

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.023>



El cine de masas como ensoñación en Walter Benjamin: posibilidades del despertar a partir del montaje literario de Manuel Puig

*Mass Cinema as Dream in Walter Benjamin's Thought:
Possibilities of Awakening in Manuel Puig's Literary
Montage*

Nicolás Aragoita

Universidad Nacional de La Plata
Argentina
nicolas.aragoita@hotmail.com

Resumen

En este artículo nos proponemos pensar de qué manera la reproductibilidad técnica puede favorecer una respuesta activa del espectador a partir de un producto de la industria cultural que, en principio, pretende duplicar la ilusión de la realidad a través de tópicos reaccionarios tal como durante el siglo XIX lo hacían los pasajes de París. Para ello, nos centraremos en el caso paradigmático del arte post-aurático por excelencia, el cine, y las posibilidades que el montaje ofrece en el extrañamiento del contenido a partir de la subversión formal. Esto nos permitirá analizar los elementos en tensión que manifiestan algunas obras de Puig: los materiales de consumo popular, la estética *kitsch* y los estereotipos reaccionarios que generan un mundo de ensueño en torno a los lectores y personajes de sus novelas; sin embargo, las subversiones formales de los modelos cinematográficos (incluso los más regresivos) generan la posibilidad de extrañar las representaciones de situaciones e identidades; tales como la idealización del

aura artificial de las estrellas, los comportamientos pertinentes a un determinado estatus social, el amor romántico y los roles de género.

Palabras clave: Walter Benjamin; cine; montaje; literatura; Manuel Puig

Abstract

In this article we reflect on how technical reproducibility can prompt an active response from the viewer based on a product of the cultural industry that, in principle, intends to duplicate the illusion of reality through reactionary topics, in the same way passages from Paris did during the nineteenth. To this end, we will focus on the paradigmatic case of the post-auratic art par excellence, cinema, and the possibilities that montage offers for the estrangement of content through formal subversion. This will allow us to analyze the elements in tension that appear in some of Puig's work: popularly consumed materials, *kitsch* aesthetics, and reactionary stereotypes that generate a dream world around the readers and characters of his novels; however, the formal subversions of cinematographic models (even the most regressive ones) generate the possibility of re-contextualizing the representations of identities and situations, such as the idealization of the artificial aura of the stars, behaviors relevant to a certain social status, romantic love, and gender roles.

Keywords: Walter Benjamin; cinema; mounting; Literature; Manuel Puig.

Los pasajes y la cultura de masas como recintos de ensoñación

En el convoluto K del *Libro de los Pasajes*, Benjamin describe el capitalismo como un sueño que se extendió por toda Europa y que reactivó energías míticas (2005, p. 396). En París fueron precisamente los pasajes las primeras “casas de ensueño”, aquellas enormes construcciones de vidrio y hierro que constituían un “mundo en miniatura” (Benjamin, 2012, p. 46) donde se exhibían las mercancías de lujo para el colectivo soñante. En efecto, las largas galerías con sus techos de cristal constituían un exterior devenido en interior y, al mismo tiempo, un interior abierto por donde era posible deambular para contemplar la multiplicidad de mercancías; en este sentido, la propia arquitectura de los pasajes planteaba una ambivalencia entre lo público y lo privado, como un espacio

difuso e intermedio entre las calles y el interior burgués, cuya construcción implicaba la ilusión de compartir la propiedad privada sin necesidad de abolirla (Buck-Morss, 2014, p. 35).

Los pasajes eran expresión de las fantasmagorías de la ciudad industrial, donde se creaba la ilusión de acceso a los objetos de consumo y se constituían como imágenes oníricas para el colectivo. Esta caracterización como ilusión y ensoñación, junto con la alusión a la reactivación de las energías míticas, implican una reproducción cíclica de lo establecido, lo siempre igual; en este sentido Buck-Morss evidencia cómo para Benjamin la imagen infernal de la repetición de la novedad se encarna en la moda capitalista (Buck-Morss, 2001, p. 114), de manera que:

Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de la apariencia, que es inalienable a las imágenes producidas por el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la falsa consciencia cuyo agente incansable es la moda. Esta apariencia de lo nuevo se refleja, como un espejo en otro espejo, en la apariencia de lo siempre igual (Benjamin, 2012, p. 58).

