

El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig

POR

FRANCISCO ROCAMORA ABELLAN

La obra novelística de Manuel Puig mantiene estrechos contactos con el universo cinematográfico en sus más distintos niveles, y tal vez sea el temático el más evidente a ojos de cualquier lector.

Así las cosas, podría parecer ocioso un estudio ordenado de esta cuestión si no fuera porque las menciones que comúnmente se hacen sobre el tema tienden hacia la pura referencia, sin detenerse en ningún caso en analizar detalladamente las relaciones y claves narrativas que tal utilización facilita.

Por otra parte, el citar indiscriminadamente «la presencia de lo cinematográfico en la obra de Manuel Puig» peca de superficialidad si tenemos en cuenta que, incluso en lo puramente temático, tal «presencia» es susceptible de ser apreciada y considerada en distintos grados de funcionalidad dentro de sus novelas.

Con la sola lectura de los títulos de cada una de ellas podemos suponer que esta relación va a ser especialmente intensa. En el de la primera aparece el nombre de una de las grandes «estrellas» del cine de Hollywood de los años cuarenta: Rita Hayworth, «Gilda»; *Boquitas pintadas* está sacado del estribillo de un tango especialmente escrito para una película de Gardel, «Rubias de Nueva York»; *The Buenos Aires Affair* no puede dejar de recordarnos algunos títulos de las ya clásicas películas que el cine negro estadounidense produjo en la citada década de los cuarenta. En cuanto a *El beso de la mujer araña*, título «de grandes efluvios gótico-cinematográficos», según opinión de

Luys A. Díez (1), sugiere el de una película del tipo de «La marca de la mujer pantera» o «La vuelta de la mujer zombie», narradas por Molina a Valentín a lo largo de la novela.

Los cuatro títulos, como vemos, hacen referencia al cine de la época dorada de Hollywood: un cine escapista que dedica su atención a todo lo que no suponga cuestionar la realidad social y que es el mejor símbolo del carácter de la mayoría de los personajes que van a circular por las novelas.

Así no va a ser el cine, en general, lo que se utilice como elemento referencial en las novelas de Puig. Se llega a explicitar en alguno de ellas el rechazo que las películas «de calidad» —representadas por el cine europeo— despiertan en sus protagonistas:

«las películas francesas..., con esos loros de minas...» (2).

Las películas que les interesan son las de decorados lujosos, canciones, tramas amorosas, y en las que desfilen los más famosos actores y actrices.

En este sentido, las novelas de Puig se inscriben en el movimiento del arte pop, característico de la década de los sesenta, en el que la utilización de materiales «camp» o «kitsch» es parte fundamental.

LA TRAICION DE RITA HAYWORTH

Por declaraciones del propio Manuel Puig sabemos de esta novela que tuvo su origen en el guión cinematográfico que se propuso escribir cuando, tras varios fallidos intentos utilizando la lengua inglesa, se decidió a utilizar la experiencia de sucesos vividos por él, incorporando el ambiente, las personas que le habían rodeado en su niñez. Con todas las prevenciones que tal calificación aconseja guardar, podemos entender, pues, *La traición de Rita Hayworth* como novela de contenido autobiográfico.

Tras esta premisa, oigamos hablar a Puig de su infancia:

«Nací en General Villegas, un pueblo chico de la Pampa donde no había más que polvo y tierra. /.../ En el pueblo, por cierto, había un cinematógrafo; cambiaba programa todos los días. Allí se refugió mi madre; me llevaba con ella. /.../ El pueblo era realmente atroz. /.../ Con mamá nos re-

(1) En la revista *Camp de l'arpa*, n.º 40, Enero-1977.

(2) *La traición de Rita Hayworth*, Ed. Seix Barral, Col. Nueva Narrativa Hispánica, Barcelona, 1972, pág. 160.

fugiábamos en el mundo de las comedias musicales de los años treinta; esa era nuestra realidad, mientras que Villegas resultaba un western clase C en el que nos habíamos metido por equivocación. A los trece años pasé a vivir a la ciudad, y descubrí que la crueldad no era privilegio de los pueblos chicos. La vida en Buenos Aires también era una película clase C; para acceder a otras zonas había que ir siempre al cine» (3).

Esta es la mejor descripción del mundo en el que se mueve Toto. En el primero de sus monólogos, «Toto, 1939», tiene seis años. Ya es el cine un constante elemento referencial para él; si tiene que ocupar el tiempo durante el que sus padres hacen la siesta, se entretiene recordando películas:

«Yo una vez la desperté a mamá a la siesta, porque me aburrí, y papá "nunca te he pegado, pero el día que te ponga la mano encima te deshago" y voy a pensar en la cinta que más me gustó, porque mamá me dijo que pensara en una cinta para que no me aburriera a la siesta. "Romeo y Julieta" es de amor, termina mal, que se mueren y es triste: una de las cintas que más me gustó» (4).

Por sus reacciones frente a la pantalla empieza a dividir en buenos y malos a la gente que conoce:

«¿Sabes una cosa, Pocha?, en el cine había en la fila de adelante una viejita que lloraba', y la Pocha se ríe. ¡La Pocha es mala! 'pobre la viejita, cómo llora', porque yo lloré cuando se mueren Romeo y Julieta» (5).

Hasta los más insignificantes objetos tienen, para Toto, su correspondiente referencia a lo cinematográfico:

«a la Pocha no le puedo pegar, porque soy más chico, que si no, le cortaba los rulos con la tijera de recortar artistas...» (6).

Toda su percepción de la realidad está mediatizada por ese otro mundo, más apetecible que el que le rodea, que es el que ha apren-

(3) Entrevista realizada a Manuel Puig por J. M. Fossey en *Galaxia Latinoamericana*, Ed. Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria, 1973; págs. 137 y ss.

(4) *La traición de Rita Hayworth*, pág. 37.

(5) *Ibid.*, pág. 41.

(6) *Ibid.*, pág. 42.

dido a vivir. Porque, en definitiva, *La traición de Rita Hayworth* no es otra cosa que el intento obsesivo de Toto —y con él, el de la gente que le rodea, la gente de su misma clase social— de huir de una existencia cotidiana frustrante.

En la segunda aparición de la voz de Toto en la novela, su alienación se ha hecho más patente. A los nueve años —«Toto, 1942»— sigue pensando que:

«más lindo que todo son las cintas» (7).

