

La imaginación melodramática: sentimiento y vida nacional Sobre la escritura de Manuel Puig

por Julia Romero
(Universidad Nacional de La Plata)

I. Tradiciones y traducciones

Reconocer la tradición cinematográfica y negar la literaria se convierte en uno de los *Leitmotiv* sobre el cual Puig edifica cierta figura de escritor¹ que se caracteriza principalmente por borrar las marcas del padre y de la patria, ambos integrantes de una pareja que ha sido nefasta desde los comienzos, pero que, sin embargo, promovió su producción a partir de la negatividad. El padre en el campo literario, Borges, había propiciado que toda una generación de escritores se viera indefectiblemente bajo su sombra; la patria lo había condenado a la censura y al exilio, y sin embargo es el lugar hacia donde dice remitir constantemente su escritura: “escribo en el castellano de Argentina y soy leído en traducciones”, protesta en una suerte de manifiesto en contra de la crítica y de la censura —“Loss of Readership”—, en 1985, y que concentra un cuerpo de nociones que se reiteran sistemáticamente en entrevistas de diversas épocas.² A pesar de sí, esta afirmación oculta su inverso: la escritura “de traducción”, que ya había experimentado Puig cuando ensayaba los comienzos³ no tenía la intención fundacional, característica que ha sido señalada respecto de la cultura argentina,⁴ sino el intento de colonización de un espacio extraño, extranjero. Al contrario del mecanismo de importación de culturas, lo que Puig postulaba en sus primeros guiones no era un lector nacional o por lo menos no un lector de traducciones. Recién con la primera novela se “traducen” las referencias del cine de Hollywood y se contraponen a la realidad cotidiana del pueblo. La escritura de traducción se reiteraba con otras características en su sexta y séptima novelas: la versión original de los manuscritos de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) está escrita en inglés; en *Sangre de amor correspondido* (1982) escritura y traducción estuvieron vinculadas ininterrumpidamente en el proceso generativo: Puig contaba como “pretextos”⁵ con doscientas setenta páginas desgrabadas de las conversaciones con un albañil brasileño y las traspone/traduce en el personaje de Josemar. “Escribir en el castellano de Argentina” implicó para la escritura de estos textos, y desde *La traición*, un proceso de traducción implícito en el trabajo de estilización del lenguaje.

¹ La noción de *figuras de escritor* está basada en las teorizaciones sistematizadas por M. Teresa Gramuglio en “La construcción de la imagen”. En: Tizón, Rabanal, Gramuglio, *La escritura argentina*. Universidad Nacional del Litoral, 1992, donde suma los aportes metodológicos de *estructura de sentimiento* (R. Williams), *ideologema* (F. Jameson) y *campo intelectual* (P. Bourdieu).

² Para el análisis de este tema remito a mi trabajo “Del monólogo al estallido de la voz” incluido en la Publicación Especial N° 1 de *Orbis Tertius*: Puig, M., *Materiales iniciales para La traición* de Rita Hayworth, edición de J. Amícola y colaboradoras Goldchluk, Páez, Romero, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1996.

³ Puig escribe *Ball cancelled* en una mezcla de inglés y castellano en su primera versión, *Summer Indoors* en una versión en inglés y otra en castellano. La característica que surge a primera vista es la de copia o imitación del lenguaje de los films de Hollywood” gesto que continúa aun en el tercer guión, en castellano, en el que imita el lenguaje de una clase. Remito al volumen citado en la nota anterior, donde se incluyen los tres guiones.

⁴ Panesi, Jorge, “La traducción en la Argentina”, en la revista *Voces* N° 3, agosto de 1994.

⁵ “*Avant-texte*” según la terminología de Grésillon, A., *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. París, Presses Universitaires de France, 1994. En su glosario define el *avant-texte* como “*ensemble de tous les témoins document écrit qui témoigne de la genèse du texte génétiques écrits conservés d’une oeuvre ou d’un projet d’écriture, et organisés en fonction de la chronologie des étapes successives*”.

Al margen de las traducciones, el período de menor productividad novelística —1982 a 1990— lo dedica Puig a indagar experimentaciones a nivel lingüístico, genérico y estético que lo ubicarían en otra tradición. Así lo muestran los numerosos manuscritos de proyectos en los que desarrolla una tendencia marcadamente surrealista que ya esbozaba en el período de su residencia en Méjico,⁶ coincidente con la primera etapa del escritor en el exilio. Si, tal como cita Gramuglio, “el Imaginario de un escritor es, también, la construcción de una imagen de sí en el espacio literario, y su estética, la forma que da a esa imagen”,⁷ la imagen oculta, entonces, una estética oculta, marginal, respecto de las consagraciones del mercado que lo emparentan con una vertiente del cine de Buñuel.

Con el mismo visaje de ocultamiento, Puig funda su *traición* al inventar un pasado que encubre la cultura letrada al tiempo que produce y reproduce discursos que exhiben una consistencia cinematográfica, desde los repertorios hasta los mecanismos de narratividad.⁸ Pero entre sus papeles, un nombre —Delly—⁹ denuncia abiertamente su adscripción al melodrama literario donde se advierte su doble función: componer un homenaje al tiempo que construye un espacio de distancia crítica.¹⁰

Antonio Gramsci, en *Literatura y vida nacional*¹¹ agrupa diversos tipos de novelas populares y proporciona una visión sutil y sumamente esclarecedora que hace partir de la orientación ideológico-política de sus textos. Sólo haremos referencia a algunas agrupaciones que interesan a este trabajo. Por un lado, (a) las novelas consideradas como representativas de la tendencia democrática ligada a las ideologías de 1848, es decir a las ideologías socialistas. Hay que recordar que esa fecha, año del *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, las ideas revolucionarias ya estaban en el ambiente ideológico: se asiste entonces al surgimiento de la República con la obtención de derechos para las clases relegadas (sufragio universal y extensión de libertades públicas). *Los miserables* de Víctor Hugo y *Los misterios de París*, de Eugène Sue representan esta línea. Otro grupo (b) está representado por las novelas de Ponson du Terrail— invocadas por Roberto Arlt en los repertorios de sus textos— y las de Alejandro Dumas, cuyo *Conde de Montecristo* sería modelo inspirador del *superhombre*¹² nietzscheano. La tipología los diferencia por el carácter histórico de esta última categoría y por la escasa explicitación de lo

⁶ A partir del año 73, en el que comienza la etapa del exilio, Puig reside, en primer lugar en México, aproximadamente hasta fines del 76 cuando el periódico mejicano *Excelsior* anunciaba el estreno de su comedia musical *Muy señor mío*, dirigida por Nancy Cárdenas.

