

literatura,
cine, realismo

Manuel Puig

POR Felipe
Van Der Huck

1 De niño, en General Villegas, Manuel Puig iba al cine con su madre. Así lo cuenta en una entrevista de 1977 para el programa *A fondo* de la Radiotelevisión Española, en que se le ve tímido con un cigarrillo en la mano. Dice el escritor que en su pueblo de la Pampa Seca el cine era para él la “realidad verdadera”, diferente a esa otra que tanto le estorbó en su vida: la de la exaltación viril y la autoridad. Con los años, Manuel Puig quiso no sólo hablar como en el cine que veía -aprendió inglés, italiano, francés e intentó el alemán-, sino hacer cine. Escribió guiones y soñó con ser director, aunque nunca lo fue. Su vocación fue a dar en la literatura, aunque en ella el lazo con la “realidad verdadera” de su infancia perduraría.

Ahí están, para probarlo, sus novelas: en todas, por las más diversas razones, se ha hecho notar su relación con el cine. No se trata sólo de los personajes, muchos de los cuales van al cine, hablan de cine, hacen cine y piensan en cine; ni de las referencias a actrices o películas de Hollywood; es también algo que hace parte de la manera de narrar en secuencias cortas, del gusto por los diálogos, el lenguaje cotidiano y el melodrama. De hecho, en Puig esa relación entre literatura y cine llegó a la transmutación: tres de sus novelas más populares, *Boquitas pintadas* (1969), *El beso de la mujer araña* (1976) y *Pubis angelical* (1979) se llevaron al cine, a “la realidad apetecible de la pantalla”, como escribe en alguna parte (1985: 7).

Sin embargo, esa relación nunca fue apacible para él. Por ejemplo, de sus primeros guiones escritos en Roma, adonde llegara en 1956 para estudiar en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*, escribió:

(...) No conseguían ser más que copias de viejos filmes de Hollywood. Mientras los escribía me entusiasmaban, pero al terminarlos no me gustaban. Me seducía en el primer momento la posibilidad de recrear momentos de espectador infantil, protegido en la sombra de la sala cinematográfica, pero el despertar no era placentero; el sueño sí, el despertar no (Ibíd.: 10).

Es conocido cómo *La traición de Rita Hayworth* (1968), primera novela de Puig, comenzó siendo un guión. El paso de un género a otro, según ha contado el escritor, no fue planeado. Tuvo que ver, más bien, con un

problema que lo rondó durante su vida: el de la búsqueda de un lenguaje creativo en que se sintiera cómodo, o mejor aún, menos incómodo, pues esa búsqueda cesó con su muerte. “Creo que lo que me llevó a ese cambio de medio expresivo -escribe Puig- fue una necesidad de mayor espacio narrativo. (...). El cine exige síntesis y mis temas me exigían otra actitud; me exigían análisis, acumulación de detalles.” Y también:

(...) Hay historias que sólo la literatura puede abordar, porque los límites de la atención del lector así lo determinan. Quien lo decide todo en última instancia es la naturaleza de la atención humana. Tiene límites, puede focalizar un cierto material y otro no. Se fatiga, logra penetrar en la página escrita densidades que expuestas en la pantalla resultarían imposibles de abordar (Ibíd.: 10, 13).

No es extraño, pues, que Puig mantuviera una relación difícil con las adaptaciones cinematográficas de sus novelas. En 1973 el director argentino Leopoldo Torre Nilsson le pidió los derechos de *Boquitas pintadas*, que se estrenaría con el mismo título un año después. Al respecto escribe Puig:

Después de muchos titubeos acepté la oferta y también acepté encargarme de la adaptación. Torre Nilsson, como productor y director, me dejó toda libertad creativa, pero yo no me sentí cómodo en esa tarea de adaptador, porque tenía que seguir el procedimiento contrario al que me había ayudado a liberarme [es decir el procedimiento de la síntesis] (Ibíd.: 10-11).