Incapaz de integrarse en su medio vital, se identifica con el ambiente «lindo» y «lujoso» —adjetivos que obsesivamente repite a lo largo del monólogo— de las películas. Constantemente se proyecta hacia ellas, convertido en uno de sus personajes:

«Y el mandaderito llora todas las noches, bien despacito para que el padrastro, nervioso, no se despierte y le grite» (8).

La imagen, la apariencia, es para Toto algo que puede sustituir sin inconveniente a lo real:

«Y no hay tulipanes, que solamente hay en Holanda, y no los pueden mandar por la guerra. Si Alicita un día se pone a llorar a los gritos que quiere tulipanes no se los van a poder comprar, porque no hay y no hay y no hay. Lo que se podría es dibujar uno o mejor comprar cartulina cara de todos los colores y recortar tulipanes rojos, anaranjados, cremitas, amarillos, celestes, violáceos, lilas, rosas, blancos, y echarles perfume... y que se los pusiera con una horquilla en el pelo...» (9).

Esta va a ser la mentalidad de Toto cuando le escuchemos por última vez. En el capítulo XIII, también dedicado a él, ya ha abandonado la 'doble vida' que llevaba: es ahora el cine, la vida de ficción, lo que llena su intervención por medio de la incorporación a la novela de la redacción que, con tema libremente elegido, escribe: «La película que más me gustó».

De la actitud escapista de Toto volveremos a saber cuando, en el capítulo XV, fechado en 1948, el cuaderno de pensamientos de Herminia nos informa de los proyectos que a los quince años tiene:

(7) *Ibid.*, pág. 72.

(8) *Ibid.*, pág. 78.

(9) *Ibid.*, pág. 89.

«También me irritó su nueva idea de irse al Tíbet; según él, no se dará paz hasta ir a conocer el Tíbet. Siempre pidiendo lo imposible» (10).

Proyectos que, contrastados con su desenvolvimiento en el ambiente del pueblo, terminan por definirlo:

«El no sale con nadie, no es amigo de nadie en Vallejos, dice, porque no tiene nada de qué hablar con nadie» (11).

«Toto una noche salía del cine y caminando para la casa se puso a charlar con el novio de Paquita, que a veces charla con los estudiantes. Y Toto le contó que Paquita había estado enredada con Raúl García hace años y que etc., etc.» (12).

La frustración de Toto es la misma que sufren algunos otros personajes de *La traición de Rita Hayworth*, incapaces, como él, de afrontar la realidad: su medianía económica, su incultura, la inutilidad de sus ambiciones en una sociedad marcadamente clasista. El cine es también para ellos el refugio ideal, lo que les marca las líneas de actuación más indicadas, un mundo en el que pueden introducirse sin que nadie les eche en cara su intromisión y, constantemente, el modelo-patrón para juzgar cualquier situación. Así, el comentario de la familia de Mita sobre Alberto es que:

«—El marido de Mita es idéntico a Carlos Palau, siempre lo dije» (13).

siendo, por supuesto, «Carlos Palau» uno de los más afamados actores del país. Por su parte, Mita

«tenía la manía del cine y siempre hace su capricho y se casó con Berto que es igual a un artista de cine» (14).

en opinión de su amiga Violeta. Otra de sus amigas, Choli (a la que se dedica el largo diálogo-monólogo que compone el capítulo IV), joven viuda, pone todo su interés en parecerse a otra viuda, la famosa actriz argentina Mecha Ortiz, cuidando como ella su cabello para que:

«parezca que la melena es de seda, que bailando en una boite tirás la cabeza para atrás y caería ese pelo en cascada

(10) *Ibid.*, pág. 290.

(11) *Ibid.*, pág. 274.

(12) *Ibid.*, pág. 275.

(13) *Ibid.*, pág. 11.

(14) *Ibid.*, pág. 20.

provocativa sobre los hombros, y si hubiera una despedida en un aeropuerto, el viento lo hace flotar y parecería emocionante» (15).

Toda la frustración, toda el ansia de ocultar la verdadera personalidad que sufren estos personajes, surgen en la obsesión que Choli demuestra en su persecución del logro de una personalidad «interesante»:

«—No, no es eso lo principal, yo no estoy de acuerdo con vos, Mita, perdoname. ¡Que sea interesante! no hay que dejar de poner sombra en los ojos.

—No, pero atrae más, perece que oculta un pasado. ¿De dónde sacan corage esas mujeres para hacer esa vida? Las ladronas de joyas, o las espías. Hasta las mismas contrabandistas. Pero hacen otra vida. Más interesante. Porque eso es lo principal, que la gente te vea pasar y diga 'qué interesante es esa mujer... quién sabe quién es'» (16).

Pero hay otro tipo de personajes en *La traición de Rita Hayworth* que no siguen tal modelo de conducta. Son activos, vitales, personales. Están «pegados» a la realidad. También éstos resultan caracterizados por medio de destacar su actitud frente al cine. Toto recuerda cómo su padre le acompañó en una ocasión:

«y después no volvió más a ir al cine, que dice que aunque vaya se le pasan por delante todas las cuentas del negocio con los pagarés y los negocios y no ve la cinta» (17).

De parecido carácter es Héctor, primo mayor de Toto y continuamente opuesto a éste a lo largo de la novela. Leemos en el diario de Esther:

«Y según las palabras de Casals (Toto): 'me dicen que es vieja Ginger Rogers, que no les gusta y me miraron con una cara como diciendo que era un tarado, y le preguntaron a mi primo si le había gustado la película, ¡y el idiota les dice que no!, y yo creí que le había gustado y ellas le preguntaban si yo había elegido el programa y él les dice que sí, que yo siempre elijo y ellas le dijeron pobre, qué paciencia, ¡mirá que inmundas!'» (18).

(15) *Ibid.*, pág. 54.

(16) *Ibid.*, pág. 68.

(17) *Ibid.*, pág. 83.

(18) *Ibid.*, pág. 228.

Y mucho más marcada la oposición entre ambos aparece explícitamente más adelante:

«Toto ya con los ojos por llorar y el Héctor 'basta de teatro' y el Toto 'vos porque no lo conociste y porque sos un animal' y el Héctor 'y vos maricón mientras llorás te creés que estás en una película» (19).

Rita Hayworth es la única actriz que le gusta al padre de Toto. Se identifica así, en la percepción del niño, con el mundo que su padre representa. Pero en un doble sentido resulta «traicionado» por ella. Por una parte, será la actriz que:

«en "Sangre y arena" traiciona al muchacho bueno»,

la actriz que tiene una cara «traicionera» (20). Por otra, es la imagen de lo que Toto se obstina, con la actitud cobarde que le caracteriza, en no aceptar como realidad.

