

Fecha de recepción: 2 mayo 2010  
 Fecha de aceptación: 10 julio 2010  
 Fecha de publicación: 16 julio 2010  
 URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art2-2.php>  
 Oceánide número 2, ISSN 1989-6328

## Literatura y cine: la cultura popular en Manuel Puig

Belén Ramos Ortega  
 (Universidad de Granada, Spain)

### RESUMEN:

En este trabajo se analizará la importancia de la relación entre el cine, la literatura y la cultura popular en la obra del escritor argentino Manuel Puig (General Villegas, 1932). Se trata de una narrativa que se encuentra magistralmente estructurada bajo el sello del mundo cinematográfico y unida en gran medida al imaginario del mundo femenino y sentimental. Puig es uno de los escritores más importantes de las últimas décadas ya que ha destacado en el mundo de las letras por su magistral dominio de las técnicas literarias y su capacidad para crear un estilo propio que ha ido recibiendo un importante reconocimiento con el tiempo. Así en este análisis nos centraremos principalmente en dos de sus novelas más destacadas: *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *El beso de la mujer araña* (1976), aunque nuestro estudio siempre se desarrollará de forma comparativa y, por lo tanto, teniendo también en cuenta otros libros y cuestiones relacionadas con su autor. Veremos cómo Puig sintió una especial atracción por el universo de las *stars*, el cual produjo una gran influencia en su obra pues siempre entendió que en la literatura –también en la vida- tenía que estar latente un *mundo artificial* cuyo principal móvil sería el deseo. Es precisamente en el cine del Hollywood alrededor de las décadas del 30 y el 40 donde Puig siente una intensa fascinación por el lado más sutil de una estética de lo popular elevada a categoría de glamur. Así veremos las influencias de grandes directores de la época como Sternberg, Lubitsch o Hitchcock, entre otros.

**Palabras clave:** mundo femenino, técnicas fílmicas, actrices hollywoodenses, imaginación, amor.

### ABSTRACT:

In this work will be analyzed the importance of the relation between the cinema, the literature and the popular culture in the work of the Argentine writer Manuel Puig (General Villegas, 1932). It is a narrative that is structured masterfully under the stamp of the cinematographic world and mainly joined to the imaginary of the feminine and sentimental world. Puig is one of the most important writers of last decades since it has stood out in the world of the letters for his magisterial domain of the literary technologies and his aptitude to create an own style that has been receiving an important recognition eventually. Thereby in this analysis we will centre principally on two of his more important novels: *La traición de Rita Hayworth* (1968) and *El beso de la mujer araña* (1976), though our study will be always developed by a comparative form and, therefore, bearing other books and questions related to his author too. We will see how Puig felt a special attraction for the universe of the stars, which produced a great influence in his work since he always thought that literature - also life - had to be latent an artificial world which principal mobile would be the desire. It is precisely in the cinema of the Hollywood, mainly the decades of 30 and 40, where Puig feels an intense fascination for the subtlest side of an aesthetic of the popular culture risen up to category of glamour. So we will see the influences of the important directors of that time like Sternberg, Lubitsch or Hitchcock, among others.

**Keywords:** feminine world, movie technologies, Hollywood actresses, imagination, love.

En el presente trabajo nos proponemos el estudio de la obra de Manuel Puig desde la óptica que relaciona imagen y literatura, y –más concretamente- la interrelación entre la literatura y el cine. Debemos advertir, sin embargo, que nuestra aproximación a la narrativa del escritor argentino se centrará principalmente en dos de sus principales novelas: *La traición de Rita Hayworth* (1968) –LTRH- y *El beso de la mujer araña* (1976) –EBMA-. Esto no quiere decir que no hagamos alusión al resto de sus libros o a cualquier otra cuestión relacionada con los mismos.

Este análisis pretende así demostrar cómo la obra de Puig se encuentra estructurada tanto desde el punto de vista formal como desde la perspectiva del contenido bajo la impronta del mundo cinematográfico: de qué manera el imaginario del celuloide está presente en su proceso creativo. Así veremos cómo Manuel Puig creó un estilo propio y muy personal al que se le hizo poca justicia en un principio.

El propio escritor ha reconocido su influencia directa del cine, pues la fascinación que sentía por las estrellas del mundo hollywoodense se deja ver de manera latente en toda su obra como testimonio de una relevante fusión entre vida, literatura y mundo cinematográfico. Es sabido que Manuel Puig acompañaba a su madre todos los miércoles al cine, la cual sentía verdadera fascinación por las películas románticas de Bette Davis, Norma Shearer, Greer Garzon, Ann Southern e Irene Dunne, y que cuando su padre le imponía algún castigo – casi siempre debido a que le golpeaban en la escuela o se burlaban de él- le prohibía acudir a la gran pantalla.

