le permitía sostener una realidad paralela para evadirse de la mediocridad de su pueblo y de su circunstancia histórica. La fascinación por las fórmulas del cine norteamericano lo llevaría más tarde a integrar en sus textos esa otra realidad y a desdibujar las fronteras entre ese pueblo tercermundista donde el cine signó su infancia y esos otros lugares de residencia, esas múltiples migraciones de la adultez. Y por otra parte, las fronteras entre un registro en la escritura donde lo latinoamericano se fusiona con el modelo hollywoodense de pensar la vida, de actuar, de relacionarse con los demás, de exhibirse y de hacer cine.

Resulta muy interesante la lectura de este prólogo en el punto en que Puig explica por sí mismo el tránsito hacia la escritura literaria como el mejor código para contar las historias que circulaban por su cabeza,

renunciando a la escritura del guión y más explícitamente a la filmación de películas, ya que sus personajes necesitaban decir mucho (no paraban de hablar) y la economía del cine no le permitía este desarrollo.

Un punto importante es la reflexión puiguiana que puede aportar a la discusión de la diferencia entre literatura y cine; según Puig, ésta se encuentra en el abordaje del realismo. El cine que pretende ser realista queda relegado a un presente que le impide trascender ya que se desliza por la superficie de esa realidad y no realiza ningún análisis de ella, carece de una dimensión más profunda que opere con esa realidad para interpretarla y, simbolizándola, poder comprenderla. En cambio, la literatura es para Puig la zona que permite una fiel reconstrucción de la realidad que se basa en el logro de la profundidad conceptual. La literatura exige un tipo de lectura diferente a la que exige el cine, ya que necesita mayor reflexión, detenimiento y profundidad para llegar al análisis.

Este pensamiento es lo que lleva a Puig a realizar una crítica de sus novelas desde el punto de vista del logro realista:

Mis novelas, por el contrario, pretenden siempre una reconstrucción directa de la realidad

1959

EL DEBUT

VERANO ENTRE PAREDES <sup>23</sup>

Este primer guión se orienta en torno a un eje desde el cual podemos leerlo: la construcción de un modelo femenino y de un modelo de escritura que se funda en la cursilería y que tiene que ver con la línea genérica del melodrama, presente por supuesto en el folletín. Según Julia Romero, como género significa un modo de representación popular destinado a explorar los espacios conflictivos creados por la modernidad, donde al considerar a la modernidad como espacio regido por el pensamiento burgués, se puede encontrar la respuesta a los debates en torno del gusto que se suscitaron en los sesenta: buen gusto, *kitsh* y *camp* estarían en relación directa con el uso que hace de la cultura una clase social<sup>24</sup>. El destino melodramático tiene que ver justamente con la aceptación dentro de un mundo de dicotomías buenos / malos, de lo que la vida tenga preparado para uno, con las consecuencias que sean. Generalmente el personaje melodramático no se merece lo que le pasa porque es bueno, pero el destino lo somete a situaciones que no puede manejar y a veces modifican el resto de su vida sin que ni siquiera se entere (una carta no recibida, un instante de desencuentro, un error, etc.). La construcción de la línea del melodrama puede tener que ver en Puig, tal como lo afirman algunos críticos aun muy tempranamente, con la línea del cine de Hollywood o, como marca Romero y la crítica más actual, con una estrategia *camp* como uso paródico del género, refuncionalizándolo desde la ironía para ejercer un distanciamiento y así poder usarlo sin caer en él.<sup>25</sup>

Las historias de amor, los desencuentros, el uso del bolero y de cierto cine apoyan esta construcción melodramática que aparecerá recurrentemente en la producción de Puig (para el cine y también, evidentemente, en las novelas).

Tal como apunta Julia Romero “el melodrama difundido por Hollywood y por cierta literatura era el que operaba como lenguaje modelizador que controlaba y garantizaba la reproducción de modelos de subjetividad que respondían a una moral sexual identificable con los modos de vida burgueses”(454).

*Verano entre paredes* cuenta la historia de una buena chica, linda pero no llamativa, que se encuentra estudiando música muy lejos de su casa, en Suiza, y sostiene una historia de amor a la distancia. Vive con una compañera que le alquila una habitación durante el invierno, desprejuiciada y liberal, con quien comparte armoniosamente su estilo de vida. El conflicto comienza con el anuncio de Rick, el novio de Cinthia, de su visita desde Estados Unidos. La joven, que está estudiando obsesivamente para ganar un concurso, se ve contrariada por esta visita, que la alegra pero a la vez la fastidia y, ante la llegada del galán, se le ocurre pedirle el favor a su poco confiable amiga de que entretenga a su novio mientras ella aprovecha este tiempo para estudiar. Obviamente, estas salidas se transforman en un romance, a escondidas de Cinthia. Sin embargo, al finalizar sus vacaciones

Rick se irá con Cinthia quien perdió el concurso y debe volver a su casa. Las cartas le irán contando a Lilla que Cinthia y Rick se casaron y recorren Europa, luego volvieron a su casa y Cinthia narra su aplastamiento en un pequeño pueblito de Estados Unidos y su deseo de tener un hijo. Más adelante, tres años después, Rick vuelve a buscar a Lilla luego de su separación de Cinthia quien se interesa sólo por su éxito y su trabajo. Lilla le consigue un empleo y comienzan a convivir. Al tiempo, se entera de que está embarazada aunque supuestamente un problema físico se lo impedía. Al volver a su casa luego de enterarse de su embarazo, Rick le comunica que Cinthia quiere volver con él, que todo le va mal y está sola, en realidad él es aún su marido y su deber está junto a ella, así es que decide irse. Ella enojada le reprocha que va a tener un hijo suyo, le dice que ya no lo ama y lo echa. Cuando él regrese, tendrá su valija preparada. Sin embargo, al sentirse nuevamente sola, cambia de opinión y vuelve a colgar su ropa en el ropero.

La cursilería se va poniendo de manifiesto en relación con una práctica que consiste en ir al cine todas las tardes, lo cual hace, paradójicamente, Lilla y no Cinthia, quien representa el modelo de la fragilidad femenina, el romanticismo, lo clásico (la música que toca). Los modelos del cine aparecen subrepticamente trabajados desde la parodia y son desmantelados por los mismos personajes. Lilla con su amante:

Lilla: 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.

Él: ¿Por qué tomas todo a broma? De veras me voy más contento si me pides que vuelva pronto, cada vez me cuesta más separarme de ti...

Lilla: Me parece que tanto tabaco te ha hecho mal. (62)

El hecho de ir al cine entra en relación con la práctica de contarse las cosas, bajo la forma del “cuéntame tu vida”, que exige el relato de los acontecimientos tal como ocurrieron, con todos los detalles. Esta es evidentemente una práctica que retomará Puig en sus textos posteriores a lo largo de toda su producción.

La cursilería se da como un afán por ser sofisticado: Suiza, el piano, aportarían datos en esa línea, pero es un afán vano ya que los personajes por lo general son de clase media e inevitablemente se ven envueltos por las consecuencias de su propio destino; ése es, en definitiva, el destino melodramático.

El uso del material de la cursilería y el melodrama hace que se produzcan fisuras en las instancias en que los presupuestos genéricos son puestos en evidencia o llevados a un extremo. Esos elementos van apareciendo insertados en la historia y también en las indicaciones técnicas y la organización general del relato. En el momento en que se produce un



desdoblamiento de la acción a partir de la estrategia de hacer aparecer las cartas que cuentan la historia que no se ve, hay un cambio importante donde parece pesar la marca de lo literario. La voz en *off* va narrando las acciones de los personajes ausentes mientras Lilla desarrolla acciones paralelas o simplemente llora de dolor por los recuerdos. Parecería que el efecto de simultaneidad que logra el cine no sirviera sin embargo para mostrar estas dos escenas distantes al mismo tiempo (en cierto cine generalmente con efectos paródicos, se utiliza la imagen partida con una línea), y por eso debe recurrir al uso de la voz en *off* con el pretexto de la carta. Es interesante destacar que toda esta parte del texto obvia el diálogo. Se desarrolla en dos columnas: a la izquierda, el texto de las cartas conservando sus propias convenciones (convenciones de la escritura) y a la derecha en cursiva las indicaciones técnicas propias de un narrador literario tradicional con grandes rasgos de omnisciencia ya que no se aclara que lo que Lilla “imagina” al leer la carta deba ser filmado, además de las referencias a sentimientos, recuerdos, sensaciones:

Sólo contestar las cartas le aliviaba, mientras lo hacía se sentía acompañada y hasta se le esbozaba una sonrisa en los labios. (105)

La lectura de la carta en *off*, explota algunos recursos propios del cine muy estereotipados y algo cursis:

Ahora sí que deseo un hijo con toda el alma. Quiero un chico igualito a Rick, si es una nena con mi cara se la regalo a la tía Irenc. Te imaginas el cuadro, yo madre.....

(voz que vuelve) Ahora sí que deseo un hijo con toda el alma. Quiero un chico igualito a Rick. Te imaginas el cuadro, yo madre.....

.....Quiero un chico igualito a Rick. Ahora sí que deseo un hijo.....

Quiero un chico igualito a Rick

.....Te imaginas el cuadro, quiero un chico igualito a Rick ... (105)

Otro recurso muy usado que proviene del cine es la indicación del paso del tiempo con las hojas que vuelan de un calendario.

El modelo de mujer que se constituye se funda en una línea que opone a la mujer fascinante, “completa” según Rick y realizada profesionalmente, con la jovencita inocente que por su confianza en el novio y la dedicación abnegada al trabajo pierde su amor y su posición. Entre ellas, el hombre que no es fiel a ninguna y las ama a las dos al mismo tiempo, buscando la mujer perfecta mediante la combinación de ambos modelos. En principio, este parece ser el juego de oposición dibujado por el triángulo de los protagonistas, pero dura sólo durante las líneas iniciales. Cinthia, en realidad se molesta por la llegada de su novio, desafiando al modelo de novia entregada y jovencita sacrificada que debe estar lejos de su casa. Su objetivo es absolutamente individualista, busca constituirse como mujer

exitosa mediante su carrera y sus logros personales. En cuanto a Lilla, invierte el modelo de mujer frívola en el mismo momento en que se enamora. Cuando al final del texto, realice su visita al médico y éste le confirme que se ha curado del problema fisiológico que la privaba de la maternidad y pueda concretarla, habrá accedido al modelo de mujer que aparentemente sostenía Cinthia, que es quien consigue casarse y radicarse en el pueblo de ambos con el proyecto de tener hijos. Cuando Cinthia se separa, transgrede el modelo que había intentado sostener y ya no puede reconstituirlo: su carta pidiéndole a Rick que vuelva no funcionará porque la otra mujer ha conseguido ocupar el lugar de dadora para el hombre: la que da trabajo, la que da casa, la que da un hijo, ayudándolo a él a cumplir con su rol masculino, que él intenta sostener volviendo con su legítima esposa que lo necesita. Así, a partir del sostenimiento de ese modelo Lilla puede convertirse en “una mujer normal” y retener al hombre.

La presencia del sufrimiento signa a los personajes melodramáticos despojándolos de sus afectos injustamente (pobre Cinthia estudiando mientras su novio la engaña con la amiga), haciéndolos girar varias veces de posición siendo víctimas de las decisiones de los otros o del mismo destino sin poder hacer nada para evitarlo. En definitiva, lo que produce Puig es un uso de ese movimiento melodramático muy distanciador en el sentido de que son los mismos personajes los que en realidad se van reubicando permanentemente en ciertos roles que ellos mismos burlan.

Hacer un gesto de fastidio ante la llegada del telegrama que anuncia la visita del novio, la exime del derecho al sufrimiento que le genera la pérdida de Rick. La idea es la de que los personajes se van posicionando como si actuaran papeles dramáticos (o melodramáticos) que ni ellos mismos creen y el efecto es de un gran distanciamiento con respecto al conflicto que se desarrolla porque es enormemente artificial, como si todo esto fuera una broma.