La propia arquitectura de los pasajes se asemejaba a templos donde se veneraban las mercancías ubicadas en vitrinas para ser observadas y adoradas como íconos religiosos; mientras que las anchas calles formaban una intersección en forma de cruz, como en una iglesia, con el objetivo de que resultara más práctico conectar las calles y escaparates circundantes.¹

¹ A este respecto, la alusión a las dimensiones sagradas de los pasajes y de la gran ciudad, deja en evidencia que, junto a la imagen de Cielo así constituida, se erige en paralelo la presencia de aspectos infernales: desde las tentaciones para los peatones hacia las casas de placer sexual y demás

Resulta evidente que, pese al progreso técnico e industrial y la pretendida racionalidad de la modernidad, se manifiestan fuerzas míticas y aspectos eminentemente irracionales en el culto a las mercancías, con su promesa irresuelta de acceso a las mismas, los sueños colectivos de la humanidad y la repetición cíclica de lo establecido.

Sin embargo, para principios del siglo XX, con la expansión de las salas de exposiciones, las grandes tiendas y los ferrocarriles donde se alojaban las mercancías, los pasajes se hallaban en ruinas, como la arquitectura “de una era arcaica apenas transcurrida” (Benjamin, 2005, p. 866) donde se amontonaban los desechos de las mercancías. Por ello, los pasajes como productores de sueños contienen imágenes desiderativas que, al mezclarse lo viejo con lo nuevo, generan la posibilidad de la utopía presente en miles de configuraciones de la vida cotidiana (Benjamin, 2012, p. 48). Como destaca Buck-Morss, los pasajes en tanto “recintos de ensoñación colectiva” (Buck-Morss, 2014, p. 32) no se agotaban en el estado ilusorio de la reproducción del mito, sino que el estado de sueño genera la posibilidad del despertar utópico, que no sólo permitiría sacudir las ilusiones del sueño, sino que también dispondría los impulsos del colectivo para la revolución. De aquí que para Benjamin, a diferencia de los surrealistas,² en el sueño se encuentra latente la posibilidad de un despertar político.

excesos de consumo, hasta la repetición cíclica e infernal de la explotación y de las diferencias sociales. Cielo e infierno aparecen entremezclados.

² Una fuerte inspiración para el *Libro de los Pasajes* fue la impresión que a Benjamin le ocasionó la lectura de *Le Paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon. En contraste con Aragon, y el trabajo de otros surrealistas y vanguardistas, Benjamin pretendía diferenciarse de aquellos que “se aferran a los dominios

La doble connotación del sueño para Benjamin, y el hecho de que en los pasajes se hallan presente ambas, permite su transfiguración de imágenes oníricas en imágenes dialécticas; éstas aparecen cuando ocurre una saturación de tensión entre constelaciones, una detención del pensamiento, allí donde la tensión de los extremos es máxima (Benjamin, 2005, p. 478). Si las imágenes dialécticas se caracterizan por fuerzas opuestas en tensión, podemos identificar inmediatamente a los pasajes como tales: allí donde se entremezclan el Cielo y el Infierno, lo viejo y lo nuevo, y el sueño como repetición mítica y como potencial utópico. A este respecto, Didi-Huberman sostiene que:

Benjamin arroja de espaldas a algunos materialistas que, siguiendo a Marx, no veían en el conocimiento más que un puro acto de despertar (un puro rechazo del sueño) y algunos surrealistas que, siguiendo a Jung, sólo veían en el conocimiento un puro acto de sueño (2018, p. 165).

De aquí que el conocimiento histórico sucede mediante esta articulación dialéctica: en el pliegue del sueño y el despertar, allí donde los objetos de la cultura del pasado –que en los pasajes formaban los sueños colectivos– pueden ser redimidos del tiempo homogéneo y vacío de la historia progresiva, al ser capturados en ese instante de peligro donde el tiempo pasado se encuentra con el tiempo presente en un relámpago formando una constelación, en tanto imagen como dialéctica en suspenso. Esta detención, esta cesura del pensamiento que implica una constelación saturada de tensiones, conlleva a una imagen dialéctica que, como “cesura de la continuidad, no es

de los sueños” (2005, p. 460), para penetrar en la posibilidad de un despertar.

simplemente una interrupción del ritmo: hace emerger un contrarritmo, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia” (Didi-Huberman, 2018, p. 171).

