



CINE /

Nuevas aproximaciones
a viejas polémicas

II



Capítulo 23



LITERATURA

Giovanna Pollarolo, editora



BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
Centro Bibliográfico Nacional

791.436 N Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura / Giovanna Pollarolo, editora.-- 1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019 (Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa).
408 p.; 24 cm.

Incluye bibliografías.

Contenido: Aproximaciones teóricas -- Cine y vanguardias literarias históricas -- Cine/literatura: estudio de casos.

D.L. 2019-09454

ISBN 978-612-317-503-0

1. Cine y literatura - Ensayos, conferencias, etc. 2. Adaptaciones cinematográficas
I. Pollarolo Giglio, Giovanna, 1952-, editora II. Pontificia Universidad Católica del Perú.

BNP: 2019-106

Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura

Giovanna Pollarolo, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: julio de 2019

Tiraje: 700 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-09454

ISBN: 978-612-317-503-0

Registro del Proyecto Editorial: 31501361900745

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

HOLLYWOOD EN *MUESTRAS GRATIS DE HOLLYWOOD* *COSMÉTICOS*¹

Giovanna Pollarolo

Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen: este artículo analiza la adaptación del capítulo IV que hiciera Manuel Puig de su novela *La traición de Rita Hayworth* para convertirlo en el guion que tituló *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos* y que narra la historia de dos mujeres, Rosa y Meche, en el desértico pueblo de Galeana en México. En este universo femenino, se busca indagar la presencia de Hollywood en la adaptación y cómo las películas representativas del llamado *women's films* son asimiladas por estos personajes, de tal forma que influyen considerablemente en el modo en que conducen sus vidas. Para ello se analizarán los cambios que se producen en la transposición de la novela al guion, así como también la manera en que, bajo la apariencia de una conversación intrascendente, frívola y banal centrada en el cine de Hollywood, este guion revela las contradicciones y los conflictos de la sociedad patriarcal, autoritaria y jerarquizada, del trato desigual a las mujeres y de los roles impuestos que reprimen y oprimen a los individuos. De allí que puede pensarse como una narrativa que da cuenta del modo en que Hollywood se inscribe en la Pampa argentina (o el desierto mexicano) a través de su glamur, las estrellas de cine y la publicidad, con un planteamiento oblicuo e indirecto de las ambivalencias y contradicciones de un cine cuya percepción, análisis o crítica no se pueden reducir a los calificativos usualmente empleados: «mero entretenimiento», «alienante», «evasivo».

Palabras clave: Manuel Puig, guion, *women's films*, Hollywood

¹ Este trabajo es parte de una investigación mayor que aborda el estudio de la obra guionística de Manuel Puig del periodo que he llamado «ciclo hollywoodense»; y corresponde a una versión editada y adaptada del capítulo 3 de mi tesis doctoral *El «ciclo hollywoodense» de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones* (2012), en la que analizo con mayor especificidad la adaptación de *Hollywood cosméticos*.

En 1974, el productor de televisión Manuel Ávila Camacho le encargó a Manuel Puig que escribiera un guion para un mediometraje². El por entonces ya reconocido novelista, quien más de una vez había declarado su fracaso como guionista, e incluso había expresado que «al cine no volvería más» (Goldchluk, 2003, p. 10), presentó, bajo el nuevo y significativo título de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*, una adaptación del capítulo IV, «Diálogo de Choli con Mita, 1941» de *La traición de Rita Hayworth* (1968). Respecto de la novela, la adaptación muestra diferencias de diverso tipo pero son dos las que me interesa destacar para los propósitos de este trabajo que indaga en la presencia de Hollywood en esta adaptación. La primera refiere al cambio de nombres de los personajes —Mita es Rosa, Choli es Meche³— de nacionalidad y de pueblo: ya no se trata de dos mujeres argentinas de mediana edad que habitan en Coronel Vallejos, un pueblo perdido en la Pampa argentina, sino dos mujeres mexicanas de mediana edad que habitan en Galeana, pueblo igualmente perdido pero en el desierto mexicano. Estos cambios no son, en realidad, significativos ni relevantes, pues Meche y Rosa mantienen las características básicas que definen a Choli y Mita de la novela; y el contexto en el que ocurre el episodio es también similar: dos mujeres de clase media, una viuda y la otra casada, conversan en la sala de una casa ubicada en un pequeño pueblo a la hora de la siesta. Y en cuanto al cambio de pueblo: ya sea Coronel Vallejos o Galeana, ambos son lugares alejados de los centros urbanos más sofisticados y con poco o ningún acceso al consumo en general, lo cual subraya la inadecuación del imaginario de esas mujeres con su entorno.

El cambio relevante y significativo radica en las voces y presencias de los personajes y del narrador. En la novela solo habla la Choli en tanto que la voz de Mita es silenciada; tampoco se registra la voz del narrador⁴. Asimismo, de Toto, el hijo de Mita, solo sabemos que se encuentra en la sala porque la Choli lo menciona.

² La información sobre la realización de este proyecto es contradictoria. Xavier Labrada, «Cinéfilo a tiempo completo, programador de películas y productor teatral», y uno de los mejores amigos mexicanos de Manuel Puig, en la entrevista que le hizo Enrique Serna en 1997, relató que Manuel Ávila Camacho «filmó en 16 milímetros un capítulo de *La traición de Rita Hayworth*. Nunca se estrenó comercialmente, pero estaba muy bien hecho» (Labrada, 1997, p. 27). Pero en la entrevista de Graciela Goldchluk (1999) publicada en el anexo de su tesis doctoral, a la pregunta «¿Se llegó a hacer en televisión?» Labrada respondió: «No, no, no se concretaban los proyectos. Pero era para Manuel Ávila Camacho, que fue el que se lo pidió. Era un cortito que iban a hacer, un mediometraje» (2003, p. 183).

³ Jáuregui, el marido de la Choli en la novela, es nombrado Andrés en el guion; Berto, el marido de la Choli, Beto; Ramos de la novela es el señor Ramos; y el pretendiente de la Choli, de Tucumán en la novela, es «el hombre de San Luis» en el guion.

⁴ Llamo «narrador» a la voz que da las instrucciones y guía la lectura, con el fin de evitar hablar de «autor real» y de «autor implícito», instancia anterior en términos de Chatman (1988) y responsable, evidentemente, de la construcción general del texto. En el fragmento de la novela, sí cabe hablar de «autor implícito», dada la desaparición del narrador.

Recordemos que, en el capítulo en cuestión, las intervenciones de Mita simplemente se sugieren mediante una línea en blanco en el lugar donde deberían aparecer sus réplicas, preguntas o comentarios. Pero, como señala Alberto Giordano, «por una de esas paradojas que definen la singularidad de sus experiencias narrativas, Puig consigue hacer más sensible la conversación que sujeta a esa voz a través de un diálogo que parece funcionar como un soliloquio» (2001, p. 211). Es cierto que «no es difícil conjeturar qué dice Mita en cada una de sus intervenciones» (p. 212) pues basta con conocer la réplica de la Choli para deducir el contenido, incluso el tono y sentido de la intervención de Mita; pero también es cierto que la ausencia textual, la «mudez» del personaje, da lugar a cierta incertidumbre:

—Vos a todo que sí, porque te prometía dejarte ir a La Plata.

—

—Y para el casamiento de tu hermana?

—Esa vez no te habrán dado permiso en el hospital, pero todas las otras veces que no viajaste fue por Berto, por el capricho del señor Berto.

—

—Por los líos para llenar los papeles de la sucesión de Jáuregui.

—

(Puig, 1982, p. 56).

La voz «muda» de Mita no solo admite más de una respuesta e interpretación (vergüenza, incomodidad, fastidio por la intrusión de la amiga en su vida personal); también refuerza la condición subalterna del personaje en tanto que al no tener voz, no tiene capacidad para la réplica, de allí su representación como mujer sumisa y temerosa en el esquema convencional «hombre fuerte/mujer débil» que desarrolla Puig, prácticamente en toda su obra narrativa⁵. Finalmente, el persistente silencio, nunca roto a lo largo del fragmento, puede leerse como un gesto irónico del autor que anuncia un «diálogo» en el título pero presenta una sola voz, la de la Choli, quien habla desde el lugar (aparente, simulado) de la autoridad, el éxito y la libertad⁶.

En el guion, en cambio, la voz de Rosa (Mita) se escucha con claridad y crea, por ello, un efecto completamente distinto: se puede decir que, al cambiarle el nombre,

⁵ Pensemos en la Nené y Juan Carlos, La Raba y Pancho de *Boquitas pintadas*; Leo y Gladys, de *The Buenos Aires Affair*, o los más emblemáticos Molina y Valentín de *El beso de la mujer araña*. Las excepciones son, significativamente, las parejas de *Summer Indoors* y de *La tajada*, como se verá.

⁶ Aunque tal posición se resquebraja: finalmente, la Choli muestra su impostura fundada en la necesidad de aparentar que su vida es tan interesante como la de sus actrices favoritas.

Puig también construye otra Mita; una que muestra su naturaleza y manifiesta su subjetividad mediante la palabra explícita que no solo dice sino que oculta, sugiere y miente. Asimismo, el uso de la palabra la convierte en un personaje activo que opina, pregunta, replica e incluso dirige la conversación hacia los terrenos que le interesan y la desvía cuando surgen temas que la incomodan y prefiere ocultar o negar, como ocurre en el siguiente fragmento cuando Meche reprocha su sumisión por no haber viajado a Puebla para el matrimonio de su hermana porque Beto no le dio permiso y que corresponde al de la novela ya citado:

—MECHE: Tú le decías a todo que sí, porque te prometía dejarte ir a Puebla.

—ROSA: Siempre que ha podido me ha mandado a Puebla.

—MECHE: ¿Y para la boda de tu hermana?

—ROSA: No me dieron permiso en el Hospital esa vez, en esa época yo era todavía la farmacéutica ahí.

—MECHE: No te habrán dado permiso en el Hospital esa vez, pero las demás veces que no fuiste fue por Beto, por los caprichos del señor Beto.

—ROSA: *Cuéntame por qué te peleaste con tu cuñada*

—MECHE: Por todos los líos que hubo para poder recibir la herencia de Andrés (Puig, 2004, p. 29, énfasis mío).

Rosa trata de defender a Beto y disimular su sumisión, pero cuando ya no tiene argumentos formula una pregunta que coloca a Meche en el centro de atención, lo que la insta a volver a hablar de sí misma. Y más adelante, cuando critica a Beto porque, obsesionado por el trabajo y el dinero, desatiende a Rosa y a Toto, el narrador señala (ver texto en cursivas) expresamente la intención de Rosa, que es desviar el tema de conversación:

—ROSA: El Toto nunca juega con su papá. Beto está siempre ocupado.

—MECHE: Claro que él no tiene tiempo para nada, siempre en su escritorio, platicando con los empleados. ¿Tú no crees que estén todo el día hablando de mujeres? ¿De qué otra cosa crees tú que hablan si no es de eso?

—ROSA: *(hace un esfuerzo por desviar el tema que la incomoda)* Bueno, ahora yo te encuentro mucho mejor, te hace muy bien viajar (Puig, 2004, p. 37, énfasis mío).

Una vez más, Rosa se niega a hablar de sí misma y de sus problemas; los calla, como en el fragmento de la novela, pero hace uso de la palabra para darle la voz a Meche. Elogiando su aspecto y su actividad de vendedora viajera, incita la vanidad de Meche para que vuelva a sus temas y deje de cuestionar su sumisión y pasividad

frente a su marido. La representación de dos maneras opuestas de ser mujer, propia del *women's film*, como se verá luego, se vuelve así más clara y diferenciada al borrarse la ambigüedad e incertidumbre en las que nos sume el diálogo de la novela: Choli / Meche es la viajera, la que vuelve al pueblo —«Pero menos mal que esta vez por Vallejos estoy de paso» (Puig, 1982, p. 52)—, pues su trabajo como inspectora de la empresa «Hollywood Cosméticos» la obliga a viajar «por toda la república» (p. 62); y Mita / Rosa es la mujer doméstica y sumisa. Mientras que Mita responde, o hace el esfuerzo de responder, al modelo convencional de esposa y madre solícita, orgullosa de tener una casa y un buen marido, Choli / Meche proyecta, o también hace el esfuerzo de proyectar, la imagen de mujer independiente, exitosa y sobre todo interesante: «eso es lo principal, que la gente te vea pasar y diga “qué interesante es esa mujer [...] quién sabe quién es” [...]» (p. 68).