⁷ Alan Viala. *Naissance de l'écrivain*, París, Minuit, 1983, pág. 10; citado por M. T. Gramuglio, op. cit.

⁸ *La traición de Rita Hayworth* es la novela que ostenta en mayor medida referencias literarias junto a las cinematográficas.

⁹ Delly era el seudónimo de una escritora de origen francés, Marie Petitjean de la Rosière (1876-1947), llamada también María Salomón que aparece asimilada en los pre-textos de su primera novela a lo cursi. Remito a la sección *Anotaciones en Collage* del volumen ya citado de Puig, *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*.

¹⁰ En este sentido pueden leerse las líneas que Puig dedica a Borges en el suplemento “Sábado Cultural” de *ABC*, Madrid, n° 281, 21-6-1986, p. XIV; publicado con el título “Un recuerdo de Borges” en: *Espacios de Crítica y Producción*, revista de la Universidad de Buenos Aires, diciembre 1994-marzo 1995, n° 15; p. 23; cf. J. Amícola, “El escritor argentino y la tradición borgeana y que denomina originariamente “La voz de una mujer”: “Ahora me piden de este periódico unas palabras en su memoria y sólo se me ocurre decir que su relación con la literatura es una historia de amor correspondido, él amó como pocos los libros y la literatura lo abrazó como a un amante privilegiado. Y junto a ambos, en sus últimos años de ceguera, se empieza a escuchar la voz de una mujer que le lee, una voz que le trasmite la poesía y se va volviendo la poesía misma, la voz de quien él no podrá dejar por lo tanto de enamorarse. Una historia tan romántica que su pudor le impediría concretarla. Si me oyese se pondría colorado, esta es mi pequeña venganza, por aquello de los títulos horribles” (Citado del manuscrito, los subrayados son míos). Homenaje y distancia crítica están constantemente ligados en la literatura de Puig, también en este escrito, que supone una venganza al explicitar una historia de amor de quien no escribía sobre ellas.

¹¹ Gramsci, A. *Literatura y vida nacional*, trad. José Aricó, México, Juan Pablos Editor, 1976.

¹² “El tipo de *superhombre* es Montecristo, liberado de este halo particular de *fatalismo* que es propio del bajo romanticismo...” Gramsci, A., op. cit.

ideológico-político, pero además —agrego— hay un posicionamiento en la representación del “miserabilismo”. En du Terrail hay una exaltación de los aristócratas y de sus fieles servidores. En Hugo, Jean Valjean, un hombre de pueblo es encarcelado por haber robado un pan y pasa veinte años en prisión a causa de sus tentativas de evasión. Si bien aparece como víctima de una sociedad crecientemente opresiva,¹³ y que a la manera romántica produce una degradación mayor al recluirlo en esa otra sociedad de delincuentes, sin embargo la posibilidad de salidas públicas es postergada por una redención moral. La conmiseración de monseñor Myriel provoca en él una verdadera conversión, que a su pesar, no será suficiente para apartarlo de aquella condición. Es destacable la observación de Gramsci respecto del autor, hacia “quien revela ciertas reservas: a pesar de componer una tendencia socialista democrática insta a recordar la amistad de Víctor Hugo con Luis Felipe, de lo cual deduce una postura monárquico-constitucional.”¹⁴ Por otra parte Eugène Sue¹⁵ —su inspirador— representa las miserias del pueblo y denuncia las instituciones, pero además exhibe un sistema de represión de la delincuencia profesional. Otro grupo (c) lo conforman las novelas policiales, Rocambole, el héroe admirado por los protagonistas de Arlt, a pesar de ser una creación de Ponson du Terrail, es incluido en este grupo. La representación del delito plantea la posibilidad de salida ilícita e individual, por lo tanto contrapuesta al primer grupo, que había sido denominada “novela social”.

El último grupo al que nos referiremos (d) lo conforma la novela sentimental, no político en sentido estricto, pero caracterizado por la representación de lo que se denomina en el texto “democracia sentimental”. En esta línea ubicaremos la novela sentimental de Delly.¹⁶

El rescate de estos tipos de novelas según su orientación permiten dilucidar ciertos matices que se eslabonan —en una compleja red— con la literatura citada por Arlt y Puig, de modo que se encuentran algunas claves que diferencian el uso ideológico de ciertos elementos, en el marco de un repertorio común: la novela popular decimonónica. En Puig, aparecen conectadas características del primero y del último tipo: la novela sentimental se liga a una preocupación social cuestionadora del orden burgués que había generado la “revolución folletinesca”.

Al melodrama literario se le sumarán otras variaciones del género que en su conjunto constituyen un programa que se define cuando el escritor determina el pasaje de los guiones iniciales a su primera novela, lo que significó la *conversión de una estética en una poética*¹⁷ que

¹³ En el prólogo el autor explicita que su intención, es denunciar la “degradación del hombre a través del proletariado, la decadencia de la mujer hambrienta, la atrofia del chiquillo que vive sin sol”.