De esta forma, el título de *La traición de Rita Hayworth* se configura como el mejor símbolo de su contenido.

BOQUITAS PINTADAS

En *Boquitas Pintadas*, contrastando con la decisiva importancia que en lo técnico de sus construcción tiene la concepción filmica del hecho narrativo, la temática cinematográfica no presenta rasgos originales con respecto a la anterior novela.

La explicación de este hecho es sencilla: el mundo de los personajes de la ficción novelesca creada en *Boquitas Pintadas* es el mismo de *La traición de Rita Hayworth*; sus vidas se desarrollan, como en el caso anterior, entre General Vallejos y Buenos Aires. También es idéntica su extracción social: Nené, Mabel y Juan Carlos —como Toto y sus familiares— pertenecen a una clase media que vuelve a ser utilizada por Puig como objeto de su crítica.

De esta forma vemos repetirse los mismos esquemas de oposición entre la frustrante realidad y el paradigma que el cine, como concreción ideal de un mundo apetecible, representa para los protagonistas:

«Mabel observó los carteles de la película anunciada y notó que las modas eran de por lo menos tres años atrás, com-

(19) *Ibid.*, pág. 143.

(20) *Ibid.*, pág. 83.

probó decepcionada que las películas norteamericanas tardaban en llegar a Vallejos. Se trataba de una comedia lujosa, ambientada en escenarios que la encantaron: amplios salones con escalinatas de mármol negro y barrotes cromados, sillones de raso blanco, cortinados blancos de satén...» (21).

Este ambiente es el que inspira los comportamientos, tanto en un nivel puramente exterior, la moda:

«Coqueto conjunto para cocktail realizado en seda moirée, con casquete Julieta, según la moda inspirada por la superproducción Metro-Goldwyn-Mayer "Romeo y Julieta", del inmortal W. Shakespeare. Foto M. G. M.' y 'La nueva sensación del cine, Deanna Durbin, propone a las jovencitas este luminoso conjunto para ciclismo, realizado en jersey de hilo blanco. Foto Universal Pictures'» (22).

como a nivel interno, proporcionando criterios de actuación basados en la filosofía conformista y compensadora de los argumentos cinematográficos:

«Raba pensó en la película argentina que había visto el viernes anterior, con su actriz-cantante favorita, la historia de una sirvienta que se enamora de un pensionista estudiante de abogacía. Raba se dio cuenta de algo muy importante: la muchacha nunca se había propuesto enamorarlo, él había empezado a quererla, porque la veía buena y sacrificada... Raba decidió que si alguien de otra clase social, superior, le proponía matrimonio, ella no iba a ser tonta y rechazarlo, pero tampoco sería ella quien lo provocase» (23).

Las protagonistas tienen marcados sus gustos cinematográficos, diferentes según su condición socio-cultural. Mabel, maestra de escuela y de posición acomodada, sólo gusta del cine extranjero, con alguna excepción, como vemos en la carta que le escribe Nené desde su viaje de novios a Buenos Aires:

«La Mecha Ortiz ni más ni menos. En seguida me acordé de vos, que es la única artista argentina que tragás» (24).

(21) *Boquiñas Pintadas*, Ed. Seix Barral, Col. Nueva Narrativa Hispánica, Barcelona, 1972, pág. 73.

(22) *Ibid.*, pág. 48.

(23) *Ibid.*, pág. 86.

(24) *Ibid.*, pág. 151.

Sin embargo, la Raba, sirvienta, es admiradora

«de los tangos, milongas y tangos-canción escuchados en las películas de su actriz-cantante favorita» (25).

En definitiva, la temática cinematográfica en *Boquitas Pintadas* es menos densa que la de *La traición de Rita Hayworth*, siendo similares, como se habrá podido observar en los anteriores ejemplos, las características de su empleo.

En ambos casos se incorpora la experiencia cinematográfica de los personajes con un sentido identificador y evasivista. Tienen la necesidad de «salir fuera» de sus problemas, de su categoría de inválidos sociales. Se concede al cine, en este proceso, la capacidad subyugadora de introducir al espectador en su mundo convencional.

THE BUENOS AIRES AFFAIR

The Buenos Aires Affair presenta características originales en cuanto a la utilización de la temática cinematográfica, puesto que lo que en las dos novelas que la antecedían era incorporado de forma directa a la acción, se presenta en ésta la mayoría de las veces como solamente sugerido.

Gladys, Leo, María Esther, no son personajes que hablen constantemente de películas, como sucedía con los de *La traición de Rita Hayworth*. Tampoco tenemos constancia de que sean, al menos, aficionados al cine, si exceptuamos a Gladys. Aun en su caso, sólo en dos ocasiones se hace mención directa a su gusto por el cine:

«Gladys no quiso seguir discutiendo y se preguntó a sí misma cómo Alicia podía simpatizar con la URSS, habiendo tales evidencias en contra como los libros *La noche quedó atrás*, de Jan Valtin, y *Yo elegí la libertad*, de Víctor Kravchenco, además de la película «La cortina de hierro», con Gene Tierney y Dana Andrews» (26).

«Así pasaron tres años, durante los cuales tuvo oportunidad de rever por televisión todas sus películas favoritas —“Argelia”, “La dama de las camelias”, “Grand Hotel”, “Fatalidad”, “Tierna camarada”, “Mujeres”, etc.—, así como de cambiar varios empleos» (27).

(25) *Ibid.*, pág. 85.

(26) *The Buenos Aires Affair*, Ed. Seix Barral, Col. Nueva Narrativa Hispánica, Barcelona, 1977, pág. 39.

(27) *Ibid.*, pág. 41.

La primera nos dice bastante de la mentalidad de Gladys. El valor que le concede a una película como «La cortina de hierro» (28), convirtiéndola en prueba irrefutable en una discusión ideológica, la define como una persona de no muy alta talla intelectual. Gladys no tiene temperamento crítico. Se mueve mejor en el mundo de las revistas de modas (recordemos su imaginada entrevista con la reportera de «Harper's Bazaar») que en el de las elucubraciones sobre temas artísticos o sociales:

«Gladys se preguntó a sí misma por qué estaba tan contenta de la caída de Perón: porque era un régimen fascista, se contestó, y era preciso recordar lo que Hitler y Mussolini habían sido capaces de hacer en el poder. Gladys, además, estaba contenta porque sin Perón no había riesgo de que otra vez cerraran la importación de revistas de modas y películas, y su madre no tendría más problemas con el personal de servicio» (29).