En la obra de Puig aparece como constante la confrontación entre realidad y fantasía, el intercambio de identidades y el sutil juego entre la cordura y la locura. Veremos cómo se manifiestan los diferentes conflictos de identidad del hombre contemporáneo ya que, como el propio autor confesó en una entrevista concedida a *El Mundo* pocos meses antes de morir en su última visita a España, el mayor conflicto de toda su vida y obra consistía en vivir de acuerdo a la propia

identidad, en descubrir una verdad propia, más allá de los roles sociales.

Son muchos los escritores contemporáneos que han venido utilizando algunos de los procedimientos originariamente del celuloide: *racconto flash* –back, elipsis, montaje alternativo, paralelo, etc. La crítica más especializada -Eco, entre otros- ha señalado que el cine es un tipo de comunicación más rico que la palabra, ya que en el film, como ocurre en el sema icónico, los distintos significados no se desarrollan en un eje sintagmático, sino que lo hacen al mismo tiempo y reaccionan unos sobre otros provocando connotaciones variadas. Debemos hablar del efecto óptico como factor fundamental en el arte cinematográfico: la imagen aquí se distingue de otras, como la fotográfica, la pictórica o la escultórica, por una realización propia de planos y montaje que lleva a cabo el movimiento coherente de lo visual; de este modo, el cine crea, a través de la imagen, fantasías e ilusiones.

Es decir, tanto las obras literarias como las películas nos cuentan algo, nos narran una historia. Ambas manifestaciones artísticas parten de los tres aspectos fundamentales de la comunicación: una historia que se relata, un modo de expresarla o transmitirla y un receptor que la recibe. Desde su origen, el cine se presentó como medio artístico capacitado para contar algo, aunque el origen de la imagen en secuencias se remonte a la Edad Media. La crítica asegura que no cabe la menor duda de que es el arte cinematográfico el que ha mantenido los vínculos más estrechos con la literatura.

La Vanguardia -con el movimiento surrealista a la cabeza- reivindicó la imagen como elemento fundamental de la creación artística, lo cual coincidió con el debut de la cinematografía como lenguaje artístico. Así se ha señalado cómo es en gran medida gracias a este movimiento que se concede una legitimidad relevante al cine, visto hasta entonces como espacio de diversión.

El lenguaje cinematográfico se entiende como un conjunto de elementos audiovisuales en el que se combinan el sonido, la imagen, las luces, los decorados, las filmaciones y los montajes, entre otros. Así, siendo el elemento básico la imagen, es evidente que lo que predomina es lo visual, mientras que en el signo lingüístico lo principal sería la palabra. También en la obra de Puig los acontecimientos y las acciones se relegan a un plano secundario y lo que destaca es la vida de los personajes y, en este sentido, juega un papel fundamental la imagen, hasta tal punto que sus novelas suponen un rico y variado repertorio visual que recrea las vidas de aquéllos.

Persona significa en latín *máscara*: aquella a través de la cual se puede oír la voz del actor o protagonista. Entonces a través de las máscaras se oye algo que alcanza más allá del espacio inmediato como límite del mundo. Así los personajes de Puig están ahí para mirar de manera *transfronteriza*, tal vez filtrados por una pantalla de cine.

La gran película de Puig fue *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen. Un film –con una protagonista sensible, marcada por un matrimonio desgraciado- que puede acercarnos en buena medida al perfil de la ficción de este narrador. Estamos ante un escritor que centra su atención en los personajes, en su desarrollo interno -como

punto central del argumento- algo que nos remite claramente al *Bildungsroman* o *novela de educación*, que se originó en la segunda mitad del siglo XVIII en Alemania. Un género que no postula la descripción de acontecimientos externos como aventuras, hechos trágicos o sucesos cómicos, sino que su punto de mira se centra en el personaje en sí mismo.

Un caso paralelo al de Puig es el del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante; ambos se asemejan en esa búsqueda de otras tradiciones distintas a los cánones clásicos de la literatura. Para los dos, el cine sirve de inspiración artística y motor para impulsar la renovación literaria y la experimentación narrativa. Para Puig en el cine se da un lenguaje más libre, menos dependiente de la *autoridad* del autor, así el celuloide le ofrece una forma alternativa al *estilo literario*, puesto que entiende que las formas cinematográficas potencian en principio una realidad autónoma de la lengua y el modo literario.

