

EL CINE COMO ORIGEN DE LA TRANSFORMACIÓN MYRA BRECKINRIDGE, SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA Y MYRON DE GORE VIDAL

FILM AS THE ORIGIN OF TRANSFORMATION MYRA BRECKINRIDGE, ITS FILM ADAPTATION AND GORE VIDAL'S MYRON

Juan Agustín Mancebo Roca (Universidad de Castilla-La Mancha)
juan.mancebo@uclm.es

Recibido: 28 de diciembre 2021 / Aceptado: 03 de marzo 2022

Resumen: La novela *Myra Breckinridge* (1968) supuso un nuevo escándalo en la trayectoria literaria del controvertido Gore Vidal en la que desarrollaba los temas arquetípicos de su obra: la sexualidad no normativa y la contaminación del imaginario cinematográfico en todos los ámbitos culturales y, especialmente, en la literatura. Myra Breckinridge construía su universo mental y su modelo de comportamiento a partir de la recreación de las formas cinematográficas del Hollywood de la Edad de Oro en un periodo en que la televisión había aniquilado ese arquetipo representacional. El éxito de la novela llevó a una no menos controvertida adaptación cinematográfica considerada como uno de los más rotundos fracasos de la historia del cine a nivel artístico y comercial, así como a la secuela literaria *Myron* (1974). *Myra Breckinridge* era un alegato reivindicativo en la era de la revolución sexual que desafiaba el marcado conservadurismo que iniciaría la presidencia de Nixon y en la que el Vidal más desenfrenado hacía proselitismo de modelos relacionales hasta el momento, invisibilizados a través del metafórico mundo de la imagen como patrón de comportamiento. El escritor y activista norteamericano demostraba la influencia del cine en la literatura, confundiendo premeditadamente realidad y ficción y en la que las filias y fobias literarias del escritor norteamericano –Henry James, Tennessee Williams y Norman Mailer entre otros– aparecían en los libros y en su adaptación a la gran pantalla. Las novelas *Breckinridge* relatarían a través del imaginario cinematográfico la tendencia aperturista de la normatividad sexual iniciada en Norteamérica a finales de la década de 1960.

Palabras clave: Cine; libertad; literatura; transexualidad.

Abstract: The novel *Myra Breckinridge* (1968) was a new scandal in the literary career of the controversial Gore Vidal, in which he developed the archetypal themes of his literature: non-normative sexuality and the contamination of the cinematic imaginary in all cultural spheres and especially in literature. Myra Breckinridge constructed her mental universe and her model

of behavior by recreating the cinematic forms of Golden Age Hollywood in a period when television had annihilated this representational archetype. The novel's success led to a no less controversial film adaptation considered one of the most resounding failures in the history of cinema both artistically and commercially, as well as to the literary sequel *Myron* (1974). *Myra Breckinridge* was a revindication in the era of the sexual revolution that challenged the marked conservatism that would initiate the Nixon presidency and in which the most unbridled Vidal proselytized relational models hitherto rendered invisible through the metaphorical world of the image as a behavioral pattern. The American writer and activist demonstrated the influence of cinema on literature, premeditatedly confusing reality and fiction, and in which the literary phobias and phobias of the American writer –Henry James, Tennessee Williams and Norman Mailer among others– appeared in the books and in their adaptation to the big screen. The *Breckinridge* novels would relate, through the cinematographic imaginary, the liberalizing trend of sexual normativity that began in North America at the end of the 1960s.

Keywords: Film; Liberty; Literature; Film; Transsexuality.

Como citar este artículo:

Mancebo Roca, J. A. (2022). El cine como origen de la transformación. *Myra Breckinridge*, su adaptación cinematográfica y *Myron* de Gore Vidal. *Revista Eviterna*, (11), 115-131 / <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi11.14016>

1. Introducción

Iniciada en junio de 1965 y concluida en apenas cuatro semanas, «en un mes de primavera, de luna nueva a luna nueva» (Vidal, 1999, p. 485), Gore Vidal (1925, West Point, Nueva York-2012, Los Ángeles, California) consideró *Myra Breckinridge* (1968) como una de sus mejores obras; una opinión refrendada por gran parte de la crítica, entre la que se encontraban los entusiastas dictámenes de Robert F. Kiernan (1984, p. 99) y de Harold Bloom (2001, p. 31)¹. A este respecto, Vidal recordaba el buen pronóstico que le acompañó desde el comienzo del proyecto: «el día que empecé a escribir [...] una luna nueva plateada se elevaba justo por encima del Vaticano, al oeste de mi apartamento: un buen augurio (la luna, no el Vaticano)» (Vidal, 2008, p. 161).

Myra Breckinridge es una novela sobre la transformación o *metamorfosis* desde los ámbitos sexual y cinematográfico. La temática del cambio de sexo con un transexual como protagonista constituía una arriesgada propuesta en un periodo histórico y social en el que la sexualidad no normativa no solo estaba condenada al ostracismo en los Estados Unidos, sino que, cualquier mención, estaba condicionada por el rechazo y la desaprobación de los

¹ «La novela histórica parece haber quedado permanentemente devaluada. Gore Vidal me dijo una vez, con amarga elocuencia, que su franca orientación sexual le había negado la categoría canónica. Pero lo que ocurre, en mi opinión, es que las mejores obras de Vidal (a excepción de la sublimemente provocativa *Myra Breckinridge*) son novelas históricas –*Lincoln*, *Burr* y varias más–, y este subgénero ya no conseguirá la canonización» (Bloom, 2001, p. 31).

conservadores. Por lo tanto, el divertimento de Vidal no solo se trataba de un trabajo literario, sino que constituía un afilado instrumento político.