La segunda presencia que se añade, silenciosa pero elocuente y activa, es la de Toto, el hijo de Mita / Rosa. En el capítulo de la novela, sabemos de la existencia de Toto porque Choli se refiere a él en su primer parlamento: «Mita, podés estar contenta del chico que te salió. Más divino imposible» (p. 49). Choli nos hace saber que, además de ser «divino», el niño tiene ocho años, y la misma Choli recuerda que cuando era más pequeño y ella vivía en Vallejos antes de enviudar, Toto le pedía a Mita: «Mami, llevame a ver a la Choli de la casa con escaleras» (p. 49). Avanzado el diálogo, la Choli comenta lo que ocurrió cuando tocó el timbre de la casa y nadie le abría:

—Casi me voy. Cuando me vino a abrir el Toto ya estaba cansada de tocarte el timbre, y ni bien golpeé en el vidrio se me aparece el Toto blanco del susto, y pensé «¿estará muy enfermo alguien, Dios mío!» pero nada, viene a decirme en puntas de pie que Berto estaba durmiendo la siesta, que no hiciera ruido.

—

—¿Y si viene un telegrama cuando el timbre está desconectado?

—

—¿Le tiene terror? Y me quedé con él hasta que te levantaste, él estaba calladito a armar casitas, porque los juguetes que tiene el Toto no los tiene otro chico en Vallejos y yo en Buenos Aires he visto el precio de esos juguetes (p. 65).

Es posible pensar que Toto permaneció allí en la sala «armando casitas» durante el tiempo que duró el «diálogo», pero es solo una conjetura pues su presencia no se explicita en ningún momento. Por el contrario, en el guion, la presencia de Toto es expresiva y protagónica pues en más de un segmento el punto de vista narrativo y el óptico (el de la cámara) corresponden a su mirada. Asimismo, Toto, a quien el narrador

presenta como «un niño bello y delicado», tiene voz, a diferencia del fragmento de la novela donde el diálogo empieza sin presentación alguna:

—MECHE: Ay, por fin, gracias a Dios, ya estaba yo por irme, toque y toque horas... (Lo besa). Totito, qué lindo, ¿cómo estás?... ¿dónde está tu mamá?

—TOTO: Se me hace que mi papá está durmiendo (Puig, 2004, p. 18).

Desde ese momento, la presencia y acciones de Toto en la escena serán permanentemente señaladas por el narrador. Y la suya es, en la novela, la tercera presencia aún más silenciosa y evasiva que las de Mita y Toto en tanto que el diálogo se presenta sin su intervención, lo que causa en el lector la impresión de que asiste a una escena que se desarrolla sola, que parece no haber sido construida ni creada por nadie; en suma, sin ninguna mediación (aparente, claro está), como ocurre en la escena teatral y en menor medida en la cinematográfica. En el guion, en cambio, la voz del narrador no solo es protagónica (no lo será, evidentemente, cuando sea realizado) sino que se alza como una voz con autoridad que da instrucciones, explica y aclara lo que sucede, señala qué música se debe escuchar e incluso da indicaciones referidas a la planificación y montaje, predios usualmente propios del realizador y no del guionista⁷.

La presencia del narrador articula la mirada de Toto, que se evidencia cuando este indica que tras el ingreso de Rosa: «El niño se escurre de entre los brazos [de Meche] y va a un rincón del cuarto donde yacen en el suelo tijera y varios números de las revistas ‘Cinelandia’ y ‘Cine Mundial’» (Puig, 2004, p. 19), revistas que en la novela no se mencionan y que en el guion marcan la pauta del desarrollo del diálogo y permiten explicitar el mundo hollywoodense. Asimismo, cuando señala que Meche, «pensativa, se acerca donde está el niño, sentado sobre el tapete, recortando actrices de las revistas mencionadas. Meche sonrío al niño y toma una de las revistas. La hojea» (p. 21), y aunque no ofrece ninguna instrucción sobre la reacción del niño y se limita a referir la acción de Meche quien «Mira en una revista la foto de una actriz bellísima» —y el diálogo con Rosa, que pregunta y responde en *off*, pues se ha dirigido a la cocina para preparar el café que le ha ofrecido a su amiga—, comprendemos que la mirada de Toto enmarca la escena completa en virtud de una breve acotación que establece el punto de vista de la escena: «El niño continúa recortando figuras y mira, de tanto en tanto, a Meche, con curiosidad» (p. 23); es decir, toda la escena en la que Rosa se encuentra en la cocina y Meche y el niño en la sala es gobernada por la mirada del niño y la voz del narrador.

⁷ En cambio, en el capítulo referido, el narrador desaparece y da paso a la voz de los personajes.

Cuando el diálogo entre Rosa y Meche se centra en temas como la ropa que usa en las giras, cómo se maquilla, cómo se peina, y Meche menciona a Loretta Young (p. 25), el narrador empieza a alternar los diálogos de las amigas en *on* y en *off* e indica planos específicos de las figuras de las revistas. Se trata claramente de una propuesta de montaje alternado: plano de las amigas/plano de las fotografías de las actrices/plano de Toto mirando las figuras y mirando a Meche, que busca instalar, narrativa y expresivamente, la presencia del niño en relación con los dos mundos: el de la fantasía, es decir, el de las figuras hollywoodenses que desfilan ante sus ojos y los nuestros, como espectadores; y el de las tribulaciones domésticas, amorosas, maritales y profesionales de estas mujeres.

En resumen, de las dos voces sin cuerpo: una monológica —la de Choli— y otra silenciada —la de Mita— devienen Meche y Rosa en una escena escrita para ser vista y escuchada. Las espectadoras o receptoras del *women's film* son ahora actrices protagonistas de su propia película. Una película que, en cierto modo, escribe y construye Toto / Puig desde ese lugar privilegiado donde se instala para mirar y escuchar, lugar equivalente al del espectador en la sala de cine. Toto asiste al mundo de Hollywood no solo hojeando y recortando las figuras de las actrices que aparecen en las revistas (representando así al espectador del cine de Hollywood), sino también, simultáneamente, escuchando y registrando el diálogo de las dos mujeres. De esta manera, la situación enunciativa global —que incluye a Toto como polo de percepción y las inserciones de las imágenes de artistas de Hollywood y noticieros señaladas por el narrador— da cuenta tanto de ese «otro mundo», el del cine, la manera como lo viven, sueñan, sufren —gracias a los mecanismos de identificación que pone en juego la narración—; así como del «real»: el pueblo, el amor, el matrimonio, los maridos, los hijos, los deberes de las mujeres, el trabajo, las preocupaciones y el desencanto, temas sobre los que dialogan las amigas que no son sino aquellos que atraviesan y definen el género del *women's film*.

En lo que sigue indagaré cómo, bajo la apariencia de una conversación intrascendente, frívola y banal centrada en el cine de Hollywood, *Muestras gratis* revela las contradicciones y los conflictos de la sociedad patriarcal, autoritaria y jerarquizada, del trato desigual a las mujeres y de los roles impuestos que reprimen y oprimen a los individuos. De allí que puede pensarse como una narrativa que da cuenta del modo en que Hollywood se inscribe en la Pampa argentina (o el desierto mexicano) a través de su glamur, las estrellas de cine y la publicidad, lo que plantea de manera oblicua e indirecta las ambivalencias y contradicciones de un cine cuya percepción, análisis o crítica no se pueden reducir a los calificativos usualmente empleados: «mero entretenimiento», «alienante», «evasivo».

EL *WOMEN'S FILM*⁸

En 1973, Marjorie Rosen publicó *Popcorn Venus: Women, Movies, & The American Dream*, un libro pionero sobre las implicaciones de las imágenes de las mujeres en el cine. La reseña, firmada por Ann Kaplan, que publicó la revista *Jump Cut*, celebró no solo la larga lista de películas incluidas en el estudio, las importantes y las insignificantes, sino el punto de vista feminista, ausente hasta entonces en la crítica y los estudios de cine. Pero objetó su falta de método, la bibliografía incompleta y la superficialidad del análisis especialmente en sus afirmaciones sobre el escapismo, la alienación y los modelos que impone el cine. Y es que el estudio de Rosen denunciaba cómo Hollywood, desde sus inicios, había representado a las mujeres en relación con los cambios sociales y políticos. En la sección dedicada a la década de 1930, por ejemplo, llama la atención sobre la discrepancia entre la representación de las mujeres en la pantalla —«detectives, espías, artistas, secretarías privadas, prostitutas y, especialmente, reporteros y editores» (1973, p. 134)— y la realidad de sus vidas «fuera de pantalla». En nombre del escapismo —dice—, «los filmes fueron culpables de extravagantes distorsiones, exudando una suerte de bienestar para la nación en general y para las mujeres en particular» (p. 134). Tras destacar el enorme impacto que tuvo el cine en su vida —«Las películas han sido mis puntos de referencia» (p. 12)—, Rosen se declara víctima de «Hollywood whitewash»⁹ (p. 11). Si bien en su infancia y juventud nunca cuestionó la visión de la realidad que presentaban estas películas, ya adulta se pregunta «¿Qué tan profundamente los valores hollywoodenses han influido a un ingenuo público como yo misma?», y por qué el público, especialmente las mujeres, «tan pasivamente abrazan las interpretaciones de la industria sobre la vida» (p. 12). En su opinión, el impacto en las crédulas y sumisas audiencias se debió al magnetismo de las películas: «debido a que su *glamour* e intensidad y “entretenimiento” son tan divertidos y aparentemente inocuos —las mujeres aceptan su moralidad o valores—»; y los aceptaron «A veces muy a menudo. Muy ciegamente. Y trágicamente». Para las mujeres, señala concluyendo la introducción a su estudio, «El cine de mujeres es un *Popcorn Venus*, un delicioso pero insustancial híbrido de distorsiones culturales» (p. 13).

Molly Haskell, otra pionera de los estudios del *women's film* presenta su investigación como un testimonio de su cinefilia, también durante su infancia y juventud. Empieza confesando la profunda identificación que tuvo, siendo niña, con Margaret O'Brien, su primer ídolo: «Ante mis ojos, ella lo tenía todo. Era independiente,

⁸ De aquí en adelante, los títulos revisados en inglés han sido traducidos por mí.

⁹ Es decir, que Hollywood le «lavó el cerebro».

pero no solitaria. Era engreída pero más como un niño que como una mujer, no había entrado aún al terreno sexual o descubierto la esclavitud de la dependencia emocional» (1973, p. VI). Luego, da cuenta de cómo asumió los comportamientos y valores que, de manera explícita o implícita, presentaban las películas que diariamente veía. Hasta que en algún momento de su adolescencia descubrió «la discrepancia entre la vida y las películas»; aun así, los modelos de conducta sexual que imponían no dejaron de influir en ella. Con ciertos matices, sus juicios sobre el cine de Hollywood, y específicamente el *women's film*, son tan negativos como los de Rosen.

Veinte años después de la publicación de estos estudios pioneros, Jeanine Basinger, también a partir de su experiencia de espectadora —siendo niña y adolescente— del cine de los treinta y cuarenta, publicó *A Woman's View* (1993), un estudio del *women's film* desde una perspectiva menos rígida, menos moralista y más compleja que la de sus antecesoras. Como estudiosa y como la espectadora que fue en su juventud, Basinger rechaza la imagen convencional, y paternalista, de las espectadoras como mujeres pasivas, ingenuas y acrílicas en la sala oscura: «Crecimos para entender y aceptar el gran secreto del filme de Hollywood: su ambivalencia, su astuta pretensión» (1993, p. 4). Con humor y fina ironía se refiere a dicha ambivalencia cuando señala que: «Eras un tonto si creías cualquier cosa de esas, pero eras un tonto si tampoco creías. Podías tenerlo de ambas maneras, de ninguna, de una u otra forma», para concluir que, en realidad, nada de eso importaba y cualquier contradicción podía aceptarse porque las películas trataban sobre algo más amplio y profundo: «un tipo de anhelo», que explica así: «Un deseo por saber lo que no sabías, por tener lo que tenías, y sentir lo que tenías miedo de sentir». Hollywood puede satisfacer ese anhelo por alcanzar lo inalcanzable, llenar el vacío de lo cotidiano, porque sus películas eran «una puerta hacia lo Otro, hacia Algo Más» (p. 5).