El cine de finales de los 50 se encontraba entre dos corrientes contrapuestas que respondían a la dualidad *conflictiva* alta cultura – cultura masiva, central en el arte de los 60: por una parte, el cine de arte europeo, politizado y experimental, representado por el neorrealismo en Italia; por otro, el norteamericano, relacionado con el sistema de géneros y el entretenimiento. Para Linda Hutcheon (AA. VV., 1997: 65), teniendo en cuenta los guiones como su primera producción, esta iniciación a la escritura en Manuel Puig se presenta como una rebelión contra el neorrealismo intelectual que suponía *el terror Zavattiniano* dominante en Italia, donde cursaba estudios hacia 1956. Frente al rechazo *acrítico* de todo lo que tuviera relación con Hollywood, Puig se acercó a partir de ese momento a la mitología de las *stars* y, frente a la proclama de realidad que proponía el neorrealismo, reivindicó un mundo artificial cuyo principal móvil sería el deseo. Es precisamente en Hollywood donde Puig encuentra la solución estética a ese conflicto cultural: “No tengo modelos literarios evidentes, ese espacio está ocupado por las influencias cinematográficas. Si alguien se tomara el trabajo, encontraría influencias de Lubitsch en ciertas estructuras más, de Sternberg en ese afán por ciertas atmósferas, mucho Hitchcock” (cit. en Speranza, 2000: 41).

En efecto, su vida estuvo estrechamente ligada al mundo de la gran pantalla, un ejemplo significativo es que durante todas las noches de 1961 y 1962 escribió un guión sobre la inagotable vitalidad de una familia por el mundo del celuloide; General Villegas se le fue transformando en Coronel Vallejos, lugar imaginario, y él mismo se convirtió en Toto, personaje central de *LTRH*, novela en la que desembocó el citado guión. Así, distintos relatos autobiográficos se convirtieron en materia literaria. Como vemos, el título de su primera obra, *LTRH*, ya nos está remitiendo directamente al cine, y más concretamente a las *stars* del Hollywood de los años 30 y 40. La clave nos la da la imagen de Rita Hayworth dejando a Tyrone Power arrodillado como un lelo. Es decir, el título evoca la película *Sangre y arena* -basada a su vez en la obra de Blasco Ibáñez-, cuya protagonista ha traicionado al *chico bueno*. Nos estamos refiriendo a la obra que consagró a Rita Hayworth, *Blood and Sand*, donde compartió cartelera con Tyrone Power y Anthony Quinn. El tema de la traición es el *leitmotiv* recurrente de la novela que da cuenta de la situación del personaje matriz: Toto traiciona pero también es traicionado; ha traicionado a su

padre, Berto, es decir, ha frustrado las expectativas que éste había ideado para él; traiciona también a la sociedad, ya que su personalidad no se ajusta a las convenciones de su entorno y -al mismo tiempo- es traicionado por Berto, que no responde a las necesidades afectivas del chico. ¿Por qué Rita Hayworth? La elección de este nombre se ha visto como un símbolo de los valores falsos y enajenantes impuestos por una cultura imperialista a una marginal. Pero también hay que tener en cuenta que el nombre de la actriz es un pseudónimo, ya que en realidad se llamaba Margarita Cansino, y fue hija de un bailarín español que para ganarse la vida, y sobre todo para hacerse famoso, *traicionó* sus orígenes latinos para adoptar el nombre y las formas de la cultura imperante.

Madre e hijo son los personajes que introducen en la novela el imaginario del cine y de esta manera la visión del mundo que se ofrece está filtrada por esa influencia, presentando una atmósfera de fantasía e ilusiones donde el despliegue de lo visual juega un papel fundamental. Si en toda la obra de Puig se plasman de manera sobresaliente los distintos niveles del habla popular, el lenguaje de la radio, la televisión y la música, es principalmente el discurso cinematográfico el que se manifiesta en todas sus páginas, y de manera muy latente ya en esta primera novela. Efectivamente, esta obra recuerda un montaje cinematográfico y, en este sentido, debemos reparar en la presencia de la técnica del *pastiche* donde a través de las voces superpuestas de los personajes vamos entrando en la novela. En este caso lo que resalta es el rasgo posmoderno de este tipo de discursos donde hay una atracción especial por *lo degradado* para sacar a la luz su lado más poético y sensible: el kitsch de las películas de clase B de Hollywood y la paraliteratura, es decir, novelas sentimentales, policiales, de ciencia ficción y biografías populares. Son los géneros que apasionan a Puig; casi toda su obra está cimentada en estos *modos menores*, lo que llevó a que se le asociara con lo *camp* y el arte *pop*, con una adscripción incondicional a la cultura popular.

