



Fabricante de estrellas. Los primeros guiones cinematográficos de Manuel Puig

Carina González¹

Universidad Nacional de San Martín
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
farruggio@gmail.com

Resumen: El cine de Hollywood es un referente central en la literatura de Manuel Puig pero no solo se manifiesta como repertorio de historias para ser contadas sino que funciona como una modalidad que estructura su propia poética. En este artículo se analizan los primeros guiones cinematográficos de Puig tomando como eje central la intervención de los medios masivos en la construcción de la cultura de masas. Se proponen tres ejes de lectura especialmente vinculados al cine: el lenguaje extraterritorial que tensiona los límites entre lo propio y lo ajeno, las formas y géneros menores que cuestionan la tradición y la aproximación a lo *cursi* como expansión de un gusto liberado de la represión social y cultural.

Palabras clave: Puig – Cine – Lenguaje – Extraterritorialidad – Cursi

Abstract: Hollywood cinema is a relevant referent in Manuel Puig's narrative. Nevertheless it does not only work as a material for storytelling but as an innovative mode through which he builds the singular mark of his literature. In this essay, we analyze his first cinema scripts and the intervention of mass media in the construction of mass culture. We propose three important points related to films: language as a dislocation that strains the limits of what is own and what is foreign, minor forms and genders that modify major tradition, and kitsch as an exploration that breaks the social and cultural barriers of repression.

Keywords: Puig – Cinema – Language – Extraterritorial – Kitsch

¹ **Carina González** es egresada de la UBA y doctora en Letras por la Universidad de Maryland. Es investigadora adjunta de CONICET y profesora de Teoría y crítica literaria en la UNSAM. Ha publicado el libro: *Peronismo y representación. Escrituras, imágenes y políticas del pueblo*, Buenos Aires, Final Abierto, 2015. Sus temas de investigación abordan el exilio, las neo-vanguardias, las escrituras excéntricas y el bilingüismo.

El lenguaje de Hollywood

Nací en un pueblo de la pampa donde la vida era muy dura, muy difícil –diría casi del *Far West*–[...] En ese pueblo había un modo de escapar la realidad: el cine [...] yo iba con mi mamá por lo menos cuatro veces a la semana. Poco a poco fui cambiando los términos: lo que era la realidad pasó a ser una película clase Z en la que yo me había metido por equivocación. La realidad eran las películas, las superproducciones que llegaban de Hollywood (Sosnowsky “Manuel Puig” 1973).

La relación entre Manuel Puig y el cine no revela ninguna incógnita; es algo que lo acompaña desde siempre y que él mismo describe en entrevistas y cartas como parte de ese proceso de aprendizaje que lo lleva a dedicarse a la escritura. Sin embargo, más allá de las anécdotas biográficas o de la experiencia que lo vincula a sus años de estudio en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, el cine es mucho más que un formato narrativo en el que puede vislumbrarse el pasaje hacia una literatura de masas. El cine representa, en primera instancia, un acercamiento a la oralidad, base de la narración que apela al encantamiento del auditorio y a restituir la intensidad de lo real a partir del predominio de las emociones y del apego a lo fantástico.² El repertorio cinematográfico de Puig tiene que ver con esta necesidad de contar, desde la inmediatez de la imagen, el mundo transformado por la industria cultural cuyo epicentro se ubica en Hollywood y en las películas del cine clásico del 30 y del 40, en figuras emblemáticas como Rita Hayworth, Greta Garbo o Norma Shearer y en el cine de género (the women’s film, the screwball comedy, el melodrama o el cine de suspenso y de terror).³ La conjunción de estos elementos traza un particular

² Para esta caracterización de la oralidad tomo en cuenta las ideas de Benjamin en relación a los relatos orales y su morfología pero también en relación a la narración oral y su vínculo con la cultura de masas, especialmente con los nuevos medios masivos como el cine. El tema central de estas reflexiones vincula la narración a la construcción de la experiencia y, en este sentido, el cine abocado a la creación de una experiencia ficcional logra suplir el vacío de la experiencia en la realidad cotidiana, vacío que ha sido propiciado por la modernidad tecnológica y por el predominio de la información mediática por sobre la narración.

Benjamin, W. “El narrador”. En *Para una crítica de la violencia*. Madrid: Taurus, 1991.

³ Lo que a Puig le fascina del cine de Hollywood es la estructura francamente narrativa frente a un cine europeo más ligado a las vanguardias que prioriza otros elementos como la crítica social del neorrealismo italiano o la experimentación formal del *nouvel vague* del cine francés. Por el contrario, los componentes centrales de esta economía narrativa del cine hollywoodense se

modelo narrativo dirigido y materializado en la cultura de masas que tiene una estructura férrea y que concluye en una moral, aún más rígida, para adoctrinar y moldear la conducta de esas masas.⁴ El choque de un nuevo medio relacionado tan de cerca a la industria cultural propone la alteración del arte, en cuanto a sus modos de producción y recepción, y en tanto a los modos de representación y decodificación de la realidad, pero no debemos olvidar que es ante todo una narrativa de las identidades. A través de la pantalla se construyen modelos de conducta, mitos nacionales, imágenes de héroes y resoluciones morales fundadas en su carácter ficcional. Este contraste con la realidad influye en la aproximación de Puig al cine, quien adopta sus modelos narrativos desde una lógica que pone el acento en la oralidad no solo reflejada en el lenguaje sino también en ciertas conductas o normas que operan en la caracterización de sus personajes. A diferencia de sus contemporáneos del boom, que recurren al cine como experimentación formal (la mayoría adoptando técnicas como las del montaje en la construcción de sus ficciones), el acercamiento de Puig es el del verdadero espectador, no el de aquel que se desvive por decodificar el funcionamiento de los aparatos sino del que es seducido por un modo de narrar más cercano a la realidad de sus propios sueños, a la descripción de estereotipos en los cuales la identificación no solo es posible sino necesaria y en donde los sentimientos extremos valen más que la razón práctica en la que se resuelve la vida cotidiana. En este sentido, la incorporación de la cultura de masas, ese haber dado con un imaginario colectivo atravesado por la dinámica de los medios de reproducción masivos, tensiona la división entre arte/vida y entre literatura/mercado propia de las vanguardias. Puig entiende a la creación desde la perspectiva de un arte modificado por los medios, relacionado a las transformaciones tecnológicas que

centran en la dramaturgia: en la agilidad de los diálogos, en la construcción de los personajes y en un estilo moldeado en los sentimientos del melodrama.