Creo que la cursilería y el melodrama representan una línea literaria o cinematográfica en general, donde no podría inscribirse a Puig ya que su gesto es exageradamente ficcional, es paródico, y lo conduce a manifestarse aun en estas primeras escrituras como una figura desplazada de los modelos, que opera con ellos refuncionalizándolos permanentemente. La puesta en evidencia de las estrategias paródicas nos conduce a pensar que este uso no es casual:

Lilla: (parodiando a los gangsters del cine) No importa. Vos ganate la confianza del trompa que juntos daremos el golpe. Una noche entramos en la fábrica...

Rick: ...y nos levantamos con los habanos.

Lilla: Hermano, el fato está consumado. Echemos un trago.

(...)

Lilla: (en su tono natural) ¿Te sientes mejor ahora? (115. El subrayado es mío)

En relación con el modelo de mujer y las alternativas que se van generando en relación con la sexualidad y la moralidad, aparece el final feliz como la realización del discurso utópico, síntesis del desdoblamiento femenino entre la diva y el ama de casa.<sup>26</sup>

1960

LA VUELTA A CASA.

LA TAJADA.<sup>27</sup>

“No creas que me engañaste, yo me engañé a mí misma”

Esta es una de las frases claves para entender el funcionamiento de “La tajada” en tanto práctica de escritura que busca constituir un afianzamiento como género en la producción de Puig y al mismo tiempo consiste en un primer acercamiento a un tema local, con personajes, circunstancias contextuales y lenguaje argentinos.

*La tajada* cuenta la historia de una joven pobre pero ambiciosa que logra ascender socialmente ya que se propone vincularse con personajes influyentes que la benefician económicamente y al mismo tiempo le abren nuevas formas de comunicación: la apertura sexual, física en todas sus dimensiones (arreglo del cabello, vestimenta, actitud corporal) y social: Nérida aprende a relacionarse con los demás dándole a cada uno el trato que corresponde y obteniendo cosas a cambio. La lógica del trueque que da sentido al texto posibilita pensar en el ascenso social con una enorme carga de entrega y violencia.

Los estereotipos del cine están también presentes y van determinando un modo particular de ser, de actuar ante los otros, de peinarse, vestirse, hablar, etc. Ese modelo que se aprehende yendo al cine -al igual que en los demás textos que analizaremos- tiene en este caso una carga mucho mayor de participación. Aquí, el personaje asume el poder absoluto del texto (no crean que la engañan) y se convierte en actriz filmando sus propias

películas. Las escenografías de Argentina Sono Film y las melodramáticas historias que Nélide protagoniza cuando se convierte en diva del cine argentino, signan un tipo de relación basado en el cumplimiento de roles y en el acceso a estereotipos extranjeros a la vez que al establecimiento de una figura nacional que en la década del cincuenta se forja como la expresión de una identidad femenina que, pareciéndose a sus modelos foráneos, puede convencer a los otros de que es auténtica y ser exitosa. Es ni más ni menos que el mecanismo de la cursilería que ella hace explícito al justificar su forma de ser y ante el reproche de los demás que esperan el seguimiento del modelo:

Nélide: Es que te quiero con el alma. (Julio se ríe) Por qué te reís?

Julio: Por eso del alma...

Nélide: Qué tiene?

Julio: Estuvo un poco cursi.(169)

La evolución de Nélide desde la miseria y la falta de clase hasta convertirse en la esposa de un político reconocido socialmente y lograr paralelamente un reconocimiento en la vida pública como diva del cine, ha sido asociado por algunos críticos con la figura de Eva Perón<sup>28</sup> ya que muchas marcas textuales parecen apuntar hacia ese referente.

Dar cuenta del ascenso social en relación con la traición y la mentira conformará la constitución de dos mundos que se interrelacionan en la



Argentina de la época: la política, en asociación con la corrupción; y el cine, en asociación con la imitación. Ambas estrategias se fundan en el ocultamiento y en la aceptación de unas reglas del juego que en las clases inferiores (de donde proviene Nélide) son desconocidas. Lo que ella aprende en relación con ambos mundos es a obtener placer de todos los intercambios que pueda realizar: sexuales, económicos, laborales, etc. El cine que mira tiene que ver con la obtención de ese espacio propio que la ayudará a cumplir sus sueños, el sueño de qué va a ser cuando sea grande. Ir al cine así como sostener una relación turbia con quien la ha engañado es para ella “prolongar los placeres de la ficción” y sentirse a gusto con esos seres (los actores) con los cuales se identifica. Así, la venganza tanto como la aceptación del rol no son más que tomas de control de todo lo que se haga sobre ella.

Este texto es, en comparación con el guión que analizamos más arriba, más objetivado en cuanto a las indicaciones técnicas y más trabajado en el sentido de la referencia y la autorreferencia. El lenguaje adopta los modismos propios del contexto lo que lo hace al mismo tiempo más auténtico que al de *Verano entre paredes* pero también muy estereotipado e imitativo. Respecto de la imitación y la construcción de una ficción, que parecen ser el punto en que el texto se autorrefiere mayormente, podemos pensarlas en relación con una poética de Puig, quien apunta en entrevista con Elena Poniatovska:

Los países latinoamericanos han crecido a la sombra de dos grandes culturas: la europea y en este siglo la norteamericana (Hollywood y el jazz-rock). Eso ha dado lugar en no toda una tendencia imitativa. Los modelos son ajenos, irreales. Todo intento de emulación fracasa porque las motivaciones son falsas (todas menos una) y los materiales son precarios. El resultado es la cursilería, el vano afán de sofisticación y madurez en vez de la auténtica expresión de nuestro subdesarrollo.<sup>29</sup>

Sin embargo, es importante la aclaración de que esos productos imitativos se vuelven sublimes porque ellos creen realmente en los modelos que admiran y su motivación es la necesidad de expresión que tienen. Así, Nélide se vuelve cursi e imitativa por su necesidad de expresión y la carencia de materiales con los cuales poder crear un modelo nuevo.

El lenguaje tiene, por otra parte, una gran carga de violencia que entra en relación con otras violencias del texto que operarán como la autocrítica del sistema político y social. Según apunta Julia Romero, la evaluación del peronismo está en este guión a cargo de los mismos peronistas y no es siempre positiva, pero contar la historia de Eva Perón desde el lugar desplazado de la imitación de Nélide posiciona a Puig en relación con los intelectuales de la década del cincuenta (Romero piensa en Borges y en Cortázar), cuya perspectiva desarrollada en los textos consiste en definir al fantasma del peronismo como monstruoso e irreal, personajes definidos por el horror y el ridículo. "Al definirse contra el peronismo, la literatura se define contra el mal gusto". En la película que imagina Puig, los

intelectuales son unos snobs que desaparecen en la primera escena y el peronismo es una revancha. Con respecto a la definición sobre el mal gusto, *La tajada* elabora todo un programa sobre el gusto y los referentes que lo sostienen, que tiene que ver con la cursilería de Nélide y los personajes que la rodean:

Director: Nélide, me estás volviendo a hacer pavadas con las manos. Bárbara es una chica bien, pero los meñiques no tienen nada que ver con eso.

Nélide: No me diga que cuando Bárbara señala el cielo y yo hago el ademán para arriba así, (hace ademán, meñiques arqueados) no queda más fino, más delicado...

Director: No, eso no es fino, es cursi. Una mujer de cuna es más natural, no está consciente de sus movimientos. (128)

La violencia de la corrupción política que consiste en ofrecer y aceptar dinero a cambio de favores políticos, en traicionar al mismo compañero para beneficiarse uno, en la creencia en un modelo de cambio social que también se defrauda y se traiciona permanentemente, tiene un paralelismo en las formas de relación entre los cuerpos y en la palabra. Cuando Nélide tiene relaciones sexuales, las disfruta por su ciego romanticismo que no quiere ver el uso y las traiciones y al mismo tiempo eso la lleva a no poder enfrentar los golpes y los insultos cuando llegan. El modelo de la sumisión se asume cuando se necesita fingir para obtener los propios placeres y prolongarlos, pero “no crean que no me doy cuenta de todo”, dice Nélide,

“son ustedes los que creen que me engañan”. El costo de aceptar el intercambio es no poder decir y en definitiva no poder realizar los sueños que siguen quedando pendientes como modelo de la realización de la mujer y que sólo pueden aparecer en el juego de fingir que el futuro compensará los dolores de la realidad:

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. (p174)

La confrontación con la realidad es dolorosa, Nélida necesita oír que la van a querer, pero los sueños que se contradicen con los acontecimientos conducen finalmente a la comprensión de que el modelo se eligió y a pesar del costo y las renunciaciones es posible acceder al control de la propia vida y en cierta medida de la de los otros y convertir a esos sueños imposibles en reemplazables o canjeables por otros pequeños placeres como la venganza al final del texto y la doble traición, el poder de la historia.

---

Como apunta Goldchluck:

La voracidad romántica de Nérida 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 en dueña del destino de los varones que la menospreciaron: una utopía a la que Puig no se volverá a atrever, pero que fija una escala de valores que tiene su punto más alto en el punto máximo de la pasión.<sup>30</sup>

1965

CÓMO ENTRAR Y SALIR DE LA LITERATURA

LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH.<sup>31</sup>

### **Cuéntame tu vida. Cuéntame una película.**

*La traición* se construye al modo de una muy particular autobiografía, donde parecería que la práctica de contar películas y de inventárselas permitiera al mismo tiempo reconstruir una historia de vida que, evidentemente, está filtrada por ese modelo filmico a partir del cual se genera. El proyecto autobiográfico se da en la historia de Toto en un gesto, diríamos, “anti-auto-bio-gráfico” ya que el desplazamiento de la primera persona, la proliferación de voces y la fuerte marca de la oralidad parecen ponerlo en duda. Armar la historia desde la voz ajena que es al mismo tiempo propia, da la clave para entender el signo de la paradoja que da sentido a gran parte de la producción de Puig. La autobiografía tiene que ver con una película y al mismo tiempo no hay manera de alejarse del cine más firme (por la marca de lo literario), que la que inscribe *La traición*.

Tomar los modelos sociales de constitución de los sujetos permite cuestionar los modos de subjetividad que aparecen en la novela, donde la sexualidad, las relaciones familiares y sociales, la política y también los modos del relato se van redefiniendo mediante la búsqueda del límite, de la línea que abra la posibilidad de transgredirlos, en el caso del protagonista. *La traición* es una novela que planteará por primera vez en la obra de Puig la necesidad de poner al descubierto, de desenmascarar esos modelos sociales que permiten a los sujetos, fundamentalmente, adscribir a ciertos

modos de hablar (modos de constituirse) y que en muchos casos provienen del cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta. Al mismo tiempo que los desmantela, el gesto que instala la novela es el de rendir un homenaje a esos mitos que constituyen el *star system* norteamericano, porque ellos son los que posibilitan la constitución de los mitos propios, de los mitos caseros.