En lo que respecta a la cinematografía, Vidal estructuró el argumento de *Myra Breckinridge* sobre otra de las premisas que había constituido su obra: la recepción del cine en todos los ámbitos culturales contemporáneos y la modificación de los modelos literarios debido a su influencia. Además, la génesis del libro coincidió con un periodo de cambios de la industria audiovisual en el que el sistema de las *mayors* –y por ende el de las grandes producciones cinematográficas– había entrado en crisis debido a la pujanza de la televisión en la década precedente. Pese a su irreversible declive, a finales de los años sesenta del siglo XX el cine todavía constituía una auténtica religión de la modernidad, por lo que la elección del apellido Breckinridge no solo no era aleatoria, sino que constituía un homenaje al actor y *drag queen* John Bunny Breckinridge que apareció en *Planet 9 from outer space (Plan 9 del espacio exterior, Ed Wood, 1959)*².

La novela era una comedia satírica cuyo argumento estaba construido a partir de las notas del diario de la protagonista, una joven con amplios conocimientos de la historia del cine clásico norteamericano basadas en referencias extrapoladas del crítico cinematográfico Parker Tyler (1904–1974), así como del universo literario de Anaïs Nin (1903, Neuilly-sur-Seine, Francia–1977, Los Ángeles, California)³. Ambientada en un Hollywood autocomplaciente y erigido como medida del mundo, *Myra Breckinridge* desea hacerse con el control de la Academia de Actores propiedad de Buck Loner, tío del crítico de cine Myron Breckinridge –su personalidad previa a la transformación–, puesto que legalmente le corresponde una parte. A la vez, desea socavar la influencia del heteropatriarcado en los Estados Unidos, llevando el dominio de lo femenino a campos asociados a lo masculino. Una vez que sufre un accidente y su proceso de transformación se revierte, Myron se establece con una de las alumnas de la academia de Loner, Mary Ann Pringle, que responde al paradigma intelectual que Vidal confería a la mayoría de los actores de Hollywood. **[Fig. 1]**

² En «La entrevista de Fag Rag» (1974), los periodistas John Mitzel y Steven Abbott le inquirieron al escritor sobre el parentesco entre *Bunny Breckinbridge* y el senador Breckinbridge, vicepresidente de la administración de James Buchanan (1791, Cove Gap, Pensilvania– 1868, Lancaster, Pensilvania), que aparecía en su novela histórica *Burr* (1973); a lo que Vidal respondió, jocosamente: «[...] yo solo quería un nombre que sonara sólido, con un montón de sílabas» (Vidal, 2007, p. 232).

³ «Ya hacia el final, no creo que ni tan siquiera ella misma supiera la diferencia quién era y qué era qué y sus propias reinenciones [...] mientras leo *Incesto* me doy cuenta de que algo que siempre sentí como único, la voz de Myra Breckinridge, era en realidad, la voz de Anaïs en toda esa fluida megalomanía de los diarios. Todavía no había leído sus diarios, claro está, pero, aun así, aunque solo sea por esa voz única y atronadora le estoy eternamente en deuda» (Vidal, 1999, p. 134).

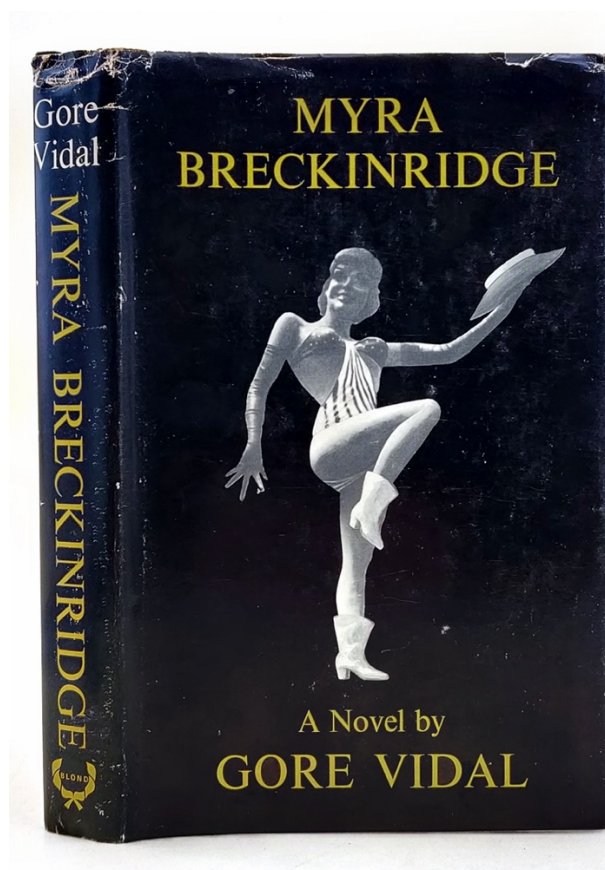


Fig. 1. Primera edición de *Myra Breckinridge*. Little, Brown and Company, Boston (1968).

En cierto modo, solo un escritor con la provocativa trayectoria de Vidal podía concebir un argumento tan descabellado. De hecho, sobre su figura existía una *velada* censura –que además era retroalimentada y amplificada por el escritor– de los medios de comunicación conservadores y, especialmente del *New York Times*, que se negó reseñar cualquiera de sus libros desde la publicación de su tercera novela *La ciudad y el pilar de sal* (*The City and the Pillar*, Dutton, Nueva York, 1948); una de las primeras obras en las que se trató abiertamente la homosexualidad masculina en los Estados Unidos y que tuvo una buena acogida de crítica y público, reeditándose en formatos económicos durante la década de los cincuenta. No ser citado en el suplemento literario del *New York Times* suponía el fin de un escritor y Vidal, lejos de achantarse y aceptar su destino, se rebeló contra el sistema utilizando otros medios como la televisión, el cine y el teatro en menor medida, muy presentes en su imaginario literario y político. Sin un ápice de modestia –característica de su narcisista y provocativa personalidad–, Vidal, haciendo buena la máxima de que «cualquier clase de exhibicionismo es bueno para vender libros» (Vidal, 2007, p. 83), mantenía que era el único norteamericano que podía haberla puesto en negro sobre blanco, considerándola como una obra original, audaz y transgresora que formaba parte de la historia de la literatura.