⁴ En 1922 los estudios cinematográficos crearon una asociación encargada de regular los contenidos de las películas ante las demandas morales de grupos católicos y de la posible censura gubernamental. Durante los primeros años, las reglas de autorregulación fueron bastante laxas pero, a partir de 1934, el control aumenta con la constitución del "Code Seal" a cargo de una nueva administración mucho más rígida que prohibía la exhibición de películas que no se ajustaran a las normas. La censura que, en esta instancia regula sobre las conductas, (por ejemplo, no se podía exhibir el cuerpo femenino de manera que incitara al erotismo) llega al extremo durante el macartismo cuando se produjeron las denuncias contra los supuestos colaboradores del comunismo.

inciden en la estética formal de la novela pero también a un nuevo modo de percibir lo real desde la pantalla. El espectador, más que el lector, subsume la irrealidad explícita de la imagen pasando a formar parte del mundo de la ficción. En el cine se borran las barreras, cada uno puede ser otro y, ya fuera de la sala, todavía sentir que esa narrativa de la oralidad funciona también en la vida. El espectador no solo se entretiene sino que está allí, para imitar y aprender un lenguaje que le servirá como herramienta para cambiar su manera de presentarse al mundo. La vida copia al arte, los medios masivos hacen que las fantasías del folletín funcionen también en los hechos, como estructuras de lenguaje y de la conducta. Esta lectura que Puig hace de niño lo convence de avanzar sobre el bovarismo para que no sea el personaje quien intente vivir una vida “de novela” sino que sean sus propios lectores los que se identifiquen en ella.⁵

El cine funciona entonces como modelo narrativo en su particular fusión de texto e imagen. “Sin modelo no sé dibujar” dice Toto a los 9 años en uno de los capítulos de *La traición*, y lo confirma más tarde al escribir una composición escolar en la que describe el argumento de su película favorita *El gran Vals*. Esa relación ficcional se corresponde con la experiencia de sus primeros guiones, que son una exploración narrativa de los elementos del medio. El mismo Puig afirma: “Después de dar con la cabeza contra la pared me di cuenta de que haciendo cine lo que me daba placer era copiar. Crear no, no me interesaba para nada. Lo que me interesaba era rehacer cosas de otra época, cosas ya vistas. Recrear el momento de la infancia en que me había sentido refugiado en la sala oscura” (Sosnowsky “Manuel Puig” 71). El cine de la nostalgia es el cine de género, el cine de los 30 y 40, aquel que forjó un imaginario propio instrumentado a partir de elementos específicos que atañen a la estructura de la trama, a la proyección de un *star system* que parece continuar sus derivas más allá de la pantalla (el público empieza a seguir los avatares de sus divas en la vida privada) y en la reglamentación de una moral bastante rígida que define los temas y sus tratamientos.

⁵ Ricardo Piglia lo explica muy bien describiendo la poética de Puig como parte de una vanguardia que utiliza la estructura formal de los medios de narración de masas; principalmente el cine, luego el folletín, los boleros, el radioteatro, las comedias musicales son formas en las que cristaliza un público nuevo también para la literatura (*Las tres vanguardias* 141).

Cuando Puig descubre las virtudes moldeadoras del cine, se convierte en escritor. La anécdota ha sido contada muchas veces: las treinta páginas de banalidades que Puig prepara como apuntes para su siguiente guion se convierten en *La traición de Rita Hayworth*, un desvío que narra cómo ese monólogo interior por el que corre la voz de la tía se transforma en una novela, cómo el Puig guionista se convierte en Toto, y cómo el cine converge hacia la literatura. Para llegar a esta matriz narrativa que construye su poética, proponemos una lectura de sus primeros ejercicios cinematográficos orientada a percibir las formas de la narrativa oral que, transpuestas a la escritura, combinan la segunda oralidad del cine con pruebas de escritura en las que los discursos sociales circulan casi sin mediación.

El cine extraterritorial

Los primeros tres guiones de Puig son los más cercanos al cine de Hollywood y, por esto mismo, el lugar en donde la experimentación con los géneros y los formatos se orienta hacia el aprendizaje de la técnica.⁶ Son los primeros pasos en la manipulación de un medio del que luego va a separarse pero en donde están como embriones los elementos que conformarán su propia escritura. Estos elementos no son, como en primera instancia pareciera, los más característicos del formato cinematográfico, sino más bien aquellos que Puig pudo asimilar gracias al acercamiento singular que prioriza los estereotipos como modelo de comportamiento. Esta lectura cinematográfica de la realidad contempla tres elementos: el lenguaje, medido no solo en el idioma elegido sino en las lenguas que intervienen y en la agilidad de los diálogos que el guion exige; la importancia de la forma narrativa estructurada en géneros menores que presentan modelos atractivos para las masas y la exploración del gusto también ligado a las modas y a la inquietante movilidad social que regula el sistema de clases del capitalismo burgués.

⁶ No es cierto que Puig abandona el cine después de esta primera experiencia. A lo largo de su trayectoria escribe nuevos guiones, esta vez, para el cine mexicano, adaptando la obra de Donoso *Un lugar sin límites* (1978) y un cuento de Silvina Ocampo, *El intruso* para Arturo Ripstein. Este último llevó el título de *El otro* pero Puig no quedó conforme con el resultado.

Desde el inicio del aprendizaje, Puig sabe muy bien que el idioma es una de las elecciones más importantes que necesita hacer el artista. Este rasgo se acentúa aún más en el exterior. Aunque para algunos Puig pueda llegar a formar parte de la literatura del exilio político, su vida en el extranjero comienza como una novela de iniciación, ya que viajó, vivió y estudió en Europa durante casi todos sus años de formación.⁷ Esta condición nómada le permite una relación más fluida con el lenguaje, que viene acompañada del distanciamiento crítico de la lengua materna. Como escritor extraterritorial, aquel que según George Steiner inaugura la condición transnacional de la Modernidad una vez rota la identificación lengua/patria acuñada durante el Romanticismo, Puig se desprende de la relación central con una lengua única usando otras lenguas periféricas en las que reconoce la identidad desplazada del afuera. La traducción como instancia o matriz de su propia escritura y las habilidades del bilingüismo provienen, una vez más, del interés por conocer y expresarse en las lenguas del género; hablar el lenguaje de las películas es hablar en inglés y no en español; es apelar a las variaciones regionales que dibujan el entramado social de los personajes, es aprender el idioma del cine. “No había salida. Solo en otros países, donde se hablaban los *idiomas del cine*. Ante todo, el inglés que era para mí *el idioma*, porque al castellano lo despreciaba olímpicamente. Para mí era el idioma del cine subdesarrollado. El italiano empezaba a tener prestigio en la postguerra a raíz del neorrealismo. A medida que un cine se *valorizaba*, su idioma me empezaba a interesar” (Sosnowsky “Manuel Puig” 69; énfasis nuestro).

