

UN DESTINO EJEMPLAR

von Sternberg, Borges y Puig

Graciela Speranza
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Borges y Puig no sólo comparten la pasión por el cine como fuente de inspiración formal para la narración sino también el culto por el director austríaco Josef von Sternberg. El cine de von Sternberg, sin embargo, más que señalar algún punto de contacto entre ambas literaturas permite definir las diferencias con más nitidez que cualquier consideración de intertextualidad propiamente literaria.

PALABRAS-LLAVE

Puig, Borges, Sternberg, literatura latino-americana, cinema

Escandalosa como una lata de sopa *Campbell* junto a un *dripping* de Jackson Pollock, la primera novela de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, irrumpe en la literatura de los '60 como un objeto extraño, extemporáneo e inclasificable. Son los años del boom latinoamericano, embanderado en un nuevo realismo — exuberante, barroco, mágico- y la novela se debate en América entre una fidelidad voluntaria a la especificidad cultural, social y política de la experiencia continental y las urgencias formales de la modernización literaria. La ficción del Río de la Plata — más cosmopolita, excéntrica, fantástica — se mantiene mientras tanto relativamente distante de la estelaridad del boom: Borges conserva su lugar de indiscutido privilegio, compartido fugazmente por la osadía surrealista de Cortázar.

Nada en los comienzos de Puig, sin embargo, hace suponer una herencia sustantiva de la tradición canónica argentina. Ignorando a su modo la oposición Borges-Cortázar que reorganiza el sistema literario argentino en los '60, Puig se distancia de ambos modelos con igual prescindencia, ajeno por completo al espesor metafísico de ambas poéticas: ni el nominalismo de Borges ni la trascendencia por la vía surrealista de la búsqueda cortazariana. Consagrada a la elocuencia de las superficies, la literatura de Puig es, en principio, un arte deliberadamente “intrascendente” y plano.

El peso de la polaridad Borges-Cortázar, sin embargo, ha obligado a la crítica a subrayar las afinidades electivas con la lógica del tercero excluido. Puig aparece así como el último representante de una línea tradicional de incorporación de lo popular en la literatura argentina, inaugurada por Arlt y continuada por Cortázar. Y si bien es cierto que la vocación cortazariana por la mezcla y su gusto por la imitación de la oralidad llevan a suponer convergencias, las peculiaridades del programa narrativo de Puig surgen más bien de la consideración de las divergencias.

La distancia respecto del modelo borgeano resulta, es cierto, más inmediatamente evidente. Pero es allí, en la virtual independencia respecto de un precursor ineludible para la literatura argentina escrita a partir de los '50, donde aparece con más claridad la magnitud de la prescindencia de los comienzos de Puig respecto de los mandatos canónicos. Nada más contrario al pudor y a la economía borgeanos que la exuberancia banal de *La traición de Rita Hayworth*. No sorprende entonces que el único comentario conocido de Borges sobre la literatura de Puig se limite a los títulos, como signo de una negativa radical al reconocimiento de legitimidad estética. Recuerda el propio Puig:

En el '73, de paso por Nueva York, un periodista de *Newsweek* le preguntó qué pensaba de mis libros y respondió, como siempre, que no leía nada que tuviese menos de 50 años de escrito, pero agregó que en mi caso eran tan horribles mis títulos que ni al cabo de ese tiempo los leería.¹

La traición de Rita Hayworth, *Boquitas pintadas*, *The Buenos Aires affair*, títulos que entusiasman a Puig “por su carácter pop-art”, son sin duda la antítesis de la contundencia clásica e inmaterial de “El Aleph”, “El sur”, “El fin”, “El muerto”, “El inmortal”. La distancia abismal entre los títulos es sólo un índice exterior y sintético de dos concepciones de la literatura diametralmente opuestas: frente a la fidelidad al estilo como marca de propiedad lingüística de la literatura de Borges, la reproducción de lenguas sociales deliberadamente impersonal de la ficción puiguiana; frente al esencialismo libresco de Borges — la realización del programa mallarmeano “Todo el mundo existe para concluir en un libro”—, la decidida elección de un repertorio de materiales y formas exteriores a la gran tradición de la Literatura en la ficción de Puig.