El guión obtuvo el primer premio en el Festival de Cine de San Sebastián en 1974. Todavía en los años 70, Puig trabaja en adaptaciones de *La traición de Rita Hayworth* y de obras de otros escritores, como José Donoso y Silvina Ocampo. En 1982 acepta, de nuevo con titubeos, que sus novelas *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical* sean llevadas al cine, la primera por Héctor Babenco y la segunda por Raúl de la Torre, los dos argentinos. *Pubis angelical* se estrenó en 1982. Desde cuando recibió la propuesta de Raúl de la Torre y pese a haber aceptado trabajar en la escritura del guión, Puig no era nada optimista al respecto. Dice Graciela Goldchluk, estudiosa de la obra de Puig y quien ha compilado la correspondencia del escritor con su familia:

[La película] resultó ante todo confusa, y Puig se quejó de los cambios introducidos en su guión. La diferencia más notable con el film radica en el sistema actancial [sic]: la propuesta de Puig es mostrar a tres mujeres diferentes que, en tres momentos históricos, se enfrentan con hombres distintos que serían interpretados por los mismos actores. De ese modo, la relación entre las historias quedaba envuelta en el misterio (2004: 12).

La historia de *El beso de la mujer araña*, estrenada en 1985 con el título *Kiss of the spider woman*, es un tanto diferente. Aunque Puig también albergaba dudas frente al proyecto, el resultado le dejó sin duda más satisfecho. Fue, como ha dicho Gabriela Goldchluk, la entrada del escritor al cine “por la puerta grande” (Ibíd.: 11). La película tuvo éxito de taquilla y recibió cuatro nominaciones a los premios Oscar (mejor película, mejor director, mejor guión adaptado y mejor actor, premio que al final obtuvo William Hurt, quien ganó el mismo premio en Cannes). En este caso Puig no participó en la escritura del guión, aunque con la ayuda del productor David Weissman, hizo “campana por mejorar la película durante la filmación” (Goldchluk 2004: 11). Sobre el resultado dijo Puig:

Cuando la vi solo, en la cabina de montaje, antes de que saliera sobre la pantalla, estaba muy preocupado, me parecía muy distinta del libro... Y ya me había preocupado antes por la elección de los protagonistas. No los veía en sus papeles, eran muy distintos físicamente. El actor Raúl Julia, demasiado viejo para Valentín, que es un chico de 26 años, y William Hurt, con un físico demasiado definido. A Molina me lo imaginaba al borde de los 40 años, con poco cabello, ni lindo ni feo... En la novela, Molina es un personaje gris, que no asume su cuerpo. Y en la cabina se me confirmaban todos mis temores. Pero cuando después la vi con el público fue una sorpresa enorme. Sentí que quien había realizado la película había alcanzado a comunicar mucho de lo que yo había querido decir con el libro. Por otros caminos, pero lo había hecho. Así es que puedo decir: ésta no es mi película, es la película de Babenco, pero yo estoy satisfecho (Pajetta 1986).

La correspondencia de Puig con su familia guarda evidencias de los tropiezos que veía en la realización cinematográfica de *Pubis* y *El beso*, sin importar su opinión final acerca de los resultados. En carta del 18

de noviembre de 1981, enviada desde Río a su “querida familia”, Puig escribe:

(...) Hoy me llamó por segunda vez Raúl de la Torre, quieren hacer “Pubis” con Graciela Borges. Yo le dije que sí, más que nada para mantener un contacto con el país. Es poco dinero y no creo en las posibilidades cinematográficas de la novela, pero no me voy a calentar mucho la cabeza pensando, porque se me ocurre que cuando proponga el proyecto se lo van a rechazar. A mí me cayó bien que este hombre se arriesgara de ese modo, en fin, ya veremos. Yo quería ponerme a trabajar en una idea nueva para teatro que tengo, pero si esto de “Pubis” sale tendré que ponerme a trabajar en el guión antes que nada (2006: 357).