La realización de este trabajo atiende al método hipotético-deductivo, obteniendo los resultados mediante el análisis de los datos de los textos de Gore Vidal, así como sobre los ensayos elaborados por otros autores y, siempre, desde lo general a lo concreto. Hemos utilizado las conversaciones del escritor con Robert J. Stanton (1983) y los ensayos de los

profesores Robert F. Kierman (1984) y Harold Bloom (2000). En cuanto a las referencias cinematográficas, se han consultado los artículos de Juan Tejero (2010), David Scott Diffrient (2013), Grégoire Halbout (2017) y Camille Paglia (2019) como punto de partida.

2. *Myra Breckinridge*, una novela sobre la nueva Eva

Pese a haber transitado por espacios literarios heterodoxos, *Myra Breckinridge* era un proyecto distinto a los que había elaborado Gore Vidal hasta entonces. Su obra se estructuraba sobre novelas históricas: *A Search for the King* (*En busca del rey*, 1950), *The Judgement of Paris* (*El juicio de París*, 1953) o, su *best-seller*, *Julian* (*Juliano el Apóstata*, 1964), que llevaban aparejadas una pormenorizada tarea de investigación con documentalistas y profesores de universidad que le ayudaban con los archivos y le daban el visto bueno definitivo. *Myra Breckinridge* rompía este arquetipo ya que fue una frase la que le llevó a escribir la novela: «soy Myra Breckinridge, que no será nunca poseída por ningún hombre» (Vidal, 2006, p. 9). A diferencia del resto de sus proyectos, comenzó a escribir frenéticamente sin saber muy bien a dónde le llevaría el texto. De hecho, cuando llevaba escrito la mitad del libro, fue cuando comprendió que la protagonista había sido un hombre, transformándola en una 'mujer nueva' con un comportamiento masculinizado, lo que constituiría una incisiva crítica al heteropatriarcado y, por ende, al sistema de valores morales norteamericano: «debo cambiar la última generación del hombre. Debo recrear el Edén. Y puedo hacerlo, estoy segura de ello, pues si hay un dios a escala humana, soy yo una diosa» (Vidal, 2006, p. 230). En palabras de Vidal, *Myra Breckinridge*, «usa a los hombres del mismo modo en que ellos usaron en otro tiempo a las mujeres» (Vidal, 2006, p. 135), con una misión en la novela y en la historia determinada por identificar un conflicto entre géneros para poder salvar la raza humana de una extinción segura. Pese a su punzante y corrosivo sentido del humor, *Myra Breckinridge* enlazaba con el pesimista futuro que el escritor auguraba a la humanidad a mediados de la década de 1960 y que denominaba «mundo post-Gutenberg y pre-Apocalipsis» (Vidal, 2006, p. 58), cuyo augurio se ha convertido en actualidad⁴. **[Fig. 2]**

⁴ «Se están envenenando el agua, la tierra y el aire. El clima está siendo alterado. Sin embargo, seguimos reproduciéndonos, creando una economía que exige un número de consumidores cada vez mayor para que adquiera sus productos: un ciclo infinito y autodestructivo» (Stanton/ Vidal, 1983, p. 343). En *Myron*, Vidal era todavía más explícito: «Una vez devuelta Hollywood a su antigua gloria [...] me limitaré a reestructurar la raza humana. Esto representará la reducción de la población mundial mediante un cambio completo en la imagen sexual del hombre» (Vidal, 1976, p. 57).

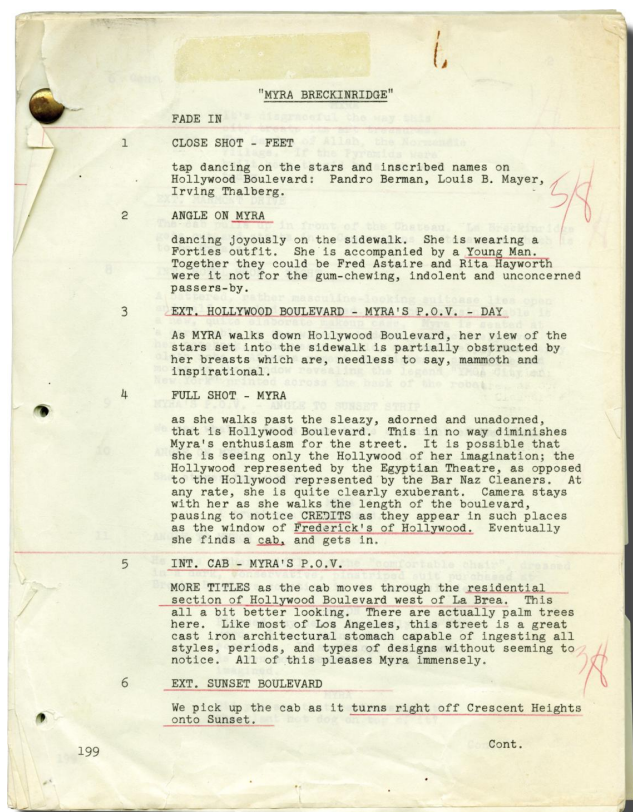


Fig. 2. Guion de *Myra Breckinridge*. David Gilet y Michael Sarne.

Pero más allá de la temática sexual y el consiguiente escándalo que sacudiría a los sectores más conservadores que tacharon la novela de pornográfica, *Myra Breckinridge* estaba profundamente imbuida de la cultura cinematográfica estadounidense y demostraba el conocimiento enciclopédico del autor respecto al séptimo arte. Una intuición que consideraba al cine como el verdadero elemento constructor de la ficción colectiva del siglo pasado, «el bendito celuloide en el cual han sido impresos en nuestro siglo todos los sueños y sombras que han obsesionado a la raza humana» (Vidal, 2006, p. 11). *Myra Breckinridge*, por lo tanto, encarna una construcción simbólica y se convierte en una extensión de los arquetipos fílmicos. La protagonista adoptaba premeditadamente el rol de una castradora que cohibía a los hombres como había hecho, en su opinión, su antecesora cinematográfica Ann Darrow (Fay Wray) en *King Kong* (Merian C. Cooper, 1933).