Basinger establece tres aspectos básicos del *women's film*. El primero: las mujeres en estos filmes son siempre las protagonistas; ellas y sus problemas se encuentran en el centro del universo. El hecho de que se les otorgue protagonismo y poder a quienes la sociedad ha relegado a un estatus secundario dio consistencia al género del *women's film* (p. 14). El segundo aspecto consiste en la reafirmación de la centralidad del amor en el mundo femenino, «El amor es mi verdadero oficio» (p. 17), lo cual no implica de manera directa el matrimonio, la maternidad ni las tareas del hogar. Estas películas proponen que, aunque cualquier mujer reúne todas las capacidades para ser una brillante enfermera, exitosa empresaria e incluso astronauta o física, tarde o temprano se enamorará y tendrá que abandonarlo todo en nombre del amor. Como sostiene Joan Crawford, en *Possessed*: «Una mujer puede hacer cualquier cosa, ser cualquier cosa, siempre y cuando no se enamore» (citado en Basinger, 1993, p. 17).

Por eso, y este es el tercer aspecto central, la protagonista siempre tendrá que escoger entre opciones que son excluyentes, imposibles de conciliar.

Una lectura superficial califica al *women's film* como un cine escapista, alienante y represor; un producto de la sociedad patriarcal empeñado en convencer a las mujeres de que los ideales de sus vidas son el matrimonio y la maternidad. Por el contrario, Basinger propone atender no solo la superficie del *women's film*, sino aquello que sugiere y esconde, su capacidad para ofrecer alternativas contradictorias: cómo presenta a las espectadoras la posibilidad de ser libres y de escapar de sus mundos domésticos y, a la vez, al final, les dice que no deberán desear tales cosas. Las espectadoras —señala— podían mirar y admirar la elegante vestimenta de sus actrices favoritas, sus muebles, sus amores, su libertad, incluso aceptar (o no) que abandonen a sus hijos; pero, cuando terminaba la película, la protagonista usualmente moría, era castigada o, en algunos casos, perdonada y se reinstauraba el orden. Aunque se trataba de una seudoliberación que se disfrutaba en la seguridad de la sala oscura, estas películas mostraban que era posible romper con las convenciones, pues si bien es cierto que «los filmes de Hollywood reprimían a las mujeres y deseaban enseñarles lo que debían hacer», también queda claro que «para conseguir esto, las películas tenían primero que traer a la vida lo opuesto de su propia moralidad» (1993, p. 6). El solo hecho de que para convencer a las espectadoras de que el matrimonio y la maternidad eran su mejor opción de vida, las películas tenían que presentar historias de mujeres que desobedecían tal mandato y así mostrar las consecuencias del error de pretender ser «algo más», hacía posible alguna forma de liberación: «Al darle vida al Otro en la pantalla, las películas lo hacían real. Al hacerlo real, lo hacían deseable. Al hacerlo deseable, lo hacían posible» (p. 6). El éxito que tuvo el *women's film* en el público femenino, sostiene Basinger, radica en que «surgió de una paradoja. Retuvo a las mujeres en esclavitud social y las liberó en un sueño de potencia y libertad» (p. 6).

En el remoto General Villegas, en medio de la Pampa argentina, Manuel Puig fue —como Rosen, Haskell y Basinger— un asiduo espectador que asistía todas las tardes a la sala de cine con su madre, que «era de ciudad y como se aburría, me llevaba al cine con ella para olvidar que estaba en el pueblo» (Poniatowska, 2006, p. 76). Su identificación y enorme afición al cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta no lo llevaron más tarde a la «conciencia» del enorme daño que este cine había causado en su vida, como lo señala explícitamente Rosen al final de la introducción de *Popcorn Venus*. Por el contrario, nunca ocultó el placer que le producía ver estas películas; y, a diferencia de Rosen y Haskell, le otorga a la espectadora la capacidad de diferenciar entre su vida «real» y lo que ocurre en la pantalla; entre la búsqueda de la «consolación» o «evasión» momentánea y la conciencia de que, una vez que las luces se enciendan y la película ha terminado, la «vuelta a la realidad» es inevitable.

Puig hubiera estado de acuerdo con Basinger cuando, en abierto desacuerdo con Rosen, Haskell y la crítica hegemónica que cuestionó el cine de Hollywood acusándolo de proponer modelos convencionales a las mujeres para orientarlas al matrimonio y la maternidad como únicas alternativas de vida, señala que:

Cuando era una niña pequeña, allá en la sala de cine, no entendía completamente las reglas de la represión social. Para mí, tener a una mujer de pronto diciendo al final de una película «Oh, Bruce, déjame abandonar mi vida como una famosa e internacional reportera y tener un hogar para ti y para nuestros hijos» era una abstracción. Todo lo que sabía era que por ochenta y cinco o noventa minutos, había visto la imagen de una mujer que estaba liderando el mundo (1993, p. 21).

Y en su rechazo a las actitudes paternalistas de críticos y estudiosos ante las espectadoras de este cine, afirma enfáticamente: «Incluso como niños, sabíamos cuánto de lo que estábamos viendo no era cierto, anhelado, escapista. ¿Qué éramos, idiotas? Siempre estoy sorprendida ante cómo en muchos comentarios sobre viejas películas se asume que la audiencia creía todo sobre ellas. Por supuesto que nosotras no» (p. 4).

Veamos ahora cómo se aborda, elabora y reelabora este género desde la mirada de Mita / Choli equivalentes a Rosa / Meche.

DE HOLLYWOOD A UN PUEBLO DE LA PAMPA ARGENTINA O DEL DESIERTO MEXICANO

En *Possessed*, película filmada en 1931 y que se inscribe sin ninguna duda en el género del *women's film*, una bella y joven Joan Crawford se dirige a casa luego de su jornada diaria de trabajo como obrera en una fábrica del pequeño y agobiante pueblo en el que vive con su madre. El paso del tren de lujo que avanza atravesando el pueblo la obliga a detenerse; y allí, transpirando (es una noche de verano) y exhausta, «mira por dentro de las ventanas de los pasajeros y, como el espectador de una película, mirando dentro del marco de la pantalla, ve un mundo diferente al de ella o a cualquiera que ella conozca» (Basinger, 1993, p. 236). Como el tren pasa lentamente, tiene tiempo —y también los espectadores— de mirar detenidamente cada ventana, y ante sus —y también nuestros— ojos desfilan muchas de las imágenes propias del *women's film*: primero, el elegante vagón del comedor con mesas cubiertas por manteles de lino y jarras de plata, de las cuales los comensales se sirven agua helada con tintineantes cubitos de hielo, y cuya frescura contrasta con el helado derretido que Crawford sostiene en sus manos. También se ve a una glamurosa pareja bailando románticamente: ella lleva un ajustado vestido de noche; él, un *smoking*, y Crawford presencia el momento justo en el que el hombre se inclina sensualmente y la besa en los labios. En el siguiente vagón, una mucama plancha finísima ropa interior y un mucamo negro lustra un par de zapatos. Luego, en un vagón claramente privado,

se dibujan las siluetas de una pareja que se besa apasionadamente; escena que es seguida por el plano de una mujer en la ducha. «Cada imagen es una de glamour, lujo, riqueza, elegancia, y sexo. No crudo, sexo rápido, sino un lánguido y sensual disfrute de todo lo físico y todo lo que el dinero puede comprar» (1993, p. 238).

En el «Diálogo de Choli con Mita 1941» y la adaptación se evoca de manera sutil la sucesión de imágenes de *Possessed* vistas, ya no por Crawford, sino por las amigas. Rosa y Meche, espectadoras de esa realidad que les ofrecen las películas, hablan, se emocionan, discuten, sobre el mundo inalcanzable pero «real» de Hollywood, del éxito y de la riqueza desde su situación de mujeres pueblerinas y del que cada una se apropia a su manera. Pero antes de analizar su diálogo, conviene prestar atención a los mecanismos de identificación que activa este cine en las espectadoras y al discurso publicitario en relación con el glamur y el *star system*.

LOS MECANISMOS DE IDENTIFICACIÓN: PUBLICIDAD, GLAMUR, STAR SYSTEM

María Laplace ha señalado, siguiendo el estudio de Stewart Ewen, que las demandas feministas de igualdad y libertad de las primeras décadas del siglo XX fueron conscientemente incorporadas en la retórica de la publicidad con la creación de un nuevo «mercado femenino»: «los deseos de las mujeres por la sexualidad, el poder, la libertad y el placer podrían ser canalizados en la compra pasiva y el consumo de mercancía producida en masa» (1987, p. 139). Como los productos manufacturados masivamente estaban dirigidos al consumo en los hogares, la publicidad tuvo como objetivo a las mujeres en su condición de amas de casa y madres, pero «creando un nuevo rol como “administradoras del hogar” [...] dirigiendo [...] el consumo mediante la selección de productos y servicios que la sociedad estaba produciendo» (p. 140). La publicidad de los cigarrillos, por ejemplo, se orientó a las mujeres como sinónimo de emancipación y modernidad; y, de esta manera, fue creado un nuevo mercado para el tabaco. Otro gran mercado que empezó a desarrollarse —y el *women's film* se constituyó en un excelente vehículo para su construcción— fue el de la apariencia física. Es cierto que el ideal de belleza no era nuevo. La novedad que introdujo la publicidad del siglo XX fue la noción —señala Laplace citando a Ewen— de que «la belleza no era algo naturalmente dado (ni algo presente o ausente), pero conseguible por cualquier mujer —aunque solo mediante el uso de los productos correctos: cosméticos, artículos de aseo personal, moda—» (p. 140)¹⁰. La idea de que la identidad estaba

¹⁰ Basinger ejemplifica cuán determinante es la ropa, y la apariencia en general, en los *women's films*. Para ello cita *Now Voyager*, de Irving Rapper (1942), película emblemática en el tema de la transformación gracias a la moda y el glamur; pero *A Stolen Life* (Curtis Bernhardt, 1946) es aún más ilustrativo: dos gemelas interpretadas por Bette Davis: Pat y Katie, a pesar de su similitud física, son dos personas

determinada por la mirada de los otros impuso la «obligación» de lucir bien; mientras que la publicidad reiteró continuamente a las mujeres que «su habilidad para obtener y mantener un marido era contingente con la aceptación de su apariencia» (p. 140). El cine de Hollywood, pero en particular aquel dirigido a las mujeres, desarrolló con profusión este discurso de la belleza, el glamur, la moda. Como advierte Basinger:

Las películas lo dicen: una mujer es lo que viste, así que más vale que esté bien. Una mujer debe estar a la moda. No puede esperar ocupar una posición en el centro del universo si no está propiamente arreglada, y ciertamente no puede esperar triunfar en el curso natural del amor» (1993, p. 114).

En el diálogo que escribe Puig, tanto en la novela como en la adaptación, esta orientación publicitaria del *women's film* constituye el eje que lo organiza y que se anuncia ya desde el título y se desarrolla explícitamente en el segmento en el que el narrador indica: «La cámara muestra una página de la revista abierta junto al niño, con un anuncio publicitario de esmalte de uñas. A esta imagen sigue una larga serie de anuncios de cosméticos en estilo 1941, mientras se sigue oyendo el diálogo de Meche y Rosa» (Puig, 2004, p. 30); y, más adelante, «Siguen fotos de modas de la época, en poses características» (p. 32)¹¹.

Asimismo, las expresiones y el comportamiento de Choli / Meche dan cuenta de que estamos ante una receptora que ha asimilado el discurso publicitario. Como inspectora-vendedora de la empresa «Hollywood Cosméticos» tiene a su disposición «montones de muestras gratis» (p. 23), y así puede probar lo que le queda mejor. Se ha convertido en una mujer elegante, que sabe maquillarse y vestirse: gracias a ello en México D.F. tiene pretendientes «a montones» (p. 26). Y es capaz de responder, con absoluta seguridad, a las preguntas de Rosa interesada en informarse sobre el glamur, la moda y la belleza:

—ROSA: Me gusta mucho la ropa que traes.