Cuatro meses después, en carta del 22 de marzo de 1982, Puig dirá:

Lo malo de la semana fue la llegada del guión “pasado en limpio” por De la Torre. Una verdadera catástrofe. Cortó cosas y puso otras al tun tun, hoy habló por teléfono y me le mostró absolutamente decepcionado (...). Es algo de no creer lo que quedó del guión, al sacar cosas no se entiende nada. Una lástima. Yo le voy a pedir que saque mi nombre de la adaptación y basta. Qué se le va a hacer, total nadie va a ver el bodrio fuera de la Argentina, y allá me sirve de propaganda, y hasta es capaz de tener éxito de público. Pero yo no quiero tener nada que ver. Será la última vez que me meto con él, es increíble (Ibíd.: 361).

En esta misma carta, Puig da cuenta de sus conversaciones con Héctor Babenco —a quien llama “el otro bodriero”— a propósito de *El beso*:

Conversamos una tarde sobre la película de la mujer araña y dijo tantos disparates que quedé planchado ¡qué redoblona de burros! (Ibíd.: 361)

En cartas posteriores el tono se mantiene. De De la Torre se queja porque al final “hace todo al revés”; ruega a su familia asistir a la filmación de *Pubis*, “así me cuentan”; dice, cuando ya se ha estrenado la película, que De la Torre está haciendo con ella “papelones en festivales” (Ibíd.: 363, 371, 414).

Con Babenco, como vimos, no es más indulgente. En carta del 27 de septiembre de 1983, enviada desde Río, escribe:

Lo mejor es que llegó el coproductor de los Ángeles [David Weissman] y me parece que se dio cuenta de todas las macanas que el Babenco estaba



haciendo con el guión. Bueno, la cuestión es que vuelvo mañana [a San Pablo] para quedarme dos días y volver a poner en el guión todo lo que había sacado, un trabajo de locos, pero la cuestión es salvar este naufragio seguro (Ibíd.: 414).

Al final, como testimonias sus cartas, la colaboración de D. Weissman fue decisiva para Puig —de él dice, entre otras cosas, “que es muy inteligente y captó enseguida todos mis ataques al horrible guión” (Ibíd.: 417). Por fuera de lo anecdótico de esta historia, vale la pena preguntarse qué era, de hecho, lo que tanto incomodaba a Puig en la adaptación cinematográfica de sus novelas. Me parece que una posible respuesta a esta pregunta se encuentra en su manera de entender las relaciones entre cine y literatura, en su idea del cine como “síntesis” y de la literatura como “análisis y acumulación de detalles”, si bien cuentan con seguridad otros aspectos, como el deseo de mantener el control sobre su trabajo o el de cuidar su nombre, pero bien pueden comprenderse como aspectos relacionados.

2 No se trata sólo de lo más evidente: el hecho de que el cine es un medio diferente a la literatura. Puig era consciente de esa diferencia, como se aprecia muy bien en un prólogo que ha llegado a ser clásico en la materia (1985: 7-14). Para empezar se trata del “espacio narrativo”, una expresión que utiliza el escritor: si el cine es un medio que exige síntesis, lo es más cuando se adapta una novela a la pantalla, por la sencilla razón de que no se puede contar en una hora y media todo lo que se cuenta en 200 páginas o más. La operación obliga a “sacar”, es decir, a cortar cosas, a omitir detalles, a suprimir diálogos, etc. Es una dificultad inevitable, que obliga a la selección. De entrada, Puig no se sentía cómodo con la operación, si tenemos en cuenta las características que asigna a su literatura —“necesidad de exposición”, “acumulación de detalles”, “naturaleza analítica” (1985: 10-11).

Pero era también un asunto relacionado con su manera de ver el cine. Al respecto escribe:

La síntesis (...) va bien con la alegoría, con el sueño. ¿Qué mejor ejemplo de síntesis que nuestros sueños de cada noche? El cine requiere síntesis y por lo tanto es el vehículo ideal de la alegoría, del sueño” (Ibíd.: 11).

Puig sabía bien que la literatura podía acudir a la alegoría y al sueño, así como el cine podía acudir a la acumulación de detalles y al realismo.

