



Artículo: Dossier

Miradas a los públicos de cine en Latinoamérica

## Del palacio al hogar: Mutaciones del cine y los espectadores a través de la biografía de Manuel Puig (1940-1990)

## Do palácio ao lar: mutações do cinema e os espectadores através da biografia de Manuel Puig

## From the palace to home: mutations in cinema and spectators following the life of Manuel Puig (1940-1990)

Marina Moguillansky<sup>1</sup>Universidad Nacional de San Martín / CONICET, San Martín, PBA, Argentina  
<https://orcid.org/0000-0002-8873-1136>

**Resumen:** Este artículo reconstruye la trayectoria de la cinefilia del escritor Manuel Puig, desde su etapa temprana como espectador frecuente de salas cinematográficas durante el período 1930 y 1940 hasta su posterior conversión en coleccionista de videocassettes durante la década de 1980. A través del análisis de sus novelas y de su correspondencia personal, se exploran las transformaciones en su relación con el cine, enmarcadas en los cambios tecnológicos y culturales del siglo XX. La investigación se inscribe en el cruce entre la sociología de la cultura y la nueva historia del cine, con un enfoque centrado en las prácticas situadas de los espectadores. Se examinan aspectos como la dimensión económica del acceso al cine en diferentes ciudades, la experiencia de las salas como espacio colectivo, el impacto del doblaje y los subtítulos en su formación cinéfila, y la progresiva individualización del consumo audiovisual con la aparición del video. El estudio muestra cómo Puig construye una relación íntima y reflexiva con el cine, que va más allá del entretenimiento y se convierte en una fuente constante de conversación, análisis y memoria, articulando afectos, saberes y formas de archivo personal.

**Palabras clave:** Cinefilia; Espectadores; Puig; Coleccionismo.





**Resumo:** Este artigo reconstrói a trajetória da cinefilia do escritor Manuel Puig, desde sua fase inicial como espectador assíduo de salas de cinema durante o período de 1930 e 1940 até sua posterior conversão em colecionador de fitas de vídeo na década de 1980. Por meio da análise de seus romances e de sua correspondência pessoal, exploram-se as transformações em sua relação com o cinema, situadas no contexto das mudanças tecnológicas e culturais do século XX. A pesquisa insere-se na intersecção entre a sociologia da cultura e a nova história do cinema, com um enfoque nas práticas situadas dos espectadores. São examinados aspectos como a dimensão econômica do acesso ao cinema em diferentes cidades, a experiência das salas como espaço coletivo, o impacto da dublagem e das legendas em sua formação cinéfila, e a progressiva individualização do consumo audiovisual com o surgimento do vídeo. O estudo mostra como Puig constrói uma relação íntima e reflexiva com o cinema, que vai além do entretenimento e se torna uma fonte constante de conversa, análise e memória, articulando afetos, saberes e formas de arquivo pessoal.

**Palavras-chave:** Cinefilia; Espectadores; Puig; Coleccionismo.

**Abstract:** This article reconstructs the trajectory of Manuel Puig's cinephilia, from his early years as a regular moviegoer during the decades of 1930 and 1940 to his later transformation into a collector of videocassettes during the 1980s. Through an analysis of his novels and personal correspondence, the study explores the shifts in his relationship with cinema, set against the backdrop of the technological and cultural changes of the twentieth century. The research is situated at the intersection of the sociology of culture and the new cinema history, with a focus on the situated practices of spectators. Aspects such as the economic dimension of cinema access in different cities have been examined, as well the movie theater as a collective space, the impact of dubbing and subtitles on his cinephilic formation, and the increasing individualization of audiovisual consumption with the emergence of video. The study shows how Puig built an intimate and reflective relationship with cinema beyond entertainment becoming a continuous source of conversation, analysis, memory, and bringing together affects, knowledge, and personal archiving practices.

**Keywords:** Cinephilia; Spectators; Puig; Collecting.

## Introducción

El escritor argentino Manuel Puig tuvo una relación intensa y compleja con el cine durante toda su vida. Desde pequeño acompañó con frecuencia a su madre al cine, luego de joven viajó a Roma donde estudió cine en el *Centro Sperimentale de Cinematografía* entre 1956 y 1957, escribió guiones y trabajó como traductor de subtítulos de películas. Ya como escritor, el cine ocupó un lugar central en sus novelas; además, varias de ellas fueron a su vez transpuestas a la pantalla grande. Pero, por sobre todas las cosas, Manuel Puig fue un gran cinéfilo y un coleccionista de cine hasta el final de sus días. Su cinefilia se fue transformando siguiendo los vaivenes de su propia vida -residió en General Pringles, Buenos Aires, Roma, Nueva York, Río de Janeiro y México-, así como también de acuerdo con las transformaciones culturales y tecnológicas que multiplicaron las formas de ver cine. Como se ha señalado, “los sentidos variables de las prácticas de acceso cultural se transforman en el tiempo, (...) son igualmente diversos y cambiantes los roles que asumen los públicos dependiendo de los espacios donde los desempeñan” (Rosas Mantecón, 2016, p. 32).