La intención de colonizar el territorio del cine implica conquistar también el territorio de un idioma que se le niega. Al contrario de ciertos escritores bilingües que le otorgan a la lengua extranjera la naturalidad de la lengua materna desviándose de la fuerte identificación con el territorio cultural que ésta atraviesa –hay que pensar en cómo Copi reivindica el francés hablado desde su adolescencia o en cómo Wilcock se incorpora al italiano con la destreza de un nativo, haciendo

⁷ Puig vivió permanentemente en distintos lugares. Pasó un periodo en New York durante los 60, prolongó su estada en México cuando recibió amenazas de la Triple A y luego pasó una temporada en Río de Janeiro. De cada uno de estos lugares saca experiencias y mezclas lingüísticas que tendrán repercusión en sus novelas, como el mal inglés del exiliado hospitalizado en New York o el obrero brasileño de la construcción que remite al habla carioca de los sectores populares.

del español casi un accidente geográfico-, Puig acentúa lo ajeno, lo deliberado y difícil de la adquisición, la necesidad de apropiarse de una lengua que le es extraña reconociendo la alienación de la propia.⁸ La conquista del inglés, del lenguaje del cine, va a transformar la propia lengua reescribiendo una tradición en la que el español resultará desnaturalizado y, por lo tanto, más cercano a la impropiedad o heterogeneidad de sus orígenes.⁹

Creando un idiolecto y proponiendo una legitimación del habla hogareña e íntima, Puig se muestra poliglota en su propia lengua, realiza una modalidad de la traducción que es la traducción interna. Obliga a ese castellano aborrecible a volverse maleable y a verse en un nuevo molde y de esta manera realiza una potencia estilística original deliberadamente querida y buscada (Logie y Romero *Extranjería* 3).

El castellano que Puig modifica para siempre en su literatura a través de las voces femeninas de General Villegas es apenas el esbozo de un idioma que siente demasiado desgastado o de escaso valor, una lengua a la que es necesario sacudir para provocar la significación. Por eso, la innovación dentro de la propia lengua procede de un contacto con lo extranjero que le permite “extrañar” la lengua materna en los dos sentidos del término, extrañar la familiaridad y el dominio afectivo de la lengua de pertenencia mientras se habita en territorio extranjero y “enrarecer” el español para hacer visibles los distintos juegos de poder implicados en las políticas que determinan una hegemonía lingüística.

“El desprecio por el español” del cual habla en la cita introduce la tensión territorial propia de las muchas lenguas que intervinieron en la tradición cultural del Río de la Plata. Para Puig, el valor de una lengua viene dado por el medio (como el cine europeo que se “valorizaba” a los ojos del espectador), pero reconoce

⁸ Jacques Derrida ha trabajado en extenso la particular extranjería de la lengua materna en su ensayo sobre “El monolingüismo del otro” donde expone la lucha de una lengua hegemónica por imponerse como natural y el poder de interdicción que ejerce sobre otras lenguas que son relegadas al lugar de lo prohibido, o de lo bajo, a pesar de su convivencia geográfica. En los lugares donde la tensión lingüística es mayor, las lenguas se ubican en territorios culturales determinados por funciones distintas, a saber, la lengua nativa, materna o vernácula relacionada con lo rural y los dialectos; y la lengua extranjera, instrumental o de referencia, ligada al desarrollo comercial e institucional.

⁹ Graciela Goldchuk lo explica de esta manera: “El pasaje de una lengua a otra es una marca presente en la literatura de Puig, quien llega a escribir directamente en inglés, portugués e italiano. Pero más que la adquisición de la escritura en otro idioma lo que se percibe en esta etapa es la desnaturalización de la propia lengua, la consciencia de la “prótesis de origen” (Puig “Querida Familia” 12).

además que el lenguaje es el campo social en el que se manifiesta la lucha por las identidades. Por un lado, el español mezclado a causa de la inmigración resiste la homogeneización de la lengua nacional; por otro, el lenguaje del cine es un idioma extranjero que requiere de un mayor control para el hablante que no es nativo. Ambos comparten la “impropiedad” de toda lengua, en el sentido de una lengua que no es la propia y que niega la pertenencia a la comunidad, y en el sentido de una lengua “inoportuna”, fundada en las “impertinencias”, que dice y que es “inadecuada” para expresarse socialmente.

No ser un hablante nativo y querer escribir guiones para Hollywood requiere de un trabajo intenso con la lengua extranjera. Las metamorfosis de sus primeros textos dan cuenta de ello, textos escritos en ambas lenguas, traducciones propias corregidas por otros, resúmenes, argumentos y guiones sujetos a una revisión constante. El español de Puig contrasta con las lenguas extranjeras que afanosamente aprende a usar con fines profesionales. El italiano y el inglés que estudia en Buenos Aires se continúan en las clases de alemán que toma en la Goethe de Roma mientras intenta hacerse un camino entre los “idiomas del cine”. Siempre pendiente de una autocrítica lingüística, Puig pone en funcionamiento los mecanismos de control a los que están sometidas las lenguas extranjeras al inscribirse en el territorio de una comunidad nativa.¹⁰ Sin embargo, no todo es completamente ajeno en esa apropiación. El italiano que Puig habla en Roma contrasta con el dialecto de Parma que comparte con su familia y se filtra en el castellano íntimo de las cartas. En algún sentido, hay una especie de recuperación de la memoria de otras generaciones y de una lengua “afectada” por los traslados de la inmigración. Hay claramente una división tajante entre la lengua hegemónica y los dialectos, que no escapa al control de las políticas lingüísticas del estado nación, tanto en el español del Río de la Plata que censura el *cocoliche*

¹⁰ Desde la sociolingüística, es importante el aporte de William Labov quien define el campo de tensiones lingüísticas determinado por los usos sociales de la lengua. Así, la lengua vernácula es la lengua natural, aquella que es menos autoconsciente de las normas, mientras que la lengua extranjera es una lengua adquirida, propensa a los errores y, por esto mismo, sujeta a mecanismos de control que el propio hablante ejerce sobre sí mismo. Puig lo demuestra en las sucesivas revisiones a las que somete sus guiones pidiendo la ayuda de sus amigos anglófonos.

o delimita las zonas corruptas del *lunfardo*, como en el italiano de Cinecittá sujeto al toscano neutro que reniega de otras variaciones regionales.¹¹

Por otro lado, el lenguaje es también el lugar donde se definen las correspondencias afectivas. En sus cartas, Puig reflexiona sobre las afinidades que trae el idioma, se queja de que los extranjeros no comparten el humor argentino, de estar olvidando el castellano, y de no poder “escurzar” a gusto, reflexiones que lo llevarán a pensar en la cualidad instrumental de los lenguajes populares en tanto capacidad para modificar las estructuras del conglomerado social.¹² Quizá estas prioridades –importantes para la poética de Puig– hayan provocado un regreso a la lengua materna para modificarla y para ajustarla al nuevo medio narrativo.¹³ El abandono del inglés por el español parece acompañar el traslado del cine a la literatura pero además, en ese desvío, Puig hace un descubrimiento importante que transforma su escritura: la influencia social del cine en el habla de los extranjeros migrantes fusionados en las clases bajas de los arrabales de Buenos Aires y en la clase obrera de los pueblos del interior.