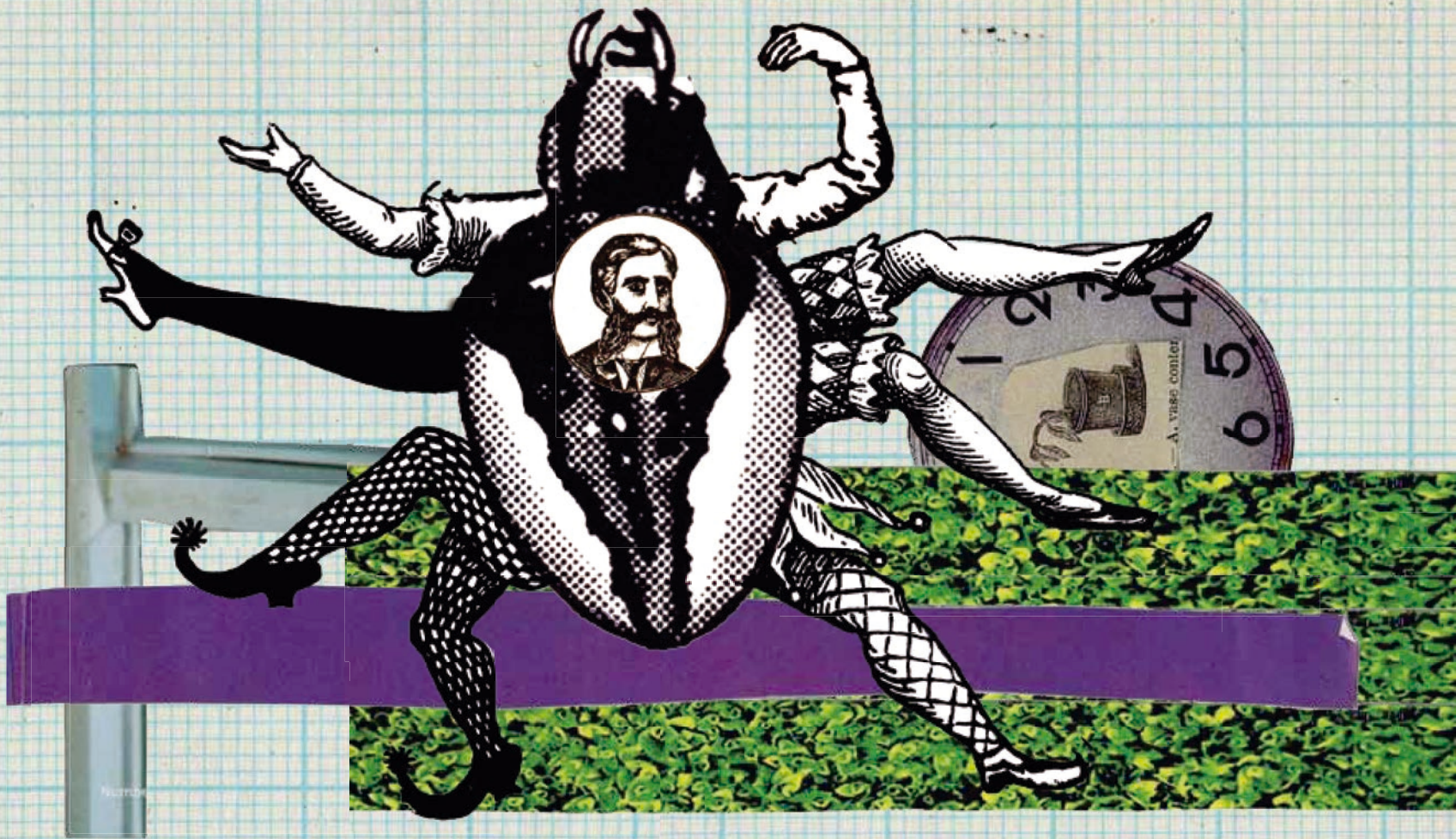
Pero aquí aparecía un elemento de juicio que definía la visión del escritor: la buena literatura, o al menos la que él prefería hacer, aspiraba a “una reconstrucción directa de la realidad”, mientras que el buen cine, o al menos el que le parecía perdurable, estaba hecho “de sueños en imágenes”, de alegorías, nada parecido al cine neorrealista con que se había encontrado a su llegada al *Centro Sperimentale*.