La segunda cita especifica cuáles son las «películas favoritas» de Gladys. Esta aparentemente inocua información cobra valor si tenemos en cuenta que:

«Que el cine suscita efectos particulares en el espectador aparece como un hecho evidente e incontrovertible en el cuadro de las investigaciones filmológicas, por lo menos desde los principios de la década de los sesenta. Las investigaciones sobre la naturaleza de la comunicación fílmica, sobre la percepción del film, sobre las características oníricas de la imagen fílmica, sobre la situación del espectador frente a la pantalla y sobre el tipo de participación que el film desencadena, llevaron a los eruditos a la verificación de sus efectos: evasión de la realidad, pasividad, arcaísmos y pensamiento prelógico e irracionalidad» (30).

(28) A propósito de esta película se ha escrito: «La saludable corriente de cine crítico norteamericano fue brutalmente decapitada a raíz de la campaña iniciada en 1947 por la Comisión de Actividades Antiamericanas, destinada a extirpar de raíz la "infiltración subversiva" en el seno de la industria del cine. El senador Joseph MacCarthy, de ingrata memoria, alentará la histeria colectiva de la nación organizando su "caza de brujas". Los dardos de la Comisión apuntan hacia Hollywood, que para eludir las sospechas pone en marcha una larga serie de películas de propaganda anticomunista, que inicia el veterano William Wellman con "The iron Courtain" en 1948»; en GUBERN, R., *Historia del cine*, vol. 2, Ed. Lumen, Barcelona, 1947, pág. 56.

(29) *The Buenos Aires Affair*, pág. 38.

(30) TARRONI, E., «Perspectivas psicológicas», artículo contenido en *Comunicación de masas: Perspectivas y métodos*, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978, pág. 25.

Así pues, la información que recibimos cuando el narrador menciona las películas preferidas por Gladys es mayor de lo que podía parecer en un principio.

Sobre todo si el mundo (sentimental, de valores sociales, de comportamientos estereotipados, de «tipos» femeninos) que invocan tales películas se ve involucrado de otra forma en *The Buenos Aires Affair*. Recordemos que en *Boquitas Pintadas* se incorporaba al principio de cada entrega un fragmento de tango que informaba del «tono» sentimental del capítulo respectivo.

Con el mismo valor estructural y connotativo, los capítulos de *The Buenos Aires Affair* se inician con la transcripción de un fragmento dialogado de alguna película famosa:

- | | |
|----------|---------------------------------|
| Capítulo | I: «La dama de las camelias». |
| » | II: «La princesa de la selva». |
| » | III: «El suplicio de una dama». |
| » | IV: «El expreso de Shangai». |
| » | V: «Cena a las ocho». |
| » | VI: «De corazón a corazón». |
| » | VII: «Mujeres». |
| » | VIII: «Argelia». |
| » | IX: «Mañana lloraré». |
| » | X: «Las Follies de Ziegfeld». |
| » | XI: «La loba». |
| » | XII: «El canto del cisne». |
| » | XIII: «Fatalidad». |
| » | XIV: «Tierna camarada». |
| » | XV: «Grand Hotel». |
| » | XVI: «Gilda». |

Entre las que se encuentran todas las antes citadas como preferidas de Gladys.

¿Qué tienen en común estas películas? Aparte de pertenecer a la tradición más fulgurante del cine hollywoodense, en todas ellas es fundamental la presencia de la «estrella» cinematográfica. La misma disposición del fragmento que es transcrito en cada ocasión subraya patentemente que es su presencia lo que se quiere destacar:

«Hija (horrorizada): ¿Mi madre una vulgar camarera?
 Joan Crawford: Para que tú y tu hermana tengan techo y un plato de comida» (31).

(31) *The Buenos Aires Affair*, pág. 23.

«*El marido gángster* (en tono de afectuosa protesta): Su nombre es Johnny, Gilda.

Rita Hayworth (testiva): Oh, perdón! Johnny es un nombre muy difícil de recordar..., pero fácil de olvidar» (32).

Todo gira alrededor de la actriz: la persona con quien dialogue será definida por la relación que a ella le una en la película. No logra rebasar la categoría de personaje de ficción. Sin embargo, el nombre de ella no se enmascara tras el del personaje que representa, sino que se destaca frente a la indeterminación que rodea la personalidad del interlocutor.

Con este esquema de valores, la película no es considerada como obra del director cinematográfico, sino como producto esencialmente debido a la estrella:

«Un film de Clark Gable o de Frank Sinatra es radicalmente distinto a uno de Henry Fonda o de Gene Kelly, aunque sean dirigidos por el mismo director, producidos por la misma compañía, escritos por los mismos guionistas. ¿Por qué? Es evidente que la personalidad del actor opera un cambio en la película en que actúa» (33).

Al estudio de esta forma de concebir el cine que utiliza Manuel Puig dedicaremos atención más adelante. Lo que aquí nos interesa es observar cómo Gladys —otra vez se repite lo que ya destacamos en las anteriores novelas— se siente identificada con el mundo del cine que admira, cómo, en su desbordada imaginación, reproduce frases que conoce como propias del cine:

«G.: ¿Qué sería de nosotras si en medio de la jungla el brazo potente de él no asestara el hachazo mortífero al leopardo agazapado?» (34).

Metáfora que parece sugerida por la canción que Dorothy Lamour dedica a su enamorado en el lema del capítulo II:

«*Dorothy Lamour*: Melodías se abren paso
entre plantas de bambú,
entre luz de luna y sombras,
cuando te me acercas tú.

(32) *Ibid.*, pág. 215.

(33) CABRERA INFANTE, G., *Arcadia todas las noches*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, pág. 142.

(34) *The Buenos Aires Affair*, pág. 119.

En la noche de la jungla
me asusta la oscuridad,
pero con tu brazo fuerte
mi temblor aquietarás» (35).

O cuando imagina situaciones, visiones, típicamente cinematográficas:

«Repentinamente deja de llover, el cielo está despejado por completo, brillan las estrellas. La muchacha decide retomar la marcha por esa calle sin tráfico, sólo abierta a peatones. El asfalto mojado reluce, duplicando los letreros luminosos» (36).