De lo anteriormente expuesto resulta que la imagen, como una interrupción que hace posible el despertar³ y da lugar a otro conocimiento de la historia, funciona a partir del conocimiento por montaje (Didi-Huberman, 2018, p. 174); en tanto la imagen que se desmonta –y vuelve a montarse en otro contexto– es una imagen que desorienta, que genera un *shock*, que sacude el estado de sueño. De modo que el principio de construcción es el montaje donde “los elementos ideacionales de la imagen permanecen irreconciliados” (Buck-Morss, 2001, p. 84) actuando contra la ilusión; y, sin embargo, el montaje también puede fusionar los elementos de manera tan exacta que toda evidencia de contradicción quede eliminada y surja una nueva ilusión mediante la continuidad, generando una nueva totalidad ilusoria (Buck-Morss, 2001, p. 85). Resulta, por lo tanto, que el cine como epítome de la cultura de masas del siglo XX se constituye, tal como los pasajes del siglo XIX, como una imagen dialéctica: donde se hallan en tensión el sueño como perpetuador de la ilusión, a la vez que la posibilidad utópica del despertar a través de la subversión formal. Por ello, Benjamin no consideró el cine del siglo XX como “mera casa de ensueño” en cada referencia que le dedicó, como puede

³ Como señala Francisco Naishtat, este despertar no refiere al despertar de un individuo en oposición a la masa, sino un despertar colectivo que se opone al individualismo de la modernidad tardía: “No es un despertar vanguardista ilustrado pensado desde la vanguardia futura, como adelantada salida de la condición de masa y exterioridad de la conciencia en relación con ella, sino un despertar al cabo de la misma experiencia de la masa con su historia onírica” (Naishtat, 2020, p. 12).

notarse en el siguiente fragmento del ensayo sobre la obra de arte:

Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos. (Benjamin, 2008, p. 77)

Con todo, Benjamin era plenamente consciente de que los medios masivos posibilitados por la reproductibilidad técnica – la industria publicitaria, el cine de Hollywood, etc.– reproducían el mundo de ilusión de las mercancías de la misma manera que en el siglo anterior lo hacían los pasajes.

Moldes reaccionarios y ruptura de la ilusión

En su ensayo *El fin de la literatura*, Puig relata su estadía en Roma y su breve paso por el *Centro Sperimentale di Cinematografia* a mediados de la década del 50, donde esperaba formarse como realizador cinematográfico. Sin embargo, el clima de posguerra había establecido la necesidad de un cine de denuncia social y el neorrealismo se alzaba como dogma prescriptivo bajo los cánones del teórico Zavattini, por lo que cualquier estructura narrativa que difiriera de aquel modelo formal era considerado reaccionario sin posibilidad de redención: “En la escuela se condenaba cualquier estructuración del relato, cualquier preocupación por el armado dramático. Se debía dejar a la historia avanzar por sí sola, linealmente claro está [...] cualquier formulación

diferente olía de inmediato a ‘feuilleton’ (sic)” (Puig, 1990, p. 125).

El neorrealismo, cuyos principales exponentes del momento eran Vittorio De Sica y Roberto Rossellini, no sólo se diferenciaba del cine de Hollywood, sino que el filme francés era condenado como preciosista, de manera que las producciones de la Italia de posguerra se constituían como un ejemplo de estetización de la política en el sentido establecido por Benjamin.⁴ Con todo, para el ‘56 la teoría del neorrealismo enfrentaba una crisis porque el público comenzaba a retirarse de las salas de proyección, ya que las películas que pretendían contar su realidad no llegaban a interpelarlo y se constituyó finalmente como un cine de élite: la clase trabajadora italiana no entendía ese cine que supuestamente le estaba dirigido (Puig, 1990, p. 128). Puig reconoce su disyuntiva: le interesaba la denuncia social, pero también quería permitirse la experimentación narrativa, lo cual estaba mal visto: “Se condenaba a Hollywood como frío y reaccionario, primera premisa; segunda premisa, Hollywood sabía narrar; corolario, saber narrar era reaccionario” (Puig, 1990, p. 125).