Y es aquí en donde, creo, aparecía el verdadero problema, el de la *selección*. Si para pasar de la novela a la pantalla era inevitable “sacar”, este delicado procedimiento, debía convertir una historia basada en la “acumulación de detalles” en otra en “sueños en imágenes”, sin pasar por alto aquello que, me parece, era lo fundamental para Puig: “el cuidado de la armazón narrativa”, la capacidad de contar una historia y contarla bien (Cf. íbid.: 8-10). Esta capacidad dependía, en el cine, de “la mirada del director” (mirada que para ciertos neorrealistas debía ser reemplazada por la visión objetiva de la cámara, con lo que Puig nunca estuvo de acuerdo); y, en la literatura, de “la mirada del escritor”. Al final, lo que Puig reclamaba era la presencia de una mirada subjetiva, de la que parecía depender todo aliento creativo.

Por eso, el supuesto realismo de Puig en sus novelas no debería confundirnos. Si fuéramos puntillosos con el lenguaje, diríamos que en todo caso él no habla de una copia, sino de una “reconstrucción directa de la realidad”, lo que sin duda tiene otro significado. Puig no reclamaba en la literatura el realismo ingenuo que tanto criticaba en el cine. La oposición no era entre la literatura como visión objetiva y el cine como visión subjetiva de la realidad: era más bien entre un lenguaje, el escrito, que según su punto de vista era más apropiado para el análisis y la exploración de los detalles, y otro lenguaje, el cinematográfico, que se daba mejor a la condensación y al trabajo onírico (por eso, tal vez, resulta tan aburridor cuando nos cuentan un sueño o una película; sin duda preferiríamos *verlos*).

Puig, que no era ingenuo, lo sabía bien. Por eso en el prólogo que hemos citado, cuando trata de explicar por qué en su opinión “hay historias que sólo la literatura puede abordar”, escribe:

En el cine la atención se ve requerida por tantos puntos de atracción diferentes que resulta muy difícil, o directamente imposible, la concentración en un discurso conceptual complicado. En el cine la atención tiene que dividirse entre el reclamo de la imagen, el de la palabra, el de la música de fondo [es intermedial, dirían los profesores de hoy]. Además, el reclamo de la imagen *en movimiento* es algo que tiene que ser especialmente tenido en



cuenta. No es lo mismo que el requerimiento de un cuadro, donde se cuenta con el estatismo de la imagen. En cambio, la concentración que permite la página impresa da margen al narrador a otro tipo de discurso, más complejo en lo conceptual especialmente. Además, el libro puede esperar, el lector puede detenerse a reflexionar, la imagen cinematográfica no (1985: 12-13. Subrayado en el original).

Y un poco más adelante:

Por todo esto creo que la lectura del espectador cinematográfico es otra que la del lector de novela, y que esa lectura cinematográfica, si bien tiene algo de la lectura literaria, tiene también mucho de la lectura de un cuadro. Sería entonces una tercera lectura, que participa de características de la lectura literaria y de la plástica, *pero que es en fin de cuentas diferente* (Ibíd.: 12. Subrayado añadido).

Se puede entender, después de esto, que no fuera fácil complacer a un autor como Puig con las versiones cinematográficas de sus obras, o que él se mostrara tan delicado con lo que *se incluía*, y por lo tanto con lo que se dejaba por fuera de los guiones; e incluso que quisiera influir -como trató de hacerlo- en la filmación de las películas.

3 Basta leer alguna de las novelas de Puig para sorprenderse con su definición de la literatura como “reconstrucción directa de la realidad”. Sobre todo en un autor del cual, con razón, se ha hecho notar su cercanía con géneros como el melodrama o el folletín. A propósito dice en una entrevista de 1982:

[Esos géneros] tienen elementos positivos, como la agilidad del relato, la graduación de la intriga y también la incorporación de sentimientos que, en cierta literatura con pretensiones, no entran. Creo que el sentimiento es una experiencia humana. ¿Por qué debería estar exiliado de la literatura? (1982: 457).

