

El lector familiarizado con la cuentística de Anderson Imbert encontrará en este libro lecturas sugerentes y provocativas, clasificaciones acertadas, además de un marco teórico rico e incorporado al análisis con lucidez. Para aquellos que confrontan la producción del cuentista argentino por primera vez, *El milagro y otros cuentos* abrirá puertas misteriosas y reveladoras en piezas aparecidas ya en numerosas antologías, como «El fantasma», y en otras más recientes que, como «Cassette», se proyectan a un futuro lejano como el de *Brave New World*, para hacernos redescubrir el libro: «la cassette más personal, íntima y perfecta» (páginas 50, 137). Este volumen de cuentos puede ser, desde ya, considerado ejemplo clave de la mejor literatura argentina, una literatura que, sin descartar lo autóctono latinoamericano, se proyecta hacia lo universal, encontrando allí también un lugar privilegiado.

ELÍAS MIGUEL MUÑOZ

The Wichita State University

RENÉ ALBERTO CAMPOS, *Espejos: La textura cinematográfica en «La traición de Rita Hayworth»*. Madrid: Editorial Pliegos, 1985.

En el reciente film de Woody Allen *The Purple Rose of Cairo*¹, la protagonista se enamora de un galán fílmico y con su amor consigue darle vida, sacándolo de la pantalla. Oprimida y explotada, la mujer decide escapar con el ente ficticio, justificando su locura ante el espectador con la siguiente frase: «He's fictional, but you can't have everything»². Este filme bien podría haber sido escrito por Manuel Puig o basado en una de sus novelas. La heroína, una figura con fuertes ecos de Mita y Toto, encuentra en la comedia musical «la plenitud del sueño realizado» (p. 97) —para emplear una de las mejores frases de Campos— frente a una realidad oprimente (la depresión económica, las palizas del marido, el trabajo excesivo). Pero el personaje de Woody Allen, en contraste con los de Puig, saca la imagen del espejo del celuloide y le da un cuerpo, una proyección «real»³. Cuánto habrán deseado Mita, Toto, Gladys, Molina, hacer carne las imágenes especulares de la pantalla como lo hace Mía Farrow en el filme de Woody Allen. Tal vez un goce similar haya sentido Manuel Puig al ver sus personajes literarios «convertidos» en cuerpos cinematográficos en *Kiss of the Spider Woman*⁴. La excelente versión cinematográfica de *El beso de la mujer araña* nos hace pensar que tal vez las novelas de Puig hayan sido escritas para

¹ Woody Allen, director, *The Purple Rose of Cairo*, con Mia Farrow y Jeff Daniels, Orion Pictures, 1985.

² *Ibid.*

³ Conviene anotar aquí la compleja relación ficción-realidad que esto implica, ya que el galán «encarnado» es doblemente ficticio. El galán se hace «real» sólo dentro de un marco (la película de Allen), que, aunque más realista que la película de la que él salió, sigue siendo una creación artística. Tal vez una comparación con *Las meninas*, de Velázquez, por su perspectivismo, o con el *Quijote*, por sus múltiples narradores, podría iluminar la complejidad del filme de Allen, en el que vuelve a problematizarse la relación entre el arte y la vida.

⁴ Héctor Babenco, director, *Kiss of the Spider Woman*, con William Hurt, Raúl Julia y Sonia Braga, Island Alive Films, 1985.

ser filmadas, teatralizadas, *mises en scène*⁵. En todo caso, el libro de Campos investiga esa extraña y creciente relación entre la textura literaria y la textura fílmica. «Como experiencia primordial», observa Campos, «que se refleja en todos nuestros actos, la imagen del espejo [la pantalla, el cine] permea de una y otra forma toda nuestra narrativa contemporánea» (p. 174).

Las películas narradas en *La traición de Rita Hayworth* funcionan como elementos caracterizadores, calidad-fuente intrínseca de lo narrado. «[L]os actores», observa Campos, «las actrices y sus acciones, como reflejos de Toto, vienen a ser —en última instancia— el propio personaje. Por eso podemos leer a Toto a través de los textos que menciona» (p. 122). Campos se propone estudiar la gran proximidad entre el código narrativo de Puig y determinados códigos cinematográficos, partiendo de la obra seminal del novelista argentino. El ensayista advierte, desde un comienzo, el riesgo que conlleva este tipo de estudio de caer en repeticiones y conclusiones nada originales. Pero claro, concordamos con él cuando afirma que las películas habían sido «tratadas como correlatos externos» (p. 18) que influyen la narrativa «desde su propia especificidad». Su lectura, en cambio, identifica «la índole del juego intertextual generado desde allí [el cine]», para «comprobar en qué medida [funciona] el injerto fílmico-narrativo» (p. 19). La escritura de Puig, llegará a afirmar Campos, es de una singularidad especial en la literatura hispanoamericana contemporánea; en ella, «el texto fílmico cruza los límites hacia lo literario y viceversa» (p. 122).