De manera que, si su intención era llegar a ese público masivo que estaba encantado por Hollywood, debía saber narrar y

⁴ Es preciso aclarar que, al igual que Benjamin, de ningún modo Puig compara ideológicamente el neorrealismo a la propaganda fascista y, de hecho, resalta la necesidad de denuncia en el contexto de una Italia clasista. Recordemos que la estetización de la política implica conducir al público de manera pasiva, aunque en este caso sea en una dirección progresiva, se sigue pensando al espectador de forma no activa: “Recuerdo un ejemplo de cine puro que propuso Zavattini: un obrero sale de su casa y hace las compras, mira vidrieras, compara precios, busca zapatos para los hijos, todo en el tiempo real de la acción, lo cual bien podía llenar la hora y media clásica de proyección” (Puig, 1990, p. 127).

estructurar sus novelas cinematográficamente para captar la atención del espectador disperso. Como comenta Piglia, puede que la producción de Puig parta del precepto de que hay que escribir una novela que le guste a Madame Bovary, no escribir *Madame Bovary*, sino una novela para una mujer triste de provincia que se aburre y está a punto de distraerse en cualquier momento porque “los lectores formados por la televisión recorren la página, miran a vuelo de pájaro los párrafos, se encuentran con una palabra y se detienen ahí” (Piglia, 2016, p. 135). Puig está escribiendo para el examinador disperso que Benjamin describe en el ensayo sobre la obra de arte, aquel donde coinciden el disfrute distraído y la actitud crítica. Su obra está repleta de este tipo de examinadores — siendo su mayor exponente el personaje de Molina en *El beso de la mujer araña*, cuyo capital cultural es estrictamente cinematográfico—, que son sumamente conocedores del cine sin ser críticos profesionales ni estudiosos del ámbito de la técnica. De hecho, la disposición holgada del lector que comenta Piglia tiene su paralelo en la referencia con la que Benjamin inicia la segunda versión de su ensayo sobre el teatro épico: “nada mejor que tumbarse en el sofá y ponerse a leer una novela” (Benjamin, 2009, p. 136). Si bien hay una diferencia entre la actividad solitaria del lector de novelas⁵ y el público en el cine o el teatro, la analogía funciona como diferencia del estado de tensión que requiere la *catarsis* propia

⁵ Recordemos que Benjamin destaca la existencia de “novelas” experimentales, que se apartan de la actividad solitaria del lector al exponerlo a una multiplicidad de voces del lenguaje oral. Bajo nuestro punto de vista, la obra de Puig se comprende dentro de esta categoría experimental.

del drama aristotélico, de manera que el extrañamiento para romper la ilusión conciliatoria es más propicio en la dispersión.

Efectivamente, la ambivalencia de Puig entre su deseo de experimentación narrativa y la necesidad de reclamos sociales ante los aspectos más conservadores, incluso la asimetría sobre los géneros estéticos y sexuales, se concentran en la cultura de Hollywood como generadora de sueños y posibilidad de despertar de la fantasía mediante la ruptura de los tópicos. Por un lado, la industria le otorgaba recursos narrativos más estimulantes que la árida fórmula del neorrealismo; por otro, entendía el estado de ensoñación en el que sometía al público, de cuyo despliegue onírico comentaba: “¿Será por esa razón que el cine de los años treinta y cuarenta ha envejecido tan bien? Se trataba, sin duda, de sueños en imágenes” (Puig, 1990, p. 133). Él mismo, como examinador disperso de la cultura de masas, era receptáculo de dichas ilusiones y en varias ocasiones habló sobre el cine como un escape hacia otra realidad, como en un reportaje realizado para el diario Clarín: “Porque, para mí, la ficción del cine era la verdad, ‘mi realidad’, la única realidad que contaba; todo lo demás, mi casa, el pueblo, solo equivocaciones, el resultado de haber caído, por error, en medio de una película de la ‘Republic’” (Barhil, 1973, p. 4). Queda en evidencia, mediante esta recurrente anécdota⁶, que la sala de cine oficiaba para él como un sueño donde podía escapar de la realidad machista y hostil en la que habitaba; pero, sin embargo, en sus declaraciones y en el interior de su obra

⁶ En su aparición en el programa *A fondo: entrevistas esenciales*, conducido por Joaquín Soler Serrano, comenta algo similar equiparando su pueblo a un *western*; con la doble connotación de la precariedad de los paisajes de La Pampa y la agresividad de las relaciones humanas que allí acontecían.

pueden hallarse consideraciones menos optimistas hacia ese mundo de ilusiones artificiales.