En este artículo indagamos acerca de las formas y los cambios del vínculo espectadorial con el cine a partir de las novelas, entrevistas y cartas de Manuel Puig, donde dejó profusos registros de sus experiencias cotidianas como espectador y amante del cine. La perspectiva biográfica, la historia cultural y la nueva historia del cine serán nuestros apoyos. En cada una de las ciudades en las que vivió, Puig recorrió las salas de cine donde podía sentirse a salvo. También era una forma de conectarse con su familia que seguía en Argentina, y muy en particular con su madre, con quien tuvo una relación muy estrecha durante toda su vida. Le escribía cartas todas las semanas, en las que le contaba qué películas había visto y cuáles le recomendaba. En este sentido, “la presencia ubicua de las salas de cine por todo el planeta las ha vuelto familiares, un espacio genérico global que no pertenece a ningún país en particular” (Rosas Mantecón, 2016, p. 33). Las salas de Roma programaban películas que, algunas semanas después, llegaban a las carteleras de Buenos Aires y seguirían su recorrido hacia otras ciudades más pequeñas.

Como veremos, más adelante Puig será pionero del consumo hogareño de cine y un gran coleccionista de películas. Cuando las cintas comienzan a estar disponibles en VHS, con ellas se inicia también la posibilidad de comprar, copiar y coleccionar películas. En su casa de Río de Janeiro, ciudad donde residió entre 1982 y 1988, tenía una biblioteca con estantes repletos de videocasetes.

En la primera sección del artículo, relevamos las formas en que el cine está presente en las novelas de Manuel Puig, prestando atención a los relatos de salidas al cine, la descripción de las rutinas, las salas y los repertorios de películas que nos permitirán asomarnos al vínculo de los espectadores con el cine en las décadas de 1930 y 1940. En la segunda parte, nos dedicamos a reconstruir las experiencias de Puig como espectador en diversas ciudades del mundo, a partir de sus cartas y entrevistas publicadas. A continuación, en la tercera sección, mostramos cómo, en los últimos años, se convierte en un coleccionista de películas y reconfigura el ritual del visionado en su hogar. En las conclusiones, proponemos una reflexión sobre la transformación del vínculo del espectador con el cine a través de la perspectiva biográfica.

### **El cine en los palacios**

Desde la infancia, el cine tuvo un enorme atractivo para Manuel Puig y estuvo muy presente en su vida cotidiana. Como señala Annette Kuhn (2004), el cine ocupa un



lugar especial para la generación nacida en la década de 1930 que, en buena medida, se formó con y en el cine. En una entrevista, Puig recordó que su primera experiencia había sido en General Villegas, el pueblo bonaerense donde vivía con sus padres. Lo llevaron, a los cuatro años, a ver *La novia de Frankenstein* (1935), al cine Español, al cual desde entonces asistió casi a diario para ver películas con su madre (Goldchluk, 2004). El cine era tan importante para Puig que empezó a estudiar idiomas (primero inglés, luego también francés e italiano), para disfrutar más de las películas. En la adolescencia, se mudaron a Buenos Aires, la capital del país, donde hizo sus estudios secundarios y continuó siendo un asiduo espectador de cine. Tal afinidad lo llevaría a inclinarse por estudiar cine.

Ese primer período juvenil de espectador en salas de cine de diversos tipos dejó sus marcas en entrevistas, cartas y novelas de Puig. A menudo, el escritor se describía a sí mismo como un niño que encontraba en el cine otra realidad, una que le permitía reinventarse: “Yo fui al cine y allí encontré una realidad que me gustó. Hubo un momento, no sé cómo sucedió, en que yo decidí que la realidad era esa ficción -las películas de Hollywood- y que la realidad del pueblo era una película de ‘clase B’ que yo me había metido a ver por equivocación” (Puig, 1979 en Corbatta, 2009, p. 41. Como diversos críticos literarios han señalado, el cine fue para Puig una narrativa fundante de su literatura, un modo de entender la ficción y el relato a través de escenas: de mostrar en vez de contar. Sin embargo, no es nuestra intención detenernos en ese aspecto sino recuperar, en una suerte de historia cultural, los rastros que, en la escritura de Puig, nos permiten asomarnos a la experiencia de los espectadores de cine entre 1935 y 1955, la etapa dorada del cine.

En 1968 Manuel Puig publica su primera novela: *La traición de Rita Hayworth*. En un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires en la década de 1940, la historia sigue la infancia y adolescencia de Toto, un niño sensible e imaginativo que encuentra refugio en el cine mientras lidia con las tensiones familiares y las normas rígidas de su entorno. El pueblo ficcional se llama Coronel Vallejos y está inspirado en General Villegas, donde Puig nació y vivió sus primeros años. La investigadora Lea Hafter se ocupó de revisar los manuscritos previos para la escritura de la novela, conservados en los archivos de Manuel Puig en la Universidad Nacional de La Plata, para rastrear la presencia de películas en la narración. Según su análisis, hay un desvío en la forma en que Toto relata esas películas -en particular *El gran Ziegfeld* (1936)- que no se debe a errores, sino que presenta una agencia del espectador en la interpretación y en la forma de contar lo que vio. Ese contar distinto es una referencialidad distanciada, en la cual “el



espectador continúa siendo el dueño del enunciado” (Hafter, 2015, p. 7). La producción subjetiva a partir del material cinematográfico y su puesta en relato es una de las marcas de la escritura de Puig, que aparece en varias de sus novelas. La conversación social sobre las películas, como una parte sustantiva del proceso de recepción, se puede leer en las líneas de Toto en *La traición...*, en las cartas de Nélidea en *Boquitas pintadas* y, sobre todo, en *El beso de la mujer araña*.

*Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, es una novela escrita con la estructura de un folletín por entregas que reconstruye, a través de cartas, diálogos y reportes de estilo policial, las vidas entrelazadas de un grupo de personajes en Coronel Vallejos, Argentina, desde los años treinta hasta los cincuenta. La historia gira en torno a Juan Carlos Etchepare, un joven mujeriego enfermo de tuberculosis, y Nené, su amor de juventud, quien nunca lo olvida a pesar de casarse con otro hombre. A su alrededor se teje una red de pasiones, traiciones y desencantos amorosos, entretejidos con rivalidades femeninas y conflictos de clase, en una situación de frágiles demarcaciones y movilidad social. El cine juega un papel clave, no solo como entretenimiento, sino como modelo idealizado del amor y la felicidad, que los personajes femeninos anhelan.

En ese marco narrativo, los personajes femeninos -a veces acompañados de algún varón- asisten con regularidad al cine, que aparece como el principal entretenimiento cultural, junto con el teatro y los espacios de baile social.

El ya mencionado 27 de enero de 1938, haciendo un salto en el trajín del día, a las 17.30, de vuelta de la peluquería donde se había sometido a un fatigoso ondulado permanente, María Mabel Sáenz pidió a la tía el diario de la mañana y se retiró a su cuarto a descansar. (...) entornó las persianas dejando la luz necesaria para leer la cartelera cinematográfica publicada en el diario. Nada mejor que elegir una sala con refrigeración para escapar con su tía, también aficionada al cine, del calor sofocante de la ciudad de Buenos Aires. El mayor sacrificio consistía en tomar el subterráneo, muy caluroso, que en diez minutos las depositaría en el centro mismo de la ciudad, donde se levantaban las principales salas cinematográficas con refrigeración. (...) Había refrigeración en el cinematógrafo Ópera: *El lancero espía* con George Sanders y Dolores del Río; también refrigeración en el Gran Rex:



*Entre bastidores* con dos actrices preferidas, Katharine Hepburn y Ginger Rogers ¿pero habría entradas siendo estreno?; en el Monumental *Tres argentinos en París*, películas nacionales sólo veía en Vallejos, cuando no había otra cosa que hacer, con Florencio Parravicini, Irma Córdoba y Hugo del Carril; en el Gran Cine Florida programa europeo, *El secreto de la Pompadour* con Kathe von Nagy y Willy Eicherberg, alemana, y *La casta Susana* con Henri Garat y Meg Lemonnier, otro programa doble en el Rose Marie: *Saratoga* con Jean Harlow 'la rubia platinada en su éxito póstumo' y *No se puede tener todo* con Alice Faye, Don Ameche y los hermanos Ritz. ¿Cuál era el cine que según su tía atraía la concurrencia más distinguida? El Ambassador: refrigeración, Metro-Goldwyn-Mayer presenta una exquisita comedia de románticos enredos con Luise Rainer, William Powell y Maureen O'Sullivan, *Los candelabros del emperador* (Puig, 2012, p. 119).

El fragmento descriptivo que inserta Manuel Puig en la novela nos permite reconstruir varios aspectos de la salida al cine en la época clásica. En primer lugar, la salida al cine era la forma privilegiada de entretenimiento y una manera de escaparse del peso de las rutinas de la vida cotidiana (Gil Mariño *et al.*, 2021). El programa doble, típico de la época, que exhibía dos películas al precio de una; las jerarquías entre cines, según su ubicación, sus comodidades y el perfil social del público que asistía (Sasiain, 2019); la centralidad de los nombres de actores y actrices como criterio de evaluación de las películas; la preferencia por el cine europeo o norteamericano, y el relegamiento del cine nacional, que se ha registrado en diversos trabajos de historia de los públicos (Kriger, 2022; Moguillansky, 2017). Sobre el final de la novela, Nené va de visita a Buenos Aires y se deslumbra con los palacios de cine. Un extenso pasaje se dedica a describir su impresión al conocer el cine Ópera, que se ubicaba en la avenida Corrientes, a dos cuadras del Obelisco, en el centro de la Ciudad de Buenos Aires.

Justo terminamos de cenar a eso de las nueve y media en pleno barrio de los teatros y los cines, y no se me puede negar. El lunes estaban de descanso las compañías y fuimos al cine, preciosa, *Argelia*, con Charles Boyer y una chica



nueva que no me acuerdo cómo se llama que es la mujer más divina que he visto en mi vida, y de paso me conocí el cine Ópera, que tanto me habías nombrado. Ay, tenías razón, qué lujo de no creer, al entrar me vi a los lados de esos balcones de palacios a todo lujo, con plantas tan cuidadas, y los vitrales de colores, y encima de la pantalla ese arco iris, me quedé muda, cuando mi marido me codea y me señala el techo...ahí ya por poco grito ¡las estrellas brillando y las nubes moviéndose que es un cielo de veras! La película era buena pero lo mismo yo de vez en cuando miraba para arriba, y los movimientos de nubes seguían durante toda la función. Con razón cobran tan caro” (Puig, 2012, p. 127).