En la mencionada incidencia del cine sobre los personajes apreciamos de qué manera el mundo del celuloide surge como vía para confrontar situaciones problemáticas. Es decir, los conflictos se solventan principalmente recurriendo a la ficción cinematográfica y ésta es la razón por la que aquéllos en innumerables ocasiones se identifican con mitos cinematográficos, tomando hasta sus mismos argumentos: "[...] y lo peor es ser un intruso, INTRUSO!!! Fuera de esta casa, fuera!!!" y con el dedo como las artistas cuando echan a alguien, que un poco de imitación de alguna película estaba haciendo el Toto de paso" (*LTRH*: 190).

Los elementos protagónicos de la obra están relacionados principalmente con *lo femenino*. Una muestra relevante es el hecho de que la primera voz de la novela es la de una de las mujeres de la familia, una tía, comentando las labores del punto de cruz; de ahí arranca la novela -*LTRH*- en clara asociación de lo femenino con el nacimiento de lo artístico. Otro dato relevante es que ni Berto ni Héctor leen ni van al cine, sólo lo hacen las mujeres; por tanto, ellas son las que pueden tomar el discurso de la ficción y vivir a través de la imaginación. En este mundo femenino, la voz de Toto se alza como una más entre ellas. Aunque hay una excepción en la figura de Cobito, que se deja llevar por las películas de gánsteres, un

género que, precisamente, viene definiéndose como típicamente masculino. En contraposición a él, Toto se rige por el imaginario de las películas del Hollywood de los años 30 y 40, encuadradas dentro de las comedias musicales y sentimentales que remiten plenamente a una idiosincrasia femenina. El protagonista, Toto -alter ego del propio Puig-, es una figura central para el análisis que nos ocupa pues desde el comienzo de la novela nos encontramos con una escena bastante significativa donde aparece el chico recordando cartoncitos y formando los personajes para recrear las historias de las películas según los conflictos que le afecten en cada momento (curiosidad, miedo al padre, terror al sexo, etcétera). Además, en la última etapa de su *práctica artística*, el niño recrea su fascinación por el mundo cinematográfico en una composición escolar cuyo tema es *La película que más me gustó*. Se decide por *El gran vals* (1938) de Julien Duvivier e improvisa su propia versión de la biografía hollywoodense de Johann Strauss. La elección de esta filme, una vez más, no es casual ya que se trata del primero para la MGM de uno de los grandes del realismo poético francés de los 30, además de que en la última parte se aprecia la marca inconfundible de su verdadero director, Josef von Sternberg, que reemplazó a Duvivier en las últimas secuencias. Toto, *discípulo* incondicional de Sternberg, copia algunas escenas y recrea otras pero también al inventar algunas secuencias su creatividad -la de Toto, la de Puig- se asemeja al artista *pop* que se mueve entre la copia, el collage, el montaje y la recreación de la esa práctica.

Esta apuesta por una forma de estética recorre la obra de Puig y resuelve el *dilema* de la literatura moderna: la reconstrucción objetiva de voces anónimas hasta el hiperrealismo del trabajo del grabador, y las fantasías, los sueños, las manifestaciones inconscientes, los relatos dentro del relato, acompañados por el esteticismo más extravagante y artificioso. Al modo de Warhol, Hollywood no sólo recorre las novelas de Puig, con la seducción de sus ambientes y sus formas narrativas, sino, y de manera importante, con las actrices del momento, como estereotipos y puntos de referencia que modelan la experiencia de las mujeres y delimitan sus deseos, motivos que aparecen en *LTRH* y en *EBMA*, se repiten en *Boquitas pintadas* (1969) -*BP*- y en *Pubis angelical* (1979) -*PA*-.

La figura de Rita Hayworth se puede entender también como una metáfora del amor y el glamour, como símbolo del erotismo y encarnación de un nuevo mito femenino. La actriz que Hollywood apodaría como la *diosa del amor* y que en 1945 le llegaría el papel que la inmortalizaría como *femme fatale* en un clásico del celuloide, la inolvidable *Gilda*. Pero Hayworth también supuso un hito en el asunto de la liberación la mujer por protagonizar una de las escenas más populares de la historia del cine: el *estripteis* que realizó en ese film en 1946, el cual enfrentó ciertos problemas de censura. Se trata de la imagen que recoge la portada del libro de Puig en la edición de Seix Barral.