¹⁴ Hugo escribe *Los miserables* inspirado en la *Los misterios de París*, de Sue pero también en el éxito que estos tuvieron, dice Gramsci, lo cual deja entrever la posibilidad de una tendencia populista, si tenemos en cuenta las reservas que había enunciado acerca de su amistad con Luis Felipe. El término *populismo* lo define en otra sección del estudio haciendo referencia a la tesis de Alberto Consiglio: “frente al crecimiento del poder político y social del proletariado y de su ideología, algunos sectores del intelectualismo francés reaccionan con estos ‘movimientos hacia el pueblo’. La aproximación al pueblo significaría, por consiguiente, una continuación del pensamiento burgués que no quiere perder su hegemonía sobre las clases populares y que para ejercerlas mejor acoje una parte de la ideología proletaria”. Gramsci, A., op. cit.

¹⁵ Sue es autor de *Los misterios de París*, una de las primeras novelas del género del folletín (publicada por entregas en el *Journal des Débats*, que era el diario de la burguesía ilustrada, entre 1842 y 1843), y de *Los misterios del pueblo o Historia de una familia de proletarios a través de los tiempos* (publicada por entregas en el mismo periódico, entre 1849 y 1856)

¹⁶ Cf. *Deuda de amor*, donde se representa la posibilidad de matrimonio entre el marqués de Orcella, — que reúne “fortuna, vieja y noble familia, dones físicos, bellas cualidades intelectuales y morales”— y Ernestina Campestri, “sin dote, o casi sin ella, nada tiene que aguardar de otro pretendiente a pesar de su innegable hermosura”. Las novelas de Delly circulaban en “Argentina sobre todo en la década del 40, en la versión española de la editorial Tor, otro punto de contacto con las lecturas de malas traducciones de Roberto Arlt.

¹⁷ Uso el término “Poética” con el sentido de actividad programática en el uso de ciertos repertorios de la representación, regulada por ciertas leyes, e integradora de una teoría sobre el arte. En este sentido se

llevaría como rúbrica el bolero, el tango, el melodrama literario, el radioteatro y el melodrama fílmico hollywoodense y mejicano de las décadas 30 y 40 junto con estrategias que componen su transgresión.

II. Genealogía

Hacia fines del siglo XVIII puede ubicarse la emergencia del melodrama moderno.¹⁸ Surge al final de la Revolución Francesa con características netamente populares y tiene su culminación a comienzos de 1820, cuando tiene lugar la manifestación de una nueva forma genérica, el drama burgués, que aparece como forma paródica de la tragedia familiar clásica, donde tiene su origen. El elemento trágico aparece combinado con elementos de carácter sentimental y efectos teatrales que acentúan la artificiosidad de la representación. En general, el melodrama se ciñe a ciertas fórmulas narrativas¹⁹ de acuerdo a la combinación de un número de acciones y escenas — situación amorosa, desgracia causada por un traidor, triunfo de la virtud, castigo y recompensa— pero el blanco es invariablemente el mismo: la compasión. A diferencia de la tragedia clásica, se apela a una modulación constante del perfil emotivo de la historia, exacerbada por los *golpes de efecto* que especulan con la inclusión de acciones imprevistas. A pesar de su origen popular el género evolucionó en estrecha relación con la consolidación de la ideología burguesa, que universalizaba sus conflictos y valores e intentaba producir en el espectador una *catarsis social*, que —a través de la identificación— desalentaba toda reflexión y contestación.²⁰ Desde entonces, el melodrama presenta los personajes en una abstracción social, cegados a los conflictos sociales, consecuentemente padeciendo pasivamente sus destinos sin la posibilidad de elección, o con una posibilidad premoldeada por una caracterización binómica según sus buenos o malos sentimientos, carentes de contradicción. Se lo ha considerado un género traidor a la clase a la que parecía dirigirse, sin embargo, Oroz afirma que el melodrama no fue entendido en su propia dialéctica, ni en relación con el momento histórico ni con el público. Originariamente eran soldados, trabajadores, empleados y la masa semi-rural los que asistían a las representaciones al aire libre. El *vaudeville* (comedia con canciones intercaladas) y el melodrama teatral —que presentaba acciones serias y trágicas, con intercalación de números musicales— fueron las formas dramáticas más importantes del período post-revolucionario, antecedentes en el siglo XX de la comedia y el melodrama cinematográficos. La novela gótica converge en la formación del género con su gusto por lo insólito, lo maravilloso y el efectismo, pero también por la incorporación del héroe romántico cuya tentativa individual de supervivencia se enfrenta a un “destino superior”. El melodrama literario tiene sus representantes más acabados en el siglo XIX, mientras que a comienzos del XX, el surgimiento de la novela de folletín conformó un factor determinante para su divulgación y la conformación de un público, al tiempo que los intereses populares se entrecruzaban con los de los periódicos, que como organismos político-financieros, no centraron su preocupación en la promoción de las bellas letras, como afirma Gramsci, sino en la instrumentación de una política económica. No obstante Hauser asegura²¹ que significó una democratización sin precedentes de la literatura y una nivelación casi absoluta del público lector, o —como señala Sarlo—²² “la ilusión de la literatura y la facilidad de un sistema” que permitió al lector su posterior incorporación a otros sistemas de lecturas. El melodrama se traslada luego al lenguaje

relaciona con el concepto de los *comienzos* de Edward Said, como producción intencional de significados, en: *Beginnings*, New York, Basic Books, 1975.

¹⁸ Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós, 1983. Para una genealogía que dé cuenta de sus etapas anteriores remitimos al estudio de Silvia Oroz, *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*, Río de Janeiro, Río Fundo Editora, 1992, al que debo numerosos datos que he incluido en el presente artículo.

¹⁹ Cawelti, John-G., *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

²⁰ Pavis, P., op. cit.

²¹ Hauser, A. *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Guadarrama, 1964.

²² Sarlo, B. *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

del cine, al que contribuye con una sintaxis característica y una ilusión de realidad que compite con el melodrama teatral y literario en la conformación de una emotividad efectiva. Sus mayores exponentes, en cine, fueron representados por las industrias de Hollywood y las de Latinoamérica.