La descripción del teatro Ópera (Figura 1), da cuenta de un rasgo edilicio especial de dicha sala, una de las más importantes y caras de Buenos Aires en la época. Construida por el arquitecto Alberto Bourdon en 1936, se hizo notoria por sus motivos decorativos que se extendían por los laterales y el cielorraso, cuya pintura simulaba un firmamento estrellado sobre el cual se proyectaban nubes en movimiento. El estilo decorativo había sido diseñado por el catalán José María Sert y estaba inspirado en la sala del Rex de París.



**Figura 1:** Teatro Ópera de Buenos Aires. Fuente: Archivo General de la Nación.

En otra de las novelas de Puig, *El beso de la mujer araña*, publicada en 1976, el cine aparece a través de minuciosos relatos de películas que un preso le cuenta a otro<sup>1</sup>. Molina, homosexual y cinéfilo, comparte celda con Valentín, un militante político comprometido con la lucha por la revolución. La novela está construida a partir de

<sup>1</sup> Además, la novela tuvo numerosas adaptaciones teatrales y una versión cinematográfica que fue dirigida por Héctor Babenco, en una "coproducción entre la industria brasileña y Hollywood, con un elenco multiestelar" (Goldchuk, 2004, p. 11).



diálogos extensos e informes policiales sobre la deriva de los personajes. Desde la crítica literaria, José Amícola señala que en esta novela “se escenifica una batalla de los géneros -en todos los sentidos que el término tiene en castellano-, en tanto un personaje (Valentín) le permite al texto incurrir en «la novela de educación masculina», mientras el otro (Molina) al tomar el vicariato de la narración recrea ‘la novela gótica femenina’ en las películas recontadas” (Amícola, 2002, p. XXII).

Los relatos de películas que sostienen la conversación entre Molina y Valentín, que los ayudan a pasar el tiempo, se inspiran en cintas reales pero no proponen una descripción fiel. Así, en la novela, los personajes del cine y los giros argumentales son bloques para la imaginación y para la comunicación entre dos personas encerradas y muy diferentes entre sí. Este es uno de los aspectos de la cinefilia de Manuel Puig en su propia vida, y una dimensión del consumo cinematográfico en sus diferentes vertientes que nos interesa destacar y seguir explorando. Los espectadores ven películas no sólo para entretenerse con ellas, sino también para pensar sobre el mundo -o evadirse de él- y para conversar con amigos, familiares, colegas. Más allá de los indicios de esta función social del cine en las novelas de Manuel Puig, también veremos que, en las cartas que envió a su familia, desde sus diferentes lugares donde vivió, las películas eran con mucha frecuencia ocasión para entablar una conversación epistolar.

### **Querida familia: el cine en las cartas**

A los veintitrés años, en julio de 1956, Manuel Puig se va de viaje en barco con destino a Roma, Italia, para estudiar cine en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Luego reside en Londres, París, Estocolmo. A fines de 1959 retorna a Buenos Aires, donde trabaja como asistente en algunas películas, y en 1961 vuelve a Roma. En 1962 vuelve a Buenos Aires y luego se instala, entre 1963 y 1967, en Nueva York. En todos esos años escribe cartas a su familia, que han sido organizadas, editadas y publicadas por Graciela Goldchluk en dos preciosos tomos titulados: *Querida familia: cartas desde Europa* (2005) y *Querida familia: cartas americanas – New York - Río* (2006). En ellas podemos leer, con el espíritu de la nueva historia del cine (Maltby et al, 2011), los indicios de las transformaciones de la cinefilia del escritor.

En casi todas las cartas de Puig hay alguna referencia cinéfila. Desde las primeras, escritas en el barco que lo lleva a Europa, ya es posible registrar su pasión por las películas. Una parada de cuatro horas en Montevideo fue ocasión para ver *Locura*



*de verano* (1955) (“me cayó muy mal pues es toda de despedidas” escribe el 30/07/56), y si bien en Río de Janeiro no fue al cine, tomó nota del precio de las entradas. Por otro lado, se queja a menudo de las películas viejas y aburridas que proyectan en el salón del barco.

Ya instalado en Roma, Puig organiza una rutina diaria que incluye ir al cine por la noche, pero no puede pagar la entrada a las salas de estrenos: “los cines de lujo son realmente caros. Evitados seréis”, escribe en una de sus primeras cartas desde allí. No todos los cines pasan las películas en su idioma original, y para Puig, esto será siempre un problema. En sus cartas habrá numerosas referencias a las películas que ve, con algún comentario sobre los directores y actores o actrices, así como sobre la historia. Las películas que rechaza son “americanadas”, “mamarrachos”, “bodrios”, un “asco”, “falsa vanguardia”. Cuando una película le gusta, destaca su novedad o dirá que se sintió transportado. En el medio, puede decir que algo le resultó entretenido.

En ocasiones intenta hacer el vínculo con el título con el cual se estrenaría esa película en la Argentina para recomendarla a su madre: “Me gustó mucho una alemana nueva (...) en una americanada con Rock Hudson que no sé cómo se llamará en Buenos Aires” (08/09/56). También pregunta qué han visto últimamente sus familiares: “¿Qué películas ves Carlitos<sup>2</sup>? Por favor no te avives y escribime contándome las que ves, cuáles te gustan, a quién le tenés más rabia, etc.” (10/01/57). En este sentido, el cine da lugar al despliegue vincular a la distancia, y se muestra que el consumo cinematográfico es “una actividad simbólicamente relevante para construir, mantener y/o transformar las relaciones personales, organizar los tiempos individuales y grupales, los espacios dentro de la familia y también entre ésta y el mundo exterior” (Rosas Mantecón, 2017, p. 31-32).