Con todo, se podría argumentar, hay un diálogo significativo en los comienzos de ambas literaturas que curiosamente los reúne. Borges y Puig no sólo comparten la pasión por el cine como fuente de inspiración formal para la narración sino también el culto por el director austríaco exiliado en Hollywood, Josef von Sternberg. Paradójicamente, la presencia de von Sternberg como precursor de ambas literaturas más que señalar algún punto de contacto permite definir las diferencias con más nitidez que cualquier consideración de intertextualidad propiamente literaria.

UN HETEROCOSMOS DE LUCES Y SOMBRAS

La filmografía clásica de von Sternberg suele dividirse en dos etapas: la primera incluye sus películas mudas producidas en Hollywood entre 1927 y 1930 (*The Salvation Hunters*, *Underworld*, *The Last Command*, *The Docks of New York*, entre otras), la segunda, sus seis películas sonoras protagonizadas por Marlene Dietrich entre 1930 y 1935 (*The Blue Angel*, *Morocco*, *Dishonoured*, *Shanghai Express*, *Blonde Venus*, *The Scarlet Empress* y *The Devil is a Woman*). Y si bien su popularidad suele asociarse a las películas sonoras protagonizadas por Marlene, ya en sus primeros films mudos, Sternberg encuentra un modo personal de conciliar las demandas del gusto popular con su propia voluntad de experimentación estética. Con toda su audacia formal *Underworld* no sólo inaugura uno de los géneros clásicos del cine norteamericano — el film de *gangsters* — sino que logra uno de los primeros éxitos masivos del cine mudo.

¹ PUIG. Un recuerdo de Borges, p.25.

La popularidad en Hollywood devuelve a Sternberg a Berlín donde dirige la primera película sonora del cine alemán, *The Blue angel* (*El ángel azul*), el comienzo a su vez de su carrera con Dietrich. Amparado en el éxito internacional, Sternberg radicaliza su audacia formal y, ocultándose detrás del exotismo de sus escenarios, la extravagancia de sus tramas, y la duplicidad enigmática de sus personajes femeninos, despliega sus propias fantasías en seis films consecutivos con Marlene, “una corriente continua de autobiografía emocional”.² Así, la tetralogía von Sternberg-Dietrich resume a la perfección el sello personal que el director austríaco logró imprimir a su producción hollywoodense. Sternberg extrema allí el trabajo con la textura de la imagen, el claro oscuro, los larguísimos fundidos, el barroquismo decorativo, hasta construir una atmósfera deliberadamente irreal abierta a la celebración de la fantasía visual. El artificio formal subraya el fatalismo romántico que impulsa la trama y le permite al mismo tiempo la construcción mítica de Marlene como *star*.

A pesar de su enorme popularidad, la obra de Sternberg fue soslayada por la crítica hasta los años ‘60, acusada de pretenciosa y superficial —“basura disfrazada de arte” —³ y solo adquirió estatura artística con la lectura “auteurista” de Andrew Sarris que en su historia del cine norteamericano lo incluyó junto a Chaplin, Flaherty, Ford, Griffith, Hawks, Hitchcock, Keaton, Lang, Murnau, Ophuls, Renoir y Wells en el “panteón” de “auteurs” pioneros de Hollywood, consagrados por una visión personal y por la creación de un mundo autónomo con leyes y paisajes propios.⁴ Ajeno a las demandas realistas del cine norteamericano de los 30, reducido más tarde a la mística de Marlene, explica Sarris, el arte de Sternberg fue acusado inmerecidamente de trivialidad.