III. Puig y el melodrama inicial

La primera novela ostenta una densidad que contradice la textura en apariencia simple, y que incorpora la extrema fragmentación, sobrecargada con la cita de referencias culturales que funcionan como iconos, de modo que las historias se intercalan, se vinculan y enriquecen y conforman una verdadera *superproducción* que desdibuja la imagen del narrador decimonónico.²³ Una retórica minimalista surge como producto: las historias se concentran en un mínimo de palabras que en algunos casos se reducen al sintagma correspondiente a un título. La mayoría de los films evocados tienen su filiación en las vertientes genérico-fílmicas en boga en los años de la hegemonía hollywoodense: *Cuéntame tu vida* (Hitchcock), *La dama de las camelias* (G. Cukor), *El Gran Ziegfeld* (V. Minelli), *Cumbres borrascosas* (W. Wyler), *Solterona* (F. Sumpster), *Ninfa constante* (E. Goulding), *Sangre y arena* (R. Mamoulian), *Intermezzo* (G. Ratoff), son algunos de ellos.²⁴ Los films citados, referidos o recontextualizados aparecen atravesados por la vertiente melodramática. Aun el musical citado en el capítulo III Toto incluye ese perfil melodramático: Fred Astaire muere al estrellarse su avión en la guerra y Ginger Rogers lo espera vanamente, “aunque ella y él transparentes, siguen bailando hasta que no se ven más”. Las excepciones: dos films en el cuaderno de pensamientos de Herminia uno de los cuales es referido como una película francesa —que es invención de Puig— y que se inscribe en la vertiente gótica del horror (muestra —a modo de parábola— el mecanismo por el que una sociedad se enferma de *fragmentación esquizofrénica* provocada por un modelo conveniente para las clases dominantes, el señor feudal) y *Lujuria*, también inventado, nombrado como referencia al vacío de significancia en el mundo de Herminia, equiparable a *Atlantida* o *El Dorado*. En las versiones anteriores de la novela se incluían *Drácula*²⁵ y *Betty Boop*.²⁶ El mecanismo del escamoteo construye una textura armada entre lo dicho y lo no dicho por imposibilidad: los films de Hollywood estaban sometidos a un sistema de control cifrado en el llamado “Código Hays”, que habían convenido los productores, y que se sustentaba básicamente en una política de moral victoriana y que al mismo tiempo fueron sus condiciones de posibilidad. *Betty Boop*, pese a ser un dibujo animado fue uno de esos films que padecieron la censura. La sustracción de Puig obedece a otras causas: si bien el texto sustraído no ofrece mayores explicitaciones, como icono contenía fuertes connotaciones como para no ser sustraído por el “eterno escamoteo” —tal es la expresión que aparece frecuentemente en sus anotaciones— de una estética que obedece a las reglas del *suspense* y el interés, por otra parte propios de los folletines del género policial y sentimental. Ambos, junto al psicoanálisis —ese “folletín de la clase media”, según lo denomina Sarlo—²⁷ a partir del uso que Puig realiza en sus textos de ese saber, constituyen una suerte de casuística, de la que el escritor extrae el máximo de rentabilidad narrativa.²⁸ En este sentido, *Ball Cancelled* aparece como la matriz generadora

²³ Esta hipótesis se encuentra desarrollada en el artículo citado en la nota 2.

²⁴ Como parte de una investigación en curso el presente trabajo no es exhaustivo en el análisis de las referencias culturales y su funcionamiento en la economía de la novela. Se acercan aquí algunas hipótesis que se inspiraron en el trabajo de Pamela Bacarisse, *Impossible Choices*, Canadá, University of Calgary Press, 1993.

²⁵ Un fragmento del film estaba incluido en las primeras versiones del capítulo X, *Paquita, invierno de 1945*.

²⁶ La referencia estaba incluida en la primera de las tres versiones del capítulo III, “Toto, 1939”

²⁷ “Manuel Puig y la magia del relato”, *Revista Fierro*, N° 23, julio de 1986. Citado por Graciela Speranza en “Puig y Hitchcock: psicoanálisis y folletín”, en: *Espacios* N° 17, UBA, diciembre de 1995.

²⁸ G. Speranza, en el artículo citado, sostiene respecto de *The Buenos Aires Affair*: “superpone así, deliberadamente, las variantes del caso. Explora sus analogías formales y explora sus posibilidades

de ese cruce: Puig declara haberse inspirado en *Rebeca, una mujer inolvidable* (Hitchcock), *El amor nunca muere* (S. Franklin) y *Cumbres Borrascosas*. De todos modos en los films de Hitchcock aparece una concentración de esta mezcla, que Puig continúa con los aditamentos del melodrama crítico como el de Wyler. Los usos polémicos y estratégicos que Puig realiza de la estética del melodrama —estética que se sustentaba en la identificación como fundamento de valor— permiten dilucidar una crítica a la conciencia pre-social vigente en esas ideologías, que en alguna medida se esbozaban en los films de ese director. *Cumbres borrascosas*, considerado la cumbre del género constituye un film en el que no se ha leído suficientemente la importancia de la representación de una sociedad clasista. Como en *La dama de las camelias*, hay dos ideologías amorosas en pugna:²⁹ el amor de Catherine Earnshaw y el de Heathcliff sufre las diferencias sociales de sus protagonistas, real causa de la “fatalidad” que circula en la historia, tanto en el film de Wyler como en la novela de Emily Brontë. La intromisión del personaje masculino en el mundo anhelado por su amada es presentada como quiebra del orden naturalizado del mundo burgués representado por la casa Linton, Thrushcross Grange. Lo “natural” es la división en *clases*, por eso se explica el debate interior que sufre la protagonista, entre el amor y la obediencia debida al orden social. De todos modos, como Wyler trabaja sobre la fórmula tradicional del melodrama, el amor de la pareja aparece signado por la fatalidad, por la imposibilidad de alteración de ese sino trágico que los mantiene unidos más allá de la muerte como paradigma del amor verdadero, y que aparece visualmente en el símbolo del ramo de bresos, *Leitmotiv* del film. Este mensaje es leído por Mita cuando se refiere a Juárez (W. Dieterle), lectura que desplaza al contenido político de la historia mejicana en el film. En vez de éste, el tema del amor más allá de la muerte ocupa al personaje que ha perdido su segundo hijo. En este sentido, *Hasta que la muerte nos separe* (W. Wellman) proporciona un modo de identificación de la experiencia vivida con la de la historia del film.