Como plantea Pollarolo (2016) en su artículo, dentro de la obra de Puig se encuentran de manera recurrente críticas implícitas al cine como mundo de ensoñación. En particular, en su guion cinematográfico inédito *Sad Flower of Opium* (1975), Puig establece un paralelo entre el cine y el opio como productores de sueños; puesto que la única manera de que Amanda, la protagonista, se libere de su adicción es ir junto a su amante a vivir en un “paraíso artificial” donde el único requisito es permanecer en el interior:

Casi mágicamente, Amanda y Roberto se encuentran en una impresionante mansión; un verdadero paraíso artificial: la luz de sol tropical proviene de reflectores ocultos, las palmeras se reflejan en la inmensa alberca cuyo fondo es un espejo; el cielo es también un espejo; basta apretar un timbre para ordenar la comida que deseen; el clima no depende del exterior, etcétera. En la biblioteca, Roberto podrá encontrar todos los libros que se han escrito, toda la música que se ha grabado y todas las películas que se han filmado. También se puede ver la calle desde unos televisores. Todo está permitido, menos salir. (Pollarolo, 2016, p. 412)

La descripción de estos paraísos artificiales –recurrentes en la obra de Puig, como la mansión en la isla donde se hallaba prisionera Ama, la actriz de los años ‘30 que protagoniza una de las historias de *Pubis Angelical* (1979)– encuentra sus claras semejanzas con los escenarios y decorados utilizados para la realización de películas, a la vez que por su carácter de confinamiento y disposición resultan una hipérbole de la existencia estuche en tanto repliegue en el interior burgués

que Benjamin describe; interior donde el amueblamiento concede a sus habitantes una fantasmagoría de texturas y placeres, sumergiéndolos en un “mundo de ensueños privatizado” (Buck-Morss, 2014, p. 196). Incluso si el personaje de Amanda termina por rechazar esta ilusión, lo hará en pos de su homólogo individualizado: el fumadero de opio. Podemos vincular esta estética de la ensoñación con la definición de *kitsch* de Hermann Broch; puesto que si el *kitsch*, en tanto reflejo de su tiempo, es una mentira, significa que hay una porción importante del mundo que se conforma con una pseudo imagen de la realidad y se está dispuesto a ver en el espejo esta imagen trastocada y fragmentada que produce el *kitsch* (Broch, 1966, p. 310). Así mismo, sobre el *kitsch*, Benjamin comenta que es “la última máscara de lo banal, con la que nos vestimos en el sueño y en el habla a fin de captar la fuerza del parecido mundo de las cosas [...] El mundo de las cosas se acerca al hombre” (Benjamin, 2017, p. 109).

Las referencias al narcótico en relación con la cultura de masas no resultan extrañas. Susan Buck-Morss realiza una interesante relectura del ensayo benjaminiano sobre el arte; allí la autora da cuenta de cómo Benjamin, siguiendo a Freud en su concepción de la conciencia, tiene una mirada neurológica de la experiencia moderna dominada por el *shock*, del que hay que protegerse en pos de la supervivencia del individuo porque “el efecto sobre el sistema sinestésico es embrutecedor. Antes que incorporar el mundo exterior como una forma de fortalecimiento, en una inervación, se utilizan las capacidades miméticas para desviarlos” (Buck-Morss, 20014, p. 189). Por ello, para fines del siglo XIX, la *anestésica* se convirtió en una práctica recurrente y consciente para manipular la percepción y hacer frente a los estímulos constantes del *shock*, mediante la utilización de diversos narcóticos entre los que se

destacaba el opio. De ahí que la adicción a las drogas resulta característica en la modernidad, al tiempo que se establece como correlato y contraparte del *shock* (Buck-Morss, 2014, p. 195). Sin embargo, el efecto de la técnica, y por ende de la cultura de masas, sobre el organismo difiere del de la droga: el cine, al concedernos acceso al inconsciente óptico, tiene el efecto de anestesiar no a través del adormecimiento individual propio de la droga, sino por medio de la inundación de los sentidos que se experimenta de manera colectiva. Por ende, la fantasmagoría generada deviene en una experiencia objetiva cuya realidad así representada no es puesta en cuestión (Buck-Morss, 2014, p. 198) y el papel del arte en la época moderna resulta complejo porque su tarea implica “deshacer la alienación del *sensorium corporal* [...] no evitando las nuevas tecnologías sino *atravesándolas*” (Buck-Morss, 2014, p. 171).