También para Peter Wollen, el cine de Sternberg fue relegado en los estudios críticos por su inadecuación a los dos modelos clásicos de la teoría cinematográfica: el paradigma indicial de André Bazin y el paradigma simbólico de Sergei Eisenstein.⁵ La estética de Sternberg, en efecto, se opone francamente al ideal realista de Bazin y al didactismo ideológico o al simbolismo inherente al montaje de Eisenstein. Más que registrar el mundo real mediante el uso indiscriminadamente inclusivo de la cámara, el cine debe construir para Sternberg un universo totalmente artificial. Más que atender a la ideología, el cine debe abrirse a la fantasía, al deseo y al pensamiento mágico. Contra el fetichismo de la “autenticidad”, promueve así la creación de un heterocosmos autónomo en un tiempo y en un espacio imaginarios: “No creo en el fetiche de la autenticidad. (...) No hay nada auténtico en mis films. Absolutamente nada.” El cine no debe aspirar entonces a convertirse en una “ventana al mundo” (“La verosimilitud, asegura Sternberg, cualquiera sea su mérito, se opone francamente a cualquier aproximación estética”), sino más bien un mundo alternativo, un acceso al juego dialéctico entre consciencia e inconsciencia, entre la fantasía y las exigencias del principio de realidad. Así, la inverosimilitud de la última escena de *Morocco*, por ejemplo — Marlene Dietrich deja sus zapatos de taco alto y corre descalza detrás de

² SARRIS. *The american cinema, director and directions*, p.77.

³ GRIFFITH. *Richard griffith's risposte*, p.9.

⁴ SARRIS. *The american cinema, director and directions*, p.74.

⁵ WOLLEN. *Signs and meaning in the cinema*, p.136.

la Legión Extranjera —, no afecta su eficacia. El exceso subraya la distancia entre el film como objeto artístico y la ilusión de la representación realista, entre la puesta en escena de la fantasía o el deseo y los límites ceñidos de lo verosímil. Los decorados exóticos (Marruecos, Austria, Rusia, China), la presentación de los actores según el modelo teatral en los títulos del comienzo (“The Players”), y las peripecias más o menos previsibles del molde genérico crean sucesivos marcos que subrayan la construcción de un mundo artificial.

VON STERNBERG Y SU DESTINO EJEMPLAR

No es casual que Borges, afecto a las poéticas antirrealistas, a la causalidad “mágica” más que lógica, y a las tramas movidas por violentas fuerzas primitivas, se cuente entre los primeros críticos entusiastas de los films mudos de Sternberg. En 1931, en un breve ensayo publicado en *Sur*, encuentra en *Underworld*, *The Docks of New York* y *The drag net*, un modelo de economía y de armonía compositiva que, paradójicamente, afianza la construcción de una realidad “alucinatoria”, “torrencial”. En el prólogo de 1935 a la primera edición de *Historia universal de la infamia*, reconoce que sus primeros ejercicios de ficción derivan de von Sternberg, y en el de 1954 se refiere a la épica de *Historia universal* como mero ejercicio de ilusionismo verbal: “Patíbulos y piratas lo pueblan y la palabra “infamia” aturde en el título, pero bajo los tumultos no hay nada. No es otra cosa que apariencia, que una superficie de imágenes; por eso mismo puede acaso agradar.”

Es quizás Borges también, el primero en diferenciar claramente la economía estilística del primer Sternberg, de la exageración barroca que caracteriza su producción posterior: “*Marruecos (Morocco)* se deja ver con simpatía, pero no con el goce intelectual que causan la visión (y la revisión) de obras anteriores de Sternberg.” En el mismo ensayo del 31 en *Sur*, escribe a propósito de *Morocco*: “El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de *La ley del hampa (Underworld)*, han sido reemplazados aquí por la mera acumulación de comparsas, por los brochazos de color local. Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado un medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood, con lujo de albornoces y piletas y altos mucines guturales que preceden el alba y camellos con sol.”

La exageración, el artificio y el decorativismo visual que Borges reconoce en *Marruecos*, describen con precisión, mucho antes que Susan Sontag, la exuberancia deliberada del esteticismo *camp*. Más aun, su “populoso recuerdo de *Capricho imperial (The Scarlett Empress)*” (“una vasta inundación de barbas postizas, de mitras, de samovares, de máscaras, de espejos, de caras bruscas, de enrejados, de viñedos, de piezas de ajedrez, de balalaikas, de pómulos salientes y de caballos”) define por extensión la desmesura, la teatralidad y la extravagancia típicas de la una sensibilidad peculiar que Borges nombra sutilmente con un término francés, “marottes” (caprichos).