Ya se dijo cómo para Puig el realismo en literatura no tenía nada que ver con ese realismo ingenuo, “fotográfico” y “superficial”, “de sólo dos dimensiones” que tanto criticó en el cine (1985: 9, 12). Su “realismo”, entonces, consistía en otras cosas: en esa “necesidad de exposición”, en la “acumulación de detalles”, en la “naturaleza analítica” de su escritura. A propósito de cómo nació *La traición de Rita Hayworth* Puig escribe:

Yo no decidí pasar del cine a la novela. Estaba planeando la escena de un guión en que la voz de una tía mía, en off, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar. Ella sólo tenía banalidades para contar; *pero me pareció que la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición* (Ibíd.: 10. Subrayado añadido).

Y en otro lugar de la entrevista de 1982, cuando le preguntan por la “autonomía” de sus personajes, contesta: “Cuando el escritor siente esa autonomía se queda mucho más tranquilo, porque sabe que está trabajando con material vivo. Cuando se trabaja con algo completamente inventado, sin sustancia real, es aburridísimo, nunca se sabe qué reacción van a tener los personajes en determinado momento” (1982: 455).

El realismo de Puig no es, pues, aquel del espejo que refleja las cosas tal como son. Su realismo recorre otros caminos: el de sus personajes, que están “vivos”, así no existan (aunque de hecho, en muchos casos, sí lo hacen); el de lo anecdótico y lo cotidiano; el del lenguaje coloquial y los diálogos; el de sus temas “nobles” y “ordinarios”; el de sus historias, tan reales y al mismo tiempo pobladas de fantasía -así como la vida.

Podríamos tomar como ejemplo de esto tan sólo las novelas adaptadas al cine: *Boquitas pintadas*, *Pubis angelical* o *El beso de la mujer araña*. Pero tal vez el mejor sea el de Pubis. Si a alguien le quedara alguna duda sobre el realismo de Puig, bastaría con leer esta novela, en donde todo ocurre como en un sueño. Mujeres que sueñan con mujeres que sueñan con mujeres. Mujeres del pasado, del futuro y del presente, sin que sepamos muy bien quién sueña a quién, o si se trata de tres historias sin ninguna conexión y en todo caso con una conexión misteriosa.

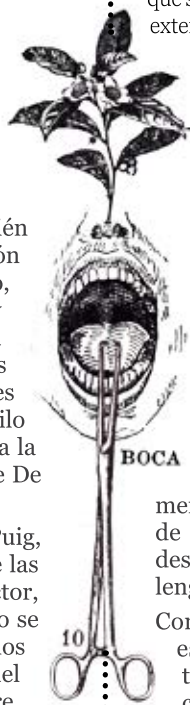
Por Gabriela Goldchuk sabemos ya que una de las quejas de Puig sobre la película fue el empleo de los actores: mientras que él pensaba en tres actrices distintas para los papeles del Ama, Ana María y W218, Raúl de la Torre optó por la misma persona, la actriz Graciela Borges. Con esto, la relación entre las historias dejó de estar “envuelta en el misterio”, que era lo contrario de lo que esperaba Puig -y que es lo contrario de lo que logra la novela.

Algunos datos pueden resultar útiles. *Pubis angelical* es la historia de tres mujeres en tres momentos diferentes: Viena, Hollywood y México entre finales de los años 30 y comienzos de los 40, México en 1975 y Urbis, ciudad

futurista de la “era polar”. Aunque el lector podría encontrar indicios de los lazos que unen las tres historias, en esto la novela de Puig es abierta: por ejemplo, los cambios entre los tiempos y espacios narrativos son también cambios en el lenguaje empleado, aunque algunos temas se repitan (el más evidente: el de la búsqueda del “hombre superior”). Es por medio de los sueños, acaso, que las historias podrían encontrar un lazo que las una, pero al final, como en los sueños, todo resulta opaco y caprichoso.