El lenguaje universal del cine es una herramienta industrial al alcance del gusto popular, capaz de moldear y modificar las conductas. Este lenguaje técnico no deja de ser artificial –es cierto que las personas en la pantalla no hablan como en la vida real–, pero sirve como tabla para sortear las diferencias de clase al hacerlas visibles, ya sea como identificación en espejo, o como reconocimiento de una distinción añorada que insta a ser imitada. Esta diferencia social determinada por el lenguaje refleja una distinción mucho más profunda que tiene que ver con la determinación de los territorios culturales afectada por la inmigración.

Esos inmigrantes quieren ingresar a una clase media, ser pequeños comerciantes, empleados, y a los hijos no les pueden pasar ningún bagaje cultural, y ni siquiera les pueden pasar un idioma. Esos hijos

¹¹ En la década del 60 las políticas lingüísticas italianas impulsan la homogeneización de la lengua y utilizan las instituciones escolares y los medios masivos para impulsar el toscano como lengua nacional. Son pocos los casos de escritores o cineastas que persisten en el uso de los dialectos como modo de resistencia, entre ellos, Gadda y Pasolini resultan significativos como excepción.

¹² Algunos rasgos culturales de la identidad pasan directamente por el tamiz lingüístico. El caso del “chisme” es significativo por la relevancia que le dará Puig en su escritura como matriz discursiva. Incasablemente reclama en sus cartas estas “escurzas” sobre familiares, amigos y conocidos, al tiempo que él mismo los usa como broche o cierre de sus intervenciones epistolares.

¹³ Puig regresa al español y a la realidad argentina en su tercer guion cinematográfico *La Tajada* que se analizará más adelante.

tuvieron que aprender el español en la calle: todo lo de la casa era “dudoso”, lo de la casa no convenía porque era cosa que ya se estaba superando; entonces los modelos de lenguaje a mano eran los del cancionero, los de la mala prensa, los del folletín que circulaban en aquella época, y era siempre un lenguaje “cargadísimo”, un lenguaje irreal, altisonante, demasiado florido (Corbatta “Encuentros con Manuel Puig” 616-617).

El acercamiento a las lenguas del cine va asociado a la necesidad de suplir un acervo cultural desprestigiado por una expresión que supere las barreras sociales. El cine, pero también el tango, las novelas rosas, las revistas de modas, los boleros, presentarán patrones lingüísticos de fácil apropiación para los sectores populares. En este terreno de la cultura de masas se juega la distinción de las lenguas y el adoctrinamiento de las conductas. El “lenguaje de la calle” es el portador de una marca social que señala modos de ser, estilos de vida y formas de apreciación estéticas que rigen la economía del hábito burgués. Por esta razón el discurso aprendido en los medios es más que una “deformación” lingüística, una intervención vital que cuestiona el lugar de las diferencias culturales en el entramado social del Estado Nación. La mala prensa y el folletín, inspirados en una jerga que mezcla lo extranjero del lenguaje con modelos respaldados en la universalidad de los medios, les proporciona a los hijos de inmigrantes, una herramienta social que legitima sus propias diferencias.

En la Argentina, el problema era el gusto por lo cerebral; todo lo que implicaba sentimiento, sensaciones, intuición era dudoso. Lo prestigioso era lo cerebral, así como en la conducta tenía mucho más prestigio la reserva, la medida. La estridencia, el exceso, ¡jamás! Lo español, lo italiano, era considerado clase baja; en cambio tenía un gran prestigio lo inglés, que era siempre lo medido- y lo francés en segundo término (Corbatta “Encuentros con Manuel Puig” 611).

Quizá ese mismo haya sido el problema de los primeros guiones de Puig. Inspirado en el lenguaje técnico del cine y echando mano al inglés pomposo de los grandes estudios, respetando siempre el género pero con algunos “toques” singulares que abren fisuras en las tramas, interrumpe la agilidad del diálogo con réplicas que proceden del cine de género donde se reconocen otros modelos de

lenguaje caracterizados por lo cargadísimo del dialecto y el exceso del sobresentimentalismo.¹⁴

La jerga de las estrellas

Puig escribe tres guiones durante su primera estadía en Europa (1956-1962). *Ball Cancelled* (1958), primer guion escrito en inglés ambientado en el siglo XIX y en el género gótico, *Summer Indoors* o *Verano entre paredes* (1959), con versión en ambos idiomas, y *La Tajada* (1960), en el que se arriesga a probar directamente con el español a pesar de renegar del cine argentino.¹⁵

Muy diferentes entre sí, los textos de esta trilogía mantienen en común la tensión sobre la identidad, la conversión del personaje central en otra “cosa” o, al menos, el intento de explorar otras vidas posibles. Cora, la mujer que regentea el campo Carlengton Manor, confiesa que quería ser como una heroína de las novelas que leía en sus tiempos de inocencia; Lilla, la protagonista de *Verano entre paredes*, se esfuerza en aparentar una vida trivial cuando lo que realmente desea es “sucumbir” al verdadero amor;¹⁶ y Nélica en *La Tajada* quiere abandonar la vulgaridad de su vida cotidiana para convertirse en actriz.

Dejando de lado *Ball cancelled*, en donde el lenguaje no juega un papel central, en los demás se acentúa el problema de lo extranjero, de la mezcla de culturas y de la incidencia de la lengua a la hora de expresar los patrones morales y las diferencias sociales.¹⁷

¹⁴ Giovanna Pollarolo hace un estudio detallado de las predilecciones de Puig por el cine clásico y de género enfatizando los elementos de desvío que introduce como innovación. Además, provee una selección acertada de algunos de los intertextos cinematográficos que intervienen en los tres guiones hollywoodenses de Puig.

¹⁵ Estos manuscritos fueron ordenados y editados por el grupo de estudios que trabajó en el archivo personal de Puig: Graciela Goldchluck y Julia Romero, dirigido por José Amícola. Ver: *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*.