La ficción se confunde, por lo tanto, en la desaforada realidad que construye Myra basada en los modelos cinematográficos del Hollywood de la Edad de Oro. De hecho, es algo que la protagonista repite como un mantra a lo largo de la narración puesto que considera que desde 1939 a 1946 no se rodaron películas de baja calidad en los Estados Unidos, confirmando la influencia de un imaginario fílmico que había superado y sustituido a los modelos literarios; una idea corroborada por el propio Vidal, «se diría que todos pensamos en términos cinematográficos. Aunque algunos de nosotros recibiéramos una esperada educación y tradujéramos a Flaubert, Humphrey Bogart es nuestro verdadero modelo. De modo que *Myra*

es un reflejo del gran periodo del cine. Hollywood permanece con nosotros en todo sentido» (Stapelton/Vidal, 1983, p. 120).

Myra Breckinridge extrapola ese 'proceso de pensamiento cinematográfico' en el que la referencia al cine se convierte en la medida sobre la que construirlo todo. Como manifestaba al inicio del libro, el amor por la cinematografía y su arquetipo como estándar canónico le había llevado a aprender alemán para poder comprender las películas de la UFA. En el momento de su transformación, estructuraba sus recuerdos mediante su primera proyección cinematográfica cuando tenía siete años en *Marriage is a Private Affair* (*El matrimonio es un asunto privado*, Robert Leonard, 1944) con Lana Turner, James Craig y John Hodiak, en la que era una producción de Pandro S. Berman (1905, Pittsburg, Pensilvania- Beverly Hills, California, 1996). El productor es una referencia constante para Myra, que desea escribir sobre su obra en los *Cahiers*: «después de todo, con excepción de Welles y Fuller, Berman es el cineasta más importante de los años cuarenta» (Vidal, 2006, p. 67). La mención a *El matrimonio es un asunto privado* y la intención de Myra de escribir sobre Berman tiene una intención doble. Por una parte, nos presenta a Myra Breckinridge como un *alter ego* del escritor, ya que la película de Leonars era su favorita. El filme había sido escrito con desgana por Tennessee Williams (1911, Columbus, Misisipi- 1983, Nueva York), que recordaba: «cuando me encontraba en la costa del Pacífico trabajando para la Metro –bueno, trabajando no, cobrando el salario que legalmente estaban obligados a pagarme todas las semanas–» (Williams, 2008, p. 84), entendiéndose como una mención envenenada al dramaturgo una vez que ambos habían comenzado a distanciarse⁵. Por otra parte, aludía a los críticos de cine por los que Vidal sentía una aversión solo equiparable a la que tenía por los profesores universitarios, «escribía aquellos artículos sobre cine que nunca pude tragarme en revistas que nunca oí nombrar en Inglaterra y hasta algunos de ellos estaban escritos en francés» (Vidal, 2006, p. 29). La invectiva a los críticos es una constante a los que define como eruditos con algún tipo de problema intelectual.

Las ideas un tanto disparatadas sobre cine de Myra están entresacadas del volumen del crítico Parker Tyler *Magic and Myth of the Movies*, Henry Holt and Co., Nueva York (1947), un libro menor que traslada su admiración por las estrellas de segunda fila del Hollywood clásico y que utiliza para hacer citas literales de los comentarios de los críticos cinematográficos: «mi viejo ejemplar de *La magia y el mito del cine* de Tyler está abierto ante mí cuando escribo, y siempre busco orientación en ese texto para mi tan familiar» (Vidal, 2006, p. 236). Myra admira y cita igualmente al escritor y cineasta galo Alain Robbe-Grillet (1922-2008), al que Vidal consideraba un «formidable teórico» (Vidal, 2007, p. 111)⁶ y cuyo estilo

⁵ Gore Vidal y Tennessee Williams fueron amigos íntimos en su juventud, pero se alejaron en su madurez. Vidal mantenía que el alcohol y las drogas había cambiado al Pájaro Glorioso –apelativo con el que se refería al dramaturgo–. Cuando Tennessee Williams murió, Gore Vidal escribió "Algunos recuerdos del Pájaro Glorioso y de quien una vez fui" un emocionadísimo ensayo sobre Williams publicado en *The New York Review of Books* el 5 de febrero de 1976 (Vidal, 2007, p. 361-385).

⁶ Vidal estaba interesado en las teorías cinematográficas de Alain Robbe-Grillet y fue uno de los referentes en sus artículos "Las letras francesas: teorías sobre la nueva novela", publicado en *Encounter* en diciembre de 1967

literario en otra capciosa alusión a los intelectuales y a los directores de cine franceses, pretendía trasladar Myra Breckinridge a su diario.

Si los mitos de la historia del cine aparecen en la novela como complemento a las actitudes y comportamientos de sus protagonistas, lo que subyace es la profunda crisis de la industria cinematográfica y del concepto del cine clásico en un periodo en el que la televisión se había convertido en la referencia audiovisual y cultural por antonomasia. Una vez que concluyó la Edad de Oro de la televisión, en la que los estudios de norteamericanos de televisión se habían aventurado a realizar cine y obras de teatro de calidad, fueron suplantándolas con programas de escasa calidad y de menor costo de producción, lo que constituiría la decadencia del cine a favor de una programación que encumbraría el altar televisivo como rezaba uno de los pasajes de la novela:

Estoy sentada junto a Mary-Ann en el estudio de televisión de CBS en la avenida Fairfax. Aunque es solo una caricatura de un estudio cinematográfico, el efecto final es impresionante. Tan impresionante, en realidad, que estoy más segura que nunca de que el cine es ahora un simple mecanismo subsidiario de este mecanismo electrónico para proyectar imágenes en todo el mundo a la velocidad de la luz, literalmente. Qué significará esto, no lo he averiguado todavía. Pero ahora está claro que la época clásica de las películas ha terminado y no volverá jamás; igual que el teatro en verso, a pesar del esplendor de la época de Jacobo I, no tienen ninguna posibilidad de revivir (Vidal, 2006, p. 115).