—MECHE: Así me veo mejor, será que soy muy alta, tengo tipo de gringa.

—ROSA: ¿Cuándo usas este tipo de ropa?

—MECHE: En las giras.

absolutamente diferentes. ¿Por qué Pat es más hermosa, más deseable, más sexy que Katie? «Porque ella [Katie] no se viste bien. No actúa bien. No piensa bien». Pat es «femenina, coqueta, sexy, provocativa, y usa un vestido descubierto de hombros para el baile del granero», mientras que Katie es «desaliñada, directa, abierta, a menudo incómoda, ingenua, y usa una blusa abotonada hasta el cuello y una larga falda que cubre sus piernas» (2003, pp. 86-87).

¹¹ El guion propone la realización de esta escena mediante una alternancia de planos de los personajes con las imágenes de las revistas, lo que permite relacionar y contrastar las realidades de los dos mundos que se presentan en él.

—ROSA: Con esos colores te luce mucho la cara.

—MECHE: Los lentes ahumados de armazón blanco y el pelo aclarado, color cobre y lacio (p. 24).

Y luego:

—ROSA: ¿Y con qué maquillaje?

—MECHE: Una buena base de crema en la cara, y casi sin colorete, es mejor pálida, es más interesante, y después, mucha sombra en los ojos, para que le dé misterio a la mirada, y rímel en las pestañas (p. 25).

Sin embargo, Mita / Rosa y Choli / Meche se relacionan de manera diferente con el mundo de la pantalla. Jackie Stacey en «Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations» (1999) ha examinado, estudiando testimonios de un buen número de mujeres que fueron jóvenes en los años cuarenta, las diferentes formas de identificación de las espectadoras del *women's film* teniendo en cuenta aquella que se produce durante la proyección del filme, así como la que van más allá de la sala de cine «y por consiguiente, el espectador es considerado en relación con la construcción de identidades femeninas» (1991, p. 199) e incluyen prácticas específicas, así como fantasías, que transforman algunos aspectos de la identidad de las espectadoras.

Los testimonios que dan cuenta del primer tipo de identificación, en la sala del cine, muestran cuatro modalidades caracterizadas según los siguiente criterios: 1) desde la fascinación y el placer que les produce a las espectadoras ver a su estrella favorita, a la que consideran inaccesible, totalmente fuera de su alcance; no hay referencia a la identidad propia: la imagen de la estrella se presenta desde la devoción casi religiosa; 2) desde el deseo de parecerse, aun reconociendo que es un deseo imposible, lo cual se expresa con un sentimiento de nostalgia. Los deseos están relacionados con la apariencia, el vestuario, los modelos de conducta: «Mi favorita era Rita Hayworth, yo siempre imaginaba, si pudiera verme como ella, podría soltar mi pelo rojo al viento... y conocer al hombre de mis sueños» (Stacey, 1999, p. 201); 3) desde la admiración del poder de la *star*, representado por actrices como Bette Davis o Katharine Hepburn: mujeres fuertes y poderosas que se movían en los escenarios con seguridad y confianza en sí mismas. Stacey señala que muchas de estas actrices interpretaban personajes que eran castigados por su conducta transgresora, pero lo curioso es que las espectadoras ignoran el mal final de estas mujeres cuando recuerdan las películas y en sus testimonios destacan justamente su fuerza, seguridad y poder; y 4) desde la identificación y el escapismo: este movimiento del espectador a la estrella es el más señalado cuando se habla de cine y refiere justamente al efecto

de «perdersse a uno mismo», es decir, de abandonar temporalmente el «mundo real» y ser parte del mundo de la estrella y del filme: «Era solo una niña, pero podía ser transportada de la austeridad y la melancolía de ese tiempo hacia ese otro mundo en la pantalla grande» (1999, pp. 201-202).

El segundo grupo corresponde a lo que Stacey llama «prácticas identificatorias», que se conectan con las formas de identificación que tienen lugar fuera de la sala de cine. A diferencia del primer grupo, en este se advierten prácticas de transformación: las espectadoras «se vuelven más parecidas a la estrella que admiran, o evolucionan en otras en el reconocimiento de su similitud con la estrella» (1999, p. 202). Este tipo de identificación incluye cuatro aspectos: «Simulación», «Parecido», «Imitación» y «Copia». El primero refiere a una suerte de «juego» en el que la espectadora simula ser su estrella favorita en determinadas circunstancias: «la admiradora asume la identidad de la estrella en un juego temporal de hacer-creer, y la diferencia entre ellas se hace invisible, a pesar del reconocimiento de todo el proceso como uno de simulación» (p. 203). El «Parecido» da cuenta de una identificación a partir del reconocimiento de ciertas similitudes entre la espectadora y la estrella; en este caso, no hay simulación (pretender ser alguien que sabe que no es), sino el establecimiento de ciertos rasgos personales que la espectadora asume tener en común con su estrella favorita: «Bette Davis —sus ojos eran fabulosos y la forma en que caminaba arrogantemente [...] Yo tengo ojos oscuros, en esos días tenía cejas oscuras muy largas [...] y mi padre solía decir [...] “No me mire con esos ojos de Bette Davis, señorita” [...]. Ahora, Doris Day, eso es una cosa diferente— compartimos el mismo día de cumpleaños» (p. 203). Stacey entiende que el rasgo en común («Los ojos de Betty Davis») trasciende el aspecto físico y sugiere «un cierto tipo de feminidad, en este caso, una rebelde que representaba un desafío a la autoridad del padre» (p. 203). «Imitación» implica, a diferencia del proceso anterior que se refiere a rasgos o características que la espectadora «efectivamente» posee, a un proceso de transformación que lleva a cabo para lograr parecerse en algún aspecto a su estrella favorita. Se distingue también de la fantasía que tiene lugar cuando ve la película y, olvidándose de sí misma, «vive» el mundo que se le presenta a su mirada: es el caso del «escapismo». Stacey limita la «imitación» a la práctica de actividades: cantar, bailar de manera similar a como lo hace determinada estrella, y a las formas de hablar, de caminar, de mirar: «Solíamos ir a casa y hacer conciertos basados en las canciones y bailes que habíamos visto en los filmes»; «Mi estrella favorita era Betty Grable. Eran las canciones que cantaba en el filme las que trataba de recordar. Cantaba y bailaba todo el camino de regreso a casa» (p. 204).

El proceso que la autora llama «Copia» queda reservado para referirse a uno de los aspectos más trajinados cuando se habla de la relación de Hollywood con las espectadoras: la incitación al consumo. «La Copia» —dice Stacey— «es la forma más común

de las prácticas identificatorias fuera del cine» y la aborda desde dos perspectivas: 1) aquellas formas que implican la «autotransformación» con el fin de parecerse a la estrella; es decir, las espectadoras buscan crear una nueva imagen de sí mismas y casi siempre es por medio del peinado: «el peinado es uno de los aspectos más frecuentemente recurrido de la apariencia de las estrellas que las espectadoras tratan de copiar», asevera Stacey (p. 205), luego de citar más de un testimonio. Destaca, asimismo, que en este proceso la diferencia entre la estrella y la espectadora se acorta gracias a «el típico trabajo de feminidad: la producción de sí mismo simultáneamente como sujeto y objeto en concordancia con ideales culturales de feminidad» (p. 205). Y 2) en el sentido de su relación con el consumo de productos culturales: «La construcción de mujeres como espectadoras de cine coincide aquí con su construcción como consumidoras» (p. 205). La transformación de la identidad de la espectadora conlleva la compra de productos como ropa y cosméticos y marca la relación entre el cine como industria y el consumo en las sociedades capitalistas: «Las estrellas son imágenes femeninas de consumo que las espectadoras femeninas luego reproducen a través de otras formas de consumo» (p. 206). Luego de citar testimonios que inciden en la compra de ropa, sombreros, cosméticos, productos que identifican a la estrella, Stacey concluye que las «espectadoras asumen una parte de la identidad de la estrella y la vuelven parte de la suya propia» (p. 206).

Muestras gratis de Hollywood Cosméticos también expone el *star system* desde la recepción de estas espectadoras concretas y, a la vez, representativas de los modelos de identificación planteados por Stacey. Las referencias al *star system* de Hollywood¹² son explícitas, en tanto que el narrador da cuenta precisa de los nombres de actores y actrices que aparecen en las revistas e indica los planos de sus fotografías, que en un montaje alternado intersecan los planos individuales de cada uno de los personajes y los planos generales. Así, el narrador indica: «Aparecen en rápida sucesión las fotos A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L de Loretta Young con diferentes peinados» (Puig, 2004, p. 25), en el momento en el que Meche afirma: «Todos los peinados de Loretta Young me quedan muy bien. De las americanas, ninguna me gusta tanto» (p. 25). Rosa señala «Tiene una cara preciosa» (p. 25) y Meche añade: «Qué mujer

¹² En el fragmento de la novela, la Choli menciona a la actriz Mecha Ortiz. Argentina nacida en 1905, actuó en el cine, en el teatro, en la radio y en la televisión. En el cine se inició interpretando a la rubia Mireya en *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Manuel Romero, 1936). Es considerada la «Garbo argentina» y fue tal vez la única actriz argentina en su lista de actrices preferidas. A lo largo de su soliloquio, la Choli va dejando entrever su identificación no solo con el peinado —«Todos los peinados de Mecha Ortiz me quedan bien» (Puig, 1982, p. 54)— y el aspecto en general (fue reconocida y admirada por su belleza andrógina, su altura, su voz ronca, su personalidad enigmática), sino con la biografía de la diva, lo que explica su referencia a la viudez de Mecha ignorando la larga enfermedad del marido y refiriéndose en cambio a su infidelidad, tal como le ocurrió a ella con Jáuregui.

más interesante» (p. 26). No solo Loretta Young es la estrella admirada por ambas espectadoras, sino que el narrador menciona luego: «A las fotos de Loretta Young suceden, en sucesión más lenta, las fotos A, B, C, D, E de Norma Shearer» (p. 26).

El diálogo que sostienen a medida que van apareciendo las imágenes señaladas ilustra las observaciones de Laplace respecto a la institución del *star system*: «El discurso de la estrella trasciende las consideraciones profesionales de competencia, arte, carrera; la vida privada de la estrella es un terreno importante de discurso» (1987, p. 147). Meche y Rosa conocen las vidas y amores de Loretta Young y de Norma Shearer —ambas fueron estrellas en los años treinta y protagonistas de innumerables *women's films*— y los personajes que interpretan en sus películas no parecen ser sino prolongaciones de esa realidad de la que dan cuenta las revistas. Refiriéndose a Loretta Young, Meche comenta:

—MECHE: Quién sabe lo que la habrá hecho sufrir el marido, porque está separada desde hace años ¿sabías?

—ROSA: Sí, lo vi en las revistas.

—MECHE: Con el pelo largo se ve soñada, muy largo y con ese copete alto sobre la frente. Qué mujer más interesante.

—ROSA: Tiene una tristeza en los ojos que no se le quita con nada.

—MECHE: Ojos de haber sufrido. Porque para hacer esos papeles tan fuertes, debe haber tenido una vida tremenda, porque se ve que los siente. No sé si sabías que ella nunca se va a poder casar de nuevo, porque es muy católica y no admite el divorcio.

—ROSA: Una actriz tiene que sufrir mucho, para poder interpretar papeles tan fuertes (Puig, 2004, p. 26).