¹⁶ En una de sus primeras salidas, Lilla se molesta porque no quiere ir a donde todos la conocen como una mujer superficial.”Lilla: (a Rick) Es el bar de frente de la oficina./Gunther: Por qué protestas si estás siempre metida ahí.../Lilla: Hoy quería cambiar... (a Rick con ironía casi escondida)... ¿Qué puede hacer una mujer para cambiar? Estoy aburrida de ser yo, quiero convertirme en otra.../Rick: (en serio) Puede casarse y empezar a tener hijos. (Gunther sonríe burlón)” (74).

¹⁷ Puig fue siempre muy riguroso con su trabajo y más, en lo que se refiere al manejo de la lengua. Tanto *Ball Cancelled* como *Summer Indoors* fueron sometidos a la lectura de sus amigos o colegas anglófonos antes de entregarlos a sus posibles productores.

La acotación que abre la primera escena de *Verano entre paredes*, dice:

La acción del film tiene lugar en Lucerna, una ciudad suiza de provincia situada en el cantón alemán, donde los habitantes trabajan duro y tratan de *no dejar horas libres para las emociones*. Pero Lilla, Rick y Cinthia, los tres protagonistas de la historia son extranjeros: tres personajes que pasean sus problemas por *calles cuyos nombres casi no saben pronunciar* y que se sienten al margen de la vida de la ciudad como un pato que se sumerge en el agua sin mojarse (59; énfasis nuestro).

La cita apunta a la caracterización de los personajes extranjeros en contraste con la cultura del lugar y a señalar dos aspectos centrales para establecer las diferencias: por un lado, la oposición medida/emoción, puntualizada antes como la tendencia argentina a valorar lo cerebral en detrimento de lo exacerbado de las pasiones; por otro, el desajuste del lenguaje sujeto a los errores y los equívocos propios del extranjero, que tendrá que inventarse un lenguaje propio con el que enfrentar la “diferencia”.¹⁸

Lilla es una italiana muy independiente que trata de resolver “el conflicto de la mujer entre la liberalidad y el amor propio o, en otras palabras, el problema de conciliar una vida alegre con el respeto a sí misma” (Puig *Querida Familia* 193); Rick un americano de Jennignsville que valora las tradiciones de su pueblo; y Cinthia, su novia, una joven que quiere transformarse en una gran pianista. Los amigos de Lilla son también de afuera y “hablan todos en inglés; aunque en cualquier idioma lo que dicen suena a hueco” (70). Las diferentes nacionalidades que también desfilan en sus aventuras amorosas, se expresan en la misma lengua “neutra” que trata de cubrir las diferencias lingüísticas y no es hasta que alcanza con Rick “el verdadero amor” que esta homogeneidad se quiebra. En el metalenguaje fílmico, Puig incorpora un guiño de complicidad con el cine de género. Cuando la relación entre Lilla y Rick se consolida, se da el gusto de imitar la lengua “cargadísima” del tango para dar cuenta del cambio de intensidad. Después de haberse reencontrado, la pareja festeja su felicidad reproduciendo el lenguaje “altisonante” de los medios, una jerga de gánsters que, en español, se ajusta perfectamente a la jerga del lunfardo.

¹⁸ Diferencia que se torna, según Derrida, en un lugar paradójico porque es la distancia que impone el otro pero a la vez, la resistencia sobre la que se construye la identidad propia.

Lilla: (*parodiando a los gánsters del cine*) No importa, vos ganáte la confianza del trompa que juntos daremos el golpe, una noche entramos en la fábrica

Rick: ...y nos levantamos con los habanos.

Lilla: Hermano el fato está consumado, echemos un trago.

Rick: Antes del trago mejor sería lastrar algo

Lilla: (*abrazándolo*): Lastráme a mí si querés

Rick: ¿No hay otra cosa? ¿Ni siquiera un cacho ´e pan?

Lilla: Juná la cocina y chíflame

Rick: (*va a la cocina y enciende la luz. Sobre la mesa hay una cena fría preparada para uno*) Piba... (*se besan y se abrazan. Rick toma un trozo de pan y lo come*) (115).

En esta oportunidad, Puig utiliza un metalenguaje que remite al cine de género; el lenguaje aprendido en las películas o en los medios de la cultura de masas está relacionado, de otro modo, a la actuación. No se trata tanto de imitar los diálogos de Hollywood, como de hacer uso de una especie de variación dialectal aprendida en “la calle” que se asocia al momento de la declaración amorosa, circunstancia valorada como una gran experiencia en la vida del sujeto. La cadencia *canyengue* del diálogo funciona de la misma manera que cualquiera de las réplicas famosas de *Lo que el viento se llevó* o *Casablanca*, acentuando la importancia de la situación y la necesidad de recurrir a un lenguaje de cita, aprendido en el afuera.¹⁹

¿Por qué el lenguaje del tango es tan truculento? Porque está dirigido a gente muy simple a la que hay que impresionar con efectos y que, de algún modo, es un lenguaje difícil de repetir porque no es real. El argentino entonces, el argentino de primera generación y sus hijos, ve que hay un lenguaje de “entrecasa” que incluye las formas dialectales y que sí es espontáneo, y otro, el lenguaje de la calle que se usa cuando llega el momento de expresarse: una declaración de amor, una carta, discutir algo en el bar. En ese momento se echa mano a un lenguaje cultural, con base en esos modelos (Corbatta “Encuentros con Manuel Puig” 617).

¹⁹ Siguiendo a Benjamin, los mismos personajes de ficción recurren al cine para legitimar una experiencia que la modernidad parece haberles robado. Puig copia esta estrategia en sus novelas incorporando las formas de expresión de la cultura de masas, para narrar los momentos decisivos de la experiencia. No se trata tanto de la incapacidad de vivirlas sino de la necesidad de darles un “valor” del que sus propios lenguajes carecen. Por eso, Toto en *La traición* recurre al cine para enfrentar sus miedos y Nélica en *La Tajada* a la letra de los boleros para concretar la relación amorosa con Julio.

La sobreactuación de los personajes tiene que ver, en este caso, con la importancia de la escena: los amantes se sienten protagonistas de sus propias vidas y, para enfatizar la realidad, para vivir la “experiencia”, recurren a los modelos de la ficción. Pero lo que en inglés se traduce como un ejemplo de cómo los medios construyen el modelo de una vida ideal, en la versión en español, se carga con otro tipo de apropiación. La elección de una jerga aprendida “en la calle” registra la devaluación de la lengua de origen y un intento de revalidar la situación comprometida con el logro social. Ese lenguaje que los eleva por sobre la “dudosa” procedencia de lo extranjero rebajado, procede del repertorio conocido de la cultura de masas. No aceptado por la burguesía, pero sí por los sectores de la clase media con aspiraciones de ascenso social, el idioma del tango le quita al dialecto nativo su marca negativa y deja traslucir un idioma “distinguido” de la lengua materna –del dialecto–, pero que mantiene su carácter “marginal” con respecto a la lengua hegemónica –el español–.

