

## Sobreescrituras. *La cara del villano* como el «espejo» en *Las Meninas*

Adriana A. Bocchino

«En la alucinante luz del espejo vi reflejada una muchacha,  
cuyo rostro se insinuaba en la penumbra.»

Silvina Ocampo, «El impostor» (1948)

¿Qué pinta el personaje que se hace pasar por Diego de Velázquez incluido en *Las Meninas*? ¿Qué representa, cuando todavía podía confiarse en la posibilidad de representación, Velázquez en *Las Meninas*? El débil espacio que separa estas dos preguntas se arma entre la mirada del pintor incluido y la mirada de quien se dispone a mirar frente a la tela: inexorablemente, espectador y pintor se ven reunidos sobre la superficie de la representación de una escena lejana<sup>1</sup>.

En el centro de la tela, frente a nosotros, sobre el fondo, entre otras telas representadas, hay un espejo y una puerta que abren un espacio en abismo: allí, borrosamente, en el primero, el reflejo del objeto a ser representado por el pintor incluido en la tela; en la segunda, la imagen de alguien que, al pasar, mira hacia el mismo lugar que todos miran, pero desde atrás, sin ser visto, sino sólo por quienes están delante de lo representado. El espejo apresa lo que está delante del cuadro atravesando el campo de lo que representa la tela de Velázquez hasta alcanzarnos: el espejo nos incluye en el fondo de la representación al mismo tiempo que, parece ser, somos el obje-

<sup>1</sup> «En apariencia, –dice Michel Foucault– este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. No es sino un cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. Y, sin embargo, esta sutil línea de visibilidad implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos. El pintor sólo dirige la mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en el lugar de su objeto. Nosotros, los espectadores, somos una añadidura. Acogidos bajo esta mirada, somos perseguidos por ella, reemplazados por aquello que siempre ha estado ahí delante de nosotros: el modelo mismo. Pero, a la inversa, la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, acepta tantos modelos cuantos espectadores surgen [...] en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo cambian su papel hasta el infinito». Las palabras y las cosas. «*Las Meninas*».

to de la representación para el pintor incluido en la tela y el objeto de las miradas de todos los personajes del cuadro<sup>2</sup>. Dicen que la pareja reflejada en el espejo es la de los reyes españoles. No hay por qué creerlo. Puede ser cualquiera de nosotros, como el visitante que aparece por el fondo, reflejados en «la alucinante luz del espejo», pasando por delante.

En definitiva, *Las doncellas de la corte* interesa por ser uno de los primeros objetos artísticos desde el punto de vista semiológico que habla sobre sí y sobre el arte en la materialidad de su trabajo, quebrando con ello la tranquila convención de los géneros y la confiada residencia en una posibilidad de representación: la «imitación» de las figuras y a la vez la simultánea, pequeña, sutil, distorsión de los modelos, se instala en la reflexión teórica para hacer implotar, poco a poco, algunos logros de la modernidad reciente. El detalle manierista, tal como propuso hace tiempo Arnold Hauser, es la primera orientación estética ligada a un problema cultural que estima que la batalla entre la tradición y la innovación ha de resolverse por medio de la inteligencia<sup>3</sup>.

Entre original y copia se instala un problema de autoridad, así como entre modelo y espectador. Indistinción y desjerarquización inician aquí el recorrido de una cierta tendencia de los artistas, cada vez más acentuada, a reflexionar sobre sus producciones en las propias producciones. La vanguardia histórica sería el punto más alto de esta tendencia: no sólo conformándose con saltar a los manifiestos sino invirtiendo en la sistematización académica para conseguir su legitimación y cerrar el círculo de una elite artístico intelectual que, finalmente, produce arte para entendidos.

El guión cinematográfico *La cara del villano* de Manuel Puig se publica ex profeso en 1985, puesto que los guiones existen sólo para ser leídos en pos de la producción de un filme, y en abierta polémica con Arturo Ripstein. El problema se radica en que Ripstein filma el guión de Puig, supuestamente, en *El Otro* pero no respeta del todo su versión –es decir la distorsión–, y lo que parece ser lo peor del caso, no se hace cargo de la distorsión. La versión de Puig interesa en especial porque aparece como la adaptación –primera distorsión– de un cuento de Silvina Ocampo, «El

<sup>2</sup> Es sabido que cada uno de los personajes que aparecen en *Las doncellas de la corte* refieren nombres propios que representan personajes históricos con existencia real, incluso las borrosas imágenes reflejadas en el espejo, pero prefiero, porque es lo que me interesa, la ambigüedad del juego teórico que se pone allí en escena. Para seguir en detalle esta puesta en escena resulta imprescindible releer el capítulo citado de *Las palabras y las cosas* de Foucault como bastidor de este trabajo.