El uso del cine da cuenta de estos modos de construir ficciones. ¿De qué manera es posible contar la vida propia y armarla sin apoyarse en la primera persona reminiscente o actualizadora de los hechos de la infancia? El montaje de voces que aparecen en el texto abre la posibilidad de yuxtaponer los fragmentos de la narración<sup>32</sup> borrando al narrador. Éste parece ser uno de los principales recursos sobre los que se funda la narrativa de Puig y quizás el más llamativo porque el narrador supone ser el elemento fundante para contar una historia. La literatura necesitaba la presencia, más o menos exhibida, de una figura que guiara el relato, pero en el caso de las novelas de Puig es como si las historias se contaran solas. Esta estrategia, explicada muchas veces por el autor bajo el argumento de las voces que quieren hablar solas y no dejan que las interrumpen<sup>33</sup>, resultó una marca de su narrativa que da cuenta de una posición con respecto a la paternidad del relato, y que ~~creo~~ tiene que ver con el cine en la medida en que las películas son más comúnmente “contadas” por la gente que los textos literarios; y con respecto al cine, es bastante evidente el borramiento



de la voz que cuenta: la historia se cuenta, aparentemente, sola. Esta toma de posición ha sido leída por algunos como una necesidad de dismantelar el autoritarismo del narrador, luego de que el mismo Puig afirmara que nunca podría haber sido director de cine por su incapacidad para gritarle a la gente, dar órdenes y decirle a todo el mundo lo que tiene que hacer.

Crear una literatura no autoritaria será una de sus búsquedas. Es en este sentido que me interesa subrayar la fuerza inaugural de la voz de la tía, ya que serán precisamente las voces el elemento más importante de su narrativa; voces que parecieran prescindir del narrador a través de un sutil gesto en el que el borramiento es en realidad la declaración implícita de una poética que se opone a lo autoritario. Son voces que se entretajan, en una aparente falta de jerarquías, sin un 'yo' que las unifique; el narrador —o incluso el autor como idea de autoridad— han desaparecido.<sup>34</sup>

La politización de la escritura está allí donde la voz enuncia desde un lugar también de marginalidad, pero, en fin, enuncia. La búsqueda de otro espacio desde el cual hablar tiene que ver con una toma de posición en todos los aspectos que, como consecuencia, construirá también un mito, una imagen del intelectual y del artista, construye también, desde luego, una figura de narrador. Este narrador no está ausente, está desplazado, pero creo que ve mucho más que un narrador común o tradicional porque está por detrás, está por encima y está a través de. Está, como apuntan los teóricos de la narratividad en cinematografía, en la posición del ojo detrás de la cámara. El "gran imaginador"<sup>35</sup> sabe mucho más de lo que nosotros

creemos, precisamente porque no sospechamos que está ahí. Podríamos pensar en la función de desmantelamiento, puesta bajo sospecha y denuncia que cumplen las cámaras ocultas en televisión, para comprender el modo de funcionamiento de esta especie de narrador que va armando una historia desde la posición del ausente.

La selección del material, su jerarquización, los dichos y los silencios, su ordenamiento..., todas marcas del trabajo con la materia narrable, realizado por un narrador que reproduce el transcurrir de una historia creando el mismo efecto de realidad que en el cine. El narrador está implícito y enmascarado pero lo es en la medida en que existe relato: los acontecimientos no pueden relatarse por sí mismos. Esta instancia del narrador oculto o borrado produce este sentido a partir de su misma manera de operar: cuando, por ejemplo, desvía información y la manipula, redimensionándola; es lo que ocurre con la carta escrita por Berto en los primeros capítulos y que sólo puede ser leída como último capítulo de la novela, invirtiendo ese primer camino de sentido trazado por el lector.

La estrategia es más sutil y a la vez más obvia para un "lector modelo" que haya seguido la obra de Puig, cuando vemos que la estructura de la novela presenta una simetría exacta, una bipartición de los dieciséis capítulos y este recurso se va repitiendo en los distintos textos. Esta especie de supranarrador organiza no sólo el material intratextual sino que hace un

7  
de los  
de la novela  
en la novela

guiño al lector promoviendo el reconocimiento y también la pregunta por el significado.

De esta manera, vemos que una estrategia pensada como desmantelamiento del autoritarismo, puede ser leída también como gesto innovador en vistas de un lector ingenuo (el mismo que se deleitaba con los radioteatros) o como provocación al crítico (al lector crítico tanto como al profesional de la escritura crítica) para que pudiera ir rastreando aquellas marcas que constituyen el “estilo” y permiten encontrarse con lo conocido, con la firma.

### **Una voz que no para de hablar**

En relación con este narrador ausente o desplazado, se encuentra el problema de cómo hacer decir a los personajes. Si decimos que las voces parecen hablar solas, sin necesidad de un narrador que les dé el lugar y el tiempo para hacerlo, surge inmediatamente el tema de la voz, de cómo los textos son hablados por ciertas voces. El uso del diálogo sustenta el desarrollo de las historias y suple la presencia del narrador. Los personajes intercambian sus experiencias narrativas en un continuo diálogo en el cual se reponen no sólo los hechos, sino el encuadre de persona, tiempo y espacio. Al comienzo de *La traición*, por ejemplo, vemos que el diálogo entre una gran cantidad de personajes instala el origen de una historia familiar que se va construyendo, deshaciendo y reconstruyendo

permanentemente a partir de lo que ellos dicen. La ausencia de otra voz que las oriente, que oriente al lector, produce un efecto de confusión que exige la relectura y nos hace pensar en una escena visual, en la cual un grupo de personas fueran observadas mientras hablan. Parece necesario que la escritura contextualice y ordene, lo que no necesita la imagen, pero estas novelas le dan la espalda a esa máxima. El capítulo IV consiste exclusivamente en una conversación telefónica en la cual una de las voces está ausente, marcada en la página con puntos suspensivos y blancos, pero que es perfectamente posible reconstruir a partir de los sobreentendidos y supuestos que se infieren de la otra voz. Entonces, el diálogo y el monólogo se funden para construir una nueva estrategia del decir, una manera de decir y no decir al mismo tiempo, la estrategia de la cámara oculta que en ese momento ve sólo a uno de los interlocutores, pero a un interlocutor que maneja tan bien la palabra propia como la ajena, al punto de hacerse cargo de ambas voces.

El mismo Puig ha declarado la importancia de la voz, al repetir la anécdota del origen de *La traición*, como el dictado de una voz que debía tener en el texto unas pocas líneas pero que al darle la palabra, no pudo ser callada.

El artificio de las voces que se hablan solas, permite crear el efecto de absoluta intimidad y secreto que sustenta la novela *El beso de la mujer araña*, donde los personajes en habla se sustraen del tiempo y del espacio

---

por la reconstrucción de otros hechos, tiempos y espacios que permiten evadir la celda pero que al mismo tiempo la afirman para el lector como el espacio desde el cual es posible hablar, hablarse y conocerse.

El diálogo se intercepta sólo con otros textos que se fundan también en la voz, pero que necesitan la mayor soledad en que puede darse la palabra: hablarse a uno mismo; los monólogos interiores llevan al extremo la estrategia de descontextualizar el presente por la ausencia de descripción y de diálogo, sumada por supuesto al borramiento del narrador, al mismo tiempo que dan cuenta de él muy fuertemente desde su otra manera de decir lo mismo.

Es a través de la técnica del monólogo interior como se va constituyendo en la narrativa de Puig ese lugar de la VOZ que da origen a la historia. Nos permite decir que los textos se independizan de la figura del narrador adquiriendo autonomía porque las voces que hablan parecen autogestionadas dando cuenta a través del monólogo de toda la interioridad de los personajes que se construye sólo en el decir, propio y ajeno. Así, los personajes hablan todo el tiempo, dando a la novela la marca de una voz que cuenta, la marca de la palabra, no sólo por el uso del diálogo sino también por esta otra estrategia, que presenta en algunas ocasiones el registro de la escritura y en otras el de la oralidad. El monólogo cumpliría la función del tradicional narrador omnisciente, que sabe todo lo que los personajes piensan y sienten, pero lo importante es observar que es en estos

momentos en los cuales la voz asume la primera persona, para darle así a los textos una especie de marca autobiográfica que al mismo tiempo parece negarse por la despersonalización de los discursos citados, estereotipados, de la cultura. La autobiografía habla de un yo que no es uno sino todos los personajes capaces de hacerlo, pero va construyendo esa especie de sujeto puigiano inconfundible, amante de ciertos géneros, con un discurso propio. En *La traición de Rita Hayworth* el uso del monólogo interior parece ser la principal estrategia para construir el sentido, primera novela que se diferencia en esto de las siguientes, sostenidas principalmente en el diálogo como la matriz desde la cual se engendra la historia y sus posibles recorridos de lectura. Los personajes necesitan decir en monólogo lo que les es negado en el encuentro con el otro, la posibilidad de la confesión, de la exteriorización de los miedos, los prejuicios, los silencios sostenidos en el núcleo familiar. Después de los dos primeros capítulos en los cuales los que hablan no tienen nombre, el tercero introduce el primer monólogo del protagonista, de seis años, quien instala desde estas primeras palabras el lugar del cine y de la máscara, como la posibilidad de ser otro, amparado en el personaje, que es siempre glamoroso y exhibitorio pero que da a la vez la opción de escapar de la realidad cotidiana para construir el edificio ficcional de lo deseado. La relación con el cine que se establece en este primer monólogo es la que da la posibilidad de fijar la imagen para rescatar en los cartoncitos pintados ese "querer ser" y poder recuperarlo cuantas

vecés quiera porque es parte de una colección. Los monólogos empiezan a aparecer definitivamente después del quinto capítulo de la novela y corresponden a las voces de los personajes femeninos y a Toto, en la frontera de una sexualidad aún indefinida, pero más inclinada hacia lo mujeril, y marcan una fuerte importancia de la interioridad en relación con los discursos estereotipados que toman la forma de clisés, frases hechas, ciertos órdenes, ciertas estructuras. La segunda parte de la novela se disemina en otros géneros perdiendo de a poco los monólogos interiores a favor de textos escritos, de voces masculinas, de rígidas estructuras escritas que se llenan con nuevos sentidos al confrontarse con otras instancias de la narración, como por ejemplo la carta que Berto escribe en el capítulo dos, que es reproducida al final de la novela.

Los monólogos permiten reconstruir el sistema familiar, fijando los roles y las consignas y al mismo tiempo encuadran el discurso del cine, ya que las películas y sus personajes se van filtrando como posibles modelos. Es en estas reconstrucciones del decir de cada uno, en estas estilizaciones de los discursos, donde la mayor de todas, la de Hollywood, puede instalarse.

En relación con el cine, podemos marcar que los monólogos aparecen a veces bajo la forma de la tradicional voz en *off*, que guía la historia apoyada en la subjetividad de una especie de narrador, diferente al narrador literario, ya que es imprescindible que adopte una marca de sexualidad

femenina o masculina, por lo que el efecto tiende a ser identificarla con alguno de los personajes. En los casos en que la voz asume la primera persona, sería comparable al ejercicio del monólogo en la medida en que reflexiona sobre los sucesos que al mismo tiempo están ocurriendo en imagen, por lo que puede pensarse que la voz va paralelamente fijando en otro registro los hechos que pasan, filtrándolos a través de la interioridad y los pensamientos o sentimientos.

La práctica de colocar rótulos que fijan tiempo, espacio, personajes y género parece recordar en algún punto a aquella utilizada por el cine mudo, donde la ausencia de voz exigía el rotulado como una forma de acotar la acción. *La traición* retoma este ejercicio para confrontar a esa omnipresencia de la voz una contextualización de las historias fragmentadas y cubrir la ausencia del narrador tradicional, y en la marca del género textual va organizando una línea narrativa que se desplaza desde el extremo de la oralidad hacia el de la escritura inaugurando diferentes maneras de decir que tienen que ver con cómo contar la vida o cómo contar la película:

En casa de los padres de Mita, La Plata 1933



### **Mi película favorita**

Deberíamos pensar, cuando afirmamos acerca de la importancia del mundo del cine de Hollywood en esta novela, en varios problemas: por un lado, en cuál es el espacio que se instala en la escritura en relación con él, por otro, en cuál es ese cine, su categorización como materia narrativa y, por último, en relación con los modelos de subjetividad, qué hace el cine con los sujetos del texto y qué hacen ellos con el cine.