Meche declara que Loretta Young y Norma Shearer son las artistas que más le gustan (2004, p. 26) y relaciona su actuación y los personajes que han interpretado con los padecimientos de su vida privada: «La Shearer nunca se casó, después de quedar viuda. Ella es más dramática que la Loretta, y cuando se enamora en una película, una siente que se muere por ese hombre, que nada más le importa, y que es capaz de sacrificarlo todo con tal de seguirlo» (p. 26)¹³. Luego, cuando la conversación aborda

¹³ En el guion, Mecha Ortiz es reemplazada por dos *stars* de Hollywood que el pequeño Manuel y su madre amaron en los años cuarenta: Loretta Young y Norma Shearer. En cierto modo, Puig compensó la «traición» a Ortiz, dándole a la Choli el nombre de «Meche». Las biografías de las divas hollywoodenses elegidas, marcadas por sufrimientos de diversa índole en sus vidas privadas y que Meche y Rosa, como auténticas espectadoras conocen perfectamente, le permitieron a nuestro autor aplicar comentarios similares a los que se habían desarrollado en el fragmento referido a Ortiz. Asimismo, no es casual que en la adaptación, Puig reemplazara a Mecha Ortiz por dos actrices internacionales. Resulta evidente que consideraba que el guion tenía más proyecciones que la novela.

el tema de los pretendientes de Meche, el narrador indica: «Empiezan a aparecer las fotos A, B, C, D, E, F, G, H, I, J, K, L, N de Robert Taylor, en serie, luego, de Tyrone Power y, por último, Errol Flynn» (p. 27).

El *star system* se consolida en las revistas y estas constituyen el gran espacio donde se despliegan los artículos sobre las actrices, principalmente en torno a sus amores, matrimonios, rupturas y divorcios; asimismo, sobre sus hogares, vestuario, actividades, diversiones, que muestran el discurso del *star system*: «un elaborado estilo de vida que cuenta con grandes casas, piscinas y limosinas; actividades de recreo como deportes, hobbies y fiestas y, especialmente para estrellas mujeres, nociones de encanto, atracción y *glamour*» (Laplace, 1987, p. 148). Estas son exactamente las imágenes que deben aparecer en primer plano de acuerdo con las indicaciones del narrador de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*: «Siguen imágenes de noticieros de la vida de las estrellas de Hollywood de los años 30 —partidos de tenis, golf, hipódromo, llegadas a las *premiers*, clubes nocturnos, etc.— mientras continúa el diálogo de Meche y Rosa» (Puig, 2004, p. 34). La alternancia propuesta en esta sección es significativa, pues mientras las imágenes muestran las vidas felices y glamurosas de las estrellas de cine, Meche relata episodios poco gratos de su vida y conduce a Rosa a temas de los que prefiere no hablar, con lo cual se filtra esa «realidad» que ni el cine ni las revistas pueden borrar.

Choli / Meche siguió el modelo de la familia patriarcal, se casó y tuvo un hijo, pero pronto fue consciente de su infelicidad. El matrimonio —que soportó «Por mi chiquito, que, si no, doce años tirados a la calle» (p. 19)— terminó gracias a la prematura y abrupta muerte de Andrés, el marido. Por otro lado, Meche, a lo largo de su diálogo, exhibe la independencia y libertad que ha ganado gracias a su viudez y se siente orgullosa de que su hijo estudie en un internado muy prestigioso de Buenos Aires¹⁴: «No todas las madres pueden mandar a su hijo a un buen internado, con su sueldo de empleada» (p. 35). Luego de una primera mala experiencia como vendedora en una tienda de modas, ha conseguido el éxito profesional como inspectora de la empresa «Hollywood Cosméticos», cargo que la obliga a viajar de pueblo en pueblo para ofrecer productos de belleza norteamericanos. Por todo ello, se ha convertido en una «mujer interesante»: «En las giras no hay uno que no me diga: Qué interesante es usted, Meche» (p. 22), gracias a que sabe maquillarse, a que viste con elegancia y porque tiene «tipo de gringa» (p. 24). Pero Meche les ha mentido

¹⁴ Se puede leer, entre líneas, una alusión al melodrama mexicano de los años cuarenta en el que también aparece el tema del sacrificio de las madres para asegurar la educación de los hijos. En esas películas, las madres son generalmente prostitutas y el drama reposa en que deben ocultar su identidad para no destruir el ascenso social de los hijos. *Las abandonadas* (de Emilio Fernández, 1944) es un ejemplo notable de este esquema.

a sus compañeras de trabajo: con el fin de bajarse la edad, ha dicho que su hijo está en el kínder, «porque si sabían que estaba en la prepa, me echaban cuando menos cuarenta años» (p. 34); y también que su marido tenía una hacienda, pero una vez muerto, sus abogados le quitaron todo. En realidad, Andrés tenía una tienda de regalos en Galeana. Meche miente porque si cuenta la verdad, «entonces pensarían que yo despachaba detrás del mostrador; yo nunca trabajé, hasta que entré en esta tienda de ropa» (p. 34). Rosa entiende y justifica que haya inventado una historia distinta de su vida para protegerse de esas chicas «tontas y envidiosas» (p. 34); pero pronto comprenderá que a ella también le miente cuando le cuenta la experiencia del romance fallido, al que me referiré más adelante.

Choli, señala Corbatta, «inventa su propia historia del mismo modo que recompone su rostro por medio del maquillaje y su cuerpo con vestidos: viuda rica de un estanciero y codiciada por los hombres, independiente, “aventurera”» (Puig, 2004, p. 33). Conviene anotar que las historias que ha inventado Choli / Meche —para contar ante las jóvenes de la tienda, y también para su propio consuelo, y la que más adelante construirá frente a Mita / Rosa, así como la imagen que pretende proyectar— las ha aprendido del cine —como Joan Crawford en *Possessed*— y las actúa fuera de la sala cinematográfica, aunque detrás de tales construcciones se oculta una realidad «completamente distinta» que «está tejida de soledad, mezquindad, cálculo» (p. 33).

De otro lado, Mita / Rosa, que tiene un marido nervioso y resentido, ha asumido el rol de esposa paciente y comprensiva. Se ha acomodado al modelo patriarcal apostando por una familia en la que ella desempeña el papel de mujer sumisa y obediente y a él le corresponde el lugar de la autoridad y la responsabilidad de mantener el hogar. Cuando Meche describe el tipo de hombre con el que se casaría —«Un hombre fino, que hable bien» (p. 35); «muy inteligente [...] que me enseñe, y de ballets clásicos, porque no quiero morirme siendo ignorante. Que sepa de todo» (p. 39)—, Rosa replica con un discurso en el que se filtran los ideogramas del discurso patriarcal que muestra el conformismo de quien ha renunciado a cualquier fantasía o proyecto: «Lo principal es que sea un hombre trabajador, y serio. Beto tiene defectos, pero es un hombre enteramente dedicado a su familia» (p. 35).

Mita entiende la rebeldía de Choli, comparte el sentimiento de postergación y el agobio que producen los modelos impuestos que deben seguir, pero deja establecido claramente que no está dispuesta a rebelarse contra el orden establecido. Si a su marido le molesta que se maquille, renuncia a hacerlo, como también acepta usar vestidos de persona mayor con mangas largas en verano. Atada al marido inseguro y nervioso y convenciéndose a sí misma de que es suficiente el que sea «un hombre muy serio», trabajador, que se hace cargo de la familia, Mita / Rosa encuentra su única distracción en el cine. Siendo personajes opuestos, ambas comparten el agobio

del pueblo, la experiencia de mujeres casadas en los años cuarenta, y se refugian en el cine para hacer más soportables sus vidas; sin embargo, cada una se relaciona de manera distinta con estas películas, lo que se percibe en las formas de identificación con las historias y las protagonistas, como se verá a continuación.

CHOLI / MECHE: «ME OIGO HABLAR Y ME PARECE QUE ESTOY OYENDO UNA PELÍCULA»¹⁵

En el diálogo que sostienen Meche y Rosa, la primera se revela como una espectadora que busca transformar su imagen para ser como una de sus estrellas favoritas fuera del cine; en tanto que Rosa limita su goce al tiempo que dura la proyección de la película. En términos de Jackie Stacey, estamos ante dos mecanismos de identificación: aquel que ocurre en la sala de cine, y el que deviene en prácticas («prácticas identificatorias») fuera de la sala en las modalidades ya señaladas¹⁶.

Encajando perfectamente en estas modalidades de las prácticas de identificación fuera de la sala de cine, Meche «actúa» en la «realidad», busca crear una nueva imagen de sí misma mediante el peinado¹⁷, el maquillaje, los vestidos; asimismo, «vive» escenas que construye según los modelos aprendidos del cine y de la publicidad. Cuando Rosa le pregunta sobre cómo se viste en los lugares donde hace más calor, responde:

—MECHE: Con trajes sport de lino, amplios, con un buen cinto ajustado, para lucir la cintura, y *con el cabello tan cepillado que parezca que la melena es de seda, que si estuvieras bailando en un centro nocturno y echaras la cabeza para atrás, el pelo caería provocativo, como cascada, sobre los hombros, y si estuvieras despidiendo a alguien en un aeropuerto, el pelo flotaría con el viento y se vería muy emocionante* (Puig, 2004, p. 25, énfasis mío).

Gracias a que tiene «tipo de gringa» y a que «es alta», lo que facilita la imitación, pero sobre todo debido a que sabe vestirse y maquillarse adecuadamente —«Porque no hay como estar bien vestida, una parece otra» (p. 46)—, se ha convertido, como sus actrices favoritas, en «una mujer interesante», reconocida así por todos los hombres que la pretenden. Como queda claro en el *women's film*, de eso se trata: «El amor es mi verdadero oficio» (Basinger, 1993, p. 17) es su consigna. De allí, su reiterada

¹⁵ Puig, 2004, p. 34.

¹⁶ «Simulación», «Parecido», «Imitación» y «Copia».

¹⁷ El peinado, como lo anota Stacey, es un aspecto al que la mayoría de espectadoras le presta atención y trata de copiar. Meche, siguiendo el modelo, se refiere al uso del turbante y al cuidado del cabello como tema fundamental en la imagen que copia del cine (Puig, 2004, p. 22).

admiración por Shearer o Young que viven, en la pantalla o fuera de ella, indistintamente, intensos romances e inconsolables sufrimientos.

Cuando Rosa le pregunta qué hace que una mujer sea interesante, Meche —«perdida en su ensueño, mirando hacia lo alto, no se sabe dónde» (Puig, 2004, p. 22)— responde: «Que por un hombre hagan una locura, que se compliquen en un robo, hasta se han hecho ladronas de joyas, y qué me dices de las contrabandistas, ¿y las espías?, no creo que todo sea por dinero. Se meten en eso porque un hombre las empuja» (p. 22). Así, Meche está hablando del amor, de los romances intensos, tortuosos y apasionados que anhela vivir, pero que —lo sabe perfectamente— pertenecen a esa otra realidad; la suya, aunque no lo dice explícitamente, es la de una viuda vendedora de cosméticos que sería vista «como una perdida» si imitara esas vidas. Además, esos hombres capaces de empujar a las mujeres a que «hagan una locura» no existen en los lugares por los que ella transita. Refiriéndose a Norma Shearer en una película en la que «es capaz de sacrificarlo todo» por seguir al hombre que ama, deja en claro que «Yo no sé si haría lo mismo que ella, porque para eso hay que estar enamorada de veras, locamente enamorada. Y yo ya no espero nada, ¿me entiendes? Nada» (p. 27).

Meche cree que podría vivir un amor así¹⁸, sueña con los mundos que le ofrece el cine, se emociona con la retórica de los amantes, imagina que puede imitar los comportamientos de sus estrellas y entregarse sin medir las consecuencias; en suma, fantasea con esas imágenes, pero maneja un doble discurso, del mismo modo que Mabel y Nené de *Boquitas pintadas*, quienes

Creen en los estereotipos del amor como pasión sublime, pero a medias, o mejor, hasta donde pueden sostener esa creencia sin que afecte sus intereses reales, los que responden a otras creencias, referidas a otros códigos (el de lo *conveniente*, según la moral de la clase media). Creen a veces en la posibilidad de un «final feliz» para sus historias, un final de plenitud sentimental como el de tantas historias de amor vistas en el cine o seguidas día a día en los radioteatros, pero esa creencia se debilita y termina por extinguirse cuando se les impone la certidumbre de que no pueden ser felices si no están «bien casadas» con un hombre conveniente (que, por una de esas ironías de la vida, suele ser todo lo contrario del hombre ideal). Y si, como suele suceder, el temor a quedar solteras y hundirse en la ignominia comienza

¹⁸ Aunque para este tema no se refiere específicamente a ninguna protagonista ni película, es posible que Meche piense en la Marlene Dietrich de *The Blond Venus* (1932) o la de *Morocco* (1930). En la primera, Marlene abandona a su hijo y marido para convertirse en cantante famosa y amante de Cary Grant; en *Morocco*, abandona al diplomático francés que le ofrece una vida cómoda en una bella mansión para ir tras su amado legionario, a quien sigue por el desierto junto a las otras humildes mujeres de los soldados.

a dominarlas, la única certidumbre que entonces queda en pie es que para ser feliz hay que estar casada, con cualquier hombre (Giordano, 2001, p. 121).