Las salidas al cine también son para Puig una ocasión para sociabilizar. En una de sus cartas escribe: “El cine Arcobaleno es una salita copetuda en un sexto piso, van todos norteamericanos y es muy probable que me haga relaciones para practicar inglés” (09/10/56). Pero cuando se van los turistas de Roma, en el invierno, se siente decepcionado con la vida cultural de la ciudad. En una carta posterior escribe:

Roma está hecha una porquería, ni la sombra del verano, con todo el movimiento de los turistas. Esta ciudad engaña mucho, en invierno es un opio, sábado y domingo las calles desiertas (...). Veo que hay que salir de Buenos Aires para

<sup>2</sup> Se refiere a Carlos Puig, su hermano menor, quien en ese entonces tenía doce años de edad.



apreciarla, todos serán una manga de compadritos pero hay otra vida. Los estrenos al alcance de todos, conciertos a montones y el Colón” (27/11/56).

En los meses de verano de 1957, viaja y recorre ciudades italianas y francesas, para luego instalarse un tiempo en París, donde se siente feliz:

(...) la diferencia entre Roma y París es la misma que había entre Villegas y Buenos Aires. (...) Es el sueño de un cinemaniático. Hay mil cosas para ver. Ayer tempranito vi Reina Cristina, casi me muero del gusto, Greta mejor que nunca. Y a la noche no aguanté las ganas de ver a Marilyn, en Bus Stop, ¡un genio! En Roma no había llegado en original y la tenía en el gos. Espero que la hayan visto” (16/06/57).

Estuvo en París entre junio y septiembre, cuando regresó a Roma para continuar con sus estudios, ya algo decepcionado con el Centro Sperimentale: “la parte teórica ya se acabó y la práctica (muy poca) es la misma del año pasado” (26/08/56). En la capital francesa, estuvo realizando varios trabajos temporarios, casi siempre en función de su conocimiento de idiomas, pero también algunas asistencias en la filmación de películas. Se muestra fascinado con la oferta cultural: cuenta que iba al cine una o dos veces al día, que acudió con frecuencia al teatro y a la ópera.

Entre 1963 y 1967, Manuel se instala en Nueva York. Desde su llegada, se muestra fascinado con la ciudad y su oferta cultural: “Esta ciudad me parece SENSACIONAL, llena de vida, de simpatía (...) está lleno de todo, gente de todo tipo, arte a toneladas (cine, teatro, exposiciones, conciertos, lo que sea)” (18/02/63). Allí pronto consigue trabajo como intérprete para una aerolínea. Su tarea fundamental es avanzar en “el escrito”, de la que será su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* y a ello dedica varias horas al día, en un horario fijo (por lo general en la mañana). También visita con regularidad la biblioteca de la Quinta Avenida, donde lee de todo, pero especialmente autores argentinos. Tiene además una intensa vida cultural: va al cine y al teatro, visita los museos y hace algunos viajes cortos.

En una de sus primeras cartas desde Nueva York, le describe a su madre el panorama de las salas de cine: “Hay cines de todo tipo, desde Jean Harlow a Isabel Sarli, todo. Hay varios cines de películas en castellano sin subtítulos siquiera,

exclusivamente para los latinos, y cine griego y japonés y chino e italiano, sin subtítulos” (03/03/63). Como siempre, uno de los puntos sensibles para Puig es el idioma, prefiere ver las películas sin doblaje. Luego, al mudarse a un departamento que compartirá con un pintor cubano, vuelve a destacar la cercanía de los cines como un aspecto central: “El cine cuesta entre 1,50 y 2 los del centro, y 0,75 y 1,00 y 1,25 los de barrio. (...) Además en los cines de barrio dan dos y la proyección es impecable, los de la cadena RKO son palacios, el de mi barrio es fenómeno” (16/03/63).

En Nueva York tendrá oportunidad de ver mucho cine norteamericano, pero también europeo (Antonioni, Fellini, Godard), y hará algunas referencias al cine argentino de los años 60. En particular, le gustaron *La mano en la trampa* (1961), de Leopoldo Torre Nilson (quien años después llevará al cine la segunda novela de Puig, *Boquitas pintadas*), y *Los jóvenes viejos* (1962), de Rodolfo Kuhn.

En síntesis, en los años europeos Manuel Puig reside en Roma, París, Londres y Estocolmo. Sus primeros tiempos los pasa como estudiante de cine, preocupado por destacarse entre sus compañeros; luego empieza a trabajar como asistente de algunas producciones y en la traducción de subtítulos. En el período de Nueva York, su proyecto profesional cambia y estará ocupado escribiendo su primera novela. Pero su cinefilia es una constante, asiste con mucha frecuencia al cine, y será casi siempre, una referencia para la conversación sostenida a lo largo de los años con su familia en Buenos Aires.