La libertad de expresión adquirida a partir de un aprendizaje vivenciado en la cultura de masas sirve además para reflejar un tipo de conducta que privilegia las emociones. Frente al universo racional de los argentinos nativos, frente a una tradición fundada en la medida, en los “buenos modales” y en el “buen gusto”, el discurso popular se vuelca hacia el desenfreno y el exceso representado en las letras del cancionero y en los diálogos de la pantalla.

Esta gente (se refiere a la clase media con sólidas bases en la inmigración) tenía total adhesión a la ideología de las canciones: repetían letras de tangos y de boleros –que suelen ser muy populares en los pueblos– y se creían que actuaban de acuerdo a esta ideología de la “gran pasión”, de sacrificarlo todo por el amor, pero en realidad la cosa era mucho más fría y calculada. Se daba así una escisión entre la ideología de la gran pasión –cancionero, radioteatro, novela rosa, cine– y el cálculo, la mezquindad, en la vida real (Corbatta “Encuentros con Manuel Puig” 616).

La ideología de la pasión sobre la que se funda gran parte de la narrativa de Hollywood, estructura la temática de *Verano entre paredes*. Puig enfatiza la carga del afecto introduciendo secuencias que funcionan como citas dentro del discurso mismo del cine. Ante la imposibilidad de vivir la experiencia deseada, Lilla se refugia en las imágenes de la narración cinematográfica. En el momento crucial de

la separación, sueña con “escenas de película” mientras Rick y Cinthia viven sus primeros meses de matrimonio.

Estas historias están narradas a través de imágenes mientras la voz en off reproduce la triste realidad de las cartas de Cinthia.²⁰ La identificación con personajes del imaginario mediático le permite a Lilla sentirse protagonista y “vivir” una experiencia mediatizada.

Ya camino a *La tajada*, en el contexto argentino, la copia de un lenguaje que “funciona” en los dramas de la ficción, alimenta las fantasías de pertenencia y de progreso que sostiene la clase media argentina marcada por la inmigración. De la mano del lenguaje, llega también la imitación de un modo de ser, de comportarse y de actuar en sociedad que los sectores más bajos aprenden de los medios. Solo que, aparatosamente y acentuando su artificialidad, lo único que logran es manifestar aún más las diferencias.

La ideología de la gran pasión

En *La tajada*, el primer guion en español y el único “con un tema argentino %100” (Puig *Querida Familia* 236), pondrá el acento en esa exploración al encarar la historia de una joven actriz de revista que quiere ascender en el mundo profesional y que aspira a pertenecer a otro estrato social para romper con el ambiente familiar del proletariado.²¹ El lenguaje aprendido en la calle opera como intertexto desde la primera escena que se abre con la interpretación de una obra de Bernard Shaw, “La comandante Bárbara”, en la que Nélide se esfuerza por imitar la conducta de la burguesía representada en su personaje pero duplicada en las compañeras del director que asisten al ensayo de la obra. La acotación inicial dice: “La dama joven es quien tiene más diálogo a su cargo: *falsifica el tono tratando de dar un acento distinguido o etéreo a su personaje*” (13; énfasis nuestro).

²⁰ “Llegó una postal de Londres. Lilla imaginó un brillante salón de conciertos, en una noche de gala. Los letreros anunciaban simplemente “Cinthia pianista”. En un palco Lilla estaba sentada junto a Rick y en la oscuridad se estrechaban las manos y se miraban con picardía. Cinthia cómplice les sonreía desde el piano mientras tocaba la melodía del hotel” (103).

²¹ Puig empieza este guión en Europa, 1959, pero lo termina en Buenos Aires, a su regreso en 1961). En sus cartas, anticipa una visión positiva de este trabajo con respecto a sus otros ejercicios. “Lo que me entusiasma es que tengo la impresión de que, en este caso, la idea ya es valiosa de por sí, mientras que en los dos anteriores es más el tratamiento lo que importa” (*Querida Familia* 236).

El acento distinguido es detectado por el director quien increpa a Nélica para que disminuya la afectación con la que está interpretando al personaje.

DIRECTOR: (Personalidad afeminada, cabello largo, aspecto descuidado) (A la dama joven) Nélica, me estás volviendo a hacer pavadas con las manos, Bárbara es una chica bien, pero los meñiques no tienen nada que ver con eso.

NÉLICA: No me digas que cuando Bárbara señala el cielo y yo hago ademán para arriba así (hace ademán, meñiques arqueados) no queda más fino, más delicado...

DIRECTOR: No, eso no es *fino*, es *cursi*. Una mujer de cuna es más natural, no está consciente de sus movimientos [...] (14; énfasis nuestro).

La falsificación, en este contexto, está expresada en la palabra *cursi* que, además de denunciar el carácter artificial de la apariencia, indica una distinción vinculada con diferencias sociales. En la cita, se opone claramente a la elegancia y a lo “fino”, términos que delimitan el espacio en el que se mueven los sectores de la alta burguesía, más tarde encarnados por la familia de Julio Idaondo, venida a menos en épocas de ascenso del peronismo. Mientras que se define el buen gusto como algo “natural”, cierta capacidad innata que la gente “de cuna” desarrolla inconscientemente, lo *cursi* indica un gusto desvirtuado que aspira a pasar por “buen gusto” sin lograrlo. En el diccionario de la RAE, la definición de *cursi* vuelve a mencionar los opuestos en relación a estos dos ejes; la artificialidad del gusto y la apariencia: “Dicho de una persona que pretende ser elegante y refinada sin conseguirlo/dicho de una cosa que con apariencia de elegancia o riqueza es pretenciosa y de mal gusto”. No puede sino vincularse el uso del término *cursi* o *kitsch* a la implosión de nuevas mercancías que revolucionan el mundo de la moda, del arte y el estilo de vida que transforman la idea de bienestar general. El acceso de las masas a mayores bienes de consumo desarrolla un nuevo mercado que empieza a proponer nuevos objetos; de este modo, mientras que el mercado avanza sobre la cultura de masas, la burguesía se atrinchera sobre la falsa naturalidad del gusto para negar las determinaciones socioeconómicas que intervienen en la selección de los objetos, en especial, de los bienes culturales relacionados con la estética. Por esta razón, la discusión crítica hace de la cultura de masas un punto central al pensar a las vanguardias desde la división tajante

ente lo letrado y lo popular. La poética de Puig, cercana a los sectores populares más vinculados al éxito de mercado que al canon de la alta cultura, pero que también propone un alto grado de experimentación formal, presenta un acercamiento conflictivo que cuestiona el propio estatuto de arte y que se ubica en una dialéctica que no hace síntesis.