Mientras la «realidad» les permita sostener estas fantasías amorosas, los personajes de Puig creen posible que alguna vez les será dado protagonizar el episodio del «Interludio Feliz»¹⁹, aquella secuencia que, de acuerdo con Basinger, es la marca característica de los *women's film*:

Esta secuencia, que también puede llamarse «Montaje dichoso», es familiar a cualquiera que vea películas antiguas. En ella puede verse a la protagonista muriendo de risa, ataviada de fabulosa vestimenta, atravesando el agua en lancha; el dueño del bote, su amante, a su lado. En un cambio inmediato de escena es vista mirando, a través de unos binoculares, una carrera de caballos, animando vivazmente detrás de sus pieles mientras su caballo atraviesa la línea final en primer lugar. Luego, se la ve bailando, mejilla a mejilla, en un lujoso club, una orquídea en su hombro satinado, su encantador hombre en esmoquin entre sus brazos. Finalmente, aparece de organza, alborotada por una despedida, haciendo un picnic al lado de un riachuelo, su mano arrastrándose en el agua mientras el musgo gotea, los sauces lloran, y su amante con ojos de vaca rasga un ukelele (1993, p. 8).

Como convención propia del *women's film*, el «Interludio Feliz», tiene lugar siempre después del encuentro con el «hombre ideal» y antes de que ocurra algo, inevitablemente malo. Basinger explica que la presentación cinematográfica de dicha secuencia, montaje de imágenes episódicas, expresa muy bien su sentido: «el rápido y breve lapso de tiempo en que una mujer puede ser feliz» (1993, p. 8) y comunica de manera clara la información que transmite: él y ella son felices, pero esa felicidad no durará. «Esta es una de las diferencias más importantes entre los *woman's* [sic] *film* y los géneros activos más orientados hacia lo masculino, como los *westerns*», precisa Basinger (p. 9).

Desde su lugar de espectadora del *women's film*, la Choli / Meche también fantasea con vivir un episodio similar; y narra un «Interludio Feliz» que deviene falso; o, mejor, «real». No fue posible con Jáuregui / Andrés, su marido ya fallecido, quien la decepcionó como esposo y amante: no le hablaba y tampoco la escuchaba; nunca admiró su elegancia, su cuidadoso arreglo personal: «sí me arreglaba un poco él me veía sonriendo, como diciendo “¿para qué?”» (Puig, 2004, p. 22). Y en lugar de la soñada escena del fuego en la chimenea, de los fuegos artificiales, de las olas reventando en la orilla como metáforas de una plena y feliz experiencia sexual, la Choli / Meche fue prácticamente violada durante su noche de bodas. Cuando Rosa

¹⁹ En inglés el término corresponde a «*Happy interlude*».

le pregunta: «¿Fue muy bruto la primera noche?», Meche relata: «No hubo quién lo detuviera, yo nunca había visto a nadie perder el control así. Yo había besado a Andrés, cuando estábamos de novios, pero nada más besado. ¿Has visto a los gatos, cuando les echan agua, cómo se ponen de locos con todos los pelos parados? Pues así estaba Andrés, todo desgredado» (p. 29). Andrés no fue el galán soñado, ignoró el romance y la maltrató, como era lo usual en General Villegas donde, según las muchas declaraciones de Manuel Puig, los hombres maltrataban a las mujeres, y estas nunca fueron el centro del universo, como lo eran en las películas hollywoodenses. Andrés, dice la Choli / Meche, «me puso mil veces los cuernos y cada vez que me daba cuenta de esas piruetas [...] daba gracias a Dios porque así me dejaba tranquila» (p. 30). Tampoco fue posible con Ramos, a quien conoció cuando, ya viuda, trabajaba en la tienda de modas (en Buenos Aires/México): «Un poco joven para mí, pero tan fino, tan educado, con unos modales que ni una niña. ¡Y sabía de todo! Sabía más de modas que todas las de la tienda, y nos llegaba con las últimas novedades» (p. 32). Ramos manifiesta gran curiosidad por conocer los detalles de la vida sexual de Meche y su marido: «Me decía que yo le resultaba tan interesante, quería que le contase todo» (p. 33), e interpreta que se trata de una manera de excitarla y así «aprovechar para proponerle algo»; pero no pasó nada, ni aun cuando ella, un día en la tienda, tomó la iniciativa, se animó y le «agarró la mano». Ramos «No la movió, pero no apretó la mía» (p. 33). Meche no entiende qué pasó: «Posiblemente el señor Ramos tenía otra mujer», interpreta Rosa, y Meche replica: «No sé, pero era un hombre con el que se podía hablar» (p. 33).

Ya convertida en inspectora de «Hollywood Cosméticos» y «viajando por toda la República» (p. 37), Meche dice no tener muchas expectativas de encontrar un marido, pero, apremiada por Rosa, para que le cuente del pretendiente de la última gira en San Luis Potosí, Meche empieza a contar la secuencia del «Interludio Feliz» que he llamado «Falso» porque, aun cuando el escenario y las circunstancias imitaran en cierto modo la secuencia cinematográfica hollywoodense, en la «realidad» nada ocurrió como en el cine.

Meche describe al pretendiente como «Tremendo, de esos hombres muy raros, muy ocupados, de pocas palabras, siempre con dolores de cabeza, de esos hombres a los que les gusta estar a tu lado, callados, con las manos agarradas» (p. 40). Estaba muy interesado en ella: «Me decía que estaba loco por mí. Me decía que nunca había visto una silueta como la mía»; insistía en llevarla, se lo pedía de rodillas, «a un nidito en las afueras de la ciudad». Y Meche, fiel a las convenciones y a las normas que reprimen la sexualidad femenina —las del *women's film* y las del pueblo—, se negó una y otra vez: «Ni de loca que hubiera ido» (p. 40). Pero sacia la curiosidad de Rosa contándole lo que le pasó a una amiga, vendedora como ella, que a diferencia

de Meche aceptó la propuesta de ir al «nidito». «¿Una perdida?», pregunta Rosa. «No», corrige Meche de inmediato, «una mujer preciosa, muy interesante, mucho mejor que él», pero que, por ser débil, «se dejó enredar» y él la llevó a «una casita de campo hermosa, cerca de la ciudad, le sirvió un cognac, y no empezaban a hablar cuando él ya le puso las manos encima, ni se había puesto bata ni nada». Rosa pregunta: «¿Y qué importancia tiene una bata?». Para Meche, le «da una sensación de respeto» (p. 42). «¿Cómo la tendría que recibir?», insiste Rosa; y Meche responde: «Con una bata de seda, en una alcoba perfumada, o algo así» (p. 35). Pero en la experiencia de Meche, o de la amiga, no hay chimenea, olas rompiendo en la orilla ni fuegos artificiales: acabado el acto sexual, el hombre duerme un momento, despierta de mal humor y la apremia para volver a la ciudad. Ella preferiría quedarse a dormir toda la noche, no volver a la soledad del hotel, «quedarse ahí como en su casa». Es claro que quiere protagonizar esas imágenes de amor y entrega total aprendidas en los *women's films*, tener alguna vez en su vida un «Interludio Feliz», pero la «realidad» se impone: al hombre de San Luis, apremiado por su insistencia en quedarse, no le queda más remedio que confesarle la verdad: la casa no es de él; se la ha prestado un amigo. Luego de esa noche, la relación se acabó: «nunca más volvió a saludarla en la calle» (p. 43). El sueño de protagonizar un «Interludio Feliz» deviene en una pesadilla impuesta por la mezquindad del pueblo perdido: ni bata ni casa propia ni habitación perfumada ni amor; solo una casa prestada por unas horas para un amor «al paso» que no dejará huella alguna.

Se trata de una fantasía tomada claramente del cine de Hollywood, anota Giordano, «que nada tiene que ver con la realidad ni se confunde con ella [...] Choli sabe, como sabe cualquier mujer, que esa imagen con la que fantasea es irrealizable, que no es con esa clase de hombres, en esa clase de escenarios, con los que tuvo y tendrá que vérselas en la realidad» (2001, p. 216). De allí que solo puede exhibir un relato doblemente falso, porque se enmascara en una amiga inexistente y porque no tuvo nada de feliz ni de dramáticamente infeliz. En la pantalla, las estrellas amadas vivían de manera más glamurosa los dramas amorosos, pues eran el centro del universo; en la realidad del pueblo, la casa soñada donde la pareja protagonizará una bella escena de amor como las del cine deviene en una casa prestada que deben abandonar furtivamente antes de que llegue el dueño. Es el escenario de la mentira, donde Meche se siente desvalorizada, tratada —como dijo Puig— de la misma manera como los críticos tratan a los «géneros menores»: «Pienso que con los así llamados ‘géneros menores’ ocurre un poco como con las mujeres de la época machista: se gozaba con estos géneros pero no se los respetaba» (Oroz, 2006, p. 336).

Concluido el relato de la mala experiencia amorosa —a pesar de que Meche vuelve a dejar en claro que ella es una mujer decente, que quien «cayó» fue su amiga

y no ella—, empieza a asomar su desazón y, tras la «realidad» de su presente como inspectora de «Hollywood Cosméticos», sus viajes, independencia y glamurosa vida que había exhibido a lo largo del diálogo, aparece esa otra realidad de la que no puede escapar aun cuando haya tratado de ocultarla o negarla.

—MECHE: No vayas a creerte que yo fui así de tonta alguna vez.

—ROSA: No, yo sé que sabes cuidarte.

—MECHE: Ya después pierden el interés y no te quieren hablar porque te vieron sin ropa, creen que ya saben todo de ti, entonces ya no vales nada para ellos, como si fueras un vestido pasado de moda.

—ROSA: Y te quedas sola de nuevo.

—MECHE: Exacto, con las manos vacías y más sola que nunca.

—ROSA: Y con el coraje.

—MECHE: Sí, y después subir sola a tu cuarto de hotel y no hablar con nadie.

—ROSA: Y sin poder desahogarte con alguien que te escuche (Puig, 2004, p. 44).

Ni el maquillaje ni el cabello teñido ni los vestidos —«es muy feo estar desnuda, porque se te ven todos los defectos» (Puig, 2004, p. 28)— le han permitido ocultar a Meche su impostura: su vida no es «una vida de película», como ha pretendido demostrar contándola: «Me oigo hablar y me parece que estoy oyendo una película» (p. 34). En este sentido, Giordano señala: «Porque su vida es real, demasiado real, la Choli supone que está obligada a vivir una “vida de película”» (2001, p. 212). Exhibiendo su soledad e infelicidad, Meche le confiesa a Rosa que se siente tan sola en las habitaciones de los hoteles que le habla como si estuvieran juntas:

—ROSA: Qué hermoso ir a buenos hoteles. Yo adoro las sábanas finas.

—MECHE: Casi siempre son bordadas de hilo. El piso te refleja de tan encerado. A veces hablo sola, creerán que estoy chiflada, a veces te hablo a ti, te digo cualquier cosa: «Mira Rosa, el olor de esta cera», o te pregunto: «¿Te gustan las sábanas almidonadas?» (Puig, 2004, p. 38).

Las imágenes que desfilaron ante los ojos de Joan Crawford en *Possessed* y que Meche ha tratado de incorporar en su discurso como pasajera de ese tren de lujo se revelan ilusorias. Solo queda ella frente al espejo, noche a noche, en la habitación del hotel, ensayando combinaciones de ropa y tipos de maquillaje para estudiar su apariencia, para construir su imagen, «y así me paso el rato» (2004, p. 45).