Esta constante imitación del modelo cinematográfico que es característica de Gladys, se repite circunstancialmente en algún otro personaje de la novela, como sucede con la joven casada que habita el departamento vecino al de Leo, cuando, en pleno acto sexual con su marido:

«recordó las escenas cinematográficas proyectadas con cámara lenta y adaptó el movimiento de sus manos, las cuales recorrían la espalda del marido al mismo ritmo; creyó facilitar la sensación ultraterrena de ese momento guardando silencio» (37).

Las situaciones en que se ven envueltos los personajes también hacen referencia al cine en *The Buenos Aires Affair*. Dejando lugar aparte a menciones directas como las que acabamos de citar, la novela imita el ritmo cinematográfico de las películas referidas, lo que la obliga a cambiar repetidamente de escenario, a jugar con los contrastes de rápidas visiones-planos de los protagonistas, a condensar espacios largos de tiempo o eludir otros, según una muy especial concepción cinematográfica del hecho narrativo.

El capítulo XIII consta, a lo largo de sus quince páginas, de una serie de primeros planos de Leo, María Esther y Gladys que, sucesivamente, van ocupando toda la atención del lector-espectador, que debe interpretar sus acciones.

En un primer plano cinematográfico, el actor sólo puede ofrecer, para comunicarse, su rostro expresando sus sentimientos. No puede

(35) *Ibid.*, pág. 17.

(36) *Ibid.*, pág. 183.

(37) *Ibid.*, pág. 215.

dirigirse a nosotros y decir «tengo miedo»; tiene que «poner cara de miedo». Normalmente, en la novela es el narrador el que, olvidando momentáneamente al personaje, se dirige al lector y le informa: «X sintió miedo».

A lo largo del citado capítulo XIII, los tres personajes, suprimido el narrador, actúan ante el lector. Ante una situación dada invocan un paisaje, un argumento, que van a sugerir, indefectiblemente, lo que pasa por su interior.

María Esther, cuando es recostada por Leo junto a Gladys, piensa en:

«Una repentina conmoción mundial: no se sabe quién ha dado la orden de iniciar la transmisión; de pronto las celdas que estaban oscuras y vacías se van iluminando, los alambres se encienden hasta la incandescencia. Ante todo, es preciso que el satélite no pierda su velocidad inicial y siga recorriendo su órbita, si se detiene caerá sobre la tierra como una simple piedra, obedeciendo a la ley de la gravedad. En cuanto a la reacción enemiga, es imposible preverla» (38).

Imagen que, trasladada a la situación que está viviendo, nos habla de su estado de nervios, de su incapacidad para prever la próxima actitud del psicopático Leo y de su intención de seguir entreteniéndole para evitar reacciones violentas.

Este recurso —a mitad de camino entre lo técnico y lo temático—, junto con las demás utilizaciones que del universo cinematográfico hace Puig en esta novela, la definen como original con respecto a la línea uniforme que unía *Boquitas Pintadas* a *La traición de Rita Hayworth*.

EL BESO DE LA MUJER ARAÑA

Cuando en *La traición de Rita Hayworth* Toto decía:

«yo le cuento todo como es Buenos Aires y después todas las noches le cuento una obra distinta y después empiezo a contarle cintas y jugamos a cuál es la cinta más linda...» (39)

estaba adelantando Puig el que se convertiría en uno de los niveles temáticos fundamentales de *El beso de la mujer araña*.

(38) *Ibid.*, pág. 193.

(39) *La traición de Rita Hayworth*, pág. 86.

La cuarta novela de Puig, en efecto, está compuesta por tres planos narrativos ligados entre sí, pero completamente distintos.

En primer lugar, es una novela dialogada: la obligada conversación que dos reclusos, Luis Alberto Molina y Valentín Arregui, mantienen en su celda, es transcrita sin intervención de narrador, utilizando una técnica pareja a la que a propósito de Ivy Compton-Burnet, es llamada «subconversación» por Nathalie Sarraute (40).

En un segundo nivel, Molina se erige en narrador de una serie de relatos enmarcados en el curso de la acción, y que no son otra cosa que películas que cuenta a su compañero de celda.

Por último, insertas por medio de notas, se introducen en la novela largas citas de carácter marcadamente ensayístico.

Valentín —como el sultán de *Las mil y una noches*, como los personajes del *Decamerón*— podría evadirse de su realidad de recluso en la cárcel por medio de los relatos que oye narrar a Molina. Los que éste le cuenta no son —sólo— historias fantásticas ni —sólo— anécdotas costumbristas, sino la combinación que de ambas cosas ha logrado el cine en sus películas.

Se incorporarán así al desarrollo de la novela seis historias que corresponden a los argumentos de las correspondientes obras fílmicas. De ellas:

«hay dos basadas en películas reales y transcritas casi fielmente. La primera "Cat People" con Simone Simon y Kent Smith y, después, "The enchanted Cottage", con Robert Young y Dorothy McGuire. Después hay otra que tiene como base una película existente, "I Walked with a Zombie"» (41).

Las otras tres películas son, pues, inexistentes en la realidad. Pero esto podemos considerarlo puro accidente, pues Puig, para crearlas, se adapta a todas las convenciones que sus respectivos géneros imponen. El melodrama que oye Valentín de labios de Molina en los capítulos XII, XIII y XIV, se adapta a la línea genérica que marca la evolución de los protagonistas (chica-de-mala-vida-pero-buena-en-el-fondo / chico-bueno-pero-degraciado), cumpliendo incluso con el final desafortunado en el que deben culminar sus amores. En la película de aventuras del capítulo VI se mezclan los más altos ideales revolucionarios con la intriga amorosa y los ambientes de la alta burguesía internacional. Sobre «Destino», la película de propaganda nazi, dice Puig:

(40) BAQUERO GOYANES, M., *Proceso de la novela actual*, Ed. Rialp, S. A., Madrid 1963, págs. 55 y ss.

(41) DÍEZ, L. A., Art. cit., pág. 23.

«Yo busqué una película nazi para contar y resultó que todas las tramas eran bastante pobres, muy lineales y poco imaginativas, de manera que ninguna me llegó a valer. /.../ Entonces tomé elementos de unas cuantas... De esta especie de síntesis salió la trama del capítulo III» (42).

La forma en la que son relatadas las películas presenta aspectos que será interesante destacar. Como era de esperar, la narración se hace en presente. Lo que Molina hace ante los ojos de Valetín es recrear una historia narrada filmicamente. No es un cuento que haya que presentar como algo pasado, «érase una vez», sino un argumento que nace y se desarrolla cada vez que es proyectado ante un espectador:

«A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más...» (43).

