

ta fundamental a la hora de pensar una inscripción estética posmoderna para Manuel Puig.

Entre tanto, es importante notar que en el prólogo Puig sólo menciona el texto de Silvina Ocampo como una referencia lejana y coyuntural («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») y no alude, en ningún momento, a las modificaciones introducidas. En este sentido, hay que decir que las diferencias son notables y casi innecesarias para convertir «El impostor» en un guión, por lo que se observa una intencionalidad paródica consciente que queda sin explicar. En definitiva, el supuesto original resulta una cuestión sin importancia. Ahora bien, puesto a ensayar Puig no expone su elección ni su método de apropiación ni las formas de la distorsión sino otra cosa.

Las primeras preguntas rondan el por qué de este cuento, de las variaciones temporales, el escenario, el tipo literario: sólo se mantienen los nombres y perfiles de los personajes principales pero en cuanto a los secundarios se varían nombres, señas particulares y hasta hay alguno, María Linares, que revive respecto del supuesto original. Mientras *La cara del villano* inicia la narración con la invitación del Viejo Heredia a un viejo amigo de la familia, Tabares, a visitar la estancia «Los Cisnes», en «El impostor» —el supuesto original— la narración se inicia en el punto en que el visitante llega y se ha producido un accidente. Es decir, el relato de Ocampo empieza sólo cuando en el guión de Puig ya estamos frente al recuento de lo que lee Tabares en un cuaderno encontrado en la recámara de Armando, junto a bocetos de un «tigre abalanzándose sobre un cordero con fisonomía humana». En tanto en «El impostor», el cuaderno, que en realidad es un «diario», es descubierto hacia el final por el visitante, allí llamado Sagasta, en *La cara...* tenemos conocimiento de este material desde el principio. La imagen que funciona como telón de fondo en «El impostor», la reproducción de Delacroix de una pelea entre un jaguar y un tigre, se transforma en *La cara del villano* en «un tigre abalanzándose sobre un cordero» dibujados por Armando, según diferentes bocetos. En tanto en «El impostor» el *déjà vu* se explica a través de sueños vueltos realidad y desdoblamiento esquizofrénico en la escritura del diario, en *La cara del villano* se explica como desdoblamiento siempre escriturario por el proceso de construcción de la ficción. Podría decirse que, en el caso de Puig, se trata de una reproducción fictiva del proceso de recopilación, intertextualidad y montaje, tal como se produce en sus propios textos, a través de los personajes, entre los cuales el lector, por el fondo de intertextualidad en primer

lugar con «El impostor» de Silvina Ocampo, entra en el juego, participando del mismo *déjà vu* que los personajes, a través de la lectura redoblada del diario de Luis. Para complicar las cosas, habrá que recordar que lo que se llama «diario de Luis» resulta ser de Armando y a su vez es leído por Tabares, incluido en el guión desde el principio junto a la proliferación de bocetos que componen y recomponen, continuamente, los lugares de Luis y de Armando.

Seguir la historia lineal, tal como está planteada en «El impostor», hubiera sido más sencillo en una adaptación, siempre y cuando nos estuviéramos moviendo dentro del mismo tipo literario. Otros cambios, incluso, resultan inexplicables: el de caballo ciego en «El impostor» transformado en perro ciego en *La cara...*; la cuestión amorosa, que aparece avanzado el relato en el cuento de Ocampo, en *La cara...* se plantea desde la primera escena; las reflexiones finales de Sagasta se convierten en relectura minuciosa en Tabares, aportando el marco policial a la historia de Luis y Armando y reconvirtiendo así la presencia del visitante en un personaje cercano al detective. En *La cara...* el enigma está resuelto desde el principio. En «El impostor» se resolverá al final en una especie de moraleja según las «Consideraciones de Rómulo Sagasta». En tanto en «El impostor», *el otro* no tiene nombre sino hacia el final, en *La cara...* lleva el nombre de *Luis* desde el comienzo. En el relato de Ocampo, María murió de amor hace cuatro años, en el guión sólo intentó suicidarse, sin que se logren elucidar las consecuencias del intento para, en el final, saber que se trata de la esposa del taxista que llevó a Tabares hasta la estancia. El Sagasta de Ocampo llega cuando una muerte se ha producido: desentrañamos el saber de la lógica del cuento porque, sólo en el final, se nos revela el cuaderno donde estaba escrito. *La cara del villano*, por el contrario, anuncia el diario desde el principio. El problema de Sagasta estará en saber si existió el supuesto autor de ese diario, Luis Maidana, y si hubo duelo, o si Armando fingía ser otro personaje en la escritura: la hipótesis es la del desdoblamiento esquizofrénico y el suicidio como un crimen contra otro donde la víctima resulta ser el asesino. *La cara...* acepta el desdoblamiento de Armando pero le pone cuerpo y voz a un Luis real que viene después de cinco años, exitoso y casado y que, aun así, se reencuentra con María Linares y hace el amor con ella en la recámara de Armando bajo el «dibujo en la pared del tigre y el cordero con fisonomía humana» que se disuelve e intercambia los rostros de Luis por el del Armando definitivamente.