<sup>3</sup> Arnold Hauser. Historia social de la literatura y el arte. T.2, «El concepto de manierismo». P. 11.

impostor», que a su vez propone como materia narrativa, precisamente, cierta distorsión/deslizamiento –psicológica, fantástica, lingüístico-escrituraria– entre los personajes narrados. Sin duda, el guión podría considerarse un texto marginal dentro de la producción puigueana pero, incluso, en su y por su marginalidad, en tanto guión y en tanto producción no demasiado reconocida, resulta relevante. Y a ello debe sumarse que, insólito en las publicaciones de Puig, incluye un breve prólogo de su autoría que permite leer una estética, una concepción del hecho artístico, en un detalle, tal como lo permite el ‘espejo’ en *Las Meninas* de Velázquez.

Si las vanguardias habían intentado sistematizar los problemas derivados de la preocupación por la representación, el gesto posmoderno de Puig vuelve sobre ciertos pivotes, dificultosamente conseguidos por las primeras teorías de la literatura, para deconstruir en el detalle banal toda posible arquitectura consolidada. No le importa demasiado la posibilidad o no de representación sino que hace de ella una apuesta de desenfado y caricatura frente al *establishment* intelectual: se apropia, para la distorsión, de un relato de la alta cultura de una de las más prestigiosas escritoras argentinas que trata, en la alta cultura, en términos que no son los de Puig, de cierta distorsión que él, a su vez, *aggiorna* paródicamente ya desde el título.

*La cara del villano*, con nombre de radionovela o telenovela mexicana, en clave *Boquitas pintadas* dentro del propio imaginario de Puig, o «cinta» del Hollywood de los 40 subtitulada en México<sup>4</sup>, es un guión, es decir un esquema, una copia distorsionada por las exigencias del género, de un supuesto cuento original llamado, paradójicamente, «El impostor». Guión, esquema, copia distorsionada, que se publica, con pelos y señales, convirtiéndose en la «verdadera» versión de cierta película llamada, paradójicamente, *El Otro*. Cuento, guión, película que, con sutiles distorsiones, pone en escena una historia de la distorsión. Nunca podremos tener en claro dónde está el original, dónde el verdadero personaje traicionado, porque no se puede distinguir quién es quién en el intercambio. Y siempre, en todos los casos, para intranquilidad del apacible espectador, habrá un espejo que devuelve un reflejo borroso, incomprensible, casi innecesario a los fines del

<sup>4</sup> Silvia Oroz dice a propósito de Puig y su relación con el cine: «Le gustaba crear suspenso sobre alguna ‘preciosidad’ que estuviera por llegar a sus manos y sobre la cual no pasaba información. Habíamos dividido nuestros programas en tres categorías: 1. Film eran las películas de autor que nunca veíamos; 2. Cintas eran los buenos melodramas americanos, argentinos, mexicanos y españoles; 3. Vistas eran los excelentes melodramas repudiados por la crítica, tales como *Hipócrita*. En general eran mexicanos, españoles y argentinos. Las denominaciones ‘vista’ y ‘cinta’ venían del vocabulario usado por las clases bajas de la Argentina de los años 40». «Amores y cine: recuerdos desordenados» (1997). Págs. 39-40.

desarrollo anecdótico, un espejo que lo involucra en el juego de imposturas, lo pone en el lugar del Otro, le asigna la cara del villano.

Como dije, *La cara del villano* viene acompañada de un breve prólogo del mismo Puig que resulta extraño en un doble sentido: por una presencia no habitual a sus publicaciones pero, además, por el carácter ensayístico. En esta línea, se pronuncia en definiciones terminantes respecto de su producción, literatura y cine, los modos de la literatura, original y copia, reescrituras, versiones, adaptaciones, firma de autor, apropiación y traducción. En definitiva desarrolla, brevemente pero con contundencia, su concepción acerca del hecho estético en todo el trayecto, desde el lugar de producción al de reproducción y, entonces, de distribución y *marketing*<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> *Transcribo a continuación, por tratarse de un texto de poca difusión, los párrafos de dicho prólogo que resultan más interesantes al respecto: «Vivir en un pueblo de la Pampa seca no era la condición ideal para quien se sentía incómodo con la realidad del lugar que le había tocado en suerte [...] Mi instinto de supervivencia me llevó a inventar que existía sí otro punto de referencia, y muy cercano, en la pantalla del cine del pueblo se proyectaba una realidad paralela. ¿Realidad? [...]. Pág. 7.*

*En Italia ciertos críticos y teóricos del cine habían intentado extraer un dogma, una serie de principios que manejaban como cachiporras contra todo lo que fuera cine diferente al que promulgaban Zavattini y sus seguidores. Ante todo querían, y con toda razón, salir de las fórmulas hollywoodianas para intentar un cine más inquieto intelectualmente [...]. Pero esa operación los llevaba a un error grave: una de las características principales de Hollywood era el cuidado de la armazón narrativa, y dado que para esa nueva óptica crítica todo Hollywood era sinónimo de cine reaccionario, pues saber narrar resultaba un rasgo reaccionario. Cualquier intento de estructuración dramática era considerado sospechoso, contaminado de venenos folletinescos o de pièce-à-ficelles [...]. Pág. 8.*

*De modo que no sólo saber narrar era reaccionario, el cine de autor también [...] el año '56 fue además el de mayor crisis para los teóricos del neorrealismo [...]. El gran público, la clase baja, la clase trabajadora, que en Italia tenía pasión por el cine, no entendía ese cine que aparentemente le estaba dirigido [...]. Pág. 9.*