MITA / ROSA: «YO TUVE MÁS SUERTE, GRACIAS A DIOS»²⁰

En el capítulo adaptado, cuando la Choli está relatando minuciosamente lo sucedido a su amiga en el «chalecito» en las afueras de la ciudad, ante una intervención silenciada de Mita que en el guion se explicita con la pregunta formulada por Rosa: «¿Cómo fue que cortaron?» (Puig, 2004, p. 42), sigue la respuesta de la Choli en un tono radicalmente opuesto al de la confidencia y solidaridad que hasta entonces había caracterizado el «diálogo». La Choli dice apresuradamente: «Porque por la calle no la saludó más», para de inmediato y, sin transición alguna, atacar a Mita como si aplicara aquello de que «no hay mejor defensa que el ataque» (Giordano, 2001, p. 213). En efecto, la Choli critica abiertamente la conducta sumisa de Mita volviendo al tema de la discusión en la que Toto insistía con que la madre comprara una tela verde para el vestido. «Pero Mita, a Jáuregui yo no le hubiese permitido que pegase un puñetazo en la mesa e hiciera llorar al chico» (Puig, 1982, p. 66). Mita se protege —es posible conjeturarlo así— al preguntarle a la Choli sobre el tipo de ropa que le convendría usar. En la adaptación que trabajó Puig, el conflicto entre las amigas se plantea de una manera aún más radical y explícita. Ni bien Rosa formula la pregunta: «¿Cómo fue que cortaron?», Meche se apresura y responde: «Porque nunca más volvió a saludarla en la calle». Y con apenas tres puntos suspensivos que marcan la transición, pregunta abruptamente: «A todo esto, Rosa, ¿qué hora es?»; y anuncia que debe irse. Su amiga le ruega que se quede un momento más y es entonces cuando Meche le reprocha de manera directa su sumisión: «Pero Rosa, a Andrés yo no le hubiera permitido que golpear la mesa e hiciera llorar al niño porque insistía en que te compraras esa tela que es la última moda, que tienes que andar siempre con esos vestidos de vieja, porque, perdóname, pero es ropa demasiado seria. Y antigua» (Puig, 2004, p. 43).

Giordano entiende que en la Choli se anudan tres aspectos de una misma creencia que pesa sobre ella:

la creencia, más allá de lo que sabe sobre el carácter irascible de Berto, en la felicidad de Mita, creencia que se le impone justo en el momento en que se reconoce infeliz; la creencia en que Mita, en tanto encarnación de los Otros, sabe de su infelicidad, creencia que se le impone justo en el momento en que ella intenta negar o encubrir esa infelicidad; la creencia, presente en todo momento, para ella que lo ha perdido, en que la felicidad es un bien superior, un valor indiscutible y que consiste en poder exhibir un buen marido (o, al menos, un marido) (Giordano, 2001, p. 214).

²⁰ Puig, 2004, p. 29.

Es claro que Mita se vuelve un personaje «múltiple». En las palabras y en la mirada de su amiga, Choli ha sentido el peso de la sanción social y del descubrimiento de su impostura, de su infelicidad; de allí que el ataque que le dirige está vinculado con un tema crucial: la felicidad y el matrimonio, y porque cree —como lo advierte Giordano— que, a pesar de todo, Mita es más feliz pues tiene un marido. El discurso de la Choli es el de la mujer moderna e independiente y se inscribe perfectamente en el esquema de los *women's films*, en los que las protagonistas destacan como excelentes profesionales, son capaces de realizar los más diversos oficios, se mueven solas por el mundo sin necesidad de una figura paterna, representada ya sea por el propio padre, el marido, el tutor: «De hecho, las películas muestran a las mujeres haciendo todo tipo de cosas asombrosas. Vuelan aviones, dirigen el tráfico, ganan elecciones, manejan negocios, editan revistas, hacen cirugías e inventan el pin de seguridad (Basinger, 1993, p. 18). Pero ocurre que, en algún momento y casi siempre después de haber demostrado sus enormes capacidades y talentos para cualquier actividad emprendida, descubren que hay algo más, que sus vidas independientes y éxitos profesionales no son suficientes porque —ya se dijo— «El amor es mi verdadero oficio». Habían olvidado ese mandato; de allí esa súbita infelicidad a pesar de los logros. Los *women's films* no necesariamente —concluye Basinger— les decían a las mujeres que su lugar era la casa, el trabajo doméstico, el cuidado de los hijos y que, por lo tanto, no era necesario que fueran profesionales: «les estaban diciendo que su mejor opción de carrera era el amor —no lavar los platos, o limpiar casas, o incluso tener hijos— [...] sino el amor. Una y otra vez la respuesta a la pregunta sobre qué debiera hacer una mujer con ella misma estaba envuelta en papel de regalo y presentada como amor (1993, p. 18).

Recién llegada de su gira como exitosa inspectora de «Hollywood Cosméticos», la Choli puede exhibir sus logros profesionales y su belleza frente a la sumisa y desarreglada Mita; pero, más temprano que tarde, deberá confrontarse con el tema medular: el amor le ha sido esquivo y sus malas experiencias como esposa, y las posteriores, le han enseñado que «los hombres son indiferentes, autoritarios y tramposos» (Giordano, 2001, p. 216). Mita, en cambio, puede exhibir a Berto, quien a pesar de sus defectos es leal, trabajador y se preocupa por la familia, aunque sea violento con Toto; nervioso y distante con ella.

Cuando Meche lamenta los doce años que vivió con su marido —«ese desgraciado» (Puig, 2004, p. 19)—, Rosa deja en claro que su matrimonio es diferente: «Yo por suerte no tengo nada de qué quejarme. Beto es muy bueno conmigo» (p. 19) y Meche parece creerle: «Tuviste suerte porque hay uno bueno entre mil» (p. 19); sin embargo, a medida que avanza el diálogo, los comentarios tanto de Rosa como de Meche van revelando los defectos de Beto y las muchas razones que tendría la primera para quejarse. Así, cuando Meche recuerda con fastidio que a su marido

no le gustaba hablar y que nunca la escuchaba, Rosa comenta: «El defecto de Beto son los celos. Sobre todo antes» (p. 20). Si bien lo elogia —a diferencia de Andrés, el difunto marido de Meche que era mujeriego, Beto no tiene más interés que su casa y su trabajo—, no puede ocultar la infelicidad que le causa vivir en Galeana —«mugre de pueblo» (p. 23)— y está allí solo por los negocios de Beto; extraña a su familia, en especial a su madre, que vive en Puebla. No hay nada que la haga más feliz que Beto le dé permiso para que pase unos días con su familia. Pero más de una vez no la ha dejado ir. Trabaja mucho, está siempre nervioso, preocupado por los negocios.

Mita / Rosa ha optado por la sumisión y el silencio: «Yo nunca me animo a contestarle, le tengo mucha paciencia» (p. 31). Choli / Meche que no fue una esposa callada le reprocha a Mita que no sea capaz de defender al niño de las iras del padre. Tanto ella como Toto temen sus gritos y explosiones de rabia.

Agobiada por el ambiente del pueblo e inmersa en la tensión de una vida familiar sin alegría, la única «distracción» de Mita es el cine donde va, cada tarde, con su hijo. En términos de Stacey, Rosa es una espectadora que se identifica desde la fascinación: ver a sus estrellas favoritas a las que admira —y cuya vida conoce por medio de las revistas pero las sabe inaccesibles, habitantes de otra realidad— le produce placer y le permite olvidar sus frustraciones. Y aunque a lo largo del diálogo no habla directamente de su relación con el cine, excepto que allí «se distrae», es posible caracterizar a Rosa como la típica espectadora que encuentra en el cine un medio para evadirse, para escapar de la realidad que la agobia. Pero, cuando la película termina, Rosa vuelve a su casa quizás más contenta y con más fuerzas para continuar siendo paciente y callada, sabiendo además diferenciar —lo que no siempre puede Choli / Meche— la «vida de película» de la de la pampa o del desierto.

Finalmente, y luego de que Meche deja ver su infelicidad, Rosa se recompone y derrota a su amiga, quien ha fracasado en su afán de pretender que su vida «es de película» pues le falta lo más importante: el amor; o, por lo menos, un marido, aunque no sea el soñado. Desde esa constatación, Rosa se afirma en las convenciones. Lo importante es que el marido sea bueno, serio y trabajador; las habitaciones perfumadas, las batas de seda, los peinados y turbantes, los vestidos de noche, las mujeres «interesantes», esas que son capaces de hacer cualquier locura por un hombre, pertenecen al mundo de la sala de cine.

Rosa, como receptora de los *women's films*, ejemplifica con perfecta adecuación la afirmación de Basinger: «El *women's film* fue exitoso porque surgió de una paradoja. Retuvo a las mujeres en esclavitud social y las liberó en un sueño de potencia y libertad. Atrajo a las mujeres con imágenes de lo que estaba faltando en sus propias vidas y las envió a casa confirmando que sus propias vidas eran lo correcto después de todo» (1993, p. 6).

HOLLYWOOD: NI LIBERADOR NI ESCAPISTA

La conclusión más fácil a la que podríamos arribar es que ambas mujeres son personajes que han encontrado en el cine una vía de escape; y, alienadas por esos mundos imaginarios, fantasiosos e inalcanzables, no pueden cambiar su propia realidad, pues están atrapadas en un sueño que las paraliza: Choli / Meche empeñada en narrar su vida como si esta fuera una película, en expresar su deseo de felicidad con el hombre ideal, en lucir como una mujer interesante, en ser —en suma— el centro del universo, como lo son las actrices de las películas que ama; Mita / Rosa asistiendo religiosamente cada tarde a la sala del cine para vivir otras vidas durante las dos horas que dura la función.

Este conflicto entre la «realidad» y la «fantasía» está presente en prácticamente todas las novelas de Manuel Puig, pero en *El beso de la mujer araña* se desarrolla ampliamente, no solo en el nivel de los diálogos, de lo que dicen explícitamente los personajes, sino en la propia concepción y desarrollo de la historia: dos hombres, Molina, un homosexual que se siente mujer; y Valentín, un revolucionario de izquierda que ha sido detenido por formar parte de un grupo guerrillero, confrontan su «escapismo» y sus «ideales revolucionarios». Molina se resiste a «ver» la «realidad» cuando Valentín intenta sacarlo de sus ensoñaciones: «Mirá, tengo sueño y me da rabia que te salgas con eso porque hasta que te saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película». Valentín reconoce que él también se había olvidado de todo. «¿Y entonces?, ¿por qué cortarme la ilusión, a mí, y a vos también?, ¿qué hazaña es esa?», lo increpa Molina (Puig, 1993, p. 23).

Cuando Molina relata la escena del «Interludio Feliz»²¹ de la historia de amor que protagonizan la bella cantante francesa Leni y el apuesto oficial nazi, es inevitable pensar en la Choli quien sin duda alguna se identificaría, como Molina, con Leni para quien la lealtad al amor está por encima de las ideologías y valores patrióticos:

—¿A vos por qué te gusta tanto? Estás transportado.

—Si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría esta.

—¿Y por qué? Es una inmundicia nazi ¿o no te das cuenta?

—Mirá... mejor me callo (Puig, 1993, p. 63).

²¹ El oficial nazi lleva a Leni a su departamento «lujosísimo», le ofrece una copa de champaña «y suena una música maravillosa... Y entra una brisa por la ventana, un ventanal muy alto, con un cortinado de gasa blanca que flota con el viento... Y entra la luz de la luna, y la ilumina a ella [...] Y él le dice que ella es un ser maravilloso, de belleza ultraterrena [...]. La música se vuelve tan emocionante que a él se le llenan los ojos de lágrimas. Y eso es lo más lindo de la escena, porque ella al verlo conmovido, se da cuenta que él tiene los sentimientos de un hombre, aunque parezca invencible como un dios» (Puig, 1993, pp. 61-62).

Molina se siente ofendido, empieza a llorar y aclara que no es tan tonto, se da cuenta de que es una película de propaganda nazi; pero eso no le importa: le gusta la historia de amor, le gustan las imágenes, la fotografía, la música, «porque está bien hecha», «porque es una obra de arte» (Puig, 1993, p. 63). En otro momento del diálogo, Valentín explica que su prioridad es la lucha revolucionaria para cambiar el mundo:

—¿Y vos te creés que vas a cambiar el mundo?