A partir de esta misma cita, comienzo de la novela, podemos extraer dos nuevas características, que, junto con la anterior, concretan la definición del tipo especial de relato que son estas relaciones de películas. La primera es el uso reiterado —de lógica aparición, por otra parte— de una muletilla verbal, «se ve», que salpica las intervenciones de Molina como narrador. La segunda incide en la dimensión puramente aparental de la imagen fílmica. Expresiones como «parece muy joven», con un marcado carácter indeterminativo, son las más repetidas en sus relatos.

En la novela tradicional, lo denotativo predomina sobre lo connotativo. Las acciones de los personajes, igual que sus sentimientos, son de significación clara, unívoca. El narrador se emplea en procurar al lector toda la información que sobre detalles de la vida interior o del comportamiento de las criaturas de ficción éste pueda necesitar. Esto lo podía hacer merced a su categoría de omnisciente, que lo capacitaba incluso para tener más conocimientos que los propios protagonistas de la acción.

Por el contrario, Molina, «narrador cinematográfico», alcanza menor categoría. Sus atributos sólo le permiten saber lo que puede ser visto, lo objetivo. Lo más que puede lograr es suponer lo que pasa por dentro del personaje, nunca afirmarlo inequívocamente. Sus narracio-

(42) *Ibid.*, pág. 24.

(43) *El beso de la mujer araña*, Ed. Seix Barral, Col. Nueva Narrativa Hispánica, Barcelona, 1976, pág. 9.

nes han de apoyarse en las informaciones connotadas, como el mismo cine ha de hacer:

«La colega pregunta a dónde vá y por qué está tan contento. El la trata como amiga, pero se nota que en el fondo está enamorada de él, aunque lo disimule» (44).

La misma novela se presenta como relato objetivo. El narrador ha desaparecido, y con él cualquier referencia de carácter subjetivo. Como en los cuentos de Molina, lo connotativo cobrará importancia para la comprensión de los contenidos. De los personajes sólo conocemos sus voces dialogantes, y a partir de ellas, de lo que dicen y de lo que dejan leer entre líneas sus silencios, podremos caracterizarlos.

La primera parte de la obra es más densa, en cuanto a relatos de películas, que la segunda. En ella vamos conociendo lo distintos que son Valentín y Molina por medio de sus conversaciones a propósito de los argumentos relatados:

«—Yo no te entiendo.

—Es que la película era divina, y para mí la película es lo que importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas para no volverme loco, ¿no?... Contestame.

—¿Qué querés que te conteste?

—Que me dejes un poco que me escape de la realidad, ¿para qué me voy a desesperar más todavía?, ¿querés que me vuelva loco?

—No, en serio, está bien, es cierto que acá te podés volver loco no sólo desesperándote... sino también alienándote, como hacés vos. Ese modo tuyo de pensar en cosas lindas, como decís, puede ser peligroso» (45).

Valentín es el personaje activo que, como Berto en *La traición de Rita Hayworth*, ve el cine como forma de evadirse de la realidad, y como tal lo rechaza. Molina, carácter opuesto, más cercano a Toto, Mita o Gladys, acepta el juego de la identificación con el mundo cinematográfico ficcional:

«—¿Con quién te identificás?, ¿con Irena o la arquitecta?

—Con Irena, qué te creés. Es la protagonista, pedazo de pavo. Yo siempre con la heroína» (46).

(44) *Ibid.*, pág. 12.

(45) *Ibid.*, pág. 85.

(46) *Ibid.*, pág. 31.

De esta forma, cumpliéndose también en el homosexual Molina, resulta común a las cuatro novelas de Manuel Puig el adjudicar a los comportamientos de los personajes femeninos la tendencia a evadirse del ambiente opresivo que los envuelve, en clara oposición a los masculinos, que como clase dominante, no pueden ni quieren aceptar tal solución.

MITOLOGIA FILMICA

Hemos visto hasta aquí la utilización que en las tramas de las novelas de Puig se hace del tema cinematográfico.

Intencionadamente, fuimos soslayando un aspecto que, dada su importancia en tales tramas, bien merecía un estudio especial; la mitología fílmica.

Personajes centrales, como Toto, Mita, Mabel, Molina o Gladys están haciendo constantes referencias no sólo al cine, sino a una de sus facetas más particulares: las «estrellas», las más caracterizadas representantes contemporáneas del mito.

La estrella no es obligadamente actor (o actriz). Las hay que nunca han representado un papel; siempre han sido un mismo tipo, repetido película tras película con las ligeras variantes que el tema impusiera. Bette Davis es una gran actriz, pero para el cinéfilo es, sobre esta categoría, la encarnación de la perversidad; y esto con la misma fuerza connotativa que en un poema clásico se otorgara a la figura de Marte como evocación de la guerra:

«Una estrella no es, ni mucho ni poco, una actriz que hace cine. Es una persona capaz de un mínimo de talento dramático cuyo rostro expresa, simboliza, encarna un instinto colectivo: Marlene Dietrich no es un actriz como Sarah Bernhardt, es un mito como Friné. Los griegos habían dotado sus instintos de vagas biografías; así hacen los hombres modernos que inventan para los suyos historias sucesivas, como los creadores de mitos inventaron, uno después de otro, los trabajos de Hércules» (47).

Mae West, Jean Harlow o Marylin Monroe no son más que sucesivas personificaciones cinematográficas de un mito que las engloba: la «mujer rubia» que posee todos los atributos necesarios para dominar al hombre, un nuevo tipo sexual, distinto, creado con los rasgos más

(47) MALRAUX, A., «Esbozo de una psicología del cinematógrafo», publicado en la revista *SUR*, Buenos Aires, núms. 334-335, pág. 77.

sobresalientes del hombre y de la mujer «normales»: belleza, inteligencia, perversidad/ingenuidad, sumisión/ambición, etc.

Los mitos filmicos se mueven en un mundo peculiar, propio, alejado del que rodea a los mortales-espectadores: sus casas, como las de sus películas, son fastuosas; se aman, seres esencialmente hermosos, entre ellos; sus sueldos son inconcebiblemente altos; hacen viajes y, merced a los argumentos que viven en la pantalla, su personalidad se ve mezclada en las más inquietantes intrigas. Su vida sentimental es airada, no sujeta a las convenciones morales que rigen para los demás. Y gozan de la admiración del mundo.