En general, 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 identificaba con los modos de vida burgués.³⁰ Si el melodrama en sus orígenes había sido netamente popular, es decir, expresión genuina de los intereses del pueblo, y en este sentido constituía una literatura nacional-popular,³¹ posteriormente la apropiación que realiza el discurso estatal genera una vertiente de prácticas de escritura y de lectura que construyen dispositivos de control regidos por la ley del género.³² Así, *María*, la novela de Jorge Isaacs que representaba los tópicos románticos de la “literatura nacional e individual”³³ “...permanece cerrada a las luchas civiles y a los conflictos sociales” y “... las gentes del valle actúan como imagen ideal de la felicidad de los enamorados”, no tenía un afán didáctico como el *Pablo y Virginia*, que Bernardin de Saint Pierre³⁴ utiliza para ejemplificar el dualismo rousseauiano: amor puro de los protagonistas - maldad ciudadana que

narrativas: el caso policial (con su remisión al género), el caso psicoanalítico (con su remisión a los casos freudianos) y el caso amoroso (Hollywood, como casuística sentimental).

²⁹ Barthes, R., “*La dama de las camelias*” en: *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

³⁰ Es interesante ver que este concepto es sostenido por uno de los autores que Puig había leído, según consta en una de las notas al pie de *El beso de la mujer araña*: Wilhelm Reich, en *Der Einbruch der Sexualmoral, zur Geschichte der sexuellen Ökonomie*, Berlin Verlag für Sexualpolitik, 1932. Trad. castellana: *La irrupción de la moral sexual*, Editorial Homo Sapiens, 1983.

³¹ Una literatura nacional-popular, concepción de Gramsci, surge en el marco de ciertas variables: a) una identidad de concepción del mundo entre escritores y pueblo, que refleje que los sentimientos populares son vividos como propios por los escritores, b) que los escritores cumplan una función “educadora nacional” propiciando la elaboración de esos mismos sentimientos populares después de haberlos revivido y hecho propios.

³² Utilizo el término castellano para operar con su ambigüedad, ya que me refiero a la ley del género literario (genre) y del género sexual (gender).

³³ Zanetti, Susana, *Jorge Isaacs*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

³⁴ Recuerda Zanetti que tanto *Atala* (1801) de Chateaubriand como *Pablo y Virginia* han sido vinculadas con *María* desde su primer prólogo.

alejada de la naturaleza provoca la destrucción del sentimiento. De todos modos, ambas novelas aparecen citadas en *La traición de Rita Hayworth*: la concepción de la fatalidad alimentaba los imaginarios de una época signada por la segunda guerra mundial. Recordemos que las citas aparecen en los capítulos VIII “Mita, invierno de 1943” y X “Paqui, invierno de 1945”, y — como en *El Quijote* de Menard— el cambio de contexto produce otro texto. Entre los intersticios de ambos se lee la distancia crítica de la ironía³⁵ en el nivel del autor implícito. Esta cualidad es aplicable a todas las referencias culturales que aparecen citadas en la novela, y que afilian a Puig a los mecanismos del *Pop Art*.³⁶ La composición escolar es otra muestra de estos mecanismos: *El gran vals* (J. Duvivier) se traspone al imaginario del niño, que sobreimprime su melodrama a la vida de Johann Strauss.³⁷

IV. Méjico, una nueva estética

La filmografía mejicana amplía las fuentes que alimentan esa estética de la copia, y que ha sido interpretada en lo referente al uso de los estereotipos, como condición de posibilidad de la identidad argentina³⁸ a causa del estado de dependencia cultural de los países periféricos. El mismo Puig lo corrobora cuando afirma que “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 nosotros a 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”. Sin embargo, estos productos conmueven y fascinan porque “la única motivación real de estos realizadores y divos es su profunda necesidad de expresión, combinada con su total fe en los modelos que admiran”.³⁹ Sin embargo ésta es parte de la historia. En el revés de la trama es posible descubrir otras variables relacionadas con los intereses de mercado, que determinaron en gran medida esa dependencia cultural. El hecho se generaba durante la primera posguerra, cuando los Estados Unidos tenían como objetivo, en el área cinematográfica, desalojar del mercado latinoamericano la producción europea. Un despliegue de estrategias se hizo presente en ese campo de luchas, entre las que se cuentan las versiones traducidas de producciones americanas, o la promoción de actores locales que se incluirían junto a estrellas europeas, importadas con el mismo fin. Aunque en un principio los films se enfrentaron con el repudio — lo cual no fue previsto en su política de penetración— con el tiempo el mismo público fue seducido por las formas de narrar del cine norteamericano. Luego de marchas y contramarchas para promover el desarrollo de una industria local frente a la cultura que se imponía,⁴⁰ tanto

³⁵ “Aunque parezca lo contrario, la copia exacta presenta más problemas estéticos que su deformación porque impugna muy fuertemente la idea de que el arte transforma todo lo que toca y que el artista se define en la marca personal que deposita incluso en los objetos más banales. La copia exacta es, en su propia exactitud, una ironía”. Sarlo, B. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

³⁶ Es interesante tener en cuenta que cuando Puig escribe *La traición*, entre 1963 y 1965, reside en Nueva York, época de Warhol y la música de *Velvet Underground* (Lou Reed y John Cale). En literatura, la sicodelia o movimiento beat había posibilitado escritores como Jack Kerouac, William Burroughs y Allen Ginsberg, entre otros.