“Camp, escribe Sontag treinta años más tarde, en su ya clásico ‘Notas sobre lo camp’, es el rabioso esteticismo de las seis películas norteamericanas de Sternberg on la Dietrich.”⁶ El juicio categórico se desarrolla en un ensayo posterior, “Sobre el estilo”,

⁶ SONTAG. *Contra la interpretación*, p.312.

en el que Sontag vuelve a Sternberg para definir la sensibilidad camp en términos de diferencia entre estilo y estilización:

Compárense, por ejemplo, ciertas películas mudas de Sternberg (*Salvation Hunters*, *Underworld*, *The Docks of New York*) con las seis películas norteamericanas que realizó en los años treinta con Marlene Dietrich. Los mejores de los primeros films de Sternberg tenían rasgos estilísticos muy pronunciados, una superficie estética perfeccionada. Pero no percibíamos en el relato del marinero y la prostituta de *The Docks of New York* lo que en las aventuras del personaje de la Dietrich en *Blonde Venus* o *The Scarlett Empress*, que es un ejercicio de estilo. Lo que informa estos films posteriores de Sternberg es una actitud irónica hacia el tema (el amor romántico, la *femme fatale*), un juicio sobre el tema, interesante en la medida en que éste es transformado mediante la exageración; en una palabra: estilizado. (...) La “estilización” en la obra de arte, algo distinto del estilo, refleja una ambivalencia (afecto en oposición a desprecio, obsesión en oposición a ironía) respecto del tema. Esta ambivalencia se controla manteniendo una distancia específica del tema, gracias a la envoltura retórica constituida por la estilización.⁷

No sorprende entonces que Puig, por su parte, señale en *Morocco* el comienzo de la edad de oro del director. “¿Qué salvaría yo de un incendio si tuviera que elegir un filme de la historia del cine? — se pregunta — Supongo que para los aficionados a Antonioni y Godard, sería una *fatalidad* mi elección.” El comentario cierra un “Homenaje a von Sternberg”, escrito para la revista española *Bazar*, en el que de la filmografía revisitada del director austríaco, Puig,⁸ contrariando las preferencias borgeanas, elige la tetralogía compartida con Marlene Dietrich en Hollywood, producida entre 1931 y 1934. “Falsa acusación — advierte Puig — durante los años 40 y 50 se tildó a Josef von Sternberg de esteticista, de simple modisto de Marlene. Quienes estén todavía en duda, diríjense a las oficinas de la Paramount y reclamen la exhibición de su gran tetralogía.”

En efecto, para entender el por qué de ese lugar de fervorosa preeminencia de von Sternberg en la enciclopedia cinematográfica de Puig, es preciso volver a la tetralogía con Marlene y recuperar allí los fragmentos de diálogos que Puig celebra en su homenaje, la “fuerza hipnótica” que encuentra en sus imágenes, el “humor y la sinceridad” que a su juicio las impregna y “las preservan como el alcohol”. Allí, asegura Puig,⁹ inspirado por la belleza y la personalidad de Marlene, von Sternberg modela un único personaje que transita las historias con distintos nombres: “Amy Jolly, Shangai Lily o Agente X27, una mujer que ha vivido, sufrido y perdido el miedo a todo, que enfrenta todos los peligros y vence a todos los enemigos menos a uno, el más temible, su loco corazón de mujer.”

En una de las primeras escenas de *Morocco*, Amy Jolly, una cantante francesa de pasado incierto, debuta en un concurrido cabaret marroquí. Frente a un despliegue barroco de turbantes, trajes de gala, uniformes de la Legión Extranjera, abanicos que se mecen, humo y alcohol, Marlene, con frac negro y sombrero de copas, enciende un cigarrillo, entra confiada al escenario y canta en francés. La sensualidad de su voz grave y el desenfado femenino con que luce un atuendo masculino, se resumen en un

⁶ SONTAG. *Contra la interpretación*, p.32.