La ambigüedad de Puig en relación con el cine y la cultura popular no se agota en la conformación de escenarios que funcionan con el doble propósito de refugio de la realidad o prisión ilusoria; también se halla patente en el culto a las celebridades que lo fascinaban, al punto de aparecer en algunos títulos de sus obras, como es el caso de Rita Hayworth y Greta Garbo. Con todo, este culto a las estrellas en tanto forma artificial de recreación cinematográfica del aura que “consiste solamente en la magia desmedrada de su carácter de pura mercancía” (Benjamin, 2008, p. 69), puede verse insinuado y problematizado dentro de su literatura. En el relato “Sí, era bella como una Diosa” dos personajes disidentes conversan sobre el duelo que afrontan ante la muerte de la actriz italiana Silvana Mangano que era “¡La Belleza pura!” (Puig, 1991, p. 80); pero en el transcurso del relato aparecen indicios de que la ilusión puede resquebrajarse: “Es absurda esta pena nuestra, ni tú ni yo la conocimos nunca

personalmente, lo que veíamos eran películas” (Puig, 1991, p. 74). Así, no sólo acecha la dificultad de identificación entre la diva y ambas trabajadoras de clase baja e identidades vulneradas, sino que la imagen de Mangano, junto con la de las demás estrellas mencionadas, como “gente que en ese momento tenía todo en la vida, gloria y dinero” (Puig, 1991, p. 76) comienza a diluirse a partir del conocimiento de las complicadas relaciones laborales en la industria cinematográfica y las desgracias personales.

En esta misma línea, la idealización de las estrellas conforma arquetipos igualmente recubiertos de un aura artificial. De acuerdo con la observación de Amícola (1994, p. 78) puede notarse en términos nacionales la elaboración, como producto de Hollywood, de la imagen gardeliana de Don Juan: Juan Carlos Etchepare, conquistador que se cristaliza en el personaje de *Boquitas pintadas* como paradigma de galán cinematográfico. Con todo, mediante el montaje literario que se despliega en la obra y la pluralidad de voces que toman la palabra a partir de él, esa imagen aurática termina por aniquilarse. De igual forma, en *La traición de Rita Hayworth* se comenta que Berto, el marido de Mita y padre de Toto/Puig, es idéntico a un galán del cine argentino de la época, cualidad que eleva su estatus como progenitor y cónyuge, aunque más tarde se conforma como la perfecta figura de un padre kafkiano.

Montaje literario: ruptura de tópicos

El montaje como una interrupción que genera una imagen que desorienta y atenta contra la ilusión, puede aparecer también en la literatura. La declaración de Brecht a la que alude Buck-Morss sobre la posibilidad de que otro tipo de artistas,

principalmente dramaturgos y novelistas, trabajen de manera más cinemática que la propia gente del cine (Buck-Morss, 2014, p. 74) puede ser retomada en relación con escritores como Benjamin y él mismo, que han aprovechado las dimensiones del montaje más profundamente que el cine convencional.

Puig establece las bases de su obra a partir de lugares comunes de los géneros populares; ya que si los géneros funcionan como un contrato entre el autor y el público potencial sobre el uso adecuado de un determinado artefacto cultural (es decir, un contenido específico desglosado de determinada manera), como una promesa de la repetición de los estereotipos que se serializan de manera recurrente, el lector va en busca de la repetición de aquello que espera encontrar (Speranza, 2000, p. 94). Este pacto implícito sobre los tópicos permite establecer el acercamiento al público⁷, aquel que muchas veces acaba siendo regresivo ante las propuestas de las vanguardias, mediante la promesa de un desarrollo típico de los preceptos de la industria cultural que moldean la realidad ilusoria que acostumbra a consumir. De esta manera, sucede que Puig acepta este contrato genérico inicial, pero pone en cuestión el uso apropiado de los mismos “mediante transgresiones formales de los códigos rígidos del género popular” (Speranza, 2000, p. 96).