³⁷ Remito a *Anotaciones en Collage* del volumen citado *Materiales iniciales...*, donde se encuentran detallados algunos núcleos generadores de ese capítulo.

³⁸ Castillo Durante, Daniel, “El estereotipo como condición de posibilidad de la identidad argentina. La interacción entre cultura, identidad y estereotipo en las novelas de Sábato y Puig, en: Spiller, R.(ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*, Frankfurt, Vervuert, 1995.

³⁹ Entrevista a Manuel Puig, por Elena Poniatowska, Méjico, “Novedades”, 23 de octubre de 1974.

⁴⁰ Entre las estrategias de resistencia para competir en el mercado cinematográfico, la industria mejicana decide imponer una política impositiva para los films norteamericanos. Su negocio de exhibición cinematográfica entró en colapso, hay que tener en cuenta que cubrían el noventa por ciento del mercado— cuando se negaron al pago. Los dueños de las salas comenzaron a exhibir producciones nacionales, lo

Méjico como Argentina logran impulsarla durante la década del 30. Pero como ambos países necesitaban de la tecnología extranjera para su desarrollo, el paso siguiente fue padecer un boicot que limitaba el desenvolvimiento de una u otra cinematografía, según los intereses del momento. Como consecuencia, la imposición en el mercado determinó también la hegemonía de sus modelos en la formación de un imaginario. Estas cuestiones no parecen ajenas a los intentos posteriores de realización de un cine nacional, que en gran medida aparecía caracterizado por una retórica del *Kitsch*, y que tiene en el film *Aventurera* (Méjico, 1949; dirección Alberto Gout, protagonista Ninón Sevilla) su máximo exponente. Puig, en el periódico citado declara: “Ninón Sevilla no hace un sólo gesto veraz, todo es imitativo, nada está enraizado en una emoción propia, vivida. Ninón mima los gestos que ha visto en las grandes trágicas del cine. Es ridícula en primera instancia porque todo lo vuelve excesivo y falso, pero hay tal intensidad en su intento, cree de tal manera en los gestos admirados en alguna pantalla de su infancia, que de ridícula pasa a patética y de patética a sublime. La intensa sinceridad de su falsa concepción la redime. El equivalente de Ninón Sevilla en directores es Orol”.⁴¹ De algún modo, la estética que descubre en el cine mejicano es la propia, pero se manifestará mediante nuevos repertorios fundamentalmente a partir de *El beso de la mujer araña*, su cuarta novela.

Los estereotipos —incluida la historia melodramática como estereotipo— proporcionaban un mecanismo de consolación que atenuaba la angustia de la imposibilidad, las individualidades y sus deseos se disolvían o se desplazaban en los moldes que aparecían legitimados, y los sumía en una inmovilidad propia, de los regímenes reaccionarios. Proporcionar una moral exportable fue la política extendida a través de los estereotipos, pero ésta había encontrado un terreno fértil en los países latinoamericanos que reunían “cristalizaciones resistentes conformadas, por el clero y la casta militar”.⁴²

V. De los comienzos a los finales: el último tango en Buenos Aires

El mismo año de aquel “manifiesto” Puig escribe *Tango Musik* —el título está enunciado en alemán—, un guión cinematográfico del que consta el primer borrador, en inglés. El último texto en el que se hallaba trabajando —*Vivaldi*— también constituye un guión en inglés. Todo revela el retorno al gesto fundacional de su literatura, ya postular un lector que ya había “colonizado”. Pero a la traducción idiomática se le agrega la traducción de mundos representados: en la novela los melodramas de Hollywood se “trasladaban” a la realidad doméstica de un pueblo bonaerense, en el guión se traduce al inglés la realidad del Buenos Aires inmigratorio del 900.

De la novela al guión las técnicas sufren un reacomodamiento: la fragmentación ahora aparece como forma propia del género, igualmente acentuada, la historia se sintetiza y los personajes aparecen sin el volumen que les otorgaba el contrapunto de monólogos interiores.

Si los comienzos, según el concepto de Said,⁴³ conforman un gesto preparatorio de las obras posteriores, desde el cual el escritor parte y las “hace salir”, en los materiales iniciales de *La traición* se encuentra en estado de contingencia el guión *Tango Musik*.⁴⁴ Los guiones conforman un género que a Puig le atrae no sólo por su relación con el cine, sino también por su condición de *menor*; en relación al film, es sólo su pre-texto. ... En *La traición* Mita y Toto

cual exigió a la industria producir mayor cantidad de films. Remito, para esta y otras cuestiones de interés en relación al melodrama cinematográfico al trabajo de Silvia Oroz, op. cit.

⁴¹ En el mismo artículo rescata a otro director como valioso, el “Indio Fernández”, pero en él ve “inspiración de primera mano, una milagrosa intuición de lo auténtico latinoamericano”.

⁴² Gramsci, A. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Trad. Raúl Sciarreta, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984. De todos modos la cuestión es más compleja de lo que aparece planteada aquí. Debe evitarse toda interpretación mecanicista que pueda surgir del análisis, y de la cual nos apartamos.

⁴³ Said, E, op. cit.