El cine de las grandes superproducciones de Hollywood que aparecen en la novela se apoya en una estética de gran despliegue, de personajes, de escenografías, de historias intercaladas: *Sangre y arena*, *El gran Ziegfield*, *La ninfa constante*, *Intermezzo*, producciones que, según Julia Romero, exigían una inversión que producía el valor del género a la vez que opacaban la figura del autor:

Puig mismo solía referirse a estos films como 'los de las superproducciones Selznick' por ejemplo o los 'films de la Metro'. Erich von Stroheim es uno de los primeros en imponer sus marcas de autor, y sentará las bases, entre otros, para que los críticos de la revista *Cahiers du Cinéma* acuñen el término de 'cine de autor', a comienzos de la década del cincuenta. Por otra parte, el extremo fraccionamiento del encuadre podía dar como resultado un efecto denominado en la jerga cinematográfica *découpage*, mecanismo utilizado sobre todo en la edad de oro de Hollywood, al igual que en el montaje de discursos de *La traición*, hacía aparecer en la textura cinematográfica un efecto de unidad y continuidad que parece desmentir esa composición fragmentada.<sup>36</sup>

Los relatos se fundan en general en películas que existen y funcionan como transposiciones de los conflictos del protagonista, allí donde las situaciones y las relaciones entre los personajes se van fusionando con la “vida real” de Toto. Él mismo construye esas nuevas ficciones adaptando las historias y las estrategias filmicas a su propio mundo; el montaje de los cartoncitos pintados con las escenas de las películas, no es ni más ni menos que una de las tareas del cineasta que da orden a la sucesión de escenas y arma la película.<sup>37</sup> Tomar el lugar del que hace la película parece ser la misión del personaje cuando aparentemente reproduce los films que vio en el cine, pero los acomoda a su espectador: no es lo mismo contarse a sí mismo la película que narrarla por escrito para un concurso de narración literaria, donde el registro debe adaptarse a las convenciones del código y el receptor no es experto. Esta misma estrategia la emplea con Herminia a la que inventa tramas porque cree que ella disfruta escuchándolas, o simplemente porque cree que ella no se dará cuenta de que son películas inventadas. Ese juego con la ficción es más evidente que en *El beso*, donde en ningún momento se cuestiona que las películas sean “ciertas”. Sin embargo, en este sentido en que el personaje se transforma en relator de películas para sí o para otros, se vincula con Molina. Amícola apunta que Toto “es Molina de chiquito”, resaltando ese mismo lugar de fabulador sostenido en la pasión por el cine.<sup>38</sup>

Manuel Puig

exitosa y explote sus potenciales cualidades de diva -, sino como una forma de ser protagonista de su propia historia, de su propia producción de sentido que, así como las producciones filmicas, se va diseminando por la novela y hace que se hable de ella, aunque esté ausente

Mita tiene una sirvienta que le cocina y le limpia la casa, y la niñera para que le tenga el nene mientras ella está en el hospital. La adoran todos los pobres de Coronel Vallejos porque Mita no les mezquina algodón ni agua oxigenada, ni vendas. (11)

El cine es el vicio de Mita, en el sentido de que se funda en lo superfluo, en lo banal; el cine es la herencia que transmitir al hijo y la posibilidad de la apertura de la casa familiar y del marido, como una forma de la feminidad que la acerca a la fantasía pura y a la descontextualización que permite la creación de nuevos mitos y nuevas historias familiares: la sala del cine (despojada de referencias, oscura) genera relatos que van desde la circulación de las mismas historias de las películas hasta la posibilidad de inventarse otras, de producir microrrelatos donde las imágenes del cine sean las matrices para constituirse. Los demás personajes se van moldeando según modelos sociales de subjetividad a los cuales adscriben sin saberlo; esos modelos son muchas veces construcciones culturales que provienen del cine, de la literatura o de la religión, como relato social y cultural que determina las conductas y posibilita ciertas formas de inclusión o de exclusión. Los personajes de *La traición* (excepto

Mita y Toto que realizan una operación sobre esos modelos), "hacen de", como en un juego infantil donde son asignados personajes, con los que vienen incluidos y determinados ciertos patrones y modelos a seguir, para armar una historia familiar y social donde cada uno haga y diga lo que tiene que hacer y decir: el modelo impone que dibujar actrices con glamorosos vestidos no es cosa de varones. Esos modelos son también ciertas ofertas sociales de lectura y de escritura que personajes como Herminia y Esther, por ejemplo, siguen al pie de su letra.

Cuando el modelo se traiciona eso debe ser ocultado: el encuentro sexual de Paqui con Raúl García, los juegos de Toto, las estrategias de seducción de Choli, etc. Las divas también traicionan: cuando no son buenas, es decir, cuando no siguen el modelo propuesto desde el cine donde la belleza es sinónimo de bondad. Rita es como Mita, opera con el modelo y produce transformaciones, porque es un verdadero personaje que construye sentido a partir de sus aceptaciones y sus rechazos. Cuando Rita traiciona en *Sangre y arena* se transforma en mala, y esa transformación cobra tal dimensión en el universo de producción de sentido de Toto, que es quien lo marca en todo el texto, que encuadra la totalidad de la novela desde el título.

Cuando los personajes traicionan el estereotipo por medio del cual se definen, se ocultan. Mita, como personaje que opera las constantes inversiones del texto, se oculta en los casos en que adscribe a los patrones

de conducta fijados socialmente, genéricamente: cuando llorar el hijo muerto es algo que sólo puede hacerse en privado, aquello que la convierte en verdadera mujer, madre y esposa es lo que no puede aparecer en la fachada, sino en lo profundo de la intimidad. En esa intimidad Mita se reencuentra con su propia voz (en el monólogo interior) que es un modo, paradójico de dejarla sola y de socializarla<sup>39</sup>. En la superficie, Mita seguirá yendo al cine que representa sólo para ella y Toto el espacio de verdadera exteriorización de la emoción y los deseos, como ciertas lecturas. Ese es el universo dentro del cual es posible llorar las penas y al mismo tiempo proyectar la fantasía de una historia cambiada:

...el naufragio de Pablo y Virginia quiénes eran me preguntó el Toto, la tengo un poco olvidada ¿cómo era? de lo más triste, de la biblioteca de la Facultad, ¿y si la leyera y llorase? Berto se despertaría, no se despertaría con lágrimas solas, corren sin hacer ruido las lágrimas, las lágrimas en el cine, las lágrimas al leer María de Jorge Isaacs... (145)

Para Mita y para Toto acceder a las fantasías del cine es mucho más que imitar personajes, es apropiarse de ellos: los cartoncitos pintados que reproducen las películas dan cuenta de nuevas posibilidades de producir films, historias, mediante diferentes posibilidades de montaje. Así, las historias de los films son refuncionalizadas según las circunstancias y los hechos "reales" acomodados al universo referencial del cine para poder elevarlos a aquella categoría de "sublimes" de la que carecen. "Si se

muriera el bebé”, dice Toto, “sería como en una película” y esa idea lo llena de fascinación, le permite protagonizar junto con su madre su propio melodrama y regocijarse en el sufrimiento de los buenos. Además, Toto realiza otras apropiaciones y usos del material: lo reproduce, cuando contar la misma historia es siempre contar una distinta, transpone los hechos reales al universo ficcional que le propone Hollywood donde la estética basada en el maniqueísmo no permite fisuras en el sistema de la moralidad y las costumbres. Cuando Toto juega con las películas es capaz de ejercer una crítica acerca de las costumbres de su pueblo distribuyendo roles y estereotipos para los demás. El recorrido del cine a Vallejos y de Vallejos al cine da cuenta de ese movimiento de transposición de un código que sin embargo no se desarrolla de igual manera en los otros personajes. Toto es el productor del sentido y el director de la escena y asigna los roles según su propia subjetividad, no según los modelos sociales de producción, tal como ocurre en los otros monólogos.

Las operaciones realizadas sobre las películas permiten dar cuenta de qué cine circulaba como paradigma cultural y en ese movimiento entender las condiciones en que se originaron y comenzaron a desarrollarse ciertos géneros: el folletín de la época, la fotonovela y el radioteatro se fundan en esa línea melodramática que parte de películas protagonizadas por las estrellas de los cuarenta en Estados Unidos y pudo operar como un modelo genético para crear cierta lógica y cierto orden moral.

### Un lenguaje vaciado

El problema de la búsqueda de la lengua cobra en *La traición* una peculiaridad con respecto a los demás textos que sirvieron como umbral para esta “entrada” –por cierto triunfal- a la literatura. El lenguaje que se despliega en la novela está, aparentemente, despojado de subjetividad ya que los discursos sociales ofrecen consignas para decir, que los personajes toman al pie de la letra. Así, cada uno de los discursos que circulan puede ser reconocido inmediatamente porque sigue la normalización de ciertos géneros o de ciertos modelos sociales que los determinan. De hecho, el mismo Puig lo explica aludiendo a su segunda novela, *Boquitas pintadas*, como un vaciamiento producido en el lenguaje del inmigrante que formara la futura clase media; los hijos de esos inmigrantes no heredaron ningún idioma para aprender, por lo que debieron apropiarse de las fórmulas fijas que les ofrecía el cancionero popular, el tango, el bolero, la mala prensa, el folletín. Ese lenguaje artificial y sobrecargado constituyó el bagaje de una generación que, al mismo tiempo que adoptaba las fórmulas, se avergonzaba de sus padres. Los efectos de ese lenguaje florido y artificioso son los de deslumbramiento e imitación en la gente simple. Puig los denomina “lenguajes culturales” con base en esos modelos. De este modo, vemos que los personajes hablan o más bien son hablados por esos lenguajes culturales con fórmulas fijas lo cual permite a la vez que un

entero reconocimiento y adscripción a un modelo, la sensación del extrañamiento, ya que el vacío de la particularidad lingüística de los sujetos conduce a alejar del efecto de realidad y a despojar los textos de una referencialidad que es al mismo tiempo la increíblemente paradójica marca del reconocimiento y la identificación.<sup>40</sup>

Sumado a esta construcción de un lenguaje que es al mismo tiempo propio (apropiado) y ajeno, está el problema del borramiento del narrador que conduce a pensar en la pérdida de un registro que fuera capaz de unificar, de decantar esos discursos, de abstraerlos de alguna manera. Esta operación fue, en el contexto de producción y recepción de las primeras novelas, lo que diera pie a ciertas críticas que se apoyaban precisamente en la aparente "falta de estilo" de Puig. Es conocida la expresión de Onetti ya citada.

— He leído & reproducido =

Los modos de producir en el texto se basan en la circulación de ciertas operaciones relacionadas principalmente con la sexualidad y con el lenguaje, que despliegan al mismo tiempo una especie de revisión con respecto a las retóricas que los abordan: el texto da cuenta permanentemente de fisuras que permiten filtrar los dobleces y desplazamientos del modelo: la homosexualidad y el desarrollo de una capacidad para usar el lenguaje y apropiarse de él (del lenguaje en todas sus manifestaciones y especialmente interesante en su posibilidad de crear ficciones: el cine, la literatura, las prácticas de escritura), son las marcas del



---

extrañamiento con respecto al modelo, de la distancia crítica que permite filtrar la anomalía y hablar acerca de ella.

En definitiva, muchos de las estrellas clásicas del cine de Hollywood se han construido a partir de la anomalía y fundaron su éxito en la marca de la diferencia, lo cual a la vez que las acercaba a los admiradores las alejaba irremediabilmente de la gente común instalando el mito y manteniéndolo, como una manera de ficcionalizar la propia vida, de vivir su película.

1969-1970

ESCRIBIR DESDE AFUERA.