El mundo de Hollywood no sólo es el lugar de consumo de mitos populares, sino una posibilidad de asimilación masiva que conlleva la introspección liberatoria: es ésta la función de Rita Hayworth en *LTRH*, de las películas que ven algunos personajes en *BP*, del cine en televisión de *TBA* y de las películas que relata Molina en *EBMA*. Volviendo al personaje de Toto, recordemos que es

su voz la que se hace escuchar en el silencio de la siesta de Coronel Vallejos, un momento del día en el que debe ocuparse en alguna actividad; es entonces cuando cae en la cuenta de que debe recordar alguna película para romper la monotonía de ese rato: "[...] mamá me dijo que pensara en una cinta para que no me aburriera a la siesta" (*LTRH*: 37). En este momento se nos informa de sus gustos cinematográficos, donde aparecen versiones hollywoodenses de los grandes clásicos junto a melodramas y comedias musicales con Ginger Rogers y Fred Astaire (*Romeo y Julieta*, de George Cukor, *La historia de Vernon e Irene Castle*, de H. C. Potter). Este recuro de Toto está precisamente en relación con el espíritu de las producciones del período 1930-1940 que estaban destinadas a brindar al espectador una forma de entretenimiento invitándole a vivir una experiencia en cierto modo catártica. Para Puig, el mejor cine siempre tenía que ver con lo imaginario, lo metafórico y la ilusión pero, sobre todo, debía ser un mundo para soñar y en este sentido para él las mejores películas debían funcionar a nivel metafórico como sueños.

En *EBMA*, según Graciela Speranza, en la caracterización de Molina podemos ver al más fiel Puig, ya que es alguien que ha aprendido en el cine el arte de contar como el modo más atractivo de seducción y hace su vida un lugar sin fronteras entre la pantalla y la realidad. Una novela que se inicia con el relato de la película de Jacques Tourneur, *La mujer pantera*, donde la polifonía entre la enunciación de Molina y el comienzo del film se entrelazan en una magistral práctica literaria (Speranza, 2000: 121). Si el aprendizaje de Toto en *LTRH* es una forma literaria del origen en la cinefilia de Puig, el personaje de Molina en *EBMA* es la versión narrativa más fiel de su pasión por el cine y sus posibilidades de plasmación literaria. Molina, como el otro gran personaje de Puig, selecciona y recrea historias cinematográficas: las cuenta y de este modo los personajes *hablan de otra cosa*. Seis son las películas que relata Molina, de ellas cuatro pertenecen al cine de Hollywood: *La mujer pantera* (1942) de Tourneur con el título original de *Cat people*, este film que inicia la novela es el que se encuentra narrado de manera más fiel; *La cabaña encantada* (1946) de John Cromwell, *The enchanted cottage*, no es comunicada verbalmente, sino que queda al nivel mental del personaje; una versión del género *carreras automovilísticas* y otra de *Yo caminé con un fantasma* (1947) de Tourneur -*I walked with a zombie*-, con escenas de *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock, y *Jane Eyre* (1944) de Robert Stevenson. Las dos que quedan son de creación propia, las cuales, aunque eligen otros modelos, delatan una evidente impronta del cine de allí: una película de propaganda nazi, *Destino*, con características del cine expresionista y citas de películas de espionaje de los años 30 protagonizadas por Marlene Dietrich y Greta Garbo, además de un repertorio de melodramas de cabarets mexicanos de los 40, junto con la famosa versión MGM de *La dama de las camelias* (1937) de George Cukor.

Como podemos comprobar el cine de la época de esplendor de Hollywood del período 1935 – 1946 es el punto de referencia de Puig. La nómina de directores también es significativa: George Cukor, Josef von Sternberg, Jacques Tourneur, Sam Wood, John Cromwell, Edmund Goulding y Mervyn LeRoy. La aparición de estos nombres ponen de manifiesto el gusto y la preferencia por algunos

estilos cinematográficos, y la predilección por determinadas actrices que pueblan las producciones seleccionadas: Rita Hayworth, Hedí Lamarr, Greta Garbo, Alice Faye, Norma Shearer, Dolores del Río – preferidas de Puig – pero también las mujeres exageradas de Hollywood como Barbara Stanwyck, Katharine Hepburn, Joan Crawford, Bette Davis, Rosalind Russell y, por supuesto, la grandísima Marlene Dietrich. Todas ellas pueblan la mayoría de los filmes mencionados en su obra.

