En estado de traducción: Manuel Puig y Lars von Trier

*Graciela Ravetti**

Creo que es posible hacer una lectura de textos diversos en los cuales capturar los modos cómo ciertas formas muy difundidas y ya clásicas del cine de Hollywood, estructuradas como musicales melodramáticos, fueron recepcionadas por personas que vivían en sociedades de localización periférica a los centros de poder global, estigmatizados por carencias económicas y culturales, entre otras. Se puede, también, reconstruir hipotéticamente el modo cómo esas formas y sus significaciones, habitualmente rotuladas como alienantes, fueron transformadas en instrumentos, si no de liberación, por lo menos de consuelo y de alimento en las horas de resistencia al dolor y al sufrimiento humanos. Esta especie de desterritorialización de los artefactos culturales puede ser vista como un avance de lo que vendría a ser la mundialización actual, ya que se trata de la popularización y entrañamiento de comportamientos y sensibilidades transmitidos y vulgarizados por el cine norteamericano, especialmente la estética de los musicales de los años 40 y 50, en las sensibilidades de ciudadanos del vasto mundo que se extiende fuera de las fronteras de la alta modernización. Carlos Monsiváis (MONSIVÁIS, 2000, p. 53) reflexiona sobre los símbolos producidos por este cine que proporciona imágenes con las cuales el público se identificó. Con ese estímulo piensa en si se democratizaron las costumbres y el comportamiento tanto en lo que se refiere a la socialización como a la intimidad y si, sobre todo, el cine se ubicó como un ordenamiento paralelo a la política, en la medida en que fue una usina de modelos de vida y de sensualidad adoptados como propios.

Son personajes paradigmáticos de esta estructura: la operaria ciega de *Dancer in the dark* (2000) y algunos de los personajes argentinos de Manuel Puig *en La traición de Rita Hayworth*, su primera novela (1968). Se trata de dos niveles de apropiación: la de los autores (en este caso, Von Trier y Puig) que recodifican y complejizan la gramática establecida por el cine de Hollywood y la que se representa en las obras de estos autores, como parte de la performance identitaria que individuos específicos

realizan a lo largo del tiempo para encontrar un tipo de instrumental con el cual percibir el mundo y otorgarle sentido.

Tomo, entonces, para esta reflexión estos dos autores: Manuel Puig, escritor argentino, autor de una obra narrativa que se conduce entre los vestigios dejados por la máquina cinematográfica americana, sobre todo, en esta novela*, La traición …*; y Lars von Trier, danés, y su filme *Dancer In The Dark*. Los hilos guía de tal lectura son las significaciones translaticias de tópicos como la ceguera, las identidades diaspóricas, el melodrama como estructura de la sensibilidad en proceso de desconstrucción entre la ironía y el homenaje, y la memoria en permanente proceso de metamorfosis. Todos estos ejes se entrecruzan sobre el mapa cognitivo diseñado por imágenes visuales cargadas de precisión semántica, organizado en pliegues que se apoyan en pliegues que, de conseguir leerlo, se llegaría a un tipo de conocimiento obtenido con la participación de los sentidos y de las emociones, en este caso con el énfasis puesto en la visión-ceguera y la audición-sordera, con la consiguiente atenuación de los otros sentidos en cuanto faros de experiencia o por lo menos de educación forzada de esos sentidos en la búsqueda de momentos vivenciales premoldeados.

En *La traición*, modos de narrar de la literatura son modificados por la intromisión de las técnicas de un tipo particular de cine cuyos montaje y temática dan a la narrativa escrita un ritmo y un desarrollo que las determina, pero al mismo tiempo se establece un hiato de indecisión entre lo que se dice explícitamente y lo que se puede leer entre líneas. En von Trier vemos un tipo de filmación que lleva a la pantalla lo que Puig hizo con los musicales en la literatura.

Björk. Foto divulgación.