BYE-BYE BABILONIA <sup>41</sup>

La tarea de Puig como cronista del mundo del espectáculo lo ubica en un espacio diverso en relación con la literatura y sus modos de posicionarse con respecto de ella. El ingreso a los medios masivos permite una circulación diferente de sus escritos y la elección de un género donde lo privado pueda infiltrarse en el medio de la vida pública de su tiempo produciendo esa amalgama que veíamos en las novelas pero desde una mayor legitimación que le ofrece el medio en que publica, y que le permite el uso de estrategias de escritura más apoyadas en la referencialidad, al mismo tiempo que se saturan de los mecanismos que provee el cine para la ficción. Es decir, con estos textos escritos a fines de los sesenta, luego de la publicación de *La traición* y de *Boquitas*, que (ya) habían ubicado a Puig dentro del campo cultural argentino, se abre la posibilidad de que esta figura autoral, construida (ya) socialmente y de un modo bastante escandaloso, pueda decir cosas que ve, que piensa, que opina a un público que lo quiera escuchar. Así, las crónicas (género que de por sí cabalga entre la realidad y la ficción), toman la forma de "cartas de Manuel Puig" y se publican en la revista *Siete Días Ilustrados* en la Argentina. El uso del medio masivo de comunicación instala (ya) desde su origen el gesto de correrse hacia un costado de la literatura y poder indagar en lo que tiene que ver con los modos de construcción de las ficciones, con aquello que rodea a los textos (sean literarios, cinematográficos o teatrales) y constituye todo el circuito por el que transitan del autor al público, haciendo un

importante hincapié en el mercado y las formas de consumo. Desde un lugar que es marginal con respecto a la producción artística o cultural, el de los chismes, pero que tiene que ver fuertemente con el público y todo lo que éste quiere saber, es posible acceder a una crítica que va construyendo, a lo largo de las veinticuatro crónicas, un panorama del campo cultural de fines de los sesenta. Y lo que resulta interesante es que desde el afuera sobre el cual se puede construir esa crítica, es decir: Nueva York, Londres y París, ciudades que marcan una centralidad con respecto a la producción de sentido en torno a las tendencias, se arma el horizonte de los propios lectores de esas críticas, el público argentino, que es al mismo tiempo ajeno y participe de la movida cultural y necesita estar al tanto de las incidencias de los modelos para poder adscribir o rechazar o, al menos, para poder hablar acerca de ello. El género es denominado *chimentocritcorrespondencia* y se vincula indudablemente con una tendencia muy actual en los medios masivos, de la cual Puig parece haber sido inocente precursor. Las historias de fin de siglo eligen cada vez más la forma de la crónica para circular por los medios masivos y el modo de construir la referencia en torno a las figuras del mundo artístico y cultural no puede prescindir del chimento. Lo que produce un desplazamiento en la relación de Puig con Lucho Avilés es la distancia crítica instalada por el primero y su voluntario modo de hacer literatura desde fuera de ella. Parece inevitable que el *status* de lo literario se vea siempre vulnerado por esta

actitud reaccionaria que consiste en ser un escritor y obtener el reconocimiento social como tal desde una escritura que cuestiona los cánones, especialmente en un contexto en el cual la figura del escritor se estaba construyendo socialmente a partir del éxito comercial de libros que eran literariamente "buenos".<sup>42</sup> Las mismas crónicas refieren al *boom* latinoamericano y producen una crítica desde un lugar totalmente ajeno: Puig está extranjerizado en espacio y en discurso pero, paradójicamente, se inserta en el campo cultural de su época desde ese mismo extrañamiento.

### Yo, acá.

Las crónicas permiten a un sujeto al que le fascina hablar usar a sus anchas la primera persona y construir a partir de este uso el mundo que lo rodea. Pero ese mundo no es cualquiera; la vida personal está abriendo la posibilidad de leer aquel espacio en el cual el sujeto que escribe se reconoce como un agente de la cultura y se encuentra con un universo en el cual puede desplazarse siendo parte; la ajenidad de Puig no está anclada tanto en la relación de su escritura con aquello que refiere, como con el destinatario de sus textos y su espacio de circulación. Esto es importante porque las crónicas se sustentan precisamente en ese mecanismo de la producción y la recepción de los objetos culturales. No es inocente el borramiento de toda marca verdaderamente personal o podríamos decir autobiográfica, ya que el sentido aparece justamente en este uso del yo

siendo parte de un engranaje que es absolutamente público. Puig resguarda su vida privada y se instala en un espacio de crítico desde el cual puede ir armando todo un sistema de legitimación con sus aceptaciones, sus rechazos, sus identificaciones, homenajes y desprecios. Sistema que indudablemente habla de sí y de un concepto acerca del arte en general y muy específicamente del cine y de la literatura, que son sus dos amores y son aquellos de los que puede hablar autorizadamente. Su propio modo de instalarse como crítico además de productor de textos él también, le permite por un lado la posibilidad de ingresar a ese espacio vedado para la mayoría por donde caminan las estrellas: almorzar con François Truffaut, circular por las bambalinas, entrar al camarín y al mismo tiempo por su condición de extranjero, de viajero, de voyeur (el voyeur arltiano<sup>43</sup>), de escritor, de cronista, ofrecer una mirada desplazada, crítica, muchas veces irónica, siempre marginal, de ese mundo que es suyo pero no tanto.

La profesión de escritor juega de fondo como un sistema de saber pero del cual no se habla. Su lugar es el del que produce un particular discurso muy contaminado, muy desdoblado, donde la elección del género le permite construir esa subjetividad que entra en relación con la literatura y con el cine y que ingresa en los intersticios de un mundillo (propio, apropiado y ajeno al mismo tiempo) para desde ahí construir un sistema de idealizaciones, una mitología, el mismo mecanismo que usó en las novelas pero desde un espacio más libre, más legal, sin mediaciones ni artificios

como personajes ficcionales, donde el sujeto que es un escritor sea capaz de decir: amo, odio, me aburro, me voy a casa. Y por otra parte, el oficio de escritor entra en juego en relación con el mercado y con las incidencias de publicaciones, ventas, éxitos o fracasos, sin aludir en ningún momento a la calidad literaria o al punto en que se encuentren o se distancien Puig y Cortázar. El episodio que se narra en la crónica "Argentinos en Nueva York" menciona al *boom* latinoamericano y a *Rayuela* como la única novela de éxito editorial en Estados Unidos y se posiciona a sí mismo como escritor de novelas latinoamericanas pero sin hacer ninguna referencia a su lugar con respecto a los escritores del *boom*, a los que más adelante, en las crónicas de París, hará una alusión refiriéndose a Severo Sarduy a quien admira

... de lo poco que quedará en pie cuando baje la marea del boom literario latinoamericano.  
Al tiempo, la última palabra. (145)

### **Como si. La traducción.**

La estrategia para acceder a la comprensión de lo extranjero consiste en utilizar "informantes" que provean relatos para ser traducidos.

¿Y ahora? "Mirá, es como llegar tarde a una fiesta cuando los pocos invitados que quedan están cansados. No se sabe si es una fiesta o un velorio".(p.115)

Esta operación es recurrente en algunas de las novelas, los cuentos de *Estertores de una década* y en estas crónicas. La posibilidad de

comprender lo ajeno se da mediante la puesta en uso de un sistema de intercambio entre lenguas que permite por medio de transposiciones, identificaciones, desvíos y copias pactar un sentido.<sup>44</sup>

La traducción, como puede verse en *Cae la noche tropical* y notarse de un modo más evidente en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, opera no sólo como una transposición lingüística sino como una forma de permeabilizar las culturas para poder transitar entrando y saliendo libremente de ellas. Por eso, es frecuente la marca del “como si” que intenta registrar un punto de encuentro para hacer accesibles los significados.

El teléfono sigue costando 10 centavos de dólar (35 pesos argentinos, viejos por supuesto) (64)

Las crónicas están saturadas de referencias culturales ya que parecen a partir de éstas construir esos otros espacios y esas otras maneras de ver el mundo y de participar de él siendo artistas. La lectura de estas referencias se realiza a veces en el mismo corpus textual y otras veces queda cifrada para que el lector las decodifique y construya el sentido a partir de los indicadores:

Me encuentro con los artistas plásticos y desposados Delia Canccla-Pablo Mesejean. Están en Londres preparando una sección para la revista *Vogue*, número de abril. Sobre moda y



color. Congratulations, talento argentino emergiendo de la bruma, esa cómplice impune de Jack el Destripador. Les pregunto a los Mesejeanes sobre el Swinging London. Ellos estuvieron en pleno S. L. y no era invento, el S. L. existió, lo juran.(p.115)

El uso de iniciales va armando un campo de sobreentendidos que la mayoría de las veces tiene que ver con el mundo del cine y por este uso, construye un lector competente, capaz si no de conocer en persona a François Trufaut, al menos de interpretar las iniciales F.T. por el cotexto o la vinculación con otra crónica anterior a ésta donde se lo menciona (lector además de informado y curioso, fiel a las cartas).

Además de las iniciales, las referencias a objetos o sujetos relacionados con el mundo del arte y el espectáculo se dan a través de un juego de reconocimiento y de identificación entre el autor y su obra. Para este tipo de crítica que aparece en las crónicas, no es posible dejar de vincular el reconocimiento público (una obra exitosa) que da origen a un sujeto autoral y el sujeto productor en sí:

Elijo la segunda porque lleva la firma de George *Ambiciones que matan Stevens*

Por eso, muchas veces (también en las novelas) los personajes ficcionales a los que se alude, aquellos que se ubican dentro de la trama de la película u obra teatral que se está relatando o refiriendo, son designados con el nombre de los actores que los representan y a veces, mezclando los dos: "Kitty-Ginger pierde al niño"

De alguna manera el cronista no puede evitar ese subjetivismo feroz en relación con las estrellas del cine y en estas referencias que contaminan los relatos de los argumentos va edificando sus homenajes y derribando mitos

Centellean el encanto muy años 30 de Delphine Seyrig, la piel de nácer-jazmín-bebé-terciopelo de Delphine Scyrig, el maxi-visón de Delphine Scyrig, los dientes manchados y chuecos de Delphine Seyrig, la calvicie del gran Donald Pleasance, la antipatía perenne de Edward Albee.(112)

En relación con las estrellas aparece un importante desplazamiento que tiene que ver con una zona más marginal del sistema y que permite dar cuenta de alguna manera de la intimidad de ellas. En realidad las crónicas no abordan tanto los argumentos o realizaciones escénicas, como lo que rodea a una filmación o una puesta teatral, los elementos del circuito que muchas veces permanecen a la sombra o son desconocidos por el gran público: guionistas, ayudantes de dirección, vestuaristas, iluminadores, fotógrafos. El homenaje en algunos casos consiste en recuperar este espacio negado por los espectadores y especialmente por la crítica, y desplazar las zonas de privacidad hacia la exhibición. Esto permite, a la vez que hacer público lo desconocido, deconstruir los mitos del mundo del espectáculo y armar su propio sistema de pertenencias y exclusiones, sistema que autolegitima a partir de ciertos usos de la lengua y de su mirada crítica que

parece ser capaz de discernir entre “los buenos” y los “malos”, es decir, entre sus amores y sus odios:

F.T.: lección de bonhomía y modestia.

C.D. : lección de sencillez y espontaneidad.