Marlene Dietrich es el símbolo de la mujer que enfrenta el mundo masculino y las convenciones impuestas al entorno femenino, erigiéndose en ferviente defensora de los requerimientos del sentimiento. El impacto del eje Sternberg – Dietrich queda perfectamente latente en la narrativa de Manuel Puig: por un lado, el ilusionismo explícito del director, que en su intención de crear un mundo artificial, ofrece una alternativa formal al artificio técnico de Hollywood; por otro, la presencia andrógina de Dietrich, que libera a la mujer de los obligados roles sexuales impuestos tradicionalmente. La filmografía clásica de Sternberg -responsable del debut de Katharine Hepburn y Spencer Tracy- se suele dividir en dos etapas: la primera, con sus películas mudas entre 1927 y 1930; y la segunda, que abarca sus seis producciones sonoras, protagonizadas por Marlene Dietrich entre 1930 y 1935, *El ángel azul*, *Fatalidad*, *El expreso de Shangai*, *La Venus rubia*, *Capricho imperial*, *Tu nombre es tentación*. En Berlín dirige la primera película sonora del cine alemán, *El ángel azul*, y con ella, el comienzo de su carrera con Marlene Dietrich. Así, respaldado por el éxito internacional, Sternberg se deja llevar por sus propias fantasías y produce seis filmes consecutivos con la actriz. Esta tetralogía Sternberg – Dietrich elegida por Puig resume la impronta del director austriaco en la producción hollywoodense: trabajo extremo en la textura de la imagen, el claroscuro, los larguismos fundidos, la decoración cercana al barroquismo hasta crear una atmósfera deliberadamente irreal hermanada con la apertura a la fantasía visual. Este montaje de artificio acentúa el fatalismo romántico que dirige la trama y le permite la creación mítica de Marlen como *star*.

De manera que lo que inspira estas producciones posteriores es una actitud irónica hacia el tema del amor romántico y la *femme fatal*; un tratamiento interesante que se desarrolla a través del recurso de la exageración. Es decir, la estilización en la obra de arte refleja una ambivalencia en el tema que se traduce en el mantenimiento de una distancia específica del asunto. Esta actitud irónica y opuesta señalada por Sontag, nos remite a esa mezcla de humor y sinceridad, y a la mirada al mundo de manera piadosa y cínica, al mismo tiempo, defendida por Puig. En efecto, tanto en el director como en el escritor, este estilismo supone una distancia ambivalente que permite acercarse a la materia narrada sin definir claramente el carácter moral o estético de la representación.

Otro de los directores presente en la obra de Puig es Cukor, el más citado en el conjunto narrativo. El rescate de este director es muy significativo ya que es conocida su sensibilidad para la creación de personajes femeninos: la presencia del glamur, la fantasía y la ilusión hacen de este genio de la gran pantalla un favorito del narrador argentino. También otros como Leisen, reconocido por su maestría en la dirección de actrices; Edmund Goulding, responsable de inolvidables actuaciones

de Garbo, Bette Davis y Joan Fontaine; Brown, el director favorito de Greta Garbo; Robert Leonard, que dirigió a ésta, a Norma Shearer y a Joan Crawford; Irving Harper, responsable de algunos de los clásicos de Bette Davis; George Fitzmaurice, director de Rodolfo Valentino y también de Greta Garbo. Así Puig había seleccionado aquellos modelos que, frente a las exigencias de la industria cultural, crearon antes que la posvanguardia una versión artística y personal de las formas populares. Los grandes directores europeos, como Fritz Lang, Hitchcock, Sternberg o Lubitsch, habían demostrado en sus producciones de los años 30 y 40 que las obras de calidad también eran posibles en los grandes estudios y que el cine de género no era una apuesta de dudosa valía de antemano. Desde Griffith, las producciones de Hollywood son de género por excelencia, tomando los modelos fijados, los clisés narrativos y los estereotipos. Entre 1930 y 1940 se despliegan una serie de producciones que dotan a Hollywood de un lugar destacado en el cine internacional.