Fundadas en la inestabilidad de la fascinación por el mal gusto, las micropolíticas de las novelas de Puig se sustraen al juego simple de la reivindicación o la crítica de las subculturas toda vez que usan sus lugares comunes con una intensidad tal como para descubrir (inventar) en ellos puntos de vista que renuevan nuestras relaciones con el mundo de lo cursi, del sobresentimentalismo, de las pretensiones kitsch (Giordano *La conversación infinita* 25).

En este sentido, el mal gusto asociado a la fascinación por la letra de los boleros, el culto a las actrices del star system, la lectura de folletín y la valoración del tango no indicarían ni la devaluación del buen gusto ni la sobreestimación de lo popular sino una instancia de intervención que reconoce el poder narrativo de la cultura de masas y su incidencia en la producción y la recepción de la obra de arte.²²

La discusión sobre lo *cursi* instala una polémica mayor que tiene que ver con la convivencia y modificación de distintas prácticas cotidianas. Según Pierre Bourdieu, el gusto es un *habitus* que procura la distinción, no solo funciona como marca de identidad sino que se verifica en la distancia con el otro. Más que una capacidad innata para reconocer el objeto estético es una construcción artificial delimitada por factores socioeconómicos que determinan el acceso a los bienes materiales y culturales.²³ Estudiando el consumo de los sectores populares, resalta

²² Más que una cualidad de la cultura de masas, el mal gusto para Puig es una zona de exploración que le interesa como mecanismo capaz de romper con las barreras de una represión impuesta por la alta cultura. “A mí me interesa sobremanera el territorio del mal gusto, porque creo que el temor de caer en el *soi disant* mal gusto nos impide el recorrido de zonas especiales que pueden estar más allá del mal gusto. Me interesa muchísimo ver qué pasa por allí, dejarme llevar por ciertas intuiciones. Por ejemplo, en la truculencia del tango yo veo la posibilidad de una forma de una poesía diferente. Me interesa también el sobresentimentalismo de cierto cine, a ver qué pasa más allá de eso, a qué responde esa necesidad, qué satisface eso en el público, y qué habría más allá de eso” (Corbatta “Encuentros con Manuel Puig” 601).

²³ Bourdieu estudia las diferencias socioculturales de la sociedad francesa en relación al ingreso y al consumo de la burguesía y el proletariado. La medición del capital cultural y el consumo económico permite reconocer las selecciones del *habitus* cultural y estético según las clases sociales.

que las diferencias en el estilo de vida se manifiestan en la intervención de principios de selección diferentes ligados al *habitus*, entendido como la necesidad hecha virtud, y comprueba que el gusto por lo práctico y rendidor de las clases más bajas no está sujeto únicamente a lo económico porque a mayores recursos todavía persisten criterios de selección, nunca totalmente liberados de su primitiva limitación del acceso al capital cultural.

Por ejemplo, el gusto por los colgantes de fantasías y por las llamadas baratijas que pueblan salones y entradas de chucherías y cacharros de feria se inspira en una intención desconocida por los economistas y por los estetas ordinarios, a saber, la intención de obtener a menor costo el máximo de efecto (“esto causará mucho efecto”, fórmula que, para el gusto burgués es la definición misma de la *vulgaridad* (Bourdieu *La distinción* 387; énfasis nuestro).

Se puede pensar que esta vulgaridad oculta en la selección de lo que es considerado “buen gusto” es otra manera de definir lo *cursi* marcando, con este término, más que una diferencia cultural, la distancia social sobre las que se construyen las desigualdades del capitalismo.

En Argentina, el ascenso obrero provoca la reacción de la burguesía que sigue defendiendo su territorio sostenido en base a las diferencias socio-económicas relacionadas culturalmente también con la desigualdad de “competencias”. La vulgaridad de los sectores populares –que ahora adquieren otro estatus– exalta la exclusión de un territorio que sigue siendo un privilegio, ya no de los que más tienen, sino de los que pertenecen a la burguesía “por derecho de cuna”. La respuesta de los sectores bajos es, por lo mismo, extraña. Ligada quizá a la fuerte impresión de las masas de inmigrantes que sufrieron el proceso de nacionalización, los sectores obreros que “ascienden” con el peronismo desarrollan, a través del gusto, el deseo de obtener lo que antes les fuera negado. Desde esta perspectiva, el “mal gusto” se traduce en un pretendido “buen gusto” que logra únicamente exacerbar las diferencias. La necesidad de pertenecer y de ser aceptado en otro círculo social fomenta la falsa apreciación de lo estético, la afectación en la forma de hablar y la exageración en la manera de comportarse, en suma, la escenificación de un estilo de vida que no es el propio.

Por otro lado, si el gusto se mide en los consumos, también se registra en formas de expresión, de comportarse y de vestir que marcan el estilo de vida. Puig tiene en mente el repertorio de los discursos sociales para caracterizar a sus personajes. No sólo la manera de hablar está copiada de los medios por donde circulan las lenguas de segunda mano, sino también sus estereotipos. Nélide viste como lo indican las revistas de moda y actúa según la cholulez de la revista *Radiolandia* que Manuel exige le manden a Europa. “Nélide sale del camarín, todavía tiene maquillaje puesto pero se ha cambiado la ropa, se acerca, tiene los cierre-relámpagos abiertos; no se la ve favorecida por la vestimenta que lleva, de poco precio y gusto dudoso, se ha soltado el cabello, largo y demasiado enrulado” (14). Este gusto dudoso replica la sospecha que antes señalamos en el lenguaje, cierta procedencia indeseada que amenaza todo el tiempo con trasvasar las barreras de la exclusión.

Por último, la ideología de “la gran pasión” inspirada en la pantalla da como resultado un modelo de conducta que asume el desenfreno reprimido por la sociedad real. El gusto por las formas menores del arte dentro de la industria cultural, funciona como legitimación de un modo de actuar que parece refinado, importante o intenso pero que las instituciones rechazan como forma de conducta. De todas maneras, las masas insisten en la identificación. Al apropiarse del lenguaje cinematográfico y sus dinámicas, los sectores populares se reencuentran con la narración y vuelven a participar de una experiencia “artificial” que crea la ilusión de pertenencia. Imitando los diálogos de película, las formas del discurso menor, se alejan de la herencia bastardeada por la inmigración y sostienen un sueño de integración que no deja de ser falso.