De acuerdo con lo anterior, el montaje de diferentes formatos da lugar a una pluralidad de voces que continuamente citan al

⁷ Sobre el acercamiento del arte popular al gran público, Benjamin comenta: “Nos encontramos en esa situación como si nos fuera familiar (...) El *déjà vu* pasa a ser una capacidad mágica a cuyo servicio se pone el arte popular (y no en menor medida, el *kitsch*)” (Benjamin, 2017, p. 123).

melodrama como macrogénero para volverlo ajeno. En efecto, de la misma forma que la cita del teatro épico expone las situaciones para generar una sensación de extrañamiento al descubrir los acontecimientos, el montaje literario de Puig genera una interrupción que impide la identificación conciliatoria con los acontecimientos que se narran e impulsa a tomar partido sobre lo que se lee. Esta dificultad de catarsis elaborada mediante la subversión formal, opera incluso como metaficción en el interior de la obra. A este respecto, Giordano destaca cómo los personajes que pueblan la obra de Puig resultan inconsolables, porque son conscientes de que sus vidas no se desarrollan teleológicamente hacia un final feliz como los productos que consumen, de manera que:

Aunque las retóricas de la novela sentimental, de los radioteatros, de los tangos y los boleros actúan sobre sus palabras y sus escrituras, aunque suelen extraviarse por el imaginario melodramático para ensayar, con el pensamiento, resoluciones felices para los conflictos que asfixian sus vidas [...] no encuentran ni podrían encontrar consuelo para sus desdichas y sus fracasos en las imágenes melodramáticas. (Giordano, 2001, p. 123)

Por lo tanto, la utilización de los consumos culturales no se refiere a la parodia⁸; sino a la exposición de sus aspectos más

⁸ Puig nunca reconoció estar haciendo parodia. Para Amícola, esta negación implica la idea de un uso anticuado de la parodia que tiene connotaciones peyorativas en tanto burla, cosa que Puig, efectivamente, no hace. Por otro lado, Piglia comenta que según el tratamiento de la ironía que realiza Lukács en *Teoría de la novela*, la parodia requiere de un doble discurso; que el narrador esté enunciando un discurso e ironice a la vez sobre otro. Y para ello, tiene que estar presente la voz del autor tradicional como individuo que manifiesta ese doble sentido en tanto burla. En Puig, el narrador se diluye:

reaccionarios mediante la yuxtaposición de formatos populares para despertar una respuesta activa en el espectador. Como destaca Amícola, una de las tareas más consistentes de Puig fue poner en evidencia la condición degradada de los géneros (en tanto *genre*, referida a la denostación de los consumos populares; y respecto al *gender*, como vulneración de lo femenino en tanto se convierte en objeto de consumo), de modo que ambas connotaciones se equiparan en la época que escribe: la baja cultura como consumo del público femenino, siendo ambas utilizadas y tratadas de manera degradante por el binomio compuesto por la alta cultura y lo masculino. A este respecto, también es pertinente la lectura de Buck-Morss sobre el hecho de que Benjamin se centrara más en la cuestión del consumo que en el proceso de producción, lo que marca otro punto de su distancia con Marx: la constitución de las mujeres como objetos sexuales y su devenir en mercancías de consumo –sumada a la necesidad de revestimiento con las mercancías de la moda– terminaba por devaluar su condición ante los hombres; por lo que su análisis no se agotaba en la deshumanización de los trabajadores fabriles (Buck-Morss, 2014, p. 52).

Resulta esclarecedor sobre esta cuestión el análisis de Andreas Huyssen sobre la ya mencionada novela *Madame Bovary* de Flaubert, donde la mujer es constituida como lectora de una literatura menor –emocional y pasiva–, mientras que el autor masculino se constituye como auténtico, productor de una literatura genuina que ironiza sobre la primera. Así mismo, la

desmonta y monta elementos para exponer las situaciones, a la vez que se oculta a sí mismo.

sentencia “*Madame Bovary, c'est moi*” de Flaubert deja en evidencia la asimetría entre la validez social y psicológica de la subjetividad masculina y femenina en la sociedad burguesa, donde para la mujer y las subjetividades disidentes la dificultad de decir “yo”⁹ resulta forzosamente diferente (Huyssen, 2006, p. 92). De hecho, Flaubert puede afirmar que él es Madame Bovary, porque desde su subjetividad masculina puede recrear el lujo de ocupar, de manera peyorativa, una voz femenina distorsionada bajo los estereotipos que la unen a la concepción más degradada de la baja cultura. Para Huyssen, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, la imagen recurrente que el hombre tenía de la mujer funcionaba como receptáculo de todo tipo de proyecciones y angustias; de manera que el temor a las masas de la época halla su paralelo en el temor a la mujer, a la naturaleza fuera de control, a lo inconsciente, la sexualidad y la pérdida del “yo” burgués en el interior de la masa. Ese temor a ser devorado se materializa en un intento de “delimitar su territorio fortaleciendo las fronteras entre el arte genuino y la inauténtica cultura de masas [...] El problema es sobre todo la continua generización de lo devaluado en cuanto femenino” (Huyssen, 2006, p. 104).