La publicación de *Myra Breckinridge* no estuvo exenta de polémica ya que era una sátira sobre la construcción del género y la sexualidad en un momento de transformación en el imaginario social y cultural norteamericano. Suponía, por tanto, un desafío a las normas establecidas a finales de los sesenta y principios de los setenta. De hecho, focalizaba a Hollywood como el epicentro de una revolución sexual en la que las perversiones han secuestrado los argumentos de las películas, imponiendo una nueva moral que acababa con la pacatería previa, socavando los cimientos del *american way of life*. Por otra parte, la actitud de la protagonista es la de una *femme fatale* que se toma la revancha ante las actitudes del patriarcado que oprimía la sociedad y la cultura norteamericana, «destruyendo totalmente la idea que el hombre tiene de sí mismo en relación con el sexo triunfador» (Vidal, 2006, p. 181). Pese a que el autor reconocía que no estaba interesado en transexuales y travestis, le llegaron oleadas de cartas identificándose con la protagonista. Incluso recordaba que «uno me envió una serie de fotografías de los diversos estadios de la operación que le había librado del principio masculino. Tengo un estómago fuerte» (Stanton /Vidal, 1983, p. 93).

3. La accidentada adaptación cinematográfica de *Myra Breckinridge*

El éxito de la novela no correría la misma suerte en su adaptación a la gran pantalla. Una vez adquiridos los derechos del libro por la nada desdeñable cifra de novecientos mil dólares, fue Gore Vidal –que iba a participar como productor– el encargado de escribir un guion. Su experiencia en el cine y la televisión le llevó a un argumento que no se ceñía específicamente

y "La plástica americana: el asunto de la ficción" editado en *The New York Review of Books* el 15 de julio de 1974. (Vidal, 2007, pp. 105-170).

al contenido de la novela ya que entendía que literatura y cine eran dos medios distintos. Tras varios intentos, sus guiones fueron rechazados puesto que los directivos consideraban que no tenían nada que ver con la película.

En cualquier caso, la figura del escritor siguió presente en la preproducción. De hecho, los titulares de la adaptación, Richard Zanuck y Davis Brown de la 20th Century-Fox, citaron a Vidal para mostrarle la película *Joanna* (1968) del joven director británico Michael Sarne (1940-). Cuanto terminó la proyección Vidal, replicó perplejo que *Joanna* no solo era una mala película, sino que Sarne no conocía nada de la idiosincrasia de Hollywood para dirigir un proyecto de la envergadura de *Myra Breckinridge*. El escritor recreaba la escena de este modo:

Vi lo que me pareció uno de los diez peores filmes jamás rodados. Lo que escuché después fue: «Él es quien dirigirá *Myra Breckinridge* y también será el quien escriba el guion». Repuse: «¿Qué ha hecho que justifique el concederle la dirección de un film importante, un película sobre Hollywood, una ciudad en la que no estuvo nunca?» Me contestaron: «Joana es una gran película». Yo contesté a mi vez: «Es una película espantosa». Me respondieron: «Mire lo que los críticos dicen» (Stapelton/ Vidal, 1983, p. 157).

[Fig. 3]



Fig. 3. Terry O'Neill. Rachel Welch en una fotografía promocional de *Myra Breckinridge* (1973) delante del cartel de *True Grit* (*Valor de Ley*, Henry Hathaway, 1969).

Pese a su protesta –que terminó con el escritor fuera de la producción–, Michael Sarne realizó la película con una producción de más de cinco millones de dólares, incluyendo el pago de trescientos cincuenta mil por los derechos de la novela. Sarne escribió el guion junto al productor Daniel Giler (1943-2020), haciendo hincapié en los créditos de la autoría de Gore Vidal.

La película se inicia con una carta de Myron Breckinridge en la que se somete a una operación de cambio de sexo en un grotesco set de rodaje que a la vez es un quirófano, aunque por su bizarría, parece el escenario de un sueño. En este sentido, la película al igual que la novela, insiste en la ambigüedad de lo representado –lo filmado y lo imaginado– en el que asiste un público entregado a la tarea del cirujano interpretado por John Carradine.

A partir de ahí, la nueva vida de Myra Breckinridge (Raquel Welch) es la de una mujer que quiere acabar con el sistema anterior generando «la destrucción del varón norteamericano» a partir de una relectura de la leyenda que constituyen las películas rodadas entre 1935 y 1945, que, como reconoció posteriormente Vidal, «por muy kitsch que fuera la película penetraba rápidamente en su empalagoso núcleo, mágico y místico» (2008, p. 161). El filme criticaba, del mismo modo, el modelo familiar normativo, un ideal social en el que los jóvenes solo aspiraban a casarse, reproducirse y vivir en paz. La finalidad de Myra Breckinridge es preparar a la humanidad para la próxima etapa, acabando con los «verdugos de nuestra cultura». [Fig. 4]



Fig. 4. Fotografía promocional de *Myra Breckinridge* (1973).

En el filme, Hollywood es una construcción simbólica de la que la protagonista no puede abstraerse. Como en *Cinelandia* (1923) de Ramón Gómez de la Serna, la ficción se convierte en una estructura de realidad o en la realidad misma y, desde el paseo de la fama a las escuelas de formación de actores, todo viene determinado por la transustanciación de la poderosa hipnosis cinematográfica. Este efecto se ve reforzado por la inclusión de fragmentos de películas clásicas tales como *Dante's Inferno* (*La nave de Satán*, Harry Lachman, 1935),

The Mark of Zorro (*El signo del zorro*, Rouben Mamoulian, 1940), *The Little Foxes* (*La loba*, William Wyler, 1951), *Kiss of Death* (*El beso de la muerte*, Henry Hathaway, 1947) y *The Pride of St. Louis* (Harmon Jones, 1952) (Diffrient, 2013, p. 48), que actúan como apéndices emocionales en distintas situaciones argumentales. Asimismo, inserta una referencia meta cinematográfica sobre Raquel Welch mostrando fragmentos de *One Million Years B. C.* (*Hace un millón de años*, Don Chaffey, 1966), producción de la Hammer que la lanzó al estrellato convirtiéndola en el arquetipo femenino clásico que Myra Breckinridge pretendía hacer saltar en pedazos.