—Sí, y no importa que te rías [...]. Da risa decirlo, pero lo que yo tengo que hacer antes que nada...es cambiar el mundo.

—Pero no podés cambiarlo de golpe, y vos solo no vas a poder.

—Es que no estoy solo, ¡eso es!... ¿me oís?... ahí está la verdad, ¡eso es lo importante!... En este momento no estoy solo, estoy con ella y con todos los que piensan como ella y yo... Yo no estoy lejos de todos mis compañeros, ¡estoy con ellos!, ¡ahora en este momento! [...], no importa que no los pueda ver (Puig, 1993, p. 48).

Ante tal exaltación que raya casi en el delirio, equivalente en cierto modo a la que expresa Molina cuando relata la escena de amor de la película nazi, este se limita a comentar con cierta condescendencia y ninguna credulidad: «Si así te podés conformar, fenómeno» (Puig, 1993, p. 48). El comentario es breve, pero sugerente. De un lado, la ironía que puede leerse entre líneas refiere a la postura más esquemática que señalaba que el cine de Hollywood era reaccionario porque alentaba la evasión y el escapismo e impedía que el pueblo se rebelara e hiciera la revolución. Las palabras de Molina sugieren que el proyecto «real» de Valentín, la revolución, es tan fantasioso como los sueños de aquel respecto a Hollywood y que puede aplicarse a las fantasías de Meche y al escapismo de Rosa. De otro lado, refiere no solo a la discusión que han venido sosteniendo estos compañeros de celda, sino también a los comentarios de los críticos de Manuel Puig y, en general, a los grandes debates en torno al tema del cine y su relación con las audiencias, planteados por los estudios fílmicos.

El cine que Hollywood produjo en los años treinta mostraba mundos en los que, en palabras de Manuel Puig²², «triunfaban la sensibilidad, la reflexión, la bondad, el sacrificio, el perdón, en los que esas virtudes se aplaudían y se vivían en primer plano, entre las mejores luces, con los temas musicales más refinados, con violines, con arpas» (Baracchini, 2006, p. 61). En una conversación con la periodista y escritora

²² «A mí me encantaban las comedias musicales de Eleanor Powell o de Ginger Rogers (nunca le presté atención a Fred Astaire). El gran Ziegfeld, qué maravilla. Mis estrellas dramáticas eran, en cambio, la Luise Rainer, la Garbo, la Dietrich, todas las ultraterrenas. Y, por sobre todas, Norma Shearer. ¡la reina!» (Baracchini, 2006, p. 60).

Rosa Montero, en 1988, Puig recordó su fascinación por ese «mundo maravilloso de las películas» y no solo se refiere al «mundo de lujo y de situaciones irreales, de canciones, de danzas», sino también al orden moral donde todo encajaba: «El crimen no podía salir triunfante; la virtud tenía que ser recompensada de algún modo; los malos, llegado su momento, pagaban siempre su maldad» (1988, p. 330).

Gracias a estas películas pudo sobrevivir, lo afirmó más de una vez, en ese mundo agobiante y opresivo que era General Villegas, no solo porque le permitían olvidar su realidad sino por su «capacidad subversiva». Elena Poniatowska, sorprendida ante la osadía de Puig al juzgar como «subversivo» un cine menospreciado por los intelectuales de la época y denunciado como «alienante» y «escapista», le preguntó: «¿Por qué subversivo?», y Puig, recordando *Lo que el viento se llevó*, respondió que presentaba «figuras femeninas enaltecidas como la de Scarlet O'Hara», a diferencia de lo que ocurría en General Villegas, «donde todas las mujeres estaban desvalorizadas» (1973, p. 77). En el cine, por el contrario, las mujeres eran siempre protagonistas, amadas y respetadas: «tenían su espacio, su personalidad propia, mientras que en el pueblo no eran más que personajes definitivamente secundarios» (Montero, 1988, p. 331). La realidad machista de General Villegas obligaba a cada quien a asumir roles incómodos:

A mí me tocó, a comienzos del año 30, un sistema machista total; no se cuestionaban ciertos valores, lo que daba prestigio era explotar a alguien, tener por debajo de la bota a alguien. Yo, en mi casa, tenía un ejemplo muy especial. Había una pareja —una señora muy educada, que era doctora en Química, que venía de la ciudad, muy despierta, muy práctica, casada con un señor que no tenía esa educación de ella [...] y yo veía que, de algún modo, esa señora que tenía educación no podía demostrarla porque le había tocado el papel de señora sumisa y al señor —que era muy inseguro— le había tocado el papel de macho seguro, y debía representar ese papel (Poniatowska, 1973, p. 26).

Las mujeres —dice Puig— aceptaban las reglas, aunque estuvieran incómodas en su rol de sometidas. El padre inseguro, que se siente menos que la madre, que vive esa suerte de estigma de no haber ido a la universidad, de tener una mujer más preparada, debe asumir el rol del hombre fuerte, sólido, sostén de la familia. La madre universitaria —prosigue Puig—, que trabaja fuera de casa y sostiene a la familia, «debe adoptar el papel correlativo y opuesto al de su marido —el de una mujer débil, insegura, sometida—» (Poniatowska, 1973, p. 27).

Esa realidad también aparece proyectada en la pantalla imaginaria de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*; una realidad agresiva e incómoda donde la gente «no representaba sus papeles tan ajustadamente como en las películas» (Montero, 1988, pp. 330-331) y nada encajaba y nadie estaba contento con el papel que le tocaba interpretar.

CONCLUSIÓN

Cuando apenas se empezaban a difundir los primeros estudios feministas que prestaron atención al *women's film* y era lugar común señalar que alienaban a las espectadoras, Manuel Puig ya estaba reflexionando en torno a este tema. En los tempranos años setenta, cuando cierta crítica lo consideraba un autor menor, «alienado» por Hollywood, afirmó que una película podía ser «reaccionaria» en Europa y «subversiva» en la Pampa argentina: «por el modo en que, por ejemplo, se enaltece la figura femenina en un medio machista donde la mujer es muy sometida y desvalorizada» (R.O., 2006, p. 88). En una entrevista publicada en *Cambio 16*, en junio de 1981, le preguntaron sobre su fascinación por el viejo cine y volvió a responder a contracorriente de lo que por entonces se pensaba: «Parte de ese cine escapista puede ser objeto de una nueva lectura: era un cine fabricado para consumo de pueblos carentes de libertad sexual, civil. El cine vendía sueños, y a través de los sueños es posible interpretar cuáles eran las carencias» (anónimo, 2006, p. 201). Años después, en 1988, se arriesgó más aún cuando expuso que evadir la realidad «puede no ser del todo enfermiza como se supone»; más enfermizo todavía puede ser «aceptar la realidad como se nos presenta, aceptar todas sus reglas, decir que sí a todo»; sin embargo, anotó que vivir solamente en el plano de la imaginación conduce a la «alienación total» y la caída en la realidad es inevitable. «¿Cómo tener el coraje de lanzarnos a una utopía y al caer no quedar «lisiado, paralizado para siempre?»; hay que saber «reírse de los propios sueños y reírse de la realidad absurda que nos ha tocado» (Nolla, 2006, p. 299).

Michael Wood, a propósito del cine «escapista» en general, afirmó: «Parece que el entretenimiento no es, como solemos pensar, un vuelo directo lejos de nuestros problemas, no un medio para olvidarlos por completo, sino un reacomodo de nuestros problemas en formas que los sosieguen, que los dispersen a los márgenes de nuestra atención» (citado en Basinger, 1993, p. 15). Así, cuestiona la simplificación en la que se incurría al calificar el entretenimiento como mera «evasión». Para el caso de Mita y Choli —y pienso que la afirmación se puede extender a personajes como Toto y Molina, Nené, Mabel e incluso Nélide²³—, Giordano señala que las películas, folletines, historias de amor, etcétera, pueden servir para que se distraigan «o se desvíen de sus intereses reales», es decir, aquellos que responden «a los mitos de la moral pequeño burguesa», pero no «para que los olviden» (2001, p. 123); léase, «evadan». Quizás imaginan, gozan, pero no se alienan ni se consuelan, afirma. Lo que ocurre es que la realidad, por un momento, se suspende; pero inevitablemente acaban

²³ Personaje de *Boquitas pintadas*, novela de Puig, de 1969.

imponiéndose «los estereotipos de la conveniencia social, del cálculo y la impostura por encima de los estereotipos sentimentales del amor verdadero, el encuentro con el hombre ideal, los sueños de belleza, moda y *glamour*»; por eso, concluye, «no podrán encontrar consuelo para sus desdichas y sus fracasos en las imágenes melodramáticas» (2001, p. 123).

Manuel Puig, con absoluta lucidez y a contracorriente del juicio condenatorio explícito en calificativos como «escapista» o «alienante», creó a personajes como Choli / Meche y Mita / Rosa que nos permiten ver y entender la necesidad de romper con la vieja dicotomía realidad vs. sueños y fantasía, para atender los mundos de la ficción creados por el cine de Hollywood desde perspectivas menos rígidas y más complejas, desde el análisis de cómo este se inscribe en la «realidad» latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (2006). El exilio es peligroso porque me puedo quedar sin pólvora que quemar. En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 201-203). Madrid: Iberoamericana.
- Baracchini, Diego (2006). Manuel Puig en Sublime Obsesión. Conversación con Manuel Puig. *Revista Claudia* [Argentina] abril de 1973. En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 59-66). Madrid: Iberoamericana.
- Basinger, Jeanine (1993). *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*. Hanover y Londres: Wesleyan University Press.
- Chatman, Seymour (1988). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- Ewen, Stuart. (1976). *Captains of Conscience: Advertising and the Social Roots of Consumer Culture*. Nueva York: McGraw Hill.
- Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Goldchluk, Graciela (2003). «Intertextualidad y géneros en los textos mexicanos de Manuel Puig. Novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978)». Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.157/te.157.pdf/> (fecha de consulta: 20-10-2010).
- Haskell, Molly (1973). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Nueva York: Holt.
- Kaplan, Ann (1974). Popcorn Venus. Analyzing the Fantasy. *Jump Cut*, 3, 21-22.
- Labrada, Xavier (1997). Manuel en México (entrevista con Enrique Serna). En Sandra Lorenzano (coord.), *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig* (pp. 25-38). Ciudad de México: UNAM.

- Laplace, María (1987). Producing and Consuming the Woman's Film. Discursive Struggle in Now. En Christine Gledhill (ed.), *Home Is Where The Heart Is* (pp. 138-165). Londres: British Film Institute.
- Montero, Rosa (1988). Un caracol sin concha. *El País Semanal*, 20 de noviembre. [Reimpreso en Romero Julia (comp.) (2006). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 327-334). Madrid: Iberoamericana].
- Nolla, Olga (1988). Conversación con Olga Nolla. *Revista de la Universidad Metropolitana* [Puerto Rico]. [Reimpreso en Romero Julia (comp.) (2006). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 299-313). Madrid: Iberoamericana].
- Oroz, Silvia (2006). Entrevista inédita con Manuel Puig. En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 335-338). Madrid: Iberoamericana.
- Pollarolo, Giovanna (2012). *Los guiones del ciclo hollywoodense de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones*. https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20724/1/2012_thesis.pdf
- Poniatowksa, Elena (1973). Le disgusta al escritor argentino Manuel Puig el binomio hombre fuerte mujer débil. *Novedades*. Reimpreso en Romero Julia (comp.) (2006). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 76-79). Madrid: Iberoamericana].
- Puig, Manuel (1982). *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral.
- Puig, Manuel (1985). Prólogo. En *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral.
- Puig, Manuel (1993). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- Puig, Manuel (2004). Muestras gratis de Hollywood Cosméticos. En Graciela Goldchluk (comp.), *Manuel Puig. Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- R.O. (2006). Entrevista a Manuel Puig. En Julia Romero (comp.), *Puig por Puig. Imágenes de un escritor* (pp. 86-93). Madrid: Iberoamericana.
- Rosen, Marjorie (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies, & The American Dream*. Nueva York: Coward.
- Stacey, Jackie (1999). «Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations». En Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory: A Reader* (pp. 196-209). Nueva York: Nueva York University Press.