En tanto la narración de Silvina Ocampo parece mantenerse, hasta las consideraciones de Sagasta, en el nivel de la literatura fantástica, el guión de Puig lo hace siempre en el de la interpretación psicológico-policial. No

importa tanto la muerte de Armando sino cómo, desde el punto de vista psicológico y según la construcción de pistas que permite seguir la escritura del diario, se llega a esa muerte. No sólo hay cambio de registro genérico, del cuento al guión, sino también del tipo literario, del fantástico al psicológico-policial. La presencia del diario, una cierta escritura íntima, personal, secreta, que se nos revela en términos de complicidad en el guión de Puig, resulta ser el punto clave de diferenciación. Podría decirse, entonces, que se elige este cuento fundamentalmente por la distorsión y se hace de ella, y no de la historia de superficie, la materia de la adaptación: más que las historias de Armando y Luis, que también están, lo interesante va a residir en la distorsión de la escritura que se dice en el modo de apropiarse del elemento clave, el diario, la escritura del diario y allí el problema de autor.

Volviendo entonces al prólogo, es relevante que en ningún momento Puig aluda a estos cambios tan radicales a pesar de estar definiendo con ellos su concepción estética. ¿Qué es lo que le preocupa, entonces, y lo lleva a exponer su concepción del hecho artístico por otros medios sin aludir a aquéllos? Puesto a ensayar, el objeto del prólogo son las «molestias» que le provocan las distorsiones de Arturo Ripstein que éste no reconoce como propias. ¿Qué significan en la concepción artística de Puig —hecha del placer de la copia, la apropiación, el calco distorsionado— estas molestias? ¿Qué relación hay entre original y reescrituras? ¿Cuál es el original para Puig? ¿Y por qué el problema resulta ser el hacerse cargo de las distorsiones?<sup>8</sup>.

Es evidente que el guión de Puig es un original otro que el de Silvina Ocampo pero el mismo Puig no acepta el de Ripstein porque el director de cine no ha puesto su firma. En definitiva, parece no haber necesidad de propiedad en la escritura pero sí en la firma de autor. Lo que da validez a una escritura es la firma de autor y no las reescrituras a que toda escritura se verá sometida indefectiblemente. No importan los cambios pero sí firmar lo producido: en todo caso, si Ripstein no entendió esto no entendió lo planteado en el guión de Puig a nivel incluso de la historia entre Armando y Luis. Si para las vanguardias hacer del arte una praxis vital equivale a borrar la propiedad, para Puig, escritor posmoderno, como para un artista

<sup>8</sup> «Ripstein logró filmarla en 1984, con otra compañía productora, y el resultado fue una triste sorpresa para mí [...] fue un disgusto para mí ver en la pantalla mi nombre como único responsable del guión del Otro (título definitivo de El Impostor), cuando habían sido introducidos, sin la menor consulta, modificaciones que desvirtuaban mi texto totalmente. Una experiencia muy negativa para mí. Pero ahora el lector puede juzgar mi trabajo directamente, nueva oportunidad de comunicación que va a merecer un nuevo título, el tercero y definitivo en lo que a mí respecta». La cara del villano. Pág. 14.

del manierismo, la reflexión sobre una forma de la copia, producida como original y asumida como propia, es fundamental.