⁴⁴ Se trata de un guión inédito de la última etapa del escritor, aproximadamente de 1985, que efectivamente fue presentado a los estudios de Hollywood para comercializarlo. En el dactilograma aparece el nombre de una productora de films.

escapaban a los modos de subjetividad estereotipada⁴⁵ mientras los demás personajes se sumían en las “máscaras” confeccionadas por la industria cultural para ser un *buen hombre o una buena mujer*, moldes diseñados por las *lecciones* que profería Hollywood. Las vampiresas, protagonistas de algunos melodramas fílmicos (M. Dietrich, Hedy Lamarr, Rita Hayworth) eran representadas en identificación con el mal y terminaban, al modo de las heroínas trágicas, atrapadas por el destino y la pasión provocada. Tal discurso pedagógico se justificaba en la política cultural que habían convenido a partir de los años 30 los productores de films (la Motion Pictures Producers and Distributors of America). La convención se concretiza en aquel Código, que fabricaba, junto a los sueños glamorosos, una moral que aseguraba el dinero de los inversores. La mala reputación que había adquirido Hollywood por aquel entonces fue la causa que condujo a la invención de una imagen de sociedad pura y respetuosa, tal como reclamaban algunos grupos religiosos. El Código funcionó hasta la década del sesenta, coincidentemente con la irrupción de films europeos, que significaban una amenaza en la competencia regida por las leyes del mercado.⁴⁶ La propaganda ideológica que ejercían los estereotipos, si bien no era tan explícita como en los films nazis que circulaban durante la Segunda Guerra, ejercían el mismo poder. La carta de Berto en la primera novela puede leerse entonces como las *Confesiones de una máscara*, en la que aparece el lado oculto, lo siniestro: la impotencia frente a la opresión de aquellos modelos. *La carta robada*⁴⁷ por el narrador, que muestra furtivamente esa debilidad, prefigura la estética de los géneros latinos que revierten las representaciones opresivas del imaginario: en el tango, como en el bolero⁴⁸ aparecen invertidas —en un gran porcentaje— las relaciones de lo masculino/femenino, de su forma tradicional, patriarcal. Esta se desplaza por la representación de una subjetividad masculina victimizada. En la carta de Berto, por lo tanto “se cita” el tango.⁴⁹

En el guión de la etapa final de la producción de Puig presenta otro modo de transgresión. En *Tango Musik* el mundo del *glamour* es reemplazado por la realidad del Buenos Aires del 900 donde la historia del suburbio desplaza al ensueño: dos personajes femeninos, Ilse y Pola, inmigrantes en la etapa cercana a la época del Centenario, sueñan durante un viaje en barco que las llevará de Hamburgo a Buenos Aires, con un lugar que las aleje de la pobreza y la discriminación, respectivamente, ambas miserias que había traído la Primera Guerra. Use viaja con su hijo de cinco años, Johannes, para encontrarse con su esposo que trabajaba en un astillero como empleado. Pola, que se dice polaca porque había escapado de las persecuciones en Rusia (supuestamente antes de la Revolución) venía a encontrarse con el esposo con el que tuvo que casarse —por poder— ya que no tenía dote. Como referentes míticos de las sociedades de la era industrial los inmigrantes constituyen, al lado de las novelas, el inicio de una red

⁴⁵ Remito a *Anotaciones en Collage* en Manuel Puig, *Materiales iniciales...* op. cit.

En esa sección hay una anotación si no previa, por lo menos simultánea a la etapa de redacción de la obra, y que alude a este carácter de excepción respecto de la subjetividad que constituyen los personajes de Mita y Toto. Véase también Giordano, A. “Lo común y lo extraño”, en: *La experiencia narrativa. Juan José Saer - Felisberto Hernández- Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

⁴⁶ Para este tema remito al trabajo de Leonard Leff y Jerold Simmons *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*. New York, Anchor Books, Doubleday, 1991.

⁴⁷ La carta de Berto como equivalente de la “carta robada” del cuento de Poe, según el análisis de Lacan, sostiene el análisis de mi artículo “Las traiciones de Manuel Puig. Otra lectura de *La traición de Rita Hayworth* en: Amícola, J. (comp.), *Homenaje a Manuel Puig*, revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Serie Estudios e Investigaciones N° 21, 1994.

⁴⁸ En *La traición* sólo aparece citado “Nosotros” en el capítulo IX “Héctor, verano de 1944”, en estrecha relación con las estrategias de seducción y abandono que despliega el personaje. Aquí, como en otros boleros, no existe tal inversión. Para este tema remito al estudio de René Campos, “The Poetics of the Bolero in the Novels of Manuel Puig”, en *World Literature Today*, v. 65, N° 4, Autumn 1991.

⁴⁹ La carta cita el género, pero también cita un tango, tal como consta en las notas al pie de la edición genética de la carta. En: Puig, M. *Materiales iniciales...*, op cit., donde constan frases del tango “Tomo y obligo”.

causal, donde la frustración de las expectativas interviene como gesto fundacional: Use enviuda a causa de la negligencia patronal de Hollander, y Pola se encuentra con el hombre que en vez de esposo oficiará como *cafishio*, en una homologación que ya Dostoievski había postulado: el matrimonio como la prostitución son dos variantes de la dependencia mercantil femenina.⁵⁰ Por otra parte, Ilse, una vez viuda, se ve acechada por los requerimientos del antiguo patrón de su esposo. En esta historia, la música de tango funciona como nuevo icono del erotismo, que —por otra parte— implica a Pola como representante de ese mundo, contracara del de Ilse. Pero paulatinamente los estereotipos se sobreimprimen en una misma identidad: Ilse seducida por el mundo del tango, logra subvertir la represión naturalizada por la cultura e incorpora la faceta que el mundo del tango le había revelado. El final feliz implica la realización de aquel discurso utópico que había caracterizado a las novelas:⁵¹ el personaje logra su integridad, el desdoblamiento femenino entre la diva y el ama de casa logra su síntesis. Ese momento coincide con el levantamiento de la censura que había caído sobre el tango hacia el final de la historia, cuando esa música pasa de la periferia y la clandestinidad al centro, y figuran además de la transformación del cuerpo urbano el cambio que el personaje logra, su independencia económica y la independencia sexual.⁵²

En *La traición*, “se conjuga la impotencia y la aspiración heroica de una colectividad sin salidas públicas”.⁵³ Pero la percepción de la “fatalidad” del destino por los personajes se desenmascara en el final, con el gesto irónico de la muestra de la carta. *Tango Musik*, en cambio, si bien también contiene tintes melodramáticos, representa la transgresión a esa visión cegada a lo social: la “fatalidad” —la muerte del esposo de Ilse— se vuelve el pretexto para encontrar la salida pública en el mundo laboral, rompiendo los estereotipos que a comienzos de siglo regían como un mandato.⁵⁴

Desde el *Kitsch* de aquel *tango* inicial que enseñaba los errores⁵⁵ del sistema patriarcal hay un trayecto que culmina en la producción final, el último tango, el recorrido de una exploración que recoloca en su centro el deseo que se había desplazado.