J.M. : lección de *savoir faire*, de *je ne sais pas quoi*, de *mystère*, de *qualité*, de  *finesse*, de *piolité* o *piolesse*, de *cancherisme* (137)

La contaminación entre las lenguas como una particular forma de la traducción permite decir irónicamente más que la traducción literal. La apropiación de estos otros lenguajes delinea una subjetividad que parece estar planteando el conflicto lingüístico y cultural en general, de ser o pertenecer a algún sitio y estar en otro, comunicándose con la gente.<sup>45</sup> Los cruces culturales, en lugar de marcar un obstáculo para registrar la crónica, son las marcas de la construcción de un lector, al cual se le guiña el ojo todo el tiempo y con el que se puede estando en sintonía, allá donde será leído, observar esta otra cultura y hablar sobre ella, estableciendo una distancia casi siempre irónica, aquélla del que sabe que sabe, aunque los demás lo ignoren:

Ah, y permítanme que les transcriba dos preguntas dirigidas a mí en París por intelectuales (no por cualquier tarado), muy indicativas de lo bien que se nos conoce: 1) ‘¿Y los peones están aprendiendo a leer y escribir?’; 2) ‘¿Cómo es posible que el cine extranjero se dé

en versión original con subtítulos en vez de doblado, cuando la mayoría de la población no sabe leer??. Sin comentarios. (122)

Las referencias culturales van armando un mundo donde las fronteras espaciales importan (Nueva York no es lo mismo que Londres o París, y éstos no son lo mismo que Argentina), pero dentro del cual es posible leer un sistema de pertenencias que configura aquello sobre lo cual vale la pena hablar, por eso las crónicas pueden ser leídas como de un espacio ajeno pero de algún modo homogeneizado, sintetizado en esta “Babilonia” del título, que metaforiza la ciudad luminosa, rica y llena de refinamientos, que deviene en la corrupción y el vicio. Además de ser una alusión a *Good Morning, Babilonia*, un film de los hermanos Taviani, no deja de ser sugestivo el *bye-bye* que plantea una distancia y la posibilidad del regreso a su lugar.

Y por otra parte, las referencias dan cuenta de aquello sobre lo que vale la pena hablar en Argentina, que puede ser trasladado hacia Nueva York en un mismo movimiento muy sencillo. Los lectores argentinos se sienten referidos, pueden reconocerse en esta construcción de sus saberes e intereses

Quien esté de paso por esta ciudad y quiera saber en qué andan Ringo Bonavena, Marta González, Sandro, Juan Manuel Bordeu, Juan Carlos Onganía, Nacha Guevara, Alberto J. Armando, Ruth Durante, Raimundo Ongaro, Silvio Marzolini, etc., no tiene más que llegarse al

hotel Woddstock (43 y Broadway), donde funciona un puesto de revistas y diarios. Se consiguen las publicaciones argentinas con un solo día de atraso. Los *Siete Días* despuntan allí los sábados a mediodía. (87)

1978

EL CAMINO HACIA EL LÍMITE.

RECUERDO DE TIJUANA.<sup>46</sup>

1978

EL CAMINO HACIA EL LÍMITE.

RECUERDO DE TIJUANA.<sup>46</sup>

*Recuerdo de Tijuana* es un guión que sí presenta claramente los estereotipos de la construcción cinematográfica, aunque de un modo bastante contaminado por la escritura narrativa que, a veces, conduce al deseo de releer como ocurre también en *La cara del villano*.

El problema en torno al cual se construye este texto es el de la búsqueda del límite de la propia subjetividad, límite que evidentemente está ya referido desde el título: Tijuana es el punto fronterizo exacto que separa México de Estados Unidos. Ir camino a Tijuana significa la posibilidad de instalar un viaje que permita a los personajes y a la misma escritura la búsqueda del lugar que les corresponde en el mapa de los estereotipos o los modelos sociales de construcción de los sujetos. En este sentido, la búsqueda es muy puigiana, ya que el recorrido que lleva a la constitución de los sujetos como descentrados respecto del modelo o inscriptos en una genealogía que les da la posibilidad de hablar, de actuar y de relacionarse con los demás, aparece en casi todos sus textos.

La construcción de un espacio que es altamente referencial y la posibilidad de instalar una lengua regional y armar desde allí una historia da cuenta de la exploración de un modelo literario y cinematográfico, que sintetizaría la marca de la producción de Puig. El período de México permite filtrar en los textos una identidad nacional que sin embargo está permanentemente fracturada por la negación que significa la búsqueda de la



frontera y la posibilidad de salirse del lugar en el que uno está. Creo que esta marca en la escritura del "estar en" un lugar, que problematiza el "ser de" allí, es una consecuencia del exilio y de la marginación con respecto también a un sistema donde ni siquiera el género que aborda y desde el cual va construyendo la historia de los posicionamientos espaciales, está legitimado dentro del campo de la literatura.

El cuestionamiento que plantea este texto tiene lugar desde una confrontación cara a cara con la violencia, desde la cual es posible hablar también de una historia nacional en la cual la policía es tan corrupta como los mafiosos y las calles son tan peligrosas como la casa propia. La mirada que vigila y el compañero que traiciona dan cuenta de la imposibilidad del que escribe de decir acerca de lo que pasa.

*Recuerdo de Tijuana* cuenta la historia de un joven "normal", estudiante universitario quien tiene una novia también normal. La casa, la madre y los amigos, la novia y el estudio, configuran un espacio de la intimidad resguardada, de lo privado y lo íntimo, que es violado inevitablemente y destruido como modelo desde el cual sea posible constituirse y encontrarse con los otros. La otra cara de la realidad es aquella en la que Fernando ingresa ingenuamente al presentarse en el cabaret para tocar la guitarra de noche y juntar algo de dinero. El mundo de la noche instala el lugar de la violencia, las drogas, el sexo sin amor, las huidas y la muerte. Ese espacio de protección al que me refería no puede

ser sostenido en una sociedad violenta durante mucho tiempo. Resulta interesante comprobar que la historia comienza *in media res*, en el momento de mayor peligro para el personaje, por lo que la posibilidad de mostrar un mundo que luego se desbarata, sólo aparece avanzada la historia, cuando ya es demasiado tarde. Fernando ingresa al mundo de la mafia sin dejar de marcar la diferencia que en el texto es designada como “clase”, pero su inicial trabajo de cantante de boleros es desmontado y desbaratado por Carnada (quien ni siquiera tiene nombre, sino un apodo que da cuenta de dos aspectos: por un lado de la importancia del cuerpo, la carne, en el recorrido que comenzará Fernando donde la violencia física y el sexo son los ejes de la relación y por otra parte de su condición de “anzuelo” para Fernando haciéndole morder ingenuamente lo que puede conducirlo a la muerte) iniciando el contrapunto que lo llevará al viaje hacia la frontera de su propia subjetividad, hacia el punto límite en el cual ya no es posible reconocerse.

El contrapunto tiene que ver con desarmar la solemnidad del bolero y abrir una posibilidad de cambio en el mundo melodramático que éste representa por la intromisión social de la violencia en el contexto de la escritura.<sup>47</sup>

Fernando: “Vende caro tu amor, aventurera...”

*(Carnada interviene parándose en el centro de la pista, como comentario al verso mirando a Fernando mientras el director estira los compases de espera)*

Carnada: -¿Les parece caro? ¡Mano, yo hasta las dos de la mañana no bajo tarifa, pero a las cinco ya se acaban las pretensiones...!

*(La gente se ríe, haciendo silencio para ver en qué queda el contrapunto)*

Fernando: "Dale el precio del dolor, a tu pecado..."

Carnada *(volviendo a entrometerse)*: -Te lo dije ya. Si a las cinco no hubo negocio, ni modo, barata a mitad de precio o al costo... ¡Un desayunito en el mercado...!

*(la gente se ríe y aplaude)* (p.97)

Carnada lo conducirá por una serie de peligros, poniéndole trampas y haciéndolo encontrarse con personajes que pertenecen al mundo de la violencia ajeno a él y contra el cual lucha en su necesidad de mantener la diferencia.

Los hombres son tipificados por los personajes femeninos para que sea posible el reconocimiento y el modo de relacionarse, lo que permite pensar en cierto modelo de inscripción en el cual no se producen fisuras: siempre son las mujeres las que mienten y traicionan, los hombres del texto son asesinos, mafiosos o empresarios corruptos pero lo muestran. Contar la verdad y aliarse es una operación que sólo tiene lugar entre mujeres. El lugar del engaño es también el que se encuentra en el límite de su subjetividad: Laurie, la "gringa" secuestrada con la cual Carnada intenta negociar por su cuenta, construye un idioma propio, signo de los cruces entre México y Estados Unidos: el lenguaje de la frontera que en ella no

tiene una determinación espacial sino que está marcado por la droga, es decir, por la pérdida del propio reconocimiento y el desdibujamiento de la personalidad.

Involucrarse con extranjeros, con drogas, con mafiosos permite en las primeras instancias, sobreimprimir la propia voz (mediante el recurso cinematográfico de la voz en *off*) para distanciarse y proyectarse fuera del modelo. Querer mantenerse dentro de los límites de la ley es ni más ni menos que desear mantener su inscripción a la clase: "Soy de esta clase y no me mezclo" (p.112)

Hay un punto en el cual el relato comienza a transitar su propio viaje: es durante el camino que conduce a la frontera. Cuando los personajes se sinceran y son capaces de hablar, de contar la historia, aparece más fuertemente la noción de relato y se enmarcan las historias narradas dándole mayor profundidad al texto. Ese viaje posibilita también la unión sexual entre Fernando y Carnada, ansiada desde el comienzo por ella, que lo mira como "algo inalcanzable", pero rechazada por Fernando. La pérdida del límite entre los cuerpos es la entrega total donde se cruzan las clases y se problematiza la subjetividad.

Los indicadores de clase exhiben la diferencia: al perder el dinero de la huida en una apuesta, Carnada le pide que la golpee porque se lo merece y Fernando se niega, pero cuando comprende finalmente la dimensión total de su traición, que para él significa quedar para siempre enganchado por la

mafia, es decir pertenecer a la otra clase, llegan los golpes que signan la violencia y marcan la paradoja de la venganza que se convierte en el sello de pertenencia al otro y a su mundo.

Quedarse en Tijuana y cantar para la mafia es, como tener sexo con Carnada, entregarse al otro que lo atrapa y lo vigila, es como vivir en Argentina o en México y trabajar, vivir, reproducirse para un gobierno que vigila y te puede destruir, es para Fernando el signo de la renuncia temerosa y la entrega de las manos para que se las aten. Ser protegido y estar atrapado por aquél que te protege.

La posibilidad de que Tijuana sea un “recuerdo”, la utopía final que plantea el texto, consiste en quebrar el orden quedándose, no aceptar el juego (una nueva propuesta de Carnada de traicionar al mafioso para huir con él) es al mismo tiempo el contradictorio gesto de aceptarlo quedándose, esta estrategia de ser verdadero y de tomar literalmente la propuesta (cantar en el cabaret) genera la ruptura total porque el mundo de la violencia necesita también de la traición para sostenerse. Cuando Carnada es descubierta tratando de huir, se produce el tiroteo que da muerte a los centros de poder para Fernando (el jefe y Carnada) y le abre la posibilidad de deshacer el camino a la frontera y volver a instalar la tranquilidad de lo conocido; la vuelta a su casa es la vuelta a su clase y a su sistema de relaciones, es restablecer el orden social.

La propuesta final parece tener que ver con la decisión del que se exilia o de aquél que acepta quedarse en el lugar de la violencia, y quedándose logra desmantelarla. Una propuesta que leída a la luz del contexto de escritura (1978), resulta más que sugestiva.

1985


ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE:

LA MARCA DE LA ESCRITURA.

LA CARA DEL VILLANO<sup>48</sup>

Si una de las motivaciones de Puig para escribir era la de “explorar las posibilidades anecdóticas de la propia realidad”, podemos pensar que lo que da lugar a un texto como *La cara del villano* es la exploración de los límites de esa realidad, y no es la primera vez que hablamos de límites.