### El pasaje al coleccionismo

Hacia la década de 1980, las salas de cine dejaron de ser los espacios privilegiados para ver películas, no sólo en la biografía de Manuel Puig, sino que se trató de un cambio cultural asociado a la creación de nuevas formas de exhibición. Ya desde varios años atrás, la televisión programaba cine y esta función se extendió con el despliegue de la televisión por cable y la ampliación de canales. Sin embargo, la aparición del video hogareño iba a cambiar más profundamente la lógica de la relación del espectador con las películas, introduciendo dos transformaciones: por un lado, sería posible adquirir copias de las cintas, ingresando a la práctica del coleccionismo<sup>3</sup> y el archivo; y por otro, los espectadores podían decidir y programar sus funciones en la

<sup>3</sup> Anteriormente era posible comprar videos en 16 mm, pero no era muy frecuente ni estaba al alcance de cualquier persona.

casa, definiendo el horario y la compañía, así como también pausar o reanudar la película.

El video hogareño o VHS, se lanzó al mercado en 1976. En sus comienzos, se alquilaban las películas por un período de tiempo y luego se devolvían a la tienda. La exhibición de cine empezaba a multiplicar sus pantallas y a volverse un consumo hogareño, que podía realizarse en el horario en que cada sujeto o familia decidiese, acompañado además por la ampliación de canales a través del cable. La popularización de esta tecnología encontró a Puig viviendo en Río de Janeiro, una ciudad con la que tuvo un romance toda su vida, y donde se instala entre 1980 y 1986. Más cerca de la familia, lo cual le permitirá luego llevar a su madre a vivir allí, una ciudad con playa, clima tropical y oferta cultural; pero, sobre todo, con una sexualidad más abierta.

En este período, Manuel Puig es ya un escritor consagrado que no sólo escribe nuevas novelas y guiones cinematográficos, sino que también supervisa la marcha de las adaptaciones teatrales y de las traducciones de sus obras, además de dar conferencias y entrevistas. Aunque sigue asistiendo al cine, lo hará con menor frecuencia, y comienza a forjarse una colección de videos de sus películas favoritas. En su departamento de Leblon tendrá un reproductor de video, un espacio en el living para proyectar cómodamente las películas, y de a poco se irá armando una videoteca de grandes proporciones. En una de sus cartas escribe: “Me parece mentira, de golpe ver aparecer a Hedy Lamarr ahí en la pieza”. Luego habrá diversas menciones a sus gestiones para comprar nuevos videocassettes. En 1981 hace un viaje a Europa, donde recibirá un premio literario, y se ocupa de varias gestiones vinculadas con su obra y el cobro de regalías. Ya en la planificación previa le cuenta a su madre que tiene pensado buscar videocassettes en Italia y Alemania. En ese viaje escribe: “por suerte conseguí un cassette bárbaro, El congreso baila con Lilian Harvey y Conrad Veidt, es la primera película que compro; todo lo otro es grabado de la televisión de N. York. Así salen caras pero en este caso era tan precioso el producto que con gusto lo pagué. Voy a ver si compro dos o tres más” (27/05/81).

El sistema de adquisición de videos se sustenta, sobre todo, en los intercambios que hace con sus amigos Ítalo Manzi y Xavier Labrada (mexicano que trabajaba como programador de Televisa). Manzi era un antiguo amigo que conoció de joven en Europa, con quien luego se reencuentra y establece una amistad basada en la conversación sobre cine y en profusos intercambios de películas<sup>4</sup>. Labrada era un amigo

<sup>4</sup> Para más detalles, consultar el artículo en el que Ítalo Manzi recuerda la historia de su amistad y los intercambios de películas (Manzi, 2003).



mexicano que trabajó como programador de Televisa, y que también conseguía grabaciones para Manuel. En una de sus cartas escribe a su familia tras regresar de visitarlo: “En México no pude ver ni un espectáculo, ni llamé a nadie, nada más que copiar pictures, fue una vorágine, pero no era para menos” (07/11/81). De ese viaje llevó a Río de Janeiro unas setenta películas copiadas. Por esos años, Manuel Puig (en Río de Janeiro), Xavier (en ciudad de México) e Ítalo (en París), a veces con la ayuda de otras personas para transportar las cintas grabadas, forjaron un sistema de intercambio que podría pensarse como una red de reciprocidad que sostiene el fanatismo coleccionista (Borda, 2015).

Con sus videocassettes, el escritor crea una colección en su casa de Río de Janeiro que, según consigna Graciela Goldchluk, llegó a tener 642 cassettes, en cada uno de los cuales tenía grabadas dos o tres películas. El escritor los utilizaba de forma cotidiana para organizar sus famosos ciclos de cine en el living, los lunes, miércoles y viernes a las siete de la tarde (Jil Levine, 2000). Entre los invitados solía estar, casi siempre, Male, la madre de Manuel, que se mudó a Río de Janeiro en el año 1983; Silvia Oroz, una amiga argentina que trabajaba sobre cine, y asistía con su marido Alfredo; Hugo Gutiérrez Vega, diplomático mexicano que era agregado cultural en Río, y asistía con Lucinda, su esposa. Ese grupo estable podía combinarse con otros conocidos de Manuel, entre residentes y visitantes ocasionales.