En la película, la chica que va quedándose paulatina, aunque fatalmente, ciega (como Jane Wyman en Magnificent Obsession), es interpretada por una actriz y cantante que se notabiliza en el medio artístico occidental contemporáneo por su origen islandés (lo que implica ya una rareza en el showbusiness). Interpreta aquí el papel de checoeslovaca viviendo en los Estados Unidos, y cuyo imaginario está construido en la interfase de los musicales de Hollywood años 40 con las producciones locales (su lugar de origen): su héroe es un zapateador y bailarín

checoeslovaco, sólo conocido en su país que, según se comenta, está todavía vivo y radicado en los Estados Unidos, y que era célebre en su país por sus números musicales construidos a la manera de Hollywood. Se trata entonces de signos, personas/personajes, lenguas y culturas en tránsito. Los flujos humanos migrantes producen las identidades diaspóricas, híbridos, que llevan y traen mensajes procedentes de sus territorios de partida, en lenguas y culturas en permanente estado de traducción, y sujetos (sujetados) a las gramáticas de los afectos traducibles, con historias que deben escribirse a partir de cero pero con códigos reformulados y que aportan sus estructuras originales a esos intercambios. Es un tipo de traducción/imitación en la que se producen versiones localizadas de los modelos. Y en esa(s) gramática(s) de territorios simbólicos mezclados, la música mundializada de los musicales cinematográficos de Hollywood es una referencia vacía desde el punto de vista de las significaciones, pero clara y recortada desde la perspectiva del significante: o sea, pueden usarse para decir otras cosas, en lugares otros, a otras personas. En un determinado momento, una experiencia de alta densidad afectiva se puede desatar a partir de una canción que todos conocen o que pueden aprender rápidamente, con una coreografía que todos sienten placer en interpretar, mucho más un pastiche que una parodia, más un homenaje y menos una desconstrucción valorativa, muy lejos de procedimientos ideológicos pautados en los binarios opresor/oprimido, nacional/extranjero, propio/ajeno.

Lágrimas de cocodrilo

El melodrama (Encarta Online 2000), en musicología, se refiere a un texto integrado con música. La forma, cuyo origen se rastrea hasta el teatro griego, deviene popular en el siglo XVIII con el establecimiento definitivo de la Ópera. Otros músicos de la época incorporan el melodrama en sus piezas, como Ludwig van Beethoven, Giuseppe Verdi, Richard Wagner y Arnold Schoenberg. Por extensión, el término melodrama es aplicado a cualquier pieza con trama romántica en la cual el autor manipula los eventos con el único objetivo de producir emociones en el público, sin preocupaciones psicológicas, lógicas o de otro orden: usualmente un individuo muy virtuoso (generalmente una mujer) o una pareja (amantes en la mayoría de los casos) cae víctima de represivas e injustas circunstancias sociales. Una de las características más marcantes del melodrama, sobre todo el teatral, el cinematográfico o el televisivo, es la escenografía profusa, artificial y visualmente estilizada, totalmente apartada de cualquier connotación realista. Es más, varias de las técnicas utilizadas por el

melodrama tienden a recordarle al espectador que se encuentra frente a imágenes no reales, forjadas: la luz no natural, los ángulos de las tomas, las tramas, etc. El melodrama chupa de la realidad los quiebres más fuertes y violentos y los junta en paquetes que se descargan como golpes de energía: las traiciones de todo tipo, los sufrimientos más insoportables, los sentimientos en su expresión más descarnada. Esos «golpes al alma» representados en la ficción se pueden ver como la manifestación degradada de una estética que se escapa por lo alto –y el melodrama sería el único lenguaje que «la masa» podría entender y disfrutar–,. o que se escapa por lo bajo –y el melodrama sería el único lenguaje que el «bajo pueblo» podría producir. Para la elite, el melodrama sería una fuente inagotable de elementos paródicos, inspiración lírica y campo permanente de elementos ideales para disociar, segmentar, en fin, purificar.