Pubis angelical, la película, crea cierto ambiente onírico que correspondería con la novela de Puig, pero la manera en que lo hace (es decir, haciendo de “Anita” la mujer que sueña, en el “presente”, a las otras mujeres), produce un efecto paradójico de irrealidad (el sueño termina cuando uno despierta, el sueño, después de todo, no es lo real). Si bien el espectador (como el lector en la novela) entra por momentos en la conciencia de Ana o en sus sueños, el film se encarga de evitar la confusión. Ya se sabe quién sueña a quién: el Ama y W218 son fantasías oníricas; la confusión entre sueño y realidad (un efecto de la novela) se ha anulado. Y esto, al parecer, fue lo que más molestó a Puig. Al situar el “presente” y la “realidad” en la historia de Ana María, Raúl de la Torre habría desaprovechado un recurso que, como el de la síntesis -“sueños en imágenes”-, podría haberse dado muy bien en este caso. No es tanto que al pensar en el cine Puig imaginara sólo aceptable un “estilo onírico”, dejando de este lado la ficción y del lado de la literatura la realidad. De hecho, si de “estilo onírico” se tratara, la película de De la Torre le habría gustado quizás a Puig.

Si el paso de un lenguaje a otro lleva consigo cambios (de lo cual Puig, como vimos, estaba enterado), y sin bien es posible suponer que las “intenciones” del escritor nunca pueden ser iguales a las del director, entonces de lo que se trata más bien es del cómo. Es decir, cómo se hace el cambio y sobre todo, qué efecto produce. Y, valga al menos como hipótesis, de las tres películas basadas en obras de Manuel Puig, es *Pubis angelical* la que produce el peor efecto, o, si se quiere, el menos feliz (tanto si se conoce la novela como si no). La crítica no pasó por alto este hecho, tal como lo recuerda Agustín Neifert en su libro sobre “escritores argentinos en el cine”:



En última instancia, el resultado no era la obra de Puig y tampoco una creación cinematográfica como había esperado. Imaginativa en alguna de sus propuestas, [la película] carece de solidez narrativa, cae con frecuencia en una estéril grandilocuencia y sus referencias a la realidad política argentina son tan fragmentarias como desprolijas (sic). (...) De la Torre incurrió, además, en el error de trasladar literalmente algunos diálogos de la novela que son particularmente farragosos, como el que sostienen Ana y Pozzi en la extensa escena en que debaten sobre el peronismo y otros temas políticos, y lo hacen con un prurito didáctico digno de mejor causa (2003: 172).

A favor de De la Torre podrían decirse, sin embargo, algunas cosas. Para empezar, *Pubis angelical* no cuenta -me parece- entre las mejores novelas de Puig. Después del arranque notable de *La traición* y *Boquitas*, seguidas por *The Buenos Aires affair* y *El beso*, *Pubis* es una obra más bien deslucida (pero como siempre, en estas cuestiones sólo es posible la polémica). Además, el guión original presentado por Puig a De la Torre en 1982, aunque no anula el misterio que envuelve las historias, sí incluye los diálogos “particularmente farragosos”, presentes ya en la novela. Así pues, si es cierto que *Pubis*, la película, no produce un efecto muy feliz, lo es también que *Pubis*, la novela, tampoco lo hace.

Tal vez lo único que se puede afirmar con seguridad, al observar el “caso” Puig, es que las relaciones entre literatura y cine son difíciles. Una parte nada despreciable de esta dificultad se debe a que detrás de una novela y detrás de una película hay por lo menos un escritor y un director, dos personas con intenciones, formas de apreciar el arte y egos diferentes. Sin embargo, otra parte nada despreciable, y quizás la fundamental, se encuentra en el paso de un lenguaje a otro.

Con frecuencia, se dice que el cine es un medio híbrido (oralidad, escritura, imagen, música, etc.), pero se olvida que la literatura también lo es. No sólo porque esté hecha de palabras (cosa que no es cierta, si se piensa en el lugar de las imágenes en ciertas obras) puede considerarse la literatura como un medio homogéneo. Sólo habría que atender, por dar un ejemplo, a la variedad de “estilos” o de géneros que puede incluir una novela, como es el caso de las novelas de Manuel Puig.