Desde otro punto de vista, la estrella cinematográfica presenta, potenciadas al máximo, características que cada espectador también posee: Greer Garson o Norma Shearer son la Madre-que-sufre-como-ninguna-con-los-pequeños-problemas-hogareños; Glenn Ford, Clark Gable son el Macho-dominador-que-necesita-el-apoyo-femenino.

Son el resultado de un juego de tensiones despertado en cada espectador («son más que yo», pero «son como yo») cuyo resultado será su conversión en objetos de culto.

Suelen representar *su* papel en cada película en que intervienen, de forma que su aparición en el reparto ya indica qué tipo de acción se va a ver proyectada en la pantalla. Decir Rita Hayworth es decir drama pasional, como decir Ginger Rogers es decir comedia musical.

Estos seres, híbridos de realidad y fantasía, necesitan de un público especial, que precise divertirse, en el sentido más etimológico de la palabra. Un público como el que encuentran en los personajes de las novelas de Puig.

Toto se convierte, desde esta perspectiva, en sumo sacerdote de esta nueva religión de dioses de celuloide. Ya mencionamos anteriormente (en el apartado dedicado a la temática cinematográfica en *La traición de Rita Hayworth*) su tendencia a autoincorporarse al mundo de la ficción cinematográfica. Con él el rito llega a tener resonancias eucarísticas por medio de la comunicación cinematográfica se puede llegar a la fusión completa de dos cuerpos pertenecientes a universos distintos.

Veamos cómo se lleva a cabo en Toto este proceso. En una primera etapa. Toto idealiza a un personaje real, el tío de Alicia, hasta conferirle los atributos y categoría del ser cinematográfico: empieza teniendo «la cara de las cintas» (48).

(48) *La traición de Rita Hayworth*, pág. 75.

Luego se le pinta con

«dos ojos bien iguales grandes abiertos con pestañas y una nariz chica y la boca chica con los bigotes finitos y el pelo con el pico en la frente y sin raya como Robert Taylor» (49).

Seguidamente, pasa a ser el personaje bueno de una película en la que conserva, con todo el ingenuo anacronismo de que Toto es capaz, rasgos de su vida real:

«Y todos los días después del Banco él viene a cuidarla a Luisa Rainer. Pero un día el mandaderito ve que Luisa Rainer tiene los ojos llenos de lágrimas: es que el tío de Alicia se ha ido y ya no vuelve más porque ahora la tía de Alicia tuvo un nene y él no puede ir más a lo de Luisa Rainer después del Banco porque es casado» (50).

Cumplido este primer grado de idealización, «el tío de Alicia» se ha convertido ya en personaje del mundo del cine. Es el primer paso del proceso de mitificación: «el tío de Alicia», como Buda o como Cristo, tiene categoría de humano y «algo más» que empieza a señalarlo como distinto, como posible objeto de adoración.

Avanzando por este camino, Toto dice:

«Y yo miro al tío de Alicia que ahora tiene la cara lisita afeitada como siempre y más lustrosa que nunca, como los muñecos, y los ojos ya no son más de hombre, son de piedras preciosas, que cuesta tanto comprarlas» (51).

Con esto hemos sido testigos de una *transfiguración* que traslada totalmente a otra dimensión al «tío de Alicia».

Todo está ya dispuesto para que se pueda dar el paso al gran rito de la fusión que, de una u otra forma, encontramos en cualquiera de las religiones:

«en brazos me tiene junto al pecho y me tiene bien fuerte para que nadie me arranque... entonces voy a estar pegado al pecho de él, y por ahí sin que se dé cuenta me paso para adentro del pecho del tío de Alicia, que ya no nos separa más nadie, porque voy a estar dentro de él como el alma está dentro del cuerpo, yo voy a estar al lado del alma de él, envuelto en el alma de él» (52).

(49) *Ibid.*, pág. 76.

(50) *Ibid.*, pág. 78.

(51) *Ibid.*, pág. 95.

(52) *Ibid.*, pág. 96.

El catálogo mitológico es amplio. Su «santoral» abunda más en figuras femeninas: «Norma Shearer: una santa con un traje blanco de monja y unas cuantas flores blancas en las manos» (53) es quien lo preside, junto con la santa-niña Shirley Temple, Ginger Rogers, Gene Tierney, Greer Garson, Rita Hayworth, Greta Garbo, Jean Harlow, Marlene Dietrich, Joan Crawford, Bette Davis, Dorothy Lamour, Susan Hayward, Olivia de Havilland, Bárbara Stanwick, Myrna Loy, Alice Faye, Louise Rainer, Lana Turner, Hedy Lamarr y el resto de la pléyade de actrices favoritas del cine de los años treinta y cuarenta.

Entre los actores se cita con frecuencia a Tyrone Power, Fred Astaire, John Payne, Robert Taylor, etc.

Juntos, unos y otras, han creado un mundo. Surgidos del cine, que comenzó siendo imitador y recreador de la realidad, son elevados a la categoría de seres transcendentales que, desde su altura, pueden influir. Y este mundo tiene como característica la convencionalidad:

«Dejar sentado que una película se desarrolla en el oeste, o entre gánsters o espías, o en términos de canciones y bailes, supone solamente unos cuantos toques que evoquen la serie familiar de convenciones y dejar en libertad a los guionistas y directores para explorar diversos problemas, usando esas convenciones como una taquigrafía» (54).

Tal convencionalidad es la que se refiere al ambiente de *The Buenos Aires Affair* con el taquigráfico recurso de las citas filmicas que abren los capítulos, y la que, sin necesidad de aparecer más que muy tangencialmente, define a los protagonistas de *Boquitas Pintadas*. La misma que connotan los comportamientos de Toto más allá de sus palabras, y que el Molina de *El beso de la mujer araña* destaca en sus relatos de películas a Valentín.

El más interesante uso de la mitología fílmica en las novelas de Puig es el que hace referencia a los tipos femeninos, a las distintas clases de mujer que en ellas aparecen. En la galería de personajes creados en sus novelas, está claro que los más interesantes son los tipos femeninos: Toto es un niño, un adolescente luego, irremediablemente afeminado; las personalidades de Nené, la viuda di Carlo, Mabel o la Raba son incomparablemente más fuertes que las de Juan Carlos o Pancho; Gladys está más y mejor definida que el equívoco Leo; finalmente, Molina es, en su propia definición, una mujer (55).