Lo que sí es cierto es que este término permite identificar un tipo de filmes de Hollywood, muchos de ellos considerados arquetípicos. En estudios recientes sobre el tema es fácil notar que la evaluación peyorativa del género cambió en los años 70: si en los 50 las películas melodramáticas eran tachadas con términos como «trivial», «campy», «tearjerkers» o «female weepies», en los 70 su función fue reexaminada y, en algunos casos, considerada como un punto de relación subversiva con la ideología dominante.

Desde el punto de vista del género, o de los estudios feministas, podemos levantar cuestiones importantes derivadas de las formas de representación del género y de la familia como núcleo del sistema de vida impuesto por las ideologías dominantes. José Amícola propone la tesis de que no puede separarse la presencia de los subgéneros triviales (y fílmicos) reciclados por la alta cultura de la aparición del concepto desconstructor de *gender* y, podríamos agregar aquí, tampoco podemos separar el uso del cine melodramático de los años 40 y 50, de las nuevas perspectivas teóricas que apuntan a las identidades percibidas como performáticas (siempre *in progress*), fragmentarias, supranacionales e inestables, e, sobre todo, gendradas.[1] Véase que, a pesar del carácter convencional y conservador de gran parte de los papeles asignados a mujeres, paradojalmente, el melodrama tuvo el papel de ofrecer roles protagónicos a mujeres actrices. Justamente esas performances cinematográficas fueron modelos para las mujeres de los años 40 y 50, patrones explícitos o implícitos, que podían ser expuestos públicamente o que quedaban como moldes internos. La mujer «pecadora», la prostituta, la que se decidía a vivir la sexualidad sin barreras morales, la que era capaz de tomar para sí los comportamientos masculinos, era condenada en los «finales felices» en los que nadie creía

aunque eran obligatorios al género. Quedaban, sí, en la memoria emocional *for ever*. La mujer fuerte y sufrida que era capaz de enfrentar cualquier obstáculo para preservar a sus seres queridos, era un modelo más fácil de exponer.

En *Dancer...* el personaje que sostiene el melodrama es la joven ciega, virtuosa, amada por todos, cuyo objetivo en la vida es interrumpir la cadena de fatalidades familiares y para eso debe conseguir el dinero para la operación que salvará a su hijo. Todas las circunstancias se vuelven contra ella, que perecerá en el intento pero conseguirá su objetivo. La oportunidad para su único descanso posible le llegará cuando consigue escaparse, en sueños y ensoñaciones, imaginándose estrella de musicales.

En *La traición*, el melodrama aparece, a la manera borgiana, como historias producidas por el cine y (re)contadas por espectadores, convertidos en verdaderos autores de melodramas, que le agregan a las tramas detalles de acción, de escenografía y de vestuario. El principal contador es Toto, el niño que de alguna forma sería un *alter ego* de Puig[2], una especie de archivista de imágenes-movimiento, que lleva siempre consigo y que tienen, para él, una función heurística. El niño nota que su recepción es la que el melodrama pide: él llora en los filmes, pero se da cuenta también de que para los otros espectadores esa recepción es muy variada. A partir de esas diferencias es que se van estableciendo los grupos identitarios y formando los cánones aceptados por cada grupo. Es en la madre que Toto ve una posibilidad de intercambio. De cómo se produce la recepción del melodrama es que Toto va sacando conclusiones morales sobre las personas: malos y buenos tienen que ver con sentimentalismo y sensibilidad a los llamados de las imágenes. El niño ve también que es más fácil para él llorar con los filmes, en el cine, que en la vida real y ese descubrimiento va creándole una serie de cuestiones existenciales. La madre le hace al hijo cartones con dibujos de escenas de películas y el niño juega con ellos en las horas en que no está en el cine. Las imágenes de los filmes son los apoyos conceptuales de su pensamiento: él piensa y se explica a sí mismo el mundo con las imágenes de los filmes. Su memoria va impregnándose de imágenes ajenas por su origen pero que se imbrican en las experiencias hasta el punto de ser indistinto el hecho de que sean o no propias; todo viene a formar parte de un continuum de vida. Se trata de una experiencia imagética que va entretejiéndose con las imágenes producidas en el mundo por la sociedad en todas sus vertientes. El dibujo es una forma de poblar la realidad con las cosas que se desean, por eso, los tulipanes: puede ser que sólo existan muy lejos y que sea imposible conseguirlos pero hacer dibujos y, además, flores de papel, y perfumarlas, y