La valoración de este tipo de lenguaje narrativo varía de acuerdo a los parámetros culturales que intervienen tanto en el arte como en lo social. La “afectación” de Nélide está relacionada con un deslizamiento exagerado hacia lo *cursi* en contraposición a los buenos modales esgrimidos por la burguesía. Nélide viene de una familia de extracción obrera, procedente de Galicia, vive en los suburbios de Santos Lugares y sueña con abandonar una vida de carencias. Para alejarse de ese entorno, se sumerge en el universo *kitsch* del teatro de revistas, tiene amigas “bataclanas” y accede a sostener una relación con los “capos” del

medio para ascender profesionalmente. En esa carrera de iniciación, aprende cómo “distinguirse” a través del gusto. Por un lado, registra la recriminación del director -“no tiene razón no tengo modales cursis”- (16) pero momentos después ensaya movimientos “menos cursis” frente a las vidrieras de los centros comerciales; por otro, se afirma en esas marcas de identidad ampulosas y exageradas con las que considera adquirir cierta credibilidad. Por ejemplo, frente a Julio, Nélica cree estar viviendo una experiencia “intensamente” y por eso, como antes Rick y Lilla, lo expresa a través del lenguaje mediático.

Nélica: vos dirás que soy una loca

Julio: (la detiene) no hables así (la besa)

Nélica: *es que te quiero con el alma* (Julio se ríe) ¿Por qué te reís?

Julio: Por eso del alma...

Nélica: ¿Qué tiene?

Julio: Estuvo un poco cursi.

Nélica: cómo sos [...] (64; énfasis mío).

Esta vez es su amante quien identifica las citas de lo *cursi*; “es que te quiero con el alma” proviene de la letra de los boleros, música ligera o exclusivamente femenina. Esta advertencia inicial se refuerza al corregir los modales de Nélica; Julio se molesta por la deferencia con la que trata al portero, se resiste a mostrarla socialmente, y no quiere “mezclarla” con su familia. Nélica no solo tiene mal gusto sino que pretende ser quien no es; al copiar la forma de hablar y la exasperación de las emociones de la cultura de masas muestra su verdadera procedencia. La apariencia mal llevada es lo que le molesta a Julio. De ahí su poca aprehensión al tango pero más aún a los boleros como encarnación del gusto popular.

Julio: (*refiriéndose al tango*) Me pudren pero los prefiero a esto, por lo menos no tienen pretensiones. Los boleros en cambio quieren ser finos y no sé qué y no son nada.

Nélica: (saca el disco) como yo querés decir: que quiero ser fina y no sé qué... y no soy nada. Sí, algo soy... ¡Soy cursi! (se da vuelta para ocultar los ojos llenos de lágrimas)

Enseñame a no ser cursi (65).

Los vestidos floreados, el cabello suelto, el maquillaje exagerado irán cambiando en tanto su relación con Julio progrese. En la medida en que Nélica quiera ser aceptada dentro de otra clase social tendrá que desprenderse del gusto “dudoso” y de cierto lenguaje asociado a él.

La lucha ideológica entre la gran pasión y la economía cultural del capitalismo se proyecta en el escenario coyuntural del peronismo. El ingreso de los sectores populares al consumo y a la vida política agudizan las diferencias que están aún más marcadas en la segunda parte del guion. Después de la desilusión amorosa, aparece una Nélide que triunfa en el teatro como actriz y que está sólidamente establecida como la esposa de Tintín, antiguo militante peronista ahora conocido como el diputado Marsano. A partir de su nueva posición, la obra trabaja sobre la división social del mismo sector proletario; las generaciones de inmigrantes siguen sólidamente aferradas a sus *habitus*, los padres de Nélide no saben disfrutar de los hoteles elegantes y persisten en sus modales hoscos alejados de la etiqueta protocolar, mientras que ciertos sectores populares ahora en el poder, hacen suyos los gustos de la burguesía, como los compañeros de Tintín que adquieren lujosas propiedades y las transforman según una lógica particular de apropiación muy distinta a la de sus antiguos dueños. Los hábitos de consumo se convierten en un pretendido modo de vivir a través del cual creen obtener cierta legitimidad. La obra concluye con un giro dramático que cierra la historia con el tema de la revancha. La “tajada”, referida a la comisión que Nélide accede a ganar en detrimento de las viviendas sociales que el gobierno se había comprometido a construir, es una manera de obtener no solo un beneficio económico sino la venganza social que, como proletaria hija de inmigrantes, puede ejercer contra la burguesía. Sus antiguas aspiraciones de éxito profesional se ven realizadas, pero al costo de una traición hacia su propia clase ya que Nélide cancela a Julio como intermediario de la operación comercial pero se queda con el dinero. Sus batas de seda y sus perfumes de París pueden más que los principios de justicia social y es ahora ella la que “mira como sapo de otro pozo” (*La tajada* 119) a su propia familia.

Bibliografía

Amícola, José. *Materiales iniciales para La Traición de Rita Hayworth*. La Plata: Orbis Tertius, 1996.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.

---. “El narrador”. *Para una crítica de la violencia*. Madrid: Taurus, 1991.

---. “Experiencia y pobreza”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1979.

Corbatta, Jorgelina. “Encuentros con Manuel Puig”. *Revista Iberoamericana* XLIX. 123-124 (1983): 591-620.

Deleuze, Gilles; Félix Guattari. *Kafka por una literatura menor*. México: Era, 1975.

Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Giordano, Alberto. *Manuel Puig, la conversación infinita*. Rosario, Viterbo, 2001.

Labov, William. *Modelos sociolingüísticos*. Madrid: Cátedra, 1983.

Logie, Ilse y Julia Romero. *Extranjería. Lengua y traducción en la obra de Manuel Puig*. *Revista Iberoamericana* LXXIV. 222 (2008): 1-19.

Puig, Manuel. *La Tajada*. Rosario: Viterbo, 1999.

---. *Manuel Puig: Querida familia. Tomo 1 Cartas europeas (1956-1962)*. Prólogo de Graciela Goldchluk. Buenos Aires: Entropía, 2005.

---. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.

Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2016.

Pollarolo, Giovanna. *Los Guiones del “Ciclo Hollywoodense” de Manuel Puig. Copias, reescrituras y apropiaciones*. Tesis doctoral de la Universidad Canadiense de Ottawa, 2012. Web. Acceso: 8/12/2016.

Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

Sosnowsky, Saúl. “Manuel Puig”. *Hispanamérica* 3 (1973): 69-80.