(53) *Ibid.*, pág. 37.

(54) JARVIE, I. C., *Sociología del cine*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, pág. 229.

(55) *El beso de la mujer araña*, pág. 95.

El cine de Hollywood —el único que aparece en la novelística de Puig— se ha preocupado desde sus principios en dejar bien claras dos ideas a todos sus espectadores. La primera es que el hombre es el ser superior, el inteligente, el que está naturalmente programado para mandar. La segunda, complementaria, especifica que la mujer es esposa o madre antes que otra cosa; su virtud es la pasividad. Las heroínas cinematográficas descritas en los guiones de películas de los años treinta y cuarenta —inevitadamente escritos por hombres— giran siempre alrededor del hombre.

En realidad, son tipos de mujeres que no han existido nunca. Como es el caso de la «mujer fatal» (56). Es un prototipo de mujer que encarna ideas masculinas en atractivos cuerpos y bellas caras. Sus acciones más naturales eran seducir, engañar, burlarse del hombre presuntamente dominado. Sus características, la lujuria y la vanidad. Nunca llegan a ser madres, y si se ven en tal trance —como Gene Tierney en «Que el cielo la juzgue»— no dudarán en abortar tal posibilidad. Son el colmo de la maldad.

A pesar de estas poco recomendables características, o tal vez debido a ellas, la mujer fatal es uno de los grandes paradigmas del mundo de los personajes cinematográficos, un tipo atractivo para el hombre. Como lo es Mabel para Juan Carlos:

«¿Por qué repetía innumerables veces que Mabel era egoísta y mala, pero que sabía vestir y servir el té de manera impecable?» (57).

Importante es también el personaje de la mujer fuerte, la mujer que, contra todo lo que ordena la convencionalidad, se decide a integrarse en el mundo del trabajo. Scarlett O'Hara es capaz de levantar el imperio de Tara de la misma forma que Bárbara Stanwick o Joan Crawford pueden dirigir los más complicados negocios financieros. Pero tal decisión les hará convertirse inevitablemente en seres amargados y desgraciados.

Resultado: la mujer, para llegar a ser feliz, no debe inmiscuirse en un mundo reservado a los hombres. Si quiere trabajar puede dedicarse al arte, como Gladys, al magisterio, como Mabel y Celina, o, mejor que nada, al hogar, como hace Nené. Esta es también la aspiración máxima de Molina:

(56) Recordemos la admiración que Choli sentía por este tipo femenino en la novela de Puig.

(57) *Boquitas Pintadas*, pág. 117.

«—Qué lindo cuando una pareja se quiere para toda la vida.

—¿A vos te gustaría eso?

—Es mi sueño. Yo quisiera casarme con un hombre para toda la vida.

—¿Sos un señor burgués en el fondo, entonces?

—Una señora burguesa.

—¿Pero no te das cuenta que todo eso es un engaño? Si fueras mujer no querrías eso.

—Yo estoy enamorado de un hombre maravilloso, y lo único que quisiera es vivir al lado de él toda la vida» (58).

De forma que el papel reservado a la mujer, el que la engrandece hasta el límite de lo que Hollywood puede conceder, es el de la mujer pasiva, la que sufre todo lo que haya que sufrir, la que, como Gladys, sabe que el hombre es lo primero:

«Cuando el placer me obligó con su mano sedosa y estranguladora a cerrar nuevamente los ojos, pensé que el cielo existía. Que Dios me quería y por eso me había premiado después de tanto sufrimiento, con un amor de veras. Dios me preguntaba si yo estaba dispuesta a cualquier sacrificio por amor a mi futuro compañero. Respondí que por supuesto sí, más aún, sería mi placer doblegarme a la voluntad de Leo» (59).

Estas serán las verdaderas heroínas positivas. Creadas por el hombre de cine, son las madres, novias, hermanas y esposas ideales, las que se erigen en modelos para los espectadores, para la espectadora. Ante el desenvolvimiento de sus calladas vidas, de sus desgracias familiares, surge de nuevo, con tanto esplendor como en la tragedia griega, la función catártica del arte. Los personajes de *La traición de Rita Hayworth* lloran a más y mejor en el cine, con esas películas «preciosas, que acaban mal», como tantas veces se repite. El llanto se define como una de las más preciosas características femeninas —tanto lloras, tanto vales—, puesto que va a ser privativo de la mujer. El hombre, el ser fuerte y triunfador, no puede valerse de él bajo ninguna circunstancia.

El premio de estas mujeres será lo más apetecido por ellas: lograr casarse con el hombre que amen. Y si él se muere, podrán recordarlo como algo de su exclusiva propiedad, como hace Ginger Rogers en una de las películas preferidas de Toto:

(58) *El beso de la mujer araña*, pág. 50.

(59) *The Buenos Aires Affair*, pág. 119.

«El sábado vimos la más linda de la Ginger Rogers porque es de baile y termina mal, que Fred Astaire se muere en la guerra en el avión estrellado y ella lo está esperando, pero él no llega. Y entonces ella ve que el amigo gordo le viene a anunciar una noticia mala y la mira muy triste casi llorando y ella se da cuenta, entonces se le caen las lágrimas y mira para el escenario y ve aparecer a ella y él transparentes, que se imagina que después de muerto es como si estuvieran juntos en el recuerdo. Ya nada los puede separar, ni la guerra ni nada» (60).

Manuel Puig se vale de este prototipo femenino para castigar la conformidad del grupo social al que está atacando con sus críticas novelas. Nené, a pesar de todas sus virtudes y de su casto noviazgo, no logrará casarse con Juan Carlos. Ni siquiera podrá conservarlo en su recuerdo como algo propio, pues lo tendrá que compartir con Mabel y la viuda Di Carlo. Gladys perderá a Leo precisamente a causa de su sumisión. Y, en el colmo de las acrobacias, el homosexual Molina, por su condición física de hombre, se verá impedido para realizar su sueño de convertirse en la mejor de las esposas. Paradójicamente, la única que logrará ser feliz, la Raba, se caracteriza en la novela por ser el único personaje que se salta las convenciones sociales que le coartaban en sus relaciones con Pancho.

La habilidad que demuestra Puig en el manejo de la enriquecedora materia que la mitología filmica le ofrece es una de sus más peculiares características. Al mismo tiempo que no deja de resultar atractivo para el lector el que se valga de un mundo referencial tan enormemente interesante como cercano a nosotros.

(60) *La traición de Rita Hayworth*, pág. 39.