Campos investiga en cada uno de los cuatro capítulos de su libro un aspecto diferente de *La traición de Rita Hayworth*, ofreciendo a pie de página interpretaciones reveladoras de *The Buenos Aires Affair* (1973), *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1979). El autor justifica de la siguiente manera su concentración en la primera novela:

Aparecían allí, configurados de un modo más o menos definidor, todos los elementos que en relación al cine proliferarían (enmascarados, travestidos o descubiertos) en las novelas posteriores. En tal sentido, *La traición* puede verse como *cifra* inicial de casi toda la obra de Puig... (p. 20).

La metáfora del espejo es un punto de partida en la «lectura comentada» de Campos, la cual abarca los dos primeros capítulos. En el capítulo inicial, «El espectáculo: la superficie de la ilusión», se observa el carácter cinemático de *La traición* y se determina hasta qué punto el cine es modulador de las vivencias de los personajes, especialmente por medio de la «simple codificación actancial» (página 41) de las estrellas-heroínas y por la artificialidad de las películas de género (como la comedia musical y los «Women films»). En todos los casos, se deduce que la lectura de estos filmes hecha por Toto «corresponde al código impuesto por Hollywood» (p. 44).) El *juego* —concepto clave en el análisis de Campos— entre ficción-cine y realidad, le permiten al niño protagonista «representar y dar salida a sus conflictos afectivos» (p. 61).

En el segundo capítulo, «El espejo: verse en el espacio imaginario», se estudia

⁵ La versión teatral de *El beso de la mujer araña*, adaptación hecha por el mismo Puig, aparece en *Bajo un manto de estrellas* (Editorial Seix Barral, Sociedad Anónima, 1983). La obra ha sido representada con éxito rotundo en todas las grandes capitales hispanas. Un excelente estudio de la versión teatral es el de Ane-Grethe Ostergaard, «Dinámica de la ficción en *El beso de la mujer araña*», *Latin American Theatre Review*, 19, núm. 1 (Fall, 1985), pp. 5-12.

una serie de películas (*Sangre y arena*, *Intermezzo*, *El gran vals*, *La puerta de oro*, *El gran Ziegfield*, *Spellbound*, *Su milagro de amor*) para mostrar la proyección del protagonista en lo «imaginario» o cinemático. Se subraya el conflicto entre Berto, el padre, y Toto, el hijo que no asume «el rol que le corresponde» (página 89). El protagonista se caracteriza, dice Campos, por su «querer reflejarse en el otro», en el «espejo opaco del cine» (p. 91). Se explica aquí la función de la carta desplazada del padre (ausencia clave en la novela) y la importancia de la reescritura tal como ésta se presenta en la composición de Toto, «la película que más me gustó», cuyo título, para Campos, bien podría haber sido «la película en la que más me vi» (p. 155). La reescritura hecha por Toto, descubre Campos, «es, otra vez, la escritura de su propia identidad» y no una designación literal del texto fílmico (p. 64). En este capítulo clave, el autor analiza el recurrente motivo de la traición y concluye que «cada uno de ellos [los personajes] es un traidor para los otros y viceversa» (p. 114).

En el tercer capítulo, «El espejismo: la mecánica de la ilusión», se investiga otra vez la relación entre el discurso fílmico y el discurso novelístico; se ofrece una descripción del *filme de género*, fórmula inalterable, estructura cerrada e ideológicamente cargada. Campos estudia la «rígida codificación» de estos filmes y explica que para Toto (como para la mayoría de los espectadores), «la buena niña siempre debe ser tal, el traidor (la traidora, en este caso) debe permanecer así y recibir su merecido castigo» (p. 129). Esta *inalterabilidad* característica del filme hollywoodense, apuntemos de paso, es comentada también por *The Purple Rose of Cairo*, abriéndose el texto cinemático al gran espectáculo, al caos, a la risa carnavalesca, a la ironía: cuando el galán abandona la pantalla, los otros personajes se sienten *desescritos* y se proponen buscar, a lo Pirandello, el orden en las secuencias del argumento. El público se alarma, pide que le devuelvan el dinero. Una señora, que ha visto la película antes, se queja, irridadísima: «¡Quiero que lo mismo que ocurrió la semana pasada ocurra otra vez, si no, ¿qué significa la vida?!»⁶. Una sección verdaderamente iluminadora de este capítulo tercero es la que analiza el «star-system» hollywoodense. Se define aquí a la estrella como «voz media» (terminología de Emile Benveniste), «la voz de la ideología que, disfrazada como diégesis, confirma en el espectador lo que éste nunca dudó» (página 137). Concluye Campos que este espectador, representado por Toto,

... parece no tener conciencia de que tanto el vestuario —como moda, determinación de clase y de sexo—, la decoración, las relaciones sexuales —determinadas emocional y políticamente por una ideología— y el lenguaje corporal, con sus variaciones de clase y cultura, aunque presentadas como formas naturales, son artificios que ocultan la honda incrustación en las normas de las que parecen escapar... (p. 138).