usarlas como flores de verdad, eso sí es posible. La exposición a lo idéntico de las imágenes las transforma en un rito exorcista.

La función de archivista que se nota en las narraciones de Puig, resulta, al mismo tiempo, un gesto testimonial y performático, de expresión de lo personal biográfico, ya que revela una manera propia de procesamiento de esas imágenes, un mirar de etnólogo que no sólo reflexiona sobre el impacto de esas imágenes, sino que se deja ir por caminos que las imágenes construyen y que dejan al descubierto los modos de vivirlas y la relevancia que tuvieron en la formación de las identidades. El trabajo del archivista de imágenes es obligatorio para encontrar maneras de inscribirse en un tiempo y en un espacio. La memoria, con esos estímulos, se metamorfosea, de colectiva en personal, y a la inversa, lo personal se reconoce en lo grupal. Madre e hijo, explica Cristina Fangmann (1998: p.121), son los personajes que introducen en la novela de Puig el imaginario del cine. Tanto en *Dancer* como en *La traición,* el vínculo familiar fuerte es el de madre e hijo, y la familia, como tal, es viviseccionada a través de las miradas que, sin pudor y con rencor, pasan en revista a las diferentes situaciones.

En Puig y en von Trier, el cine norteamericano, además de describir un mundo ideal, actúa como prescriptivo: la relación vida-cine se vuelve performativa porque la recepción está asociada a la acción, se actúa en consonancia con los caminos que propone el goce estético y sentimental, además de político-social, ya que las formas de vida al alcance de la vista-oído que muestra la pantalla son formas concretas de utopía.

Dancer in the Dark. Foto divulgación.

Sintaxis traicioneras

Tenemos, en la novela, una especie de triángulo: 1. en la narración de Puig, los musicales de Hollywood en relación putativa con el melodrama burgués, sobre todo el de los años 40, son asistidos fanáticamente por un niño y su madre en un país periférico, situación ésta que los acerca, uno al otro, en un grado de intensa intimidad y que los

separa del grupo social al que pertenecen ante la imposibilidad de compartir esas prácticas; 2. las vivencias simbólicas son penosamente traducidas por el niño, Toto, y otros personajes femeninos, a los imaginarios sociales vigentes en la vida cotidiana y son transformadas en manual de instrucciones para leer la realidad, entender a las personas a las que se analiza desde códigos semióticos desfasados. Esto sucede en personajes que suelen ser niños con tendencia homosexual, homosexuales o mujeres interioranas, de países marginales, en permanentes desplazamientos territoriales, víctimas privilegiadas de los regímenes coercitivos que organizan las sociedades en que viven; 3. la estetización de la vida diaria producida por esta traducción, reflejada en los monólogos interiores de los personajes, en los sueños y en las maneras de establecer relaciones afectivas entre ellos lleva consuelo, ciertas formas de felicidad y euforia y alternativas de salida de las situaciones socio-políticas y culturales asfixiantes. La apropiación se vuelve, entonces, negadora de la angustia y un cauce para la devolución de la autoestima.