Este guión surge a pedido de un director para producir un film en México y parte de un cuento de Silvina Ocampo titulado *El impostor*. Éste fue el primer título que llevó el texto, posteriormente corregido y filmado con el título *Otro* en una versión cinematográfica de cuyo guión Puig no quiere sentirse responsable aunque haya aparecido en los créditos, ya que las modificaciones operadas sobre su adaptación (readaptaciones) no lo conforman. Así surge, tal como explica en el prólogo, esta tercera versión en guión (además de la versión original de Ocampo en cuento) bajo el título definitivo de *La cara del villano*, que nunca llegó a filmarse por circunstancias políticas. Puig se encarga de recalcar el tema del dominio sobre el texto, que comentábamos más arriba a propósito de las sucesivas adaptaciones y traducciones, como pretexto para publicar estos textos que escapan a las categorías literarias pero que al mismo tiempo no pueden funcionar como guiones genuinos ya que él mismo sabe que no serán filmados. De este gesto desprendo cierta hipótesis sobre la que Puig trabajaba con los guiones: parecería que para él sí tienen *status* de textos





literarios, al menos en lo que tiene que ver con las posibilidades de circulación dentro de un mercado, y de lectura.

Lo que parece definir las búsquedas y logros de este texto es una continua puesta en duda de los lugares que ocupa cada uno en esa "realidad" de la que hablábamos que servía como modelo para constituirse y como matriz para producir ciertos productos artísticos o culturales. La reubicación constante y las traiciones permiten instalar una gran duda en torno a la exploración de los estereotipos que parece signar la producción puigiana. Éste, sin dudas, no parece un texto de Puig, lo cual se explica inmediatamente: es un texto de Ocampo, pero el problema de la firma y de esa neurótica "paternidad" sobre el texto que instala Puig nos permiten el gesto crítico de leer este guión al menos desde dos lugares, desde dos proyectos de escritura que no hacen más que afirmar la ambigüedad genérica del guión y al mismo tiempo las zonas de cruce sobre las que se construye toda la literatura de Puig.

Esos dos proyectos cruzados tienen una consecuencia: instalar en el texto la marca de lo literario, una huella que tiene que ver con la escritura y con la lectura y que parece a veces fuera de lugar en relación con el proyecto cinematográfico para el cual se produce.

La marca de lo literario es la posibilidad de instaurar un sentido y de construir una ficción a partir de la escritura de un diario íntimo y de su lectura posterior que lo reescribirá para contar otra historia.

El texto narra unos hechos muy confusos donde dos personajes que son amigos confunden sus identidades y realizan distintas usurpaciones (de una casa, sobre una mujer, de la realidad) y traiciones. El diario es la instancia de escritura íntima que debe ser decodificada por un personaje lector (Tabares) que en su llegada a la casa para ver la situación por encargo, debe ir rearmando una historia de amor y engaños donde Armando (el dueño) es el protagonista y "el otro" es su amigo impostor que cinco años atrás, realizando una visita al campo de Armando le arrebató su "realidad" (María). El diario que recupera los hechos del pasado (que nosotros no sabemos pasado) está narrado en presente por lo que la lectura de Tabares va reconstruyendo un sentido donde la transfiguración y la toma de lugares es lo que pone en duda la realidad y la dimensión de la temporalidad. Con el suicidio de Armando y la aparición del verdadero Luis (no de aquél al cual Tabares le asigna en su imaginación un rostro ficcional), que puede confrontar la realidad pasada con la presente, se logra una decodificación de la historia que sin embargo es muy difícil de recuperar. Creo que el texto exige la relectura y está lleno de ambigüedades, lo que desmiente la misma naturaleza del género. Si fuera posible realizar una película a partir de este guión, sería necesaria una reescritura menos "literaria" donde los tiempos del relato se fueran ordenando ya que si bien el efecto fantástico<sup>49</sup> que producen muchos de los elementos del texto no es de ningún modo ajeno a la narratividad

*Reducción*

cinematográfica, el que operara con el guión debería contar con las indicaciones de que ciertos episodios realmente no tienen explicación, para que no produjera un efecto demasiado raro y una incomprensión de la historia.

Lo fantástico parece darse en ciertos elementos (el negro mutilado que es, en la "realidad explicada" del final, un perro y se transforma por la brutalidad que Armando le asigna a Luis, en un hombre), que son desmentidos al final, cuando se comprueba la neurosis de Armando y su actividad de construir ficciones en la escritura (en el diario), ya que el desdoblamiento de su propia personalidad lo lleva a asumir en el tiempo y en el espacio de la escritura que ciertos hechos imaginarios ocurrieron, cuando no fue así en el tiempo real en que la experiencia tuvo lugar. La toma de la palabra en primera persona y del nombre propio desfiguran el sentido de esa historia y cambian el punto de vista ya que los hechos del pasado presentizados en la escritura que se fecha el mismo día de la lectura, fueron otros y son escritos -construidos- por la víctima (el dibujo del cordero y el tigre con rostros humanos es el *leitmotiv* a partir del cual generar una transformación que invierta los lugares de víctima y victimario) de aquél que firma. Asumir el lugar del otro en la escritura (del diario íntimo, de cartas, de una talla en un árbol) significa poder recuperar una posición desde la cual actuar de un modo deseado para modificar el pasado. Este diario le sirve a Armando para actualizar un pasado doloroso

que lo conducirá a ser su propio verdugo desdoblado en el otro: el suicidio de Armando es, en el deseo, el asesinato de Luis.

Los elementos que quedan sin explicación permiten abrir una brecha por donde leer lo fantástico que, a pesar de cobrar explicación como reales en la instancia final que está fuera del diario y que por eso, al escapar de la ficción, reorganiza los hechos, configura una manera de contar que se sirve de sus estrategias para instalar la duda. La incertidumbre no se desvanece totalmente sino que genera el interesante efecto (feliz en lo literario pero no en lo cinematográfico) de conducir a la relectura.

La tarea de Armando como escritor produce un efecto de interpretación en la lectura de Tabares quien se involucra en ese tiempo de la historia creyendo que es actual, que es "real". Resulta interesante una acotación de Puig en el prólogo, donde afirma que la mejor manera de leer un guión es imaginándose que los personajes tienen el rostro de personas que conocemos. Y esto es exactamente lo que hace Tabares en el momento en que inicia la lectura del diario de Armando: construye un sentido para el texto dándole a los personajes los rostros de Luis, de Armando, de María, es decir las caras de los que no conoce (excepto a Armando a quien no ve desde hace años más que en fotos) y a las cuales el texto apunta como referentes. A María y a Luis les asigna los rostros de unos jóvenes que vio en la estación antes de salir. Esa muchacha del tren instala también la duda

que impregna la atmósfera de la hacienda ya que parece ser una aparición o producto de la imaginación de Tabares.

Tabares: -La señorita que viajaba conmigo, ¿dónde está?

Inspector: -Creí que usted viajaba solo.

Tabares: -Sí, yo viajo solo; pero ella venía también aquí. ¿No la recuerda?

Inspector: -La verdad es que no, y ya bajaron muchos pasajeros.

Tabares (señalando uno de los espacios superiores para equipaje). -Allí venía su maleta... Y ya no está. Y no... no es posible que se haya ido con todas sus cosas y yo no me haya despertado. (p 23)

La verdadera María, que durante la lectura del diario tiene el rostro de la muchacha del tren, exhibe en esa realidad final un aspecto muy diferente como consecuencia del intento de suicidio en el pasado (dato que abre la incertidumbre sobre una joven muerta en un pasado anterior al de los hechos construidos en el diario) y de la situación de pobreza y sometimiento. Esa misma sumisión al poder de los personajes masculinos vincula las historias del diario y la "real" que inaugura Tabares con su visita, cuando el Luis verdadero propone durante el velatorio de Armando la renovación de la traición, al pasado y al presente, sometiendo sexualmente a María en la misma cama del muerto.

Los personajes y sus caras son ficcionales porque si bien existen, el diario es una ficción reconstruida a partir de esa realidad, donde los

protagonistas ni siquiera tienen los rostros que se les asignan, y en todo caso son cinco años mayores. Resulta interesante comprobar que los recursos del cine y de la literatura entran en juego para crear un efecto de realidad (por supuesto que realidad dentro de las convenciones genéricas del relato cinematográfico, que tiene un fuerte pacto de verosimilitud con el espectador). Esas estrategias son por ejemplo el juego entre la escritura y lectura de un diario íntimo y el *flashback* y la voz en *off* provenientes del cine, que crean la ilusión de realidad sobre los hechos que se están contando. Esa historia sin embargo se desenmascara como ficcional cuando podemos entender al final del texto que los hechos no ocurrieron como los contó la película armada por Tabares en su imaginación.

Creo que es interesante esta especie de juego autorreferencial acerca de la construcción de la ficción que pone en duda los límites de lo real y a partir del desdoblamiento que operan los personajes, abre nuevas posibilidades de lectura con respecto a la fijación de estereotipos y a la posibilidad de constituirse a partir de los modelos de subjetividad que analizamos en relación con otros textos de la producción de Puig.

En este guión el trabajo con el lenguaje alcanza una sutileza y un grado de misterio que se conjugan perfectamente con la historia narrada. Carece prácticamente de referencialidad pero creo que desde el lenguaje, el espacio y las relaciones que se establecen entre los personajes se diseña la

construcción de una particular subjetividad, que es latinoamericana pero sin estridencias, como veíamos en los otros guiones, donde la relación con el lenguaje era más conflictiva y las búsquedas algo más obvias. Quizás esto se lo deba Puig a Silvina Ocampo quien a su vez le debe a Puig una refuncionalización de su texto a partir de muchas escrituras que lo enriquecen otorgándole nuevos sentidos.

1988

LA DESPEDIDA.

CAE LA NOCHE TROPICAL<sup>50</sup>



Discutir algunos de los aspectos de la obra de Puig desde esta perspectiva que de algún modo consiste en leer los textos en relación con un proyecto de escritura, me da la posibilidad de pensar en una especie de espiral que al cerrarse con esta novela inaugura al mismo tiempo nuevas lecturas y vinculaciones con un origen textual, ni más ni menos que con la voz de la tía, envejecida y más experimentada, a la que nadie pudo —a pesar de todo— hacer callar. Es que *Cae la noche tropical* no puede dejar de leerse como el punto de cierre que clausura algunas líneas. Se trata de una novela que retoma las problemáticas de la narrativa anterior y que parece instalar ese gesto de despedida de la novela que algunos no pudieron dejar de leer como una premonición de la inminente muerte de Puig. Sus búsquedas luego de la culminación de la última novela consisten en una gran cantidad de proyectos inconclusos mayormente relacionados con el cine, reiterando esa opción inicial que abriría la serie de textos tan variada que conforma su obra, explorando el guión cinematográfico y televisivo, el texto teatral, la novela, el cuento, las adaptaciones múltiples que mencionamos más arriba.<sup>51</sup> Por esto, *Cae la noche* no puede ser leída como texto final del mismo modo que *La traición* no es el texto inaugural. A partir de acá me resulta más interesante considerar este modo tan teatral y al mismo tiempo tan disimulado de ingresar y de salirse del espacio de la literatura a través de la novela.

Hay metáforas que se reiteran y otras que dan cuenta de los giros que a través de más de veinte años permiten elaboraciones más sofisticadas a nivel del lenguaje, de la técnica o de los modos de construir la referencia.

### Historias para el diván

Luci y Nidia son dos hermanas octogenarias que han desplazado su lugar de residencia, aquél donde se encuentran sus afectos, sus recuerdos, su pasado, hacia un espacio que convoca una forma de vida en eterna vacación.<sup>52</sup> El ocio unido a la curiosidad de los personajes puiguanos por saber la vida del prójimo posibilitan armar una historia donde la trama es lenta, se va graduando, retrocediendo o adelantando con la cadencia de la caída de la tarde en un clima caluroso y húmedo. A partir de un juego de dar y recibir información que ejercitan Luci en el rol de dadora y Nidia en el del que pide más y más, la novela cuenta la historia de una vecina de Luci: Silvia Bernabeu, una psicóloga argentina que vive y trabaja (mucho) en Río de Janeiro, y de sus amores, encuentros y desencuentros con un pretendiente difícil de atrapar.

