

Cine y oralidad femenina en Manuel Puig

Marietta Gargatagli

La primera novela de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, apareció en 1968. El texto quedó terminado en 1965, cuando su autor tenía treinta y tres años y había dedicado casi un decenio a intentar escribir guiones de cine. *La traición* no fue concebida como prolongación de aquellas escrituras; nació, al parecer, cuando Puig encontró voces verosímiles para contar una historia. Este repertorio contiene un primer rasgo llamativo: son voces oídas, impostadas por un espectador que se desentiende del papel tradicional del narrador, históricamente masculino o voluntariamente genérico. ¿Qué mira el espectador? La escena primaria de estas ficciones parece provenir del cine o de los subgéneros nacidos en la radio o en las revistas. Sin embargo, lo que importa está más allá. Son los actores de segundo grado: el público del cine y de los medios de comunicación que, por medio de un típico desdoblamiento barroco, se construyen en una mirada que incluye lo mirado y al sujeto que mira.

Quizás por esto, los lectores encontraron en las novelas de Puig la primera representación de un universo hasta entonces no visible en la literatura argentina. Las veladas de la clase media capturadas en su oralidad y en su cultura y cuyos escenarios eran la oscuridad del *biógrafo* (cine) del barrio, las tertulias familiares, la precariedad de las habitaciones donde la limpieza superaba la grandilocuencia de los objetos.

La pequeña burguesía argentina no carecía de presencia literaria. Descrita como timorata, resentida, advenediza, ocupaba ese fragmento de las ficciones donde siempre ocurre lo opaco, previsible y equivocado. Ese escenario reducido no contenía los elementos que Puig colocó en primer plano: la educación sentimental de las clases medias, la asimilación de las inmensas masas de inmigrantes homogeneizados con los ideales de la ortografía y el militarismo, la vasta heterogeneidad de un sector social cuya intensa dinámica interior reveló, curiosamente, el éxito de la enérgica escuela pública y su sistema de valores.

En las novelas del XIX, que exploraban casi sistemáticamente la oposición entre civilización y barbarie, y todavía en muchas narraciones del XX, la instrucción no tenía más enemigo que la ignorancia. Y si por instrucción se entendía un prolijo espectro de saberes que incluía libros, cuadros,

vinos, parajes e idiomas, la ignorancia abarcaba desde la rusticidad más vulgar a los parámetros confundidos que cultivaban los que Enrique Loncan, autor olvidado, llamó los «guarangos». En aquel universo de ficciones no había representación explícita de otras formas de cultura y las apariciones laterales que se vislumbran (por ejemplo, en las narraciones de Roberto Arlt) tienen que ver con los modelos folletinescos europeos, forma transversal que incluyó desde lectores *intelectuales* a públicos analfabetos y sirvió para divulgar los grandes modelos de la literatura decimonónica. En las ficciones de Manuel Puig se reniega de aquellas jerarquías y de las diferencias entre géneros y subgéneros que sirvieron para clasificar a personajes y lectores literarios: la cursilería o el sentimentalismo de las clases medias no se proyecta como un contraste con otras formas culturales. No son una parodia, como hizo Cortázar en *Los Premios*, ni una operación *camp*, ni un registro naturalista como puede aparecer en Marechal o Sábado. Es un universo autónomo y, en apariencia, no sujeto a la censura de ningún orden artístico superior. Más aún, funda su propio sistema desplazando la alta cultura de linaje europeo que había tenido desde la formación de la literatura argentina un lugar central.

I

¿Qué ocupa ese espacio? La vasta experiencia cinematográfica y narrativa de la cultura de masas del siglo XX. En el Río de la Plata, la seducción cinéfila tuvo prestigiosos antecedentes. Horacio Quiroga, espectador del cine mudo, y Jorge Luis Borges, testigo del tránsito al sonoro, fueron críticos de cine cuando tal actividad era una novedad que ellos convirtieron en profesión. Si el cine modificó la mirada del público, transformó la forma de leer las imágenes e introdujo la posibilidad de interpretar secuencias complejas, dio a los escritores recursos técnicos que pudieron traducirse en arte verbal. «El hombre muerto» de Quiroga es una ilustración bastante ajustada de los movimientos de una cámara que recorre arriba y abajo la escena; muchos cuentos y algunos poemas de Borges reproducen recursos que él había descrito en las reseñas sobre cine¹, a menudo una extensión de sus ensayos sobre el arte de narrar. Los ejemplos de Borges proceden, casi exclusivamente, de la edad de oro de Hollywood, de los grandes directores de estudio: Howard Hawks, John Ford, William Wyler, Alfred Hitchcock,

¹ Las reseñas de cine están recogidas en la obra de Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cinematógrafo*, Barcelona, Emecé, 2002.