Rita Hayworth

En la película, una situación paralela: 1. la historia de una joven inmigrante en los Estados Unidos, venida de un país periférico, cuya imaginación y utopía está calcada en los filmes musicales; 2. la vida diaria es vista a través de códigos contaminados por la estética de los musicales; 3. su vida, intensamente dramática, sólo encuentra consuelo en las performances musicales, tanto en la performance concreta en un palco (la pieza que se está ensayando en el pueblo) como en las ensoñaciones. La cantante pop Björk es Selma, una proletaria checoeslovaca que emigra a los Estados Unidos en 1964, es empleada de fábrica, en la Pacific Northwest y, con mucho coraje — que produce escalofríos en el espectador —, intenta sin éxito ocultar su proceso gradual aunque fatal en dirección a la ceguera. Como madre soltera, su «via crucis materno» será la tentativa de ahorrar dinero para posibilitar la operación de su hijo Gene (Vladica Kostic), condenado como ella a la misma enfermedad. Todo tipo de sufrimiento espera a esta afligida, doliente y amorosa madre a lo largo de toda la película. Incluso la vida de esta mujer, de una bondad ilimitada, se verá envuelta en problemas trágicos e insolubles con la justicia, situaciones en

las que nada ni nadie podrá ayudarla. Y es en ese contexto sombrío, cuando todos los hechos externos de la vida conducen al pozo depresivo, que aparece la fuerza de los fabulosos números musicales de la época de oro de Hollywood. La miserable inmigrante dosa sus miserias soñando despierta con situaciones en las que su vida de perros aparece arrullada y coreografiada como un musical. Aunque Selma trata de no atraer la atención sobre su vida, es justamente su pasión por los musicales lo que la lleva a participar de la preparación de una puesta local de *The sound of Music*. En el filme, ella rechaza la ayuda de Jeff (Peter Sotrmare), enamorado apasionadamente de Selma, y ese rechazo es marcado por un romántico y prolongado número musical para el cual el director utiliza una troupe de bailarines y cantores y una enorme cantidad de cámaras. La vida de Selma continúa y los hechos del futuro inmediato serán extremamente trágicos, aumentando de intensidad a medida que la película progresa. El trabajo de coreografía de la película viene firmado por Vincent Paterson (de las películas *Evita*, y *The Birdcage*) y la característica espectacularidad de los números musicales se debe, en parte, al uso de 100 cámaras para cada uno de los siete números musicales.

A partir de la convergencia de fuerzas emotivas, los *insights* musicales aumentan con la necesidad de refugio y protección que la sociedad «real» está imposibilitada de darle a la protagonista, que acaba siendo objeto privilegiado de injusticias y de brutalidad individual e institucional. Los polos de sensibilidad se exacerban hasta el extremo (el melodrama): la bondad radiante de la joven y la maldad inherente a la crueldad del régimen social. Es también instrumento de atenuación o negación de la angustia. Los números musicales están principalmente presentados como fantasías de Selma: en el piso de la fábrica, en la que son las máquinas las que producen la banda de sonido grandiosa y elocuente; en un puente con Jeff, en un viaje alucinante en un tren de flete; en la casa de Bill, donde ella se imagina a sí misma bailando con el cuerpo del asesinado resucitado; e incluso durante los ensayos de la pieza de la que participa, a las vueltas con las incapacidades derivadas de la ceguera progresiva. La coreografía parece venir como refuerzo de la personalidad consolidada de Björk: el vestuario nada elegante, desastrado, desprolijo, adecuado a la apariencia de una heroína melodramática, cuyo signo fundamental es la permanente inadecuación a los patrones sociales; los susurros en la celda, cargados de optimismo y congregantes a un sentimiento utópico común; la coordinación creativa entre los movimientos obligados da la "vida real" y los que resultan en los números musicales.