La historia familiar parece fundarse en la metáfora del hijo muerto (hijo muerto de Mita en *La traición*): Nidia intenta olvidar a su hija muerta de cáncer,<sup>3</sup> Luci está sometida a un hijo ausente así como Silvia a un hijo lejano e indiferente,<sup>4</sup> Wilma, un personaje invisible para Nidia, sufre la pérdida de su pequeña hijita muerta en el norte. Parece que los personajes

8  
8

se encuentran en ese punto en el cual es posible reconocerse por un sufrimiento que ya no conduce al melodrama como en las novelas anteriores, sino que se nutre de él y lo utiliza para fraguar historias más interesantes que las propias: las historias de los otros.

Al reconstruir las vicisitudes de la novela amorosa de Silvia o las de la novela social de Ronaldo y Wilma, víctimas de la pobreza y el abuso de esa otra cara de Brasil, Nidia resquebraja el orden de su propia novela familiar, transgrede la ley al quedarse en Río en contra de la opinión de toda su familia y desdobra su propia historia para acoplarse a estas otras a las que parece haber descubierto como sustitutas de un antiguo registro en el cual el seguimiento del modelo parece no ser capaz de sostener sus opciones vitales. La muerte de la hija es para Nidia la metáfora de la ruptura de la ley familiar porque los hijos jóvenes no deben morir antes que sus padres viejos. Una vez que se ha producido esa fractura, el viaje a Río, que se asocia en el imaginario social a la transgresión de las costumbres y a la posibilidad de ser uno mismo en un lugar donde todo está permitido, abre en el reencuentro con su hermana que cuenta historias picantes, la puerta para seguir transgrediendo las leyes del modelo hasta culminar con la ruptura más radical, aquella que inaugura nuevos y definitivos posicionamientos con respecto a los otros y a sí misma: el robo de la manta del avión.<sup>53</sup>

Las historias que sostienen esta ficción son siempre ajenas, de segunda mano y sometidas a una instancia de interpretación y análisis que inmediatamente nos hace pensar en el trabajo de Silvia y las consecuencias que de éste pueden derivar cuando se trata de contar los hechos que ocurrieron. El romance de Silvia es contado más de una vez por ella, como si fuera necesario repetirlo para entenderlo, y es renarrado más tarde por Luci para Nidia, receptora ávida de los pormenores.

El paso del tiempo que sólo se da en diálogo y en la última parte de la novela por medio de cartas que intercambian los personajes, da cuenta de nuevas maneras de mirar los hechos. La novela despliega una economía que tiene que ver con *La traición* donde el gasto parecía ser la clave para el sentido<sup>54</sup>; en ésta, se trata de una economía del tiempo libre, tiempo que se gasta también como el dinero. Tanto Luci y Nidia como Silvia no tienen ningún problema de dinero (anómalas ancianas argentinas independientes y derrochadoras) y al confrontar la otra realidad del pobre de Brasil que vive en la miseria (Ronaldo, Wilma, la niñera) o del que trabaja todo el día sólo para sobrevivir (Ferreira) pueden usarlo como una estrategia para seducir al otro que se les resiste. Silvia realiza un despliegue de múltiples recursos que puede comprobar como ineficaces: la náusea de Ferreira luego de hacer el amor la deja desvalida en relación con su cuerpo, la desnudez alcanza el máximo grado de signo del desamparo y la fragilidad. El uso del dinero para obtener relaciones humanas no repara en gastos y conduce en el otro a

una especie de desquite traicionero (Ferreira traiciona a Silvia con la portuguesa sin disimulos, Ronaldo traiciona a Nilda robándole el dinero). La estrategia del gasto indiscriminado se relaciona con el modo en que la novela despilfarra la palabra, que fuera ya analizado por la crítica en relación con *La traición*. Y la novela también reacciona traicionándose a sí misma: mata a Luci, la proveedora del relato y quien sostiene la memoria y la posibilidad de reconstruir historias. El ocultamiento de su muerte (provocada de algún modo por la decisión del hijo) permite sostener la historia mientras Nidia no lo sabe, retomando el lugar de narradora y transfiriendo el relato desde Río hacia Lucerna para que Luci pueda continuar la historia y darle un cierre. El conocimiento de la verdad clausura la novela con un último diálogo donde Nidia asume el rol de su hermana muerta para Silvia y permite continuar con ese nuevo orden establecido en este espacio ajeno y transgresor con respecto al orden familiar.

Las historias ajenas permiten también a la vez que fundar nuevas formas de comunicación y de interpretación, rescatar la memoria del pasado y hacerla selectiva para que sea útil, es decir, ponerla al servicio de otros hechos para acercar a su interpretación, la estrategia de la terapia psicológica que rescata de la memoria lo que ayuda a entender el presente:

-Bueno, no te enojés, contame de la de al lado, ¿por qué se fue de la Argentina?

-Ya te dije, por amenazas de las tres A, ¿te acordás?, la Triple A.

-Cómo no me voy a acordar...

-No, como decís que no tenés memoria. ¿Ves que a vos tampoco te gusta que te anden corrigiendo? Bueno, ella se fue porque la llamaron una noche diciéndole que tenía veinticuatro horas para salir del país, si no la mataban.

-Emilsen tenía una amiga que se tuvo que ir. Pero ésa era profesora de la Facultad.

-Media Argentina se tuvo que ir. Bueno, ella dejó al hijo con el ex marido, que ya estaban separados, y cuando se terminó el año escolar lo mandó a buscar. (12)

### **Cine en video**

¿De qué modo es posible sostener una ilusión que ofrecía el cine y que al revisar con el paso del tiempo y la confrontación de la propia vejez muestra los espacios vacíos, las pérdidas o la fugacidad? Luci y Nidia son dos hermanas ancianas que viven circunstancialmente juntas en el departamento de Luci en Río de Janeiro y que al hablar sobre la vida de otros pueden reconstruir una historia que es ajena y a la vez propia porque en los huecos de la vida de otros es posible leer una referencia personal, familiar y social que por su distancia puede ser analizada, criticada, desmontada, vuelta a construir y transgredida.

Las películas de divas hollywoodenses ya no son de amores fáciles y el cine se esfuma en tanto desaparece la metáfora de la sala oscura como el pasaporte a la ficción. Más que nunca y al final de esta carrera, el cine se mezcla con la vida y se transforma en un procedimiento que permite

realizar las correspondientes catarsis y lecturas interpretativas. En la novela de las viejas el cine se ve en video, transposición que permite leer un desplazamiento en las costumbres que da cuenta de una especie de desmitificación y de una transformación del objeto cultural que ha sido mediatizado por el ansia consumista. Es verdad que los personajes de *La traición* consumen cine como comida, pero sus modos de operar con las películas siempre preservan la distancia que proponen las estrellas, aquélla por la cual es posible saber de ellos sólo por lo que aparentan, por los personajes que son. Rita es traicionera porque así lo actúa, no porque lo sea en la realidad de su vida. En *Cae la noche*, consumir cine está filtrado por la misma lógica de gastar en merengues que nadie come o en leer artículos de revistas que hablan de moda y tendencias de la temporada, así como en permitir que otro elija la película que van a ver; el cine así como el sexo en la novela están marcados por una especie de diseminación, por un despilfarro que no pone límites ni distinciones a la hora de elegir. Si esto es así, indudablemente se problematiza el espacio de la identificación o los mismos modos de trabajar con ese material ya que no queda demasiado tiempo para elaborarlo.

-¿Ella siempre te elige la película?

-Sí

-¿No es un poco abusadora?

-No, Nidia, ella tiene poquísimo tiempo, yo si quiero veo dos y tres por día, tengo tiempo de sobra. (51)

Desplazar el *status* del mito desde la sala cinematográfica hacia la habitación de la casa propia es el gesto que da origen a la deconstrucción de aquél, ya que permite ingresar en el espacio privado de la estrella y acceder a una interpretación del rol de acuerdo con los accidentes de su biografía.

...y trajimos... no me acuerdo bien, o “La divina dama” o “El puente de Waterloo”, con Vivien Leigh era. Muy tristes.

-¿Las dos son tristes?

-Muy. Como nos gustó tanto una, después otro día sacamos del video-club la otra. Pero no me acuerdo cuál fue la primera de las dos.

-Me gustaría volver a verlas, las tengo muy olvidadas.

-Vas a llorar, ¿te parece que te hará bien? ¿No te hará mal? A esta Silvia la impresionaba mucho cómo estaba Vivien Leigh, sobre todo en “El puente de Waterloo”, tan linda, joven de unos veintipico, pero con una cosa oscura dentro, que impresiona mucho, en los momentos en que el destino se le interpone. A ella como psicóloga la impresionaba mucho porque Vivien Leigh cuando hizo esas películas tenía todo en la vida, ¿y cómo podía saber que la vida si quiere te lo puede quitar todo, de un momento para otro?

[...]

-Pero ella ahí en la película ve esa nube, como una amenaza, que la asusta mucho, y años después en la vida real perdió la salud, para siempre, y vivió padeciendo el resto de sus años, por problemas de nervios, y murió joven, de cincuenta y algo. (45-46)

Esa operación parece duplicarse en las críticas que dicen que *Cae la noche tropical* es una novela triste porque Puig sentía que se estaba



muriendo. Hurgar en la historia personal de la estrella es desplazarla del lugar inaccesible en que se encuentra siendo mito y desmontar los presupuestos de la estrategia ficcionalizadora que juega con la referencia y construye autobiografías en las películas como en las novelas, aunque no lo sepa.

Con respecto al lugar de las películas como proveedoras de modelos de subjetividad, indudablemente se marca una diferencia importante en relación con las novelas anteriores ya que entra en juego la gran paradoja de la globalización que cuestiona lo público y lo privado. Acceder a los medios masivos y a las prácticas que ellos facilitan desde la comodidad del sillón es al mismo tiempo poder estar comunicado con todos, abrirse a una socialización absoluta y simultánea; y aislarse en el solitario individualismo que ellos proponen encontrando allí el modo de acceder a cualquier tipo de consumo cultural. El video habla de la individualización del sujeto que rechaza la sala –compartida, socializante, pública- del cine.

Es evidente que el modo de acercarse a las formas de constitución de subjetividad que propone el cine estará condicionado por el espacio en que esa práctica tiene lugar. Hablamos de consumo cuando antes hablábamos de apropiaciones, identificaciones y copias. La confrontación entre el modelo que propone el cine y la vida propia está mediatizada por esta nueva práctica que invita a una toma de distancia y a una reformulación de

las maneras de mirar, de escuchar y fundamentalmente en el caso de estas novelas, de hablar acerca de eso.

Las historias del cine de Mita y Toto parecían ofrecer un punto paradigmático para aquella confrontación con la vida propia. En *Cae la noche*, las historias no vienen del cine ni de la literatura sino de una experiencia directa, vital que, si bien es relato, está puesta en palabras y mediada por el lenguaje, tiene que ver con un estar ahí, un ir a ver, que permitirá hablar después sobre eso. La ficción se desmonta precisamente en la instancia en que se intenta recuperar su génesis, el escenario de *Cumbres borrascosas*, que se transforma en *leitmotiv* por su recurrencia en más de una novela, es un lugar que se puede visitar y es lo suficientemente permeable o agrietado como para dejarse penetrar, al hacerlo, se puede conocer el más allá del relato, el *backstage* de la ficción. Esta estrategia es la que permite a las ancianas reconstruir la historia de Silvia por detrás del relato mismo, instalando como con las hermanas Brontë o con Vivien Leigh, el antes y el después que dan sentido al relato que protagonizan y lo explican para los demás.

### **Sexo sin amor**

Al desaparecer el orden donde la ley del padre es la que determina el modelo, se inaugura una nueva sexualidad en la cual desaparece lo prohibido y se desplazan los márgenes del concepto de familia.