Así pues, de entrada el paso de un medio a otro es en realidad un difícil problema de adaptación, por no decir de traducción.

Como lo sabe cualquiera que haya intentado llevar de una lengua a otra un escrito de cierta complejidad, ni siquiera en este caso, así en apariencia el medio sea “el mismo” (el lenguaje escrito), se puede uno engañar con la idea de la “traducción perfecta”. Traducir es siempre, en algún sentido, modificar. Aplicada al cine, la idea de la traducción se hace más impensable. Sería como un trabajo de alquimista, puede uno suponer.

En cualquier caso, se hable de traducción o de adaptación (término que parece más apropiado para el proceso de llevar una obra literaria a la pantalla), debería recordarse que siempre está en juego un juicio estético:

Como en el caso de la traducción, [en el de la adaptación] hay un juicio de valor que está desde un primer momento: hay adaptación porque se intenta transferir el mensaje -en términos generales: el valor estético- de una obra literaria al medio cinematográfico. Lo que se supone, en este caso, es que la obra cinematográfica se ponga al servicio del texto literario cuya “autoridad” *en teoría* no es cuestionable (Berg 2002: 130. Subrayado en el original).

Aun si no aceptáramos la “autoridad” indiscutida del texto literario, quedaría el espinoso problema del “cambio de medio”, pues lo que cambia es también “el sistema de valores representado por el medio en cuestión” (valores asociados con la literatura, valores asociados con el cine) (Ibíd.: 131). Es ingenuo pensar que la adaptación es tan sólo un problema técnico (que también lo es, y no menor). Están en juego demasiadas cosas. Una de ellas es en últimas el juicio del lector-espectador: del que va al cine porque leyó el libro y quiere ver “qué tal”; o del que va sin conocer la obra de referencia y luego la lee; o del que va y nunca la lee, o del que, simplemente, ni siquiera ve el film, absorto como está en sus sueños.

***Felipe
Vanderhuck**

34. Autor del libro: *La literatura como oficio: José Antonio Osorio Lizarazo 1930-1946*, publicado por La Carreta a principios de 2012. Vive actualmente en Alemania.

Bibliografía

- Berg, Walter Bruno (2002). “Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad”, *Iberoamericana*, núm. 6, junio de 2002, p. 127-141.
- Goldchluk, Graciela (2004). “Manuel Puig y el cine”, en Manuel Puig, *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Buenos Aires, El cuenco de plata, p. 7-13.
- Neifert, Agustín (2003). “Manuel Puig: escritor y cineasta”, en *Del papel al celuloide. Escritores argentinos en el cine*. Buenos Aires, La Crujía, p. 151-178.
- Pajetta, Giovanna (1986). “Manuel Puig: cine y sexualidad”, *Crisis*, núm. 41, abril de 1986. En línea en: http://www.literatura.org/Puig/repo_puig.html.
- Puig, Manuel (2006). *Querida familia. Cartas americanas (1963-1983)*. Buenos Aires, Entropía, tomo 2.
- (2004). “Pubis angelical” [1982], en *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Buenos Aires, El cuenco de plata, p. 49-149.
- (1985). “Prólogo”, en *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana*. Barcelona, Seix Barral.
- (1982). “Aventuras de un coleccionista de películas”, en *Querida familia. Cartas americanas (1963-1983)*. Buenos Aires, Entropía, tomo 2.
- (1979). *Pubis angelical*. Barcelona, Seix Barral.
- (1976). *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral.
- (1969). *Boquitas pintadas. Folletín*. Buenos Aires, Sudamericana.

Filmografía

- Boquitas pintadas (1974). Dir.: Leopoldo Torre Nilsson
- Pubis angelical (1982). Dir.: Raúl de la Torre
- El beso de la mujer araña (1985). Dir.: Héctor Babenco