⁷ PUIG. Homenaje a von Sternberg, p.149.

⁸ PUIG. Homenaje a von Sternberg, p.147.

gesto provocador y audaz. Amy Jolly desafía las miradas de una audiencia agresivamente masculina, esquiva las caricias de los caballeros y se detiene junto a una mujer. Le roba una flor que lleva en la oreja, le acaricia el cabello, le agradece con un beso en la boca y después, con la misma decisión, arroja la flor a Tom Brown, un legionario a quien dedica en seguida todo su despliegue seductor. En el segundo número, mucho más ligera de ropas, se acomoda una boa de plumas y ofrece las manzanas que lleva en una cesta, al mejor postor. Rechaza la invitación del aristocrático La Bessiere y se ofrece por nada al legionario Tom Brown. Más tarde, en la intimidad de su cuarto, Tom Brown y Amy Jolly conversan entre nubes de humo, abanicos de estera y miradas intrigantes: “¿Por qué vino a parar a un lugar como éste?”, pregunta él. “A los hombres no les preguntan nada cuando entran a la Legión Extranjera...”, responde Amy Jolly, “Hay también una Legión Extranjera para mujeres, sólo que no llevamos uniforme ni bandera... No recibimos medallas por nuestro coraje, ni galones por nuestras heridas.” El primer diálogo con Tom Brown es sólo un anticipo del fatalismo romántico de la célebre escena final: Amy Jolly abandona la protección y la fortuna de La Bessiere, deja sus zapatos de taco alto en la arena y corre descalza detrás de Tom Brown que se aleja de la ciudad marchando con la Legión por el desierto.

En *Dishonoured* (*Fatalidad*, 1931), Marlene Dietrich es X-27, agente secreta al servicio del Imperio Austríaco. El relato de espionaje teñido de melodrama se anticipa en los títulos del comienzo: “1915... Un anillo de acero encierra a Viena... Extrañas figuras emergen entre el polvo del Imperio Austríaco que se desmorona. Una de ellas, registrada en los archivos secretos de la Oficina de Guerra como X-27, podría haber sido la espía más famosa de la historia... si X-27 no hubiese sido una mujer.” El valor de X-27 y su lealtad incondicional no impiden el final trágico. X-27 es sentenciada a muerte por una corte marcial; ha servido a su patria redimiendo un pasado disipado en las calles de Viena, pero ha traicionado a su país, dejando escapar por amor al agente enemigo H-14. Diez horas antes de morir, X-27 pide en la celda sus últimos deseos: un piano y la gracia de morir en un uniforme de su propia elección (“...uno de los que usaba cuando servía a mis compatriotas y no a mi patria”). Mientras el pelotón de fusilamiento se apresta en una explanada cubierta de nieve, X-27, envuelta en pieles y tules negros, se sienta al piano instalado en la celda y toca *El vals del Emperador*. Un joven soldado la interrumpe; ha llegado la hora de la ejecución. “¿Tiene Ud. un espejo?”, pregunta X-27. El joven desenvaina su sable y lo coloca frente a la espía que se calza su sombrero de plumas y se acomoda un velo de tul sobre el rostro. Ya en la explanada, camina decidida por la nieve hasta el paredón. El soldado le ofrece un paño negro para vendarse los ojos pero ella, por toda respuesta, toma el pañuelo y seca las lágrimas en los ojos del joven. Un redoble de tambores anuncia el momento de la ejecución. X-27, ahora en primer plano, sonríe desafiante. El soldado desenvaina el sable y obliga a los tambores a detenerse. Jura exaltado que no matará a una mujer ni tampoco a ningún otro hombre. “Ustedes le llaman a esto guerra,” dice a gritos, “yo lo llamo carnicería. Ustedes le llaman a esto servir a la patria; yo lo llamo asesinato.” X-27, ajena al dramatismo de la escena, se retoca el rouge y, levantándose apenas la falda, se ajusta las medias de seda. Un superior obliga al soldado a abandonar su puesto y toma su lugar. Con un nuevo redoble de tambores, el pelotón abre fuego y X-27 cae sobre la nieve. Los cascos del pelotón austríaco desfilan frente al escudo del Imperio.