La película se transforma en un gran set de rodaje donde solo tienen importancia los iconos cinematográficos que se han perpetuado como Lana Turner o Gloria Swanson. El director de la academia Buck Loner (John Huston) parodia los *westerns* en su afectada similitud con Tom Mix. La actriz devoradora de hombres, Leticia Van Allen –Mae West–, que en la novela era «una bella y vigorosa mujer de cuarenta años» (Vidal, 2006, p. 122), se parodia a sí misma con setenta y siete años y a su modelo de seductora de treintañeros, manifestando con desparpajo que «no existe la hombría. Murió con Burt Lancaster en Veracruz». Van Allen, como Vidal, tampoco deja muy bien a los críticos de cine a los que consideraba unos inadaptados. En esa realidad/ficción, Mae West asumió que era la estrella y le hizo la vida imposible a Raquel Welch y, si se visualiza detenidamente el filme, no compartieron ni un solo plano. Hay que destacar algunas presencias referentes del cine y la televisión de las décadas de 1970, 1980 y 1990 como los de Mary Ann Pringle (Farrah Fawcett) o Stud (Tom Selleck) –que literalmente se traduce por semental–. El papel de Myron Breckinridge recayó en el crítico cinematográfico del *New York Observer* Rex Reed, otro guiño metacinematográfico al admirado crítico cinematográfico de Myra Breckinridge, Parker Tyler.

La puesta en escena del filme nos remite al espectáculo de la cultura audiovisual y a la apropiación del cine por parte de la televisión en un periodo en que el nuevo Hollywood está sustituyendo a sus figuras canónicas. Al fin y al cabo, como se menciona a lo largo de toda la filmación, Hollywood era la «Disneylandia de perversión» poblada por ateos y comunistas que deben ser combatidos por la Asociación Nacional del Rifle –otra premonitoria caustica reflexión convertida en realidad con la presidencia de la Asociación del otrora progresista Charlton Heston (1923, Evanston, Illinois–2008, Beverly Hills, California)⁷–.

Al igual que la novela, la estructura de la película es circular concluyendo con el fracaso de Myra Breckinridge en la imposición de una guía social basada en la época dorada de Hollywood y los nuevos modelos de conducta sexual. Un accidente automovilístico revierte su cambio de sexo y trae de nuevo la figura del crítico Myron Breckinridge.

⁷ Charlton Heston y Gore Vidal coincidieron en el rodaje de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959). Al escritor, en ese momento asalariado de la MGM, se le encomendó el guion en el que hizo hincapié en la relación homosexual entre Judá Ben-Hur y Messala (Stephen Boyd) como leitmotiv de la historia. *Despedido de la producción, su nombre no figura* en los títulos de crédito. En el documental *The Celluloid Closet* (*El celuloide oculto*, Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1995), Vidal explicó el «subtexto» del filme por el que tendría un desencuentro público con Heston al que se refería despectivamente como «el futuro portavoz de la Asociación Nacional de Armas, "Chuck Heston"» (Vidal, 1999, p. 406).

La película fue un estrepitoso fiasco que se cuenta entre las peores producciones de la historia del cine. Las críticas fueron demoledoras y su recaudación en Estados Unidos fueron apenas tres millones de dólares. Además, fue calificada como película X debido a las escenas de desnudos que aparecían y otras situaciones impropias para la conservadora moral norteamericana. Como manifestaba Vidal, [Fig. 5-6]



Figs. 5 y 6. Gore Vidal y a la izquierda, William F. Buckley, en la ABC (1968).

[...] la gente que lo compró creyendo adquirir una novela pornográfica se sintió defraudada. Y esta es una de las razones por las que el filme resultó un tremendo fracaso. Los productores creían contar con una novela erótica, y pensaron que todo el mundo acudiría a ver cómo Raquel Welch violaba a algún joven actor con un consolador (Stanton /Vidal, 1983, p. 125).

Los defensores de Vidal consideran que la película perjudicó la valoración de la novela «una versión fílmica [...] de un dudoso mal gusto, [que] no ha mejorado su reputación» (Kiernan, 1982, p. 99). Además, el escritor se quejó de que tan maño fiasco paralizara parcialmente las ventas de una novela que, hasta el estreno, habían funcionado muy bien. Finalmente, Gore Vidal confesó que nunca había visto la película tras haber leído el guion de Sarne y Giler y que obvió su visionado porque tenía la tensión alta. El fracaso de la producción operó para el escritor como una especie de justicia poética de lo que no debe ser nunca la adaptación de una novela al cine, «Michael Sarne nunca volvió a dirigir después de Myra B. Creo que trabaja como camarero en un pub de Londres donde montan espectáculos por la tarde. Esta es la prueba de que Dios existe y de que hay en la naturaleza una perfecta simetría» (Stapelton/Vidal, 1983, p. 157).

Pese a las desfavorables circunstancias de la película, ha sido recuperada como uno de los iconos de la estética *camp*. Recientemente ha sido homenajeada en museos de arte contemporáneo y ha vuelto de actualidad focalizando los inicios del colectivo LGBTI+ en los Estados Unidos. Manuel Vázquez Montalbán, en el prólogo de la edición española de *Patria e Imperio*, mencionaba el imaginario de la película en la consideración literaria de Vidal,

A pesar de esta militancia por la homosexualidad, el imaginario de Gore Vidal que se tiene en todo el mercado literario universal está muy condicionado por Raquel Welch. La presentada como *sex symbol* femenino máximo después de la muerte de Marilyn Monroe fue la interprete de la versión cinematográfica de *Myra Breckinridge* y un factor importante para conseguir transmitir a millones de espectadores de todo el mundo la propuesta ambigua de la novela y el nombre de su autor. Su literatura va por un camino diferente de la calificación de comprometida y podría connotarse como literatura de intervención, condicionada por las provocaciones directas del desorden de las conductas, disfrazado de orden por el *establishment*, aunque a veces el autor recurra a la fabulación de personajes históricos, pero siempre con la voluntad de llamar la atención sobre algo que le provoca y le obsesiona en la contemporaneidad (2001, p. 13-14).