Tal vez sea el cuarto capítulo el menos revelador del libro, ya que en él se realiza una lectura psicoanalítica del texto sin tomarse en cuenta el carácter paródico y crítico del discurso científico freudiano-lacaniano que atraviesa toda la obra de Puig⁷. Campos parte, por ejemplo, del ya ultradiscutido «stade du miroir»

⁶ En el texto original: «I want the same thing that happened last week to happen again, otherwise what's life all about». Allen, *The Purple Rose of Cairo*.

⁷ Al respecto, ver la sección «Leopoldo: un historial psicoanalítico», en nuestro artículo «*The Buenos Aires Affair*: traición de la sexualidad falocéntrica», *Chasqui*, 15, núms. 2, 3 (febrero, mayo, 1986), p. 27.

de Lacan, de la incorporación del niño al «orden simbólico», etc. Pero a pesar de no considerar el carácter dialógico del «freudianismo» en Puig, sus conclusiones son acertadas, tal vez porque, al resumir, va más allá de las propuestas post-freudianas:

Regresión a una forma de narcisismo primario para Lacan, necesidad de Dios y del Padre para Freud, búsqueda de valores en una sociedad degradada para Lukács, necesidad de esperanza para el hombre común. La ilusión, la ficción (fílmica o narrativa) surge como defensa contra lo Real, que, como dice Barthes, no conoce más que distancias; contra lo simbólico, que no conoce más que máscaras... (p. 170).

Regresemos brevemente a la frase de Woody Allen, «es ficticio, pero uno no lo puede tener todo». El conocimiento que tiene la protagonista de la ficcionalidad de su galán representa un paso decisivo más allá del encierro y condicionamiento que sufre. Pero al final, burlada por todos y abandonada en su desgracia, regresa a la oscuridad confortante y uterina del cinematógrafo para disfrutar un musical de Fred Astaire y Ginger Rogers. Su rostro se ilumina por el goce vicario y su mundo regresa al orden, al *statu quo*, estableciéndose de nuevo la ficción como escape y la realidad cotidiana como fuente de infelicidad. La toma de conciencia a la que parecía apuntar la película en sus comienzos queda así totalmente anulada en la última escena. Lo mismo ocurre en las novelas de Puig, con la posible excepción de Ana en *Pubis angelical*, novela en la cual, como apunta Campos, «se completa... todo un trayecto de (re)conocimiento y búsqueda de una identidad que no es sólo sexual!, sino (o tal vez, por lo mismo) cultural y social» (p. 19). Los personajes anteriores a Ana (Mita, Toto, Gladys, Molina) no logran descubrir detrás de la pantalla un «aparato psíquico de represión que corresponde al modelo definido por la ideología dominante... para prevenir desviaciones a las normas» (p. 166).

Para resumir, los aciertos de *Especios: La textura cinematográfica en «La traición de Rita Hayworth»* son muchos. Encontramos en el libro un conocimiento vasto de la cinematografía norteamericana que maneja Puig, una incorporación útil y acertada de la teoría tanto del texto literario como del texto cinematográfico, un estudio profundo de cuatro novelas de Puig, una bibliografía de y sobre el autor argentino, valiosa para futuros estudios de su novelística, y una dilucidación reveladora del rol del cine en la narrativa latinoamericana actual. Se hace necesario ahora un estudio que analice el círculo —*full circle*— comenzando por el filme (pensamos, por ejemplo, en las películas que narra Molina en *El beso*), continuado por la textura novelística que incorpora la textura cinematográfica, y cerrado (¿tal vez abierto una vez más?) en la filmación de la novela. El estudio tomaría en cuenta las relaciones dialógicas inscritas en el mencionado círculo, «juego de espejos sobre espejos» (p. 167), al cual habría que agregar ahora el nuevo terreno de la pantalla como representación texto-novela, es decir, el de la novela que reescribe el filme y que es posteriormente filmada, como es el caso de *Kiss of the Spider Woman*. Es posible que René Alberto Campos nos sorprenda con una investigación de esta índole, ampliación-extensión de la presente, la cual es ya sin duda un aporte valioso a la bibliografía del autor de *La traición de Rita Hayworth*.

ELÍAS MIGUEL MUÑOZ

The Wichita State University