Nos estamos quedando ciegos de tanto ver imágenes: transparencia

La ceguera y la transparencia son dos imágenes recurrentes en estos dos textos culturales que, de alguna manera, metaforizan la distancia crítica que los distingue del «auténtico melodrama». Fangmann (1998: p. 121) observa que en *La traición* la transparencia está vinculada a la imaginación, a la fantasía y a la irrealidad. «Los personajes de Puig miran la realidad ´a trasluz`, como se mira el negativo de una foto. La visión del mundo está filtrada por el celuloide, por una transparencia que lejos de mostrar la vida real tal cual es, la deforma y la transforma en un mundo de fantasías y de ilusiones.» [3] En una cultura como la occidental, marcada a fuego por los extraordinarios videntes escritores ciegos —Homero, Joyce, Borges— las pretensiones de ver o haber visto se presentan, por lo menos, sospechosas. La ceguera impide o, por lo menos, obstaculiza, la ilusión de creer que la memoria es un hilo suficiente que permite crear una base de sustentación del yo con su historia, del presente con el pasado. En *La traición...*, Adela, la hermana de Mita, la madre de Toto, se gasta mitad del sueldo en anteojos que le sirven para trabajar pero sobre todo para ver películas y leer novelas en la parca biblioteca del pueblo. El uso de los lentes y las dificultades para comprarlos hacen consciente el valor de la visión y la precariedad de la mirada.

Imitation of Life. Foto de divulgación.

En el capítulo en que el discurso se trasviste de una composición literaria sobre «la película que más me gustó», un niño cuenta una película. En el último párrafo, expresa:

> *Pero poco a poco la visión transparente de Carla en color cuyo nombre no se sabe se torna tan cercana, pero tan cercana, que Johann de repente piensa que si él*

le pregunta cómo se llama ese color que no existe sobre la tierra, ella lo va a oír y le va a contestar. (p. 258)

La ceguera obliga (o invita) a escenificar y a dar formas propias a las memorias. La ceguera de Selma, como la de Borges, desde la perspectiva de Arthur Nestrovski (2000), le otorga una dimensión de espectáculo a las hazañas de la memoria. Escondida en la gruesa transparencia de sus anteojos "culo de botella", como nadando en el interior de un acuario, Selma se performa y performa el mundo de acuerdo a su sensibilidad moldeada por los musicales. Su canto del cisne se eleva, en ascensión espiralada de agudos y disonantes sonidos, desgarrando el corazón de los espectadores y dando sustento a su única enorme acción de vida: la batalla épica contra y a favor del mundo, que le cuesta la vida para garantizar la de su pequeño hijo: él sí podrá prescindir de la pesada transparencia del cristal de los anteojos.

La gran metáfora sería: el filme, todos los filmes, no son más que una ilusión óptica producida por una cinta transparente. Si la vida de estos personajes está pautada por esa ilusión, el color tan maravilloso y tan buscado, que «no existe en la tierra» es el de la transparencia del filme, que es, también, la transparencia de los sueños y los deseos a los que las personas pueden entregarse para cumplir los planes de vida.

Paul de Man, (1991: p. 102) dice, comentando los escritos de Poulet, que la importancia de la memoria se mide en el fracaso y no como logro, y que cobra un valor negativo que va surgiendo gradualmente. Agrega de Man que es una ilusión el pensar que la continuidad puede ser restituida con un acto de la memoria. Sólo la mente poética tendría condiciones de reunir los fragmentos dispersos del tiempo en un solo momento y concederles un poder generativo. No sería exagerado afirmar que en los países periféricos —especialmente en América Latina— parte de la historia en permanente proceso de construcción, contada y recontada a y por cada generación, cada grupo, cada persona, el cine de Hollywood aportó importantes «claves en el accidentado tránsito a la modernidad» (MONSIVÁIS, 2000, 78), claves que se entrecruzaron con las problemáticas locales y permitieron muchas veces saltar de los apretados corsés impuestos por la tradición y una religiosidad que se manifestaba en la imposición de una moral hipócrita pero férrea.