En la novela que vio la luz en 1976, *EBMA*, la celda en penumbra evoca el ambiente de una cámara en filmación donde Molina *proyecta* relatos que compensan el prosaísmo del lugar e *iluminando* el oscuro hastío de la celda ofrece distracción en la espera, estímulo a la comunicación, rienda suelta a la imaginación y termina por conquistar y seducir a Arregui, el espectador distante e inasequible del principio. Graciela Speranza (2000: 142-145) siguiendo la clasificación de los distintos tipos de directores que establece Scorsese, hace alusión al *director como contrabandista* en relación con esta novela. Scorsese parte de las dos películas de Tourneur que Molina relata, *La mujer pantera* y *Yo caminé con un fantasma*, donde encuentra un ejemplo claro de cómo convertir las limitaciones de la industria en un brotar de lenguajes personales. En *La mujer pantera*, el director reduce la presencia dañina de esta mujer a una sombra, por causas que van más allá de las limitaciones de presupuesto de una producción menor. En esta maniobra es donde Scorsese encuentra al *director contrabandista*, que va colocando algunos elementos originales y otros aspectos inesperados. También las películas que cuenta Molina hablan de *otra cosa*, de ahí la peculiaridad de lo inesperado en su forma de narrar. La coincidencia no es, por tanto, gratuita y, de este modo, no debe pasar inadvertida. Las novelas de Puig también hablan siempre de *otra cosa*: la seducción que hace desarrollar la intriga en su narrativa, el interés anecdótico o el golpe de escena son recursos muy apropiados para no crear en el lector aquello que tanto preocupaba a este escritor: el aburrimiento. En ese sentido, ha manifestado en algunas ocasiones que el escritor no debe olvidar nunca la función principal de la literatura: entretener, y que a él particularmente le interesa lo que hay en ella de *show*, de espectáculo. Puig, como creador, necesita de una gran libertad que sólo esta forma narrativa puede ofrecerle y, de este modo, su búsqueda es una indagación creativa.

Así cuando Molina cuenta los relatos cinematográficos o hace comentarios, aclaraciones o referencias a los mismos se deleita en la teatralidad de los gestos, los amaneramientos y la desmesura artificial. Contrastando con la monotonía del espacio prisión, los ambientes imaginarios destacan por la variedad y el colorido de las evocaciones visuales. Así, en la primera película, ambientada en Nueva York, el lugar de mayor presencia es el Central Park, donde la

acción dramática se relata con la vivacidad del clima invernal (nieve, aire...), además de escenas de interior, de un departamento sobrio con objetos de fin de siglo. Gracias a las obras cinematográficas relatadas, pueden disfrutar del desfile de imágenes de París, Berlín, Montecarlo, las casas de la Rivera, las islas del Caribe, México, etc. Descripciones vivas que acercan a los personajes a lugares exóticos, llenos de luz y color. Por tanto, frente a una realidad opresiva, el cine de los años treinta y cuarenta puede entenderse como un recurso democratizador. Supone el acceso a la fantasía, al deseo, al mundo de los sueños y a las divagaciones del pensamiento; una apuesta en definitiva que prefiere promover la creación de un cosmos independiente en un tiempo y espacio imaginarios. De esta manera tanto Puig como Sternberg -sobre todo, en su segunda etapa- coinciden en que el cine no debe ser un reflejo fiel del mundo, sino un mundo alternativo, un acceso al juego dialéctico entre conciencia e inconciencia, entre fantasía y realidad. Así, la narración de películas por parte de Molina -¿el otro alter ego de Puig?- respondería a un doble objetivo: por un lado, a la identificación del personaje con las heroínas cinematográficas; por otro, se presenta como una manera de ejercer la seducción para llevarse a Valentín al terreno de lo narrado.

Al principio, Molina y Valentín Arregui eran dos mundos enfrentados, dos ideologías, dos culturas y dos personalidades opuestas. Sin embargo, conforme se va desarrollando la novela se desarrolla una cadena de encuentros y desencuentros que desembocará en un punto de coincidencia: lo humano supone siempre necesidad de amor, de comprensión, de sensibilidad, de interrelación entre los seres humanos. Esta idea está también latente en las películas de marcado carácter sentimental cuya principal peculiaridad es el *amor romántico*. Por ello, podemos afirmar que los filmes funcionan en la novela como elementos de unión entre polos opuestos, ya que al final Valentín termina por gustar de los relatos melodramáticos que le cuenta Molina. En este sentido habría que señalar que el final de la obra, la muerte de Molina por un acto de amor, puede asemejarse metafóricamente a la clase de películas que más le gustaban -a Molina, a Puig- y que siempre las mantiene vivas en el recuerdo.