Fritz Lang, Ernest Lubitsch o el frustrado Orson Welles. Pese a la decadencia posterior de Hollywood, a la militancia en lo ideológico de los cineclubs que comenzaron a fundarse en el país desde 1950 y a la confusión entre cine de calidad y cine europeo, Puig permaneció fiel al paradigma trazado por Borges en los años treinta. «Ellos, dice Puig, refiriéndose a su experiencia en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, identificaban narración con cine reaccionario. Hollywood había sabido narrar. Imagínate cómo sabe narrar Hitchcock y las cosas que los norteamericanos han hecho en este sentido»².

La coincidencia entre ambos no se reducía al elogio de la limpieza narrativa de aquellos viejos maestros frente a la pedantería que pasó a considerarse «buen cine». Un placer secundario derivaba de las viejas historias: se dejaban volver a contar. Contaba las tramas, las analizaba en términos de tal deleite que se rehuía después el encuentro con el texto original por temor a una decepción («por lo menos así reaccionaba yo»), recordaba Puig de unos cursos sobre la novela policial que Borges dictó en 1952.

En las novelas de Puig, las escenas de relato ocupan a veces largos fragmentos. A menudo, como en *El beso de la mujer araña*, se trata de películas ficticias, porque los dispositivos de la narración oral se legitiman a sí mismos sin necesitar apelar a la verdad de una referencia. Bastan el tono, las inflexiones de la voz, los silencios, para que la historia adquiriera verosimilitud. Si a Borges le bastaba un resumen para introducir la ficción dentro de la ficción, Puig crea el escenario, la atmósfera, los actores capaces de hacer creíble cualquier relato oral por más absurdo que fuera el argumento. Tampoco el cine que le gustaba al público dependía de la calidad literaria o ideológica de sus historias, le bastaba con ser ilusionante y con secuestrar a los espectadores hasta el final. De hecho, las novelas de Puig (aunque no siempre con el mismo éxito) buscaban repetir ese fenómeno extraordinario de fusión total con la irrealidad.

La mitomanía, la identificación con los espectadores, la fascinación por lo *kitsch* no suponen desconocer que existen categorías estéticas: Puig no carecía de este saber. Intentó crear un mundo de ficciones, irrepetible en su originalidad, con materiales artísticos que reprodujeran por medios verbales la fantástica fabulación de las películas bien contadas. La fácil relectura de sus novelas más perfectas: *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas*, *El beso de la mujer araña* y *Cae la noche tropical* demuestra que lo logró. Son poderosamente entretenidas. Tal mérito no procede de la

² Levine, Suzanne Jill, Manuel Puig y la mujer araña, *Barcelona, Seix Barral*, 2002, p. 91.

sencillez narrativa; nace de una laboriosa retórica interior que funciona como un sofisticado mecanismo de relojería.

II

En *Madame Bovary* y *Guerra y Paz* existen ejemplos espléndidos de montajes cinematográficos y en Flaubert, Tolstoi y otros autores del siglo XIX hay escenas que revelan el incipiente influjo de la fotografía. Sin embargo, las interrelaciones más fructíferas entre el lenguaje visual y el literario corresponden al XX: la lectura consecutiva de dos o más historias simultáneas es el principal dispositivo de *Ulises* y de algunas de las novelas de William Faulkner o Virginia Woolf. También hay en estas obras numerosos ejemplos de lo que se ha llamado montaje en el tiempo y montaje en el espacio. El personaje queda fijo en el espacio, pero su psique recorre diferentes momentos del pasado. O bien el personaje, tomado en un momento determinado del tiempo, se mueve simultáneamente en diversos escenarios.