Siguiendo a Humberto Maturana, podemos pensar que todo sistema racional tiene un fundamento emocional, siendo que la palabra emociones connota «las disposiciones corporales dinámicas que definen los diferentes dominios de acción en que nos movemos. Cuando cambiamos de emoción, cambiamos de dominio de acción» (MATURANA, 1998: p. 15), lo que nos

permite sugerir que las emociones suscitadas por la incorporación de los contenidos vehiculizados por el «celuloide» modificaron las coherencias operacionales de determinados sistemas humanos, basados en el entrelazamiento de lo emocional con lo racional, y que esos elementos traídos por el cine a lugares tan lejanos, física y culturalmente, produjeron cambios evolutivos culturales y emocionales y dieron bases a nuevas formas de vida, cambios éstos muy difíciles de cuantificar externamente.

Notas

* UFMG- Universidade Ferderal de Minas Gerais

[1] Amícola utiliza la categoría de *gender* como una forma primaria de relaciones significantes de poder que implica las esferas de la política, la economía y del Estado y, de esa forma, instala la duda sobre las dicotomías que están en la base del pensamiento tradicional: cultura/naturaleza, público/privado.

[2] Véase la crónica de Francine Masiello, MASIELLO, 1998, p. 375-379, que relata un paseo turístico de investigadores literarios a la ciudad natal de Puig, «Coco» para los amigos. «Pasamos al teatro donde Coco iba con la madre todas las tardes a ver películas. (...) En la fila 16 se sentaba Manuel con su mamá. (...)»

[3] FANGAMANN, 1998, p. 121.

Referencias bibliográficas:

AMÍCOLA, José y Graciela Speranza. (comp.) *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

AMÍCOLA, José. Camp y posvanguardia. *Manifetaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

DE MAN, Paul. *Visión y ceguera*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

JENKINS, Henry. ”A arte emergente”. In: *Folha. Caderno Mais!* São Paulo, 14 de janeiro de 2001.

MASSIELO, Francine. In: AMICOLA, J. y Graciela Speranza, 1998.

MATURANA, Humberto. Emoções e linguagem na educação e na política.Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

MONSIVÁIS, Carlos. ”South of the border, down México´s way. El cine latinoamericano y Hollywood”. In: *Aires de familia*. *Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000. p. 51 - 78

NETROVSKI, Arthur. “Felicidade obrigatória”. *Folha de São Paulo. Caderno Mais!,* São Paulo, domingo 14/12/2000.

PUIG, M. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona: Seix Barral, 1997. *Imitation of Life*. Dir. Douglas Sirk. Universal, 1959.

Magnificent Obsession. Dir. Douglas Sirk. Universal, 1954.

ABSTRACT: Reading of two texts (*La traición of Rita Hayworth,* Manuel Puig´s romance and *Dancer in dark,* Lars von Trier's film) in which it believes to be possible to capture the manners like very spread and already classical movies of Hollywood, structures like melodramatic musical, were reception for people that lived in peripheral societies, stigmatized for economic and cultural lacks, among others. It works with the possibility to reconstruct

hypothetically the way as these forms and her significances, habitually labelled like alienating, were going transformed in instruments, if not of liberation, at least of solace and food in hours to resistance to the pain and to the human suffering.

KEY-WORDS: movies, literatura, Latin American, Pos-colonialism

RESUMO: Leitura de dois textos (*La traición de Rita Hayworth*, romance de Manuel Puig e *Dancer in the dark,* filme de Lars von Trier) nos quais é possível capturar de que maneira certas formas como a dos musicais melodramáticos – muito difundidas e já clássicas do fazer cinematográfico hollywoodiano – foram recepcionadas por pessoas que viviam em sociedades periféricas, estigmatizadas por carências econômicas e culturais, entre outras. Trabalha-se também com a possibilidade de reconstruir hipoteticamente o modo como essas formas e suas significações, habitualmente rotuladas de alienantes, foram transformadas em instrumentos, se não de liberação, pelo menos de consolo e de alimento nas horas de resistência à dor e ao sofrimento humanos.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, literatura, América Latina, Pós-colonialismo