4. Myron, la desafortunada continuación de Myra Breckinridge

Seis años después, Gore Vidal publicó la continuación de *Myra Breckinridge*, *Myron* (1974). En este caso, Myron sufre un desplazamiento espaciotemporal a un aparato de televisión entre junio y julio de 1948, que lo lleva al rodaje de la película *Siren of Babylon*, (*La Atlántida*, Benjamin R. Lasky, 1949) protagonizada por María Montez y Bruce Cabot, que estaba viendo en su televisión en 1973. La desquiciada mente de Myron se ve asediada por la poderosa influencia de Myra que, de nuevo, pretende salvar el cine del crepúsculo provocado por la televisión. Una vez que Myra se adueña de la personalidad de Myron, intenta convencer a los consejeros de la Metro de qué películas se deben rodar y cuáles hay que cancelar puesto que conoce de antemano su taquilla. En este sentido, Myra retoma su mesiánica tarea,

Primero salvaré la MGM en el momento más crucial de la historia de la industria cinematográfica, cuando, debido a la televisión, el sistema de estudios está a punto de desaparecer llevándose consigo a Andy Hardy, Maisie, Pandro S. Berman, Esther Williams; todo lo que hizo grande a Estados Unidos [...] Me encargaré personalmente de toda la producción de MGM durante las cruciales semanas que se aproximan, apoyando al acosado Mercader de sueños Louis B. Mayer contra el entrometido Dore Schary, cuya patrocinación (sic) de *El chico de los cabellos verdes* (1948) señaló el principio del fin de la época dorada del cine. (Vidal, 1976, p. 56). [Fig. 7]

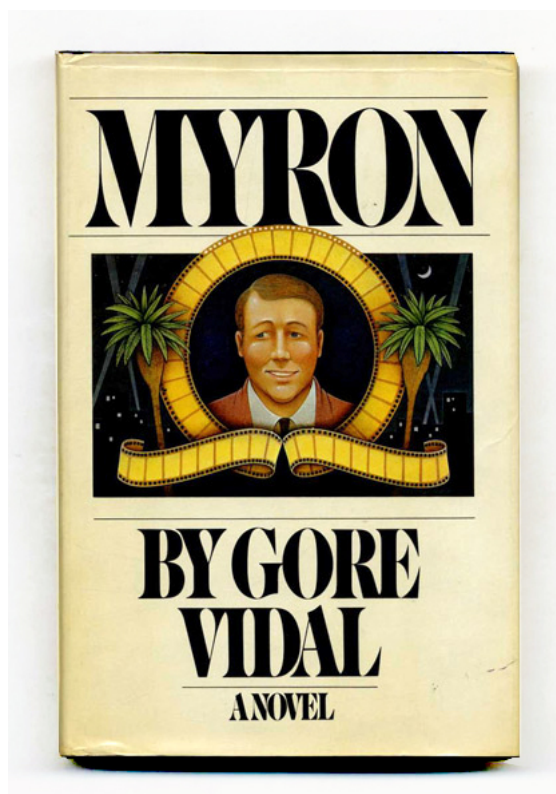


Figura 7. Primera edición de *Myron. A novel*. Random House Inc., Westminster (1974).

El año y la elección de la película en la que se instala Myra/Myron no es aleatorio. En 1948 la MGM debía más de seis millones de dólares y Dore Schary (1905-1980) se había hecho cargo de la productora para enderezar el rumbo. *La Altántida* fue un fracaso en la taquilla «ingresos nacionales, un millón doscientos mil. Coste negativo, un millón trescientos mil» (Vidal, 1976, p. 103), lo que llevó a los estudios a vender la película a la televisión en 1950, una alegoría del sombrío futuro que esperaba al Hollywood clásico. El protagonista de la novela experimentaba las ocho semanas de rodaje de la película con referencias a la política norteamericana, como la aparición de Richard Nixon (1913, Yorba Linda, California- 1994, Nueva York) en el set preguntando si hay tratado de extradición con 1973, –una broma muy del gusto de Vidal– y de personajes literarios como Williams, *alter ego* de Henry James (Nueva York, 1843-1916), o el peluquero chiflado Whittaker Kaiser, parodia del, en palabras de Vidal, «reaccionario sexual» Norman Mailer (Long Branch, New Jersey, 1923-Nueva York, 2007). Pese a que el argumento sobre el mundo del cine, *Myron* no tiene el encanto de *Myra*

Breckinridge «tal vez en unos cuantos aspectos, Myron es una decepción después de la anterior novela. Es una burlona exhibición inofensiva» (Kiernan, 1982, p. 107).

A principios de la década de 1980 se pensó en hacer una adaptación cinematográfica de *Myron* protagonizada por Mick Jagger (1943-). Tras el escarmiento de las experiencias de *Myra Breckinridge* y, sobre todo, del fracaso monumental de *Calígula* (Tinto Brass, 1979) —una superproducción de Penthouse que se llevó por delante más de siete millones de dólares— Gore Vidal pensó en ponerse detrás de la cámara, pero finalmente el proyecto no se llevó a cabo.

Myra Breckinridge, la película y *Myron*, se convirtieron en señas de identidad de Gore Vidal. En una entrevista de Steven Abbott y Tom Willenbercher para la revista *Gay Sunshine* (1974) se hablaba de la recepción de *Myron* —a la que *Time* la reseñó en una reseña escatológica con la palabra 'maldad' tres veces—, en la que fantaseaban con un tercer volumen de las aventuras de *Myra Breckinridge*, a lo que el escritor replicó, «no sé si hay algún indicio de que *Myra* atacará de nuevo. No alcanza a verlo desde aquí, pero nunca se sabe. Está en alguna parte criticando sin parar. ¡Implacable!» (Vidal, 2007, p. 261).