La compleja construcción de *Boquitas pintadas*, la mejor de las novelas de Puig, es una reelaboración de estas nuevas técnicas. Varios capítulos están organizados siguiendo una pauta temporal (el 23 de abril de 1937; el 15 de setiembre de 1968) que permite explorar las vicisitudes y diferencias de clase de cada uno de los personajes. Sin embargo, lo peculiar y novedoso no es que el montaje permita que escenas discontinuas cuenten una historia unitaria sino hacerlo sin ocultar que se trata de un montaje. Es una arquitectura (no en vano Puig empezó estudiando esta carrera) que no esconde ni disfraza sus materiales. Aquí hay cartas, recortes de periódico, álbumes de fotos, informes policiales, agendas, que, sin disimular su procedencia extraliteraria, sirven a los fines de la literatura. Adquieren valor porque cada uno de estos elementos están forzados a contar una parte de la historia y, en un doble sistema de relaciones, sirven también para hacer avanzar la historia. Cumplen idéntica función otros materiales: la música de fondo (la memoria popular podría recitar de memoria las canciones que enuncian los epígrafes); las notaciones semejantes a las de un guión (la muñeca vestida de odalisca, la Virgen de Luján tallada en sal, el mantel de hule). Son las señas de identidad de las diferentes clases sociales de la novela y, en el caso de Nené, los signos que describen el ascenso de la clase media baja que se produce en la mitad del siglo XX.

Aunque en otros recursos narrativos se ve también la huella de lo cinematográfico (el comienzo de la novela con una nota necrológica recuerda el exordio de los melodramas destinados a la melancolía) la ausencia de

narrador representa del modo más fiel posible la forma como se articula el lenguaje del cine. En las películas, el narrador en *off* es siempre un recurso fácil y muy pocas veces ha igualado la calidad de lo puramente visual.

Este quizás fue el mayor hallazgo literario de Puig. La sustitución de la omnisciencia, históricamente masculina o voluntariamente genérica, por un punto de vista que no tiene representación en el relato. Esta narración desde fuera muestra un universo percibido en su oralidad: el escenario efímero donde desde antiguo sobrevivió la *naturaleza* de lo femenino.

IV

El habla peculiar de las mujeres aparece en textos muy antiguos de la tradición castellana, cuando la cultura oral todavía era hegemónica en las sociedades occidentales. Esta supervivencia posiblemente explique la extraordinaria verosimilitud y la riqueza verbal de las representaciones de lo femenino en el *Corbacho*, la *Celestina* o *Don Quijote*. En esos textos, escritos con la conciencia de que iban a ser leídos en voz alta a públicos analfabetos, no se buscaba distinguir entre conversación y charlatanería. El discurrir de las mujeres, que tuvieron un acceso tardío a las formas retóricas (ese conocimiento dependía de una educación de la que carecían) podía fácilmente convertirse en un chiste. La sólida credibilidad de aquellas voces femeninas escenificaba la perseverante misoginia de la literatura clásica: capturadas por un drama que no les pertenecía, se limitaban a prestar veracidad al argumento. La materia es bien conocida y persistente: parlotear, quejarse, enumerar lo pequeño, ventilar lo íntimo no pueden participar de los atributos del alma humana: son una desviación peligrosa, propia de seres inferiores, desprovistos de razón, etcétera. Si lo masculino era universal, también la manera de utilizar las palabras por parte de los hombres se convertía en modelo que debe regir todo acto verbal. Una conversación puramente fáctica, abundante y caótica, escapa de los parámetros lógicos que, según la concepción dominante, definen el mundo del lenguaje.

Cuando la escolarización masiva o el acceso de las mujeres a la educación superior establecieron una indiscutible semejanza entre aquellos hombres y mujeres que disfrutaban de igualdad de oportunidades, perdió vigencia la construcción cultural que aseguraba la *natural* inferioridad femenina. Ya no fue posible sostener que un destino de anormalidad o infantilismo se ocultaba entre sus palabras. Este igualitarismo de género (alcanzado en lo literario) se tradujo técnicamente en lo siguiente: las pláticas modernas de dueñas, doncellas, comadres o damas se omitieron, se desplegaron en diálogos indirectos o alcanzaron una identidad con la forma de hablar de los