El Jefe del Servicio Secreto despidió con una venia a X-27. En el fondo se oyen los acordes ralentados de *El vals del Emperador*.

Dos años más tarde en *Shanghai Express (El expreso de Shanghai)* Marlene Dietrich es Shanghai Lily. A bordo del expreso Pekin-Shanghai se reencuentra con su antiguo amante, el capitán inglés Donald Harvey. Asomados a las ventanillas del tren, se reconocen en seguida. El capitán inglés la mira con desconfianza y algo de resentimiento. “Has cambiado mucho”, le dice. Envuelta en una boa y tocado de plumas negras, Marlene sonrío seductora: “¿En qué he cambiado?”. “No lo sé, pero me gustaría poder explicarlo”, responde él. “He cambiado de nombre”, concede ella. “¿Te has casado?”, pregunta el oficial. “No”, responde Marlene con una sonrisa amarga mientras vuelve a apoyarse en el marco de la ventanilla y pierde la mirada en el paisaje. Después, irónica, dolida, saborea cada palabra de su respuesta como si adivinara el eco de una línea memorable: “Hizo falta más de un hombre para transformarme en... Shanghai Lily”. “Conque tú eres Shanghai Lily”, se sorprende él con despecho mal disimulado. “La famosa Flor Blanca de la China. Habrás oído lo que se dice de mí y como siempre, lo habrás creído”, remata ella.

Sólo un año después, Marlene es Helen Faraday en *Blonde Venus (La Venus rubia, 1934)*. Esta vez, entra en la pantalla como una joven actriz alemana y las peripecias de su vida de inmigrante en los Estados Unidos la obligan a una variadísima galería de roles: esposa y madre, ama de casa, cabaretera, fugitiva de la policía, mujer de la calle, alcohólica, estrella de un *music-hall* parisino, esposa y madre otra vez. La versatilidad de Marlene llega al paroxismo en una de sus escenas más recordadas: disfrazada de gorila, entra al escenario de un cabaret neoyorquino y tras un sugestivo *strip-tease* canta *Hot Voodoo*, al ritmo de una danza afro. Después, en una de las peripecias finales, Marlene exhibe el atributo femenino que ha hecho posible el tránsito de un personaje a otro y que resume, de algún modo, la tetralogía von Sternberg-Dietrich. Obligada a entregar a su hijo a pesar de sus esfuerzos por conservarlo, Helen Faraday se ha refugiado en un asilo. El cambio de fortuna y la extrema pobreza, sin embargo, no la asustan. Regala un cheque de mil quinientos dólares que ha recibido de su esposo y abandona el asilo con aire desafiante: “No me quedaré en esta pocilga. Me conseguiré una cama mejor. ¿No me creen? Pues, ¡ahora verán!” (“*Just look!*”). La imagen de Marlene se disuelve en un fundido que atraviesa el Atlántico y llega a las marquesinas de un *music-hall* parisino en el que Helen Jones deslumbra a la audiencia con frac y galera blancos. El larguísimo fundido no es apenas un nexo entre dos secuencias narrativas, ni tampoco una mera referencia visual al paso del tiempo. La imagen de Helen Faraday en el asilo, su desafío verbal — *Just look* —, la lenta transición hacia su nombre en las marquesinas y su imagen andrógina y glamorosa en los escenarios de París, resume el conflicto entre imagen e identidad que está en el centro de las fantasías visuales de von Sternberg.

De *Marruecos* a *La Venus rubia*, de Amy Jolly a Helen Faraday, espía o cabaretera, andrógina y misteriosa, Marlene Dietrich es el emblema de la mujer que enfrenta el mundo masculino y las convenciones sociales impuestas al mundo femenino, sometiéndose únicamente a los dictados del corazón.