La experiencia de Manuel Puig es paradigmática al mostrar cómo hasta el mayor cinéfilo pudo encontrar otras formas de ver cine. Como señala Rosas Mantecón, “la asistencia a las salas se desmitifica en cuanto experiencia única o superior de visionado de las películas; los nuevos cinéfilos se mueven con soltura y placer por las diferentes pantallas” (Mantecón, 2017, p. 281). En el caso del escritor, la tecnología del video le permitió forjarse una colección de sus películas favoritas y organizar funciones en su casa junto a sus amigos, su madre u otras personas.

## Conclusiones

En este texto busqué reconstruir las transformaciones materiales y simbólicas de la cinefilia a partir de la biografía de Manuel Puig, observando cómo se configura una sensibilidad estética en articulación con las ciudades de residencia, su oferta cultural, los dispositivos técnicos y las formas de sociabilidad. Para ello, trabajé con sus novelas y, sobre todo, con su correspondencia, que ofrece una entrada privilegiada a la vida

cotidiana del escritor, su modo de ver películas, sus apreciaciones sobre las carteleras, los cines, los directores y las estrellas. La experiencia cinematográfica aparece, así, no como una práctica aislada o puramente estética, sino como una dimensión encarnada de su vida, atravesada por desplazamientos geográficos, tensiones económicas y vínculos afectivos. El recorrido por la vida y la obra de Manuel Puig, rastreando en sus escritos sus experiencias como espectador, nos permitió observar el carácter mutante de su cinefilia, a la vez que la intensidad del vínculo que lo unió con el cine. Si en su infancia y juventud las salas de cine fueron espacios casi sagrados, a los que asistía con mucha frecuencia -y sobre los que luego escribía, tanto comentarios a su familia como relatos ficcionales- más adelante se convierte en un medio de trabajo profesional, cuando escribe y traduce guiones. En su consagración como escritor de novelas, una fase decisiva de su popularidad serán las adaptaciones de sus obras al cine.

Un elemento central que emerge en esta reconstrucción de la cinefilia es la cuestión del idioma. El escritor estudió idiomas para disfrutar con plenitud de las películas “en original”; en sus cartas expresa reiteradamente su preferencia por las versiones subtituladas y se muestra incómodo con el doblaje, al que considera un acceso deteriorado al cine. En este punto se revela no solo una sensibilidad estética, sino también una forma de consumo cultural atenta a la materialidad del lenguaje. La posibilidad de ver películas en versión original es además una forma de distinción, un acceso privilegiado y exclusivo para quienes tienen el capital cultural apropiado. Las ciudades que Puig habitó — Buenos Aires, Roma, Londres, París, Nueva York — ofrecen diferentes accesos a esa autenticidad, y eso repercute en su valoración del lugar.

El dinero también es un elemento clave en la relación de Puig con el cine, y podríamos especular, en la construcción de la cinefilia y de cualquier fanatismo. En sus cartas da cuenta de las múltiples formas del ahorro que practica para poder permitirse la salida diaria al cine. Como sugiere Simmel (1976), el dinero no es solo un medio de acceso, sino una forma de relación con el mundo, que organiza los deseos y estructura las posibilidades. La distancia acentúa la apreciación: desde París o Nueva York, Puig valora la cartelera porteña como diversa y democrática. El dinero vuelve a estar en el centro: en Buenos Aires, los estrenos estaban al alcance de casi todos; en Europa, la experiencia podía ser más restringida.

El cine también ocupa un lugar privilegiado como objeto de conversación. En la correspondencia de Puig con su madre, con sus amigos o con colegas del mundo literario, las películas funcionan como puntos de contacto, referencias compartidas, temas de discusión. En una vida marcada por el desplazamiento y la distancia, el cine

actúa como un lenguaje común, como un objeto desanclado, siguiendo a Anthony Giddens (1990), que permite sostener vínculos más allá de la copresencia. Las películas comentadas en las cartas no son solo textos culturales, sino también excusas afectivas: permiten hablar del presente, de los gustos, de la política, de las ciudades, sin hablar directamente de uno mismo.

Hacia finales de los años setenta y durante los ochenta, la relación de Puig con el cine se transforma. La aparición del video le permite acceder nuevamente a una práctica regular, pero ya no como espectador de salas sino como coleccionista. Adquiere equipos, compra películas en VHS, establece redes de intercambio con amigos que graban y le envían copias desde París o México. Esta nueva etapa de su cinefilia, más privada y acumulativa, se acerca a lo que Walter Benjamin describe como el impulso del coleccionista: no se trata solo de poseer objetos, sino de darles un orden, una lógica, un valor simbólico propio. El video (y luego el *streaming*, que Puig no llegó a conocer), en tanto nuevas infraestructuras de la percepción redefinen los modos de acceso y de relación con las obras (Berti, 2022). Puig encarna ese pasaje, entre la sala compartida y el archivo doméstico, entre el rito colectivo y el consumo individual. En los últimos años de su vida, organizaba funciones para sus amigos y su madre, en su casa de Rio de Janeiro. Siguiendo a Rosas Mantecón, observamos que “las diferentes formas que asume hoy en día la experiencia cinematográfica ofrecen posibilidades de sociabilidad particular y nuevos rituales que las estructuran” (2017, p. 283). En efecto, la trayectoria de Puig nos muestra cómo organizó activamente una escena grupal en torno al visionado de sus películas favoritas.