Así como el espejo de Velázquez en *Las Meninas* nos pone ante un nuevo sentido del arte, el prólogo a *La cara del villano* nos pone frente al objeto artístico como reproducción, banal o *kitsch* o *camp* si se quiere, pero siempre diferente, en la era de la reproductibilidad técnica y en serie. Reescritura, copia, calco, apropiación, lo único que queda es la firma de autor como marca de identificación y distinción. Así como las latas de sopa *Campbell* o las cajas de jabón *Brillo Lux* o las seriadas fotos de Marilyn, sutilmente distorsionadas por Warhol, valen por la firma Warhol, a Puig le interesa que la marca Puig quede en claro en la apropiación, tanto sea sobre un objeto de la alta cultura o uno de la cultura popular. Lo que importa es la diferencia, marcar la diferencia cifrada en la firma de autor, mostrarse en la diferencia. Ya nunca más habrá un original sino distorsiones, apropiaciones, imposturas, una parodia vacía permanente en donde el juego estriba en mostrarse y, en esa muestra, reconocer la marca. La marca es aquí el nombre de autor.

«La cuestión de la visibilidad extrema que remite al problema de la pose», atribuida a muchos de los personajes de Puig<sup>9</sup>, se convierte en esta ocasión en la marca de constitución de la subjetividad autoral. Podría decirse, la mirada del pintor que se hace pasar por Diego de Velázquez en *Las Meninas* de Diego de Velázquez. La naturaleza doble de los personajes, que signan varias de las producciones de Puig, se recrea no sólo en la apropiación del texto de Ocampo que narra la naturaleza doble de un personaje sino a través de los desdoblamientos de la escritura que sólo puede tener como marca de diferenciación la firma de autor.

«Las cosas monótonas son las más difíciles de conocer.  
Nunca nos fijamos bastante en ellas porque creemos que son  
siempre iguales.»

Silvina Ocampo, «El impostor»

<sup>9</sup> Dice Graciela Goldchuk en «Una literatura rara» (71-2), refiriéndose al personaje de Molina de *El beso de la mujer araña*: «La visibilidad extrema remite al problema de la pose, desdénada como frívola y percibida (y perseguida) como amenaza, particularmente a partir del momento en que la constitución de las subjetividades se convierte en una cuestión de Estado. Molloy señala que si bien no toda pose finesecular remite directamente al homosexual [...] sí remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo no masculino, o por un masculino problematizado».

## Bibliografía

- BOCCHINO, Adriana (2001). «Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig». *Materiales para la discusión* n.º 3. MDP: Moldava.
- CATELLI, Nora (1982). «Entrevista con Manuel Puig. Una narrativa de lo meli-fluo», *Quimera* n.º 23, septiembre, pp. 22-25.
- CORBATA, Jorgelina (1983). «Encuentros con Manuel Puig», *Revista Iberoamericana* n.º 123-124, abril-septiembre, pp. 591-620.
- FOUCAULT, Michel (1984). *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- GOLDCHLUK, Graciela (1997). «Una literatura rara», *La literatura es una película*, pp. 61-74.
- HAUSER, Arnold (1976, 13ª). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- LORENZANO, Sandra, (coord.) (1997). *La vida es una película*. México: UNAM
- OROZ, Silvia (1997). «Amores y cine: recuerdos desordenados», *La literatura es una película*, pp. 39-42.
- PUIG, Manuel (1985). *La cara del villano. Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral.
- (1990). *I sette peccati tropicali*. Milán: Mondadori.
- (1993) *Los ojos de Greta Garbo*. Bs.As.: Seix Barral.
- (1993). *Bye-Bye, Babilonia. Crónicas de Nueva York, Londres y París* publicadas en *Siete Días Ilustrados 1969-1970*. En *Estertores de una década. Nueva York '78*. Buenos Aires: Seix-Barral.
- PFISTER, Manfred (1994). «Concepciones de la intertextualidad», *Criterios* n.º 31, La Habana, pp. 85-108.
- SOSNOWSKI, Saúl (1973). «Entrevista», *Hispanamérica* n.º 3, pp. 69-80.