De aquí que la cultura de masas pueda constituirse, al igual que los pasajes del siglo XIX, como una imagen dialéctica en tanto en ellas opera la doble acepción del sueño que refiere Susan Buck-Morss: como ilusión que reproduce fuerzas míticas, y

⁹ Posiblemente, la reiterada negación de Puig a asumir el rol clásico del autor como figura individualizada se deba a que su subjetividad disidente era demasiado ajena a la potente presencia de la voz masculina en los escritos de la época, y se sentía más a gusto en un registro sutil, considerado femenino.

como posibilidad de que mediante la revolución formal de la técnica se logre su redención y el despertar del sueño.

Conclusiones

Hemos analizado la posibilidad de que en las narraciones de las culturas de masas y, en particular del cine, puede vislumbrarse una politización del arte a partir de la revolución formal-material impulsada por el montaje. Podemos hallar en las obras comentadas de Puig estas variaciones formales-materiales que permiten la multiplicidad de lecturas y el extrañamiento de los tópicos de la cultura de masas, para convertirlos en otra cosa que interpele al nuevo tipo de espectador. Es interesante porque en su escritura se encuentran los elementos en tensión, en tanto imágenes dialécticas, que no necesariamente remiten a una instancia superadora; tal como la caracterización del cine como un mundo de ensueño, con su doble acepción en tanto permanencia en la ilusión y posibilidad de despertar.

Bibliografía

AMÍCOLA, José (1994). "Manuel Puig y la pérdida del Aura: Observaciones sobre la repercusión del cine de Hollywood en su narrativa". En: AMÍCOLA, José (comp.). *Homenaje a Manuel Puig*. La Plata: UNLP – FAHCE, pp 75-80.

BARHIL, Jorge. (1973). "La alquimia de la creación". Reportaje realizado a Manuel Puig. Buenos Aires: Clarín, 17 de mayo, p. 4.

BENJAMIN, Walter (1999). *Tentativas sobre Brecht*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

BENJAMIN, Walter (2008). *Obras* (libro I, vol. 2). Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem. Trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada.

BENJAMIN, Walter (2009). *Obras* (libro II, vol. 2). Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem. Trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada.

BENJAMIN, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Traducción de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

BENJAMIN, Walter (2017). *Materiales para un autorretrato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BROCH, Hermann. (1966). *Création littéraire et connaissance*. Traducción de A. Kohn. Paris: Gallimard.

BUCK-MORSS, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid: La Balsa de la Medusa.

BUCK-MORSS, Susan (2014). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2018). *Ante el tiempo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

GIORDANO, Alberto (2001). *Ensayos críticos*. Rosario: Beatriz Viterbo.

HUYSEN, Andreas (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

NAISHTAT, Francisco (2020). "Masa y despertar. Ambigüedades semánticas y constelaciones *antropológico-históricas* en el contexto del materialismo benjaminiano". III Jornada Walter Benjamin, 5, 9, 16, 23 y 30 de noviembre de 2020, Ensenada, Argentina. Historia y materialismo antropológico.

PIGLIA, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

POLLAROLO, Giovanna (2016). "Cine y opio en *Sad flowers of opium*, un guión inédito de Manuel Puig". En FUNES, Leonardo (coord.). *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 409-418.

PUIG, Manuel (2012). *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Booket.

SPERANZA, Graciela (2000). *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*. Buenos Aires, Grupo Norma Editorial.

Nicolás Aragoita es Profesor y Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Adscripto a la Cátedra de Filosofía Contemporánea. Beneficiario de la beca EVC-CIN con lugar de trabajo en el Centro de investigación en Filosofía (CieFI). Participa en el Grupo de Estudio de Pensamiento Alemán Contemporáneo coordinado por Anabella Di Pego y colabora en su proyecto de investigación "Crítica del sujeto, lenguaje y narración en algunas corrientes filosóficas del siglo XX". Realizó seminarios de la Maestría en Estudios Interamericanos en la Universität de Bielefeld, Alemania.