En los escritos de Puig pudimos reconstruir los cambios en las formas de recepción del cine y también algunos aspectos que suelen pasar desapercibidos en los estudios dedicados a los espectadores. La importancia de los cines en su materialidad, la conversación social sobre las películas, los rituales que preparan y acompañan el encuentro con el cine, la producción subjetiva a partir de la condición de espectador, son algunas de las claves que hemos tematizado como partes constitutivas de la recepción del cine.



## Referencias

AMÍCOLA, José. Los manuscritos. **Edición crítica de El beso de la mujer araña**. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2002.

BENJAMIN, Walter. **El coleccionismo**. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2022.

BERTI, Agustín. **Nanofundios**. Crítica de la cultura algorítmica. Buenos Aires: La Cebra, 2022.

BORDA, Libertad. Fanatismo y redes de reciprocidad. **La trama de la comunicación**, [S. I.], v. 19, p. 067–087, 2015. DOI: 10.35305/lt.v19i0.515. Disponible en: [https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-56282015000100004&lng=es&nrm=iso](https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-56282015000100004&lng=es&nrm=iso). Accedido en: 2 jul. 2025

CORBATTA, Jorgelina. **Manuel Puig**. Mito personal, historia y ficción. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

GIDDENS, Anthony. **Consecuencias de la modernidad**. Madrid: Alianza, 1990.

GIL MARIÑO, Cecilia; KELLY-HOPFENBLATT, Alejandro; KRIGER, Clara; MOGUILLANSKY, Marina y SASIAIN, Sonia. Modern routines: the perception of time and space in film spectators' memories of cinemagoing in 1940s Buenos Aires. **Alphaville: Journal of Film and Screen Media**, 21, 2022, 160-177. Disponible en: <https://www.alphavillejournal.com/Issue21/HTML/DossierGilMarino.html>. Accedido en: 9 jul. 2025.

GOLDCHLUK, Graciela. Manuel Puig y el cine. *In*: PUIG, Manuel. **Los 7 pecados capitales**. Buenos Aires: El Cuenco del Plata, 2004.

HAFTER, Lea Evelyn. Una lectura afectiva del cine: películas como material de archivo en La traición de Rita Hayworth. *In*: IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria; Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti, Ensenada, Argentina, 3-5 de junio de 2015. **Memória Académica [UNLP-FaHCE]**. La Plata, 2015. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.8661/ev.8661.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8661/ev.8661.pdf). Accedido en: 9 jul. 2025.

JIL LEVINE, Suzanne. **Manuel Puig and the spider woman**. His life and fictions. Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 2000.

KRIGER, Clara y POPPE, Nicolas (eds). **Salas, negocios y públicos de cine en latinoamérica**. Buenos Aires: Prometeo, 2023.

KUHN, Annette. Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory, **Screen**, v. 45, n. 2, p. 106 - 114, 1 julio 2004. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/screen/45.2.106>. Accedido en: 9 jul. 2025.

MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe. **Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.



MANTECÓN, Ana Rosas. **Ir al cine**. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas. México: Gedisa, 2017.

MANZI, Ítalo. Los videos de Manuel. **Cuadernos hispanoamericanos**, Madrí, n. 634, pp. 5-64, abril 2003. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0932663>. Accedido en: 9 jul. 2025.

MOGUILLANSKY, Marina. El cine y las familias de trabajadores en 1940 y 1950. In: KRIGER, Clara. *et al.* **El cine desde las butacas en Buenos Aires, 1930 a 1950**. [Catálogos. Estudio y Andamiajes]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2023, pp. 24-27. Disponible en: <https://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/el-cine-desde-las-butacas-en-buenos-aires-1930-1950>. Accedido en: 9 jul. 2025.

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

PUIG, Manuel. **La traición de Rita Hayworth**. Barcelona: Seix-Barral, 1968.

PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Barcelona: Seix-Barral, 1976.

PUIG, Manuel. **Querida familia. v.1. Cartas europeas**. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2005.

PUIG, Manuel. **Querida familia. v.2. Cartas americanas**. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2006.

PUIG, Manuel. **Boquitas pintadas**. Barcelona: Booket, 2012.

ROMERO, Julia. **Puig por Puig**. Imágenes de un escritor. Madrí: Iberoamericana, 2006.

SARLO, Beatríz. **Walter Benjamin**. El coleccionismo. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2022.

SASIAIN, Sonia. La cartografía cinematográfica de Buenos Aires en la década de 1930. **SI+ Imágenes. Prácticas de investigación y cultura visual: XXXIII Jornadas de Investigación y XV Encuentro Regional**, 31 octubre a 01 noviembre 2019. pp. 675-691. Secretaría de Investigaciones, FADU, UBA. Disponible en: <https://publicacionescientificas.fadu.uba.ar/index.php/actas/article/view/1297/1711>. Accedido en: 9 jul. 2025.

SIMMEL, Georg. **Filosofía del dinero**. Madrí: Instituto de Estudios Políticos, 1958.



---

<sup>1</sup> Marina Moguillansky

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, profesora adjunta en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Correo electrónico: mmoguillansky@gmail.com

### Información sobre el artículo

Resultado de proyecto de investigación  
No aplica.

Fuentes de financiación  
CONICET.

Consideraciones éticas  
No aplica.

Declaración de conflictos de interés  
No aplica.

Presentación anterior  
No aplica.

Artículo recibido 07/04/2025; aprobado 09/06/2025.