5. Conclusión: *Myra*, *Myron* y su «indecente verosimilitud»

Harold Bloom consideraba que Gore Vidal había creado una mitología norteamericana a través de su obra literaria, fundamentalmente tras las novelas *Breckinridge*, como *Washington DC* (1967), *Burr* (1973), *1876* (1976) o *Lincoln* (1984), componiendo una personal e intransferible historia de la nación pese a que gran parte de la crítica académica lo hubiera infravalorado, si bien es cierto que la Academia y Vidal se detestaban mutuamente. Vidal, por otra parte, se convirtió en el azote de las diversas administraciones norteamericanas y en uno de los intelectuales de izquierda más críticos con lo que denominaba los 'Estados Unidos de Amnesia', a los que diseccionó con frialdad quirúrgica en sus novelas históricas siempre críticas con el sistema y, sobre todo, a través de sus ensayos que probablemente son lo mejor de su producción literaria. Vidal reconocía que la ventaja de sus trabajos ensayísticos sobre los de la Academia es que su éxito le había permitido tener el tiempo suficiente para producirlos lentamente sin tener en cuenta el efecto de las citas.

Myra Breckinridge se convirtió en una novela nodal en su producción ya que, pese a la polémica —que utilizó para ser reconocido como un intelectual influyente y un escritor de prestigio—, componía una obra eminentemente política. De hecho, desafiaba a los grupos de poder conservadores norteamericanos, proponiendo otros modelos de sexualidad que ponían en jaque las convicciones morales fundamentadas en valores cristianos que se arrogaban los conservadores y que Vidal, en su permanente interrogación por los orígenes de los Estados Unidos, desligó de las intenciones de los 'padres fundadores'.

Gore Vidal se consideró parte de una generación de escritores cuya literatura se había enriquecido y metamorfoseado debido a la impronta cinematográfica. Además, el cine y la televisión se convirtieron en su fuente principal de ingresos cuando fue silenciado por su

condición sexual. En su último volumen de memorias, *Point to Point Navigation (Navegación a la vista, 2006)*, reconocía que, más allá del sexo y el arte, con lo que más había disfrutado realmente era con el cine. También escrutaba que en su periplo intelectual se confundían los «trofeos neblinosos»; unos, de la vida y, otros, de las películas, en los que realidad y ficción, sueño y vigilia, se enmarañaban hasta que no se tenía certeza de la veracidad de los recuerdos. Esa influencia del mundo de la imagen se hizo presente en el imaginario de *Myra Breckinridge*, incapaz de discernir la realidad de la omnipotente imposición mediática.

El éxito y la polémica de la novela, llevaría a una muy particular adaptación cinematográfica que visibilizó a los colectivos LGTBI+ como uno de los documentos de transición en los que la industria cinematográfica dirigió su mirada a la figura de un transexual interpretado por la icónica Rachel Welch, que representaba la idea de feminidad arquetípica de los años sesenta y setenta del pasado siglo. El filme, pese a ser bastante moderno e irreverente para la época, pasó a al olvido por su fracaso que marcaría de por vida a algunos de sus actores. Finalmente, las novelas *Breckinridge* terminarían con *Myron*, un libro inferior a su predecesor, en que una combativa Myra buscaba destruir el heteropatriacado, salvar al mundo y, lo más importante, defender un modelo cinematográfico extinguido. En la actualidad, en la que la presunta democratización de la imagen post-mediática domina el espectro social determinado por el capitalismo de vigilancia, es necesario revisar tanto las novelas como su adaptación cinematográfica. En la época del triunfo de lo políticamente correcto, la incisiva pluma de Vidal demuestra que fue lúcidamente premonitoria.

6. Referencias bibliográficas

- Bloom, H. (2000). *El canon Occidental*. Trad. Damià Alou. Barcelona: Anagrama.
- Diffrient, D. S. (2013). "Hard to Handle": Camp Criticism, Trash-Film Reception, and the Transgressive Pleasures of Myra Breckinridge. *Cinema Journal* 52 (2), 46-70.
- Halbout, G. (2017). *Myra Breckinridge* et le passager clandestin. Kitsch, camp et inconscient hollywoodien. *Revue Lisa/Lisa e-journal*, vol. XV (1) doi: 10.4000/lisa.9064
- Kiernan, R. F. (1982). *El mundo de Gore Vidal*. Traducción Luz del Carmen Rodríguez Martínez. México: Noema.
- Tejero, J. (2010) Myra Breckinridge. En *Qué ruina de película! Los grandes fiascos del nuevo Hollywood*. Madrid: T&B.
- Paglia, C. (2019). On *Myra Breckinridge* and the Life of Gore Vidal. [Entrada de blog] Recuperado de <https://lithub.com/on-myra-breckinridge-and-the-life-of-gore-vidal/>
- Vidal, G. (1976). *Myron*. Traducción Ramón Alonso. Barcelona: Grijalbo.
- (1991). *Ensayos 1982-1988*. Traducción Pedro del Carril. Barcelona: Edhasa.
- (1999). *Una memoria*. Traducción Richard Guggenheimer. Barcelona: Mondadori.
- (2001). *Patria e imperio*. Traducción Eduardo Iriarte Barcelona: Edhasa.

- (2003). *La invención de una nación*. Traducción Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.
- (2004). *Sexualmente hablando*. Traducción Aurora Echeverría. Barcelona: De Bolsillo.
- (2006). *En busca del rey*. Traducción Carlos Gardini. Barcelona: Edhasa.
- (2006). *Myra Breckinbridge*. Traducción Rosendo Castillo. Barcelona: DeBolsillo.
- (2007). *Ensayos (1952-2001)*. Traducción Eduardo Iriarte. Barcelona: Edhasa.
- (2008). *Navegación a la vista*. Traducción Aurora Echeverría Pérez. Barcelona: Mondadori.
- Stanton, R. J. y Vidal G. (1983). *Conversaciones con Gore Vidal*. Barcelona: Edhasa.
- Williams, T. (2008). *Memorias*. Traducción Antonio Samonds García. Barcelona: Bruguera.