Dos innovaciones audaces resumen el impacto de la alianza Sternberg-Dietrich en la literatura de Puig. Por un lado, el ilusionismo explícito de Sternberg, que en su

declarada intención de crear un mundo artificial — un heterocosmos de luces y sombras — provee una alternativa formal al ilusionismo realista de Hollywood. Por otro, la figura andrógina de Dietrich que con su énfasis en la sexualidad como representación, libera a la mujer de las imposiciones fijas de los roles sexuales tradicionales. Basta pensar en *Pubis angelical*. También en la novela de Puig, un único personaje femenino transita las historias con distintos nombres — “el Ama”, W218 - y, amparándose en las pasiones extremas del melodrama, el exotismo del relato de aventuras o la doble identidad forjada del relato de espionaje, actúa las demandas contradictorias del deseo y la convención social.

“¿Por qué siguen en vigencia semejantes engendros?, se pregunta Puig, hacia el final de su homenaje. “*Esa visión del mundo cínica y piadosa al mismo tiempo* es de una perfecta coherencia y rica en dimensiones ocultas detrás de los tules, los lamés y las pestañas postizas. *Fatalidad* es una metáfora sobre el conflicto entre individualidad y patriotismo; *El expreso de Shangai* una sutil burla a los abusos de autoridad.”

En esa “visión cínica y piadosa al mismo tiempo” que permite dotar a la obra de un espesor estético propio, sin renunciar a cierta densidad social o política, se resume la mayor lección de Sternberg para Puig: un modelo de distancia irónica y ambivalencia que, a pesar de su renuencia a las etiquetas críticas, por primera y única vez, denomina “camp”. La estilización impone una distancia ambivalente que permite acercarse a la materia narrada sin definir claramente el signo moral o estético de la mirada.

Si el comentario de Borges es elocuente respecto de las lecciones del primer Sternberg para su literatura — “el laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes” —, la preferencia del Sternberg más tardío como modelo de estilización camp en el caso de Puig, resume claramente la divergencia esencial en ambas elecciones estéticas. Bien mirada, la coincidencia no es sino un eficaz catalizador de las diferencias.



ABSTRACT

Borges and Puig were not only inspired by cinema as a new source of literary innovation but also by Austrian director Josef von Sternberg. More than a reference of possible points of contact between Borges and Puig's works, though, von Sternberg cinema can help identify important distinctions.

KEY-WORDS

Puig, Borges, Sternberg, latin american literature, cinema

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÍCOLA, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. Dos films. En: *Sur*, 19, 1936.
- BORGES, Jorge Luis. Films. En: *Sur*, 3, 1931.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BRESCIA, Pablo A. J. El cine como precursor: von Sternberg y Borges. En: *Espacios*, 17, p.64, 1995.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur, 1974.
- GIORDANO, Alberto. La serie Arlt-Cortázar-Puig. En: AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela (comp.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- GOLOBOFF, Mario. Puig: el camino de la oralidad. En: AMÍCOLA, José y SPERANZA, Graciela (comp.). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- GRIFFITH, Richard. Richard Griffith's Risposte. En: *Films in Review*, 1, p.9, 1950.
- HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- PUIG, Manuel. Homenaje a von Sternberg. En: PUIG, Manuel. *Estertores de una década*. Nueva York '78. Buenos Aires: Seix Barral, 1969.
- PUIG, Manuel. Un recuerdo de Borges. En: *Espacios*, 15, p.25.
- SARRIS, Andrew. *The American Cinema, Directors and Directions, 1929-1968*. Nueva York: Da Capo Press, 1996.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- STUDLAR, Gaylyn. *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. Chicago: University of Illinois Press, 1988.
- VON STERNBERG, Josef. *Fun in a Chinese Laundry*. Londres: Columbus Books, 1987.
- WEINBERG, Herman. *Josef von Sternberg*. París: Seghers, 1966.
- WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.