Estamos de acuerdo con Olga Steimberg de Kaplan cuando afirma que tanto en *LTRH* como en *EBMA* "lo escenográfico constituye la base de la concepción artística" (1989: 33). Siguiendo su estudio, podemos señalar cómo las estructuras de las novelas se asimilan a la técnica cinematográfica en diferentes variaciones: así en *LTRH*, compuesta por dos partes de ocho capítulos cada una, que están encabezados por un breve título, como si se tratar de una voz en off que hace alusión a los personajes que aparecen en la secuencia con la mención al espacio y el tiempo de que se trate. La narración se desarrolla por medio de un mecanismo de segmentos escénicos de manera que cuando en la novela aparecen los personajes, el lector *los vea*, lo cual puede compararse con el enfoque de una cámara a los actores. Puig hace uso desde su primera obra de una técnica característica del cine: el montaje; también se puede hablar de yuxtaposición de imágenes, además de narración de acciones paralelas contrastantes a través del *montaje en paralelo*. También podemos citar otros recursos como los cambios de escena, la interpolación, los cortes de la narración en momentos claves como estrategia para aumentar la intriga, el uso de indicaciones

escuetas propias del guión, el juego de planos y la importancia del ritmo de la narración. Además el talento con que este escritor usa el diálogo demostraría su experiencia como guionista de cine. Una gran parte del mismo está formado por la narración de filmes y las acotaciones sobre los mismos. Esta forma de expresión – como en casi todas las películas de la década del 40- se aprecia muy bien en la proyección del personaje de Molina, el hombre de condición homosexual que al narrar las películas ejerce un gran poder de seducción al expresarse él mismo de una manera muy personal e, implicándose metafóricamente en lo que cuenta termina, por arrastrar a su terreno al otro personaje –Valentín- que desde el comienzo es un adversario declarado.

Como hemos intentado demostrar, a partir de los años sesenta se puede constatar la presencia del cine como importante componente de referencia en la escritura. El cine era para Puig un espacio para soñar y la cultura popular el lugar donde solazarse: ésta es la apuesta más importante de este gran narrador de la historia más reciente de las letras hispanas.

Puig *fue* cine, literatura y cultura popular: el 23 de julio de 1990, día del fallecimiento de Manuel Puig, la empresa fúnebre hablaba de dos hijas del escritor, Rebecca y Yasmin. Estos son los nombres de las hijas que Rita Hayworth tuvo con Orson Welles y Ali Khan. Su muerte, a modo de ironía final, se parecería a un texto borgesiano donde los personajes no son lo que parecen ser y los mundos imaginarios se confunden con los reales. En fin, ¿una última traición más?

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (1972). *Análisis de las Imágenes. Comunicaciones*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- AA. VV. (1997). *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: UNAM.
- AYALA, F. (1988). *El escritor y el cine*. Madrid, Aguilar, 1988.
- AMÍCOLA, J. y SPERANZA, G. (comp.) (1998) *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . (1994). *Homenaje a Manuel Puig*. La Plata: Estudios Investigaciones, n° 21.
- BAJTÍN, M. (1995). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- ELIADE, M. (1992). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.
- FRANCO, J. (1993). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.
- FRYE, N. (1973). *La estructura inflexible de la obra literaria*. Madrid: Taurus.
- GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- . (2000). *Radicalidades*. Barcelona: Península, 2000.
- GIORDANO, A. (1992). *La experiencia narrativa*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- JITRIK, Noé (2000). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- KHALIL, M. (2000). *La imagen como lenguaje en la narrativa actual. El caso de A. Bryce Echenique*. Madrid: Tesis Doctoral. Universidad Complutense.
- MICHELINI, D., SAN MARTÍN, J. y LAGRAVE, F. (eds.) (1991). *Modernidad y posmodernidad en América Latina*. Córdoba: Ediciones del Icala.
- MOIX, T. *La gran historia del cine*. Madrid: ABC.
- Puig, M. (1974). *Boquitas Pintadas*. Buenos Aires: Sudamericana.

- . (1979). *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral.
- . (1982). *The Buenos Aires Affair*. Barcelona: Seix Barral.
- . (1995). *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral.
- . (2001). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- SHAW, D. L. (1992). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Salamanca: Cátedra.
- SOSNOWSKI, S. (1973). "Entrevista", *Hispanamérica* n° 3, 70.
- SPERANZA, G. (2000). *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Argentina: Grupo Editorial Norma.
- STEIMBERG DE KAPLAN, O. (1989). *Manuel Puig. Un renovador de la novela argentina*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Title: Literature and cinema: popular culture in Manuel Puig

Contacto: brorute@hotmail.com