*Yo estaba con el corazón dividido. Por un lado me gustaba la idea de un cine popular y de denuncia; pero me gustaba también el cine bien contado, que parecía exclusividad de los reaccionarios. A todo esto me debatía con mis primeros guiones, que no conseguían ser más que copias de viejos filmes de Hollywood [...]. Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando una escena del guión en que la voz de una tía mía, en off, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar [...]. Una vez que pude enfrentar la realidad, después de tantos años de fuga cinematográfica, me interesaba explorar esa realidad, desmenuzarla, para tratar de comprenderla. Y el espacio clásico de una hora y media de proyección cinematográfica no me alcanzaba. El cine exige síntesis y mis temas exigían otra actitud; me exigían análisis, acumulación de detalles [...]. Pág. 10.*

*Arturo Ripstein me pidió que adaptase la novela corta de Donoso El lugar sin límites. De entrada dije no, pero Ripstein insistió y volví a leer el texto. Se trataba de un cuento largo más que de una novela [...]. Ya ahí me sentí mucho mejor, y del buen entendimiento con Ripstein surgió otro proyecto que yo mismo propuse: la adaptación de un cuento de la argentina Silvina Ocampo, El impostor, para el retorno al cine del productor Barbachano Ponce [...]. Ambos relatos eran alegorías, historias poéticas, sin pretensiones realistas, aunque en última instancia se refiriesen a problemas humanos muy definidos.*

Lo que dice la crítica sobre la producción de Puig en cuanto a reescritura, lectura, traducción, calco, apropiación, reciclaje –desde la escena de Toto en *La traición de Rita Hayworth*, copiando en figuritas las imágenes de sus actrices preferidas; la recolección de materiales de desecho por parte de Ana en *The Buenos Aires Affair* para hacer objetos de arte; el relato de las películas, calcadas de Hollywood, que Molina hace a Valentín en la cárcel de *El beso de la mujer araña*; la acumulación de chismes, cartas, entredichos, boleros, tangos, títulos de películas, historias insertadas, en cada uno de sus libros– aquí se dice en lo explícito. Y además, resulta sintomática la intencionalidad en la publicación del guión puesto que funciona de manera práctica como expansión de aquella propuesta: por un lado, está la corrección de la historia de Ocampo; por el otro, la traducción genérica; por otro, la adaptación distorsiva; finalmente la decisión de borrar los límites entre un original y las posibles diferentes versiones, siempre y cuando quede a resguardo la firma de autor en cada distorsión.

Si la intertextualidad<sup>6</sup> se ha transformado en uno de los problemas más interesantes de las últimas elaboraciones teóricas, Puig resuelve el tema mediante lo que he llamado en otro lugar una «escritura travesti»: lo que importa es la muestra, el paso de esa escritura que se muestra en el vestirse y desvestirse, transformarse, borrando toda jerarquía, incluso parodiándola, siempre y cuando quede en pie la firma de autor<sup>7</sup>. Esta cuestión resul-

*Mis novelas, por el contrario, pretenden siempre una reconstrucción directa de la realidad, de ahí su para mí imperativa naturaleza analítica. La síntesis, en cambio, va bien con la alegoría, con el sueño [...]. Pág. 11.*

*Examinando lo que va quedando de la historia del cine encuentro más y más pruebas de lo poco que se puede rescatar de los intentos de realismo, en los que la cámara aparece resbalar por la superficie, sin lograr pasar a otra dimensión que no sea la de un realismo fotográfico, de sólo dos dimensiones [...]. ¿Pueden el cine y la televisión terminar con la literatura, con la narrativa para ser más específicos? [...] se trata de dos lecturas diferentes. En el cine la atención se ve requerida por tantos puntos de atracción diferentes que resulta muy difícil, o directamente imposible, la concentración en un discurso conceptual complicado [... Pág. 12] en cambio, la concentración que permite la página impresa da margen al narrador a otro tipo de discurso, más complejo en lo conceptual especialmente. Además el libro puede esperar, el lector puede detenerse a reflexionar, la imagen cinematográfica no.*

*En conclusión, hay historias que sólo la literatura puede abordar, porque los límites de la atención del lector así lo determinan». Pág. 13.*

*Para seguir la trayectoria del cine a la literatura en el caso Puig resulta significativo leer, del mismo Puig, ciertos textos de *Bye-Bye Babilonia* (1984), el prólogo de *I sette peccati tropicali* (1990) y *Los ojos de Greta Garbo* (1990) que incluye, además, «El fin de la literatura» como una versión del prólogo citado, junto a las entrevistas realizadas por Saúl Sosnowski (1973), Nora Catelli (1982) y Jorgelina Corbatta (1983). *Imprescindible*, de Sandra Lorenzano (coord.), *La literatura es una película* (1997).*

<sup>6</sup> Al respecto puede verse el ya no tan nuevo pero igualmente excelente artículo de Manfred Pfister. «Concepciones de la intertextualidad» (1994).

<sup>7</sup> En «Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig». (2001).