⁵⁰ En *Crimen y castigo* (1866) Dunia, de origen burgués, aparece a punto de casarse con Svidrigáilov sólo para salvar a su familia económicamente, quedando igualada al personaje de Sonia, que se prostituye con el mismo motivo.

⁵¹ Cf. en *La traición* la antítesis entre el ama de casa y la diva, y más explícitamente en *Pubis angelical*.

⁵² En las ficciones de Puig el cruce entre sexo y economía estuvo siempre presente.

⁵³ Carlos Monsiváis, “Notas sobre cultura popular en México”, *Latín American Perspectives*, 5, núm. 1, p. 113, 1978. Citado por Elías M. Muñoz en *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*, Madrid, Pliegos, 1987.

⁵⁴ Entre los manuscritos de Puig hemos encontrado un escrito inédito en el que se demuestra el uso inequívocamente irónico que realiza del melodrama. (Remito al apéndice). Como el narrador de *El beso de la mujer araña*, la vuelta de tuerca está dada en la nota al pie que incluye el relato,

⁵⁵ Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* cita a Moles: “Una de las funciones fundamentales del *Kitsch* es su función pedagógica o educadora.” Sarlo agrega que las narraciones semanales “no sólo enseñan su mal gusto. En un momento de conformación del público medio y popular, ellas son instrumentos culturales en sentido amplio”.

Apéndice

Un inédito de Manuel Puig

Un destino melodramático⁵⁶

Establecimiento de texto a cargo de Julia Romero

Agradezco a la familia Puig su autorización para publicar el presente texto.

—Señorita maestra ¿se acordó de lo que le pedí?

—Sí, niña. Fui a ver en el diccionario y busqué la palabra melodrama. Dice así: “especie de drama en que, con recursos vulgares, se procura ante todo mantener la curiosidad y emoción del auditorio”. Entonces busqué la palabra drama y decía: “obra de asunto serio y generalmente triste, que conmueve profundamente el ánimo y suele tener desenlace funesto”.

—¿Entonces un melodrama es un drama hecho por alguien que no supo Señorita?

—No exactamente, busqué más en la enciclopedia en la parte de teatro, y decía que en el drama los conflictos están originados en los defectos o virtudes de los personajes. Cada personaje tiene su propio carácter con defectos y virtudes, y de ahí surgen los dramas, porque se trata de gente diferente entre sí, y por eso chocan. En cambio en el melodrama lo que origina el conflicto es alguna intervención del destino, como en “Puerta cerrada”,⁵⁷ que L<ibertad> L<amarque> pierde todo en la vida porque un cartero entrega el telegrama a alguien que salía en ese momento de la casa de ella, que era tan buena. Y también era muy buena M <argaret> S <ullivan> en “La usurpadora”,⁵⁸ pero se atrasa el cochero que la lleva al puerto y pierde el barco y el novio se cree que ella no vino porque no lo quiere. En el melodrama hay siempre esos golpes de la mala suerte. Y los reciben personas buenas. Las protagonistas de los melodramas son siempre mujeres muy buenas.

—¿Santas?

—No, una cosa es ser buena y otra ser santa.

— Señorita, una tía de mami se quedó soltera también por eso, un golpe de la mala suerte: le prestó el vestido a una amiga que entró a la casa de un soltero, y el novio de la tía de mami se creyó que era ella, y la esperó hasta que salió y la mató y se escapó, y nunca nadie supo más de él. La tía de mami nunca más salió de la casa. ¿Pero qué culpa tuyo ella?

—Culpa ninguna, el destino le mandó la desgracia. Hay gente que se busca la desgracia, por defectos de carácter, y esos vendrían a ser personajes de drama ¿entendiste?

—¿Y la tía de mami no es personaje de drama entonces?

—Según el diccionario no, es personaje de melodrama. La pobrecita tuvo un destino

⁵⁶ El título es propuesto aquí por falta del mismo en el manuscrito. Escrito casi íntegramente con bolígrafo negro, salvo en escasas excepciones. El criterio adoptado para esta edición ha sido la de establecer la versión *rescatada* sin enmiendas. Es la única versión encontrada entre sus papeles y corresponde, probablemente, a la última etapa del escritor. Se coloca * cuando la escritura que figura es conjetural. Los signos angulares indican la terminación de los nombres, donde sólo figuraban sus iniciales. Corregimos “Reiner” por “Steiner”, citado en mi artículo “De monólogo al estallido de la voz”, op. cit.

⁵⁷ “Puerta cerrada”, film de Luis Saslavsky, 1939.

⁵⁸ “La usurpadora”, título original “Back Street”, de la M.G.M., 1941. Director: Robert Stevenson. Existen tres versiones de este film: una de 1932, director Stahl; la segunda es a la que se refiere Puig, por las iniciales M.S. (además de Margaret Sullivan, participaban Charles Boyer y Richard Carlson como actores principales) y la tercera versión es de 1961 del director David Miller, con Irene Dunne, John Boles y Susan Hayward. Existen además dos versiones mejicanas. Los datos fueron extraídos de la *Historia documental del cine mexicano*, tomo 6, Méjico, Ediciones Era, 1974.

melodramático.

—¿Y qué hay que hacer para salvarse de un destino melodramático?

—Nada, porque no depende de uno. Te cae y te electrocuta como un rayo, basta no piensen más en eso.

—No señorita, a mí me da miedo, voy a rezar mucho todas las noches para salvarme de un destino melodramático. +

+ Nota de redacción: tal destino puede ser agravado más aun mediante luces agoreras de J. Fippe* y acordes apocalípticos de Max Steiner.