

Queerizando al espectador mediante la infancia: usos del cine en Manuel Puig

PONENCIA LEÍDA EN LAS *II JORNADAS NACIONALES, I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE ESTUDIOS DE GÉNERO Y ESTUDIOS VISUALES*, UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, MAR DEL PLATA (ARGENTINA), 28 DE SEPTIEMBRE AL 1º DE OCTUBRE 2016.

En esta oscuridad urbana es donde se elabora la libertad del cuerpo; este trabajo invisible de los afectos posibles procede de algo que es una auténtica crisálida cinematográfica; el espectador de cine podría hacer suya la divisa del gusano de seda: *Inclusum labor illustrat*; justamente porque estoy encerrado trabajo y brillo con todo mi deseo.

Roland Barthes, "Salir del cine" (*Lo obvio y lo obtuso*)

Para todos los que sabemos gozar de la experiencia del cine, este párrafo condensa algo que nuestro cuerpo conoce y que logra manifestarse bajo la forma de una serie de pasiones, muchas veces vividas de manera culposa, más que de una racionalización. Podremos desconfiar de esa fábrica llamada Hollywood y de su sistema seriado de producciones de algún modo anodinas, que hoy en día extiende otras formas tentaculares y que convierte mucho de lo que toca en fetiche. Eso no nos impide tomar nota de una larga cadena de emociones y de afectos, espolvoreados de polvo de estrellas, que nos interpelan desde fantasías muy arraigadas. La infancia tiene mucho que ver con este sistema ilusorio, pero tan material como nuestra corporeidad y el rol que esta juega en la configuración de nuestras subjetividades contemporáneas, herederas del siglo XX. Manuel Puig lo sabía mejor que nadie y nunca tuvo vergüenza de admitirlo. Lo que Puig vivió como espectador de cine, más allá de lo anecdótico y de lo que prolifera en todas sus obras, se encuentra narrado *in nuce* en su primera novela, como todos sus lectores saben y la crítica se ha encargado de explicar en tanto detalle. Nos preguntamos en qué sentido, entonces, es posible volver a *La traición de Rita Hayworth* (1968) para hablar acerca del rol del espectador.

El reconocimiento que hace Puig del poder de la maquinaria hollywoodense se encuentra en la raigambre de su programa literario, o de lo que Alberto Giordano define como su “micropolítica minoritaria”. Giordano, tomando como marco de referencia la conocida definición de Deleuze y Guattari, sostiene la tesis de que Puig inventa una forma literaria menor, a saber, la de una narración de voces triviales en conversación, mediante la que se logra experimentar narrativamente la diferencia, “la fascinante presentificación de lo desconocido en lo trivial” (2001, 15). Este gesto, el de “micropolíticas minoritarias”, supone por parte de Puig una desterritorialización de la Literatura -es decir de aquella considerada como “mayor”-, que es resultado de la fascinación de Puig por el así llamado “mal gusto”. Giordano dice que lo que define su obra son los usos “anómalos” de los estereotipos subculturales, una diferencia que funciona como irreductibilidad, o como el “acontecimiento” en la obra de Puig. Da pie a ese goce que se genera en la lectura y que es producto de un cierto “algo” que no puede ser reconocido. El uso consciente que hace Puig tanto del *Kitsch* como del *camp*, dos estéticas que ya se encontraban legitimadas en los años sesenta, se politiza por el uso “deliberado” que hace de ellas, porque socava las bases representativas de los discursos que atraviesa.

La serie de oposiciones que plantea la frase tomada para el epígrafe de Roland Barthes en torno de los vectores de espacio y de cuerpo (encierro/libertad), quedan subsumidas en la metáfora de la crisálida, en la cual se anulan todos los opuestos en el gesto de volverse complementarios. La metamorfosis es la cifra de ese “trabajo invisible”, en el que se funden la materialidad inherente a toda producción, con la inmaterialidad de la imagen o del sistema que anida en el aparato cinemático, y que toma cuerpo en otra oposición, la de oscuridad/brillo. La primera novela de Puig, *La traición de Rita Hayworth* (1968), pone en escena esta transfiguración que se da en un plano de lo inmaterial, a la vez que deja afuera de cuadro los cambios que tienen lugar en el área de lo material, es decir del cuerpo infante. El texto dio pie para ser leído como una novela de aprendizaje, porque aun de manera obliterada (por lo tanto,

muy cinematográfica) va siguiendo los pasos de este niño, Toto, en un lapso de diez años. Giordano advierte que Jorge Panesi hace la interpretación de la novela de aprendizaje en términos de alguien que se vuelve escritor. A lo que él agrega, que la novela cuenta cómo alguien aprende a vivir en sentido literario, es decir burlando las clasificaciones, o “desplazándose *entre* los estereotipos” (2001, 157, cursivas en el original). Serían aprendizajes de lo singular, de las perspectivas anómalas disimuladas en los puntos de vista convencionales. Detrás del “montaje de estereotipos”, aparece el “goce de una interrogación singular” (158), como se ejemplifica en la composición que gana el premio escolar. Allí, en ese acto, Toto deviene escritor, porque se inventa un estilo, haciendo ejercicio de esa micropolítica literaria que suspende las políticas de los lugares comunes escolares. El encuentro entre imaginario cinematográfico y escritura le permite un “devenir-imperceptible”, generar una línea de fuga y lograr la desterritorialización (182).

Lo cierto es que la novela trata del proceso por el cual un sujeto sale de la infancia, de una supuesta inocencia primigenia o un estado paradisíaco, a la vida corpórea y contingente. Pero el texto no se concentra solo en Toto sino que se disemina en una galería de personajes más o menos estereotipados, en ese pueblo (alienante) de la llanura pampeana. Coronel Vallejos como cifra de un país que también está transicionando, funciona como una película. La novela narra la entrada de Toto a la sala de cine que le permite salir a través de la pantalla, en un movimiento tan paradójico como expresivo de lo que será el siglo por venir, con el despliegue de sus realidades virtuales. Toto se abisma en la sala, como una estrategia para emerger de esa materia entre viscosa y llena de pelos, un aparato reproductor en el sentido lato de la palabra. Se teje una crisálida alrededor de sí, como paso obligado para que tenga lugar una metamorfosis de la cual no seremos testigos. Si bien queda en un fuera de cuadro, tendremos la posibilidad de verla reflejada en otra pantalla, la que Toto mismo nos facilita mediante el texto en el que asume una voz articulada, y que es la composición en la que comenta su película favorita.

A pesar de que el título evoca otra película mediante la mención a la diva del cine de Hollywood de los años cuarenta Rita Hayworth, la “cinta” narrada por el personaje del niño, Toto, es *El gran vals* (*The Great Waltz*, 1938). La inclusión de este texto como si fuera una composición escrita por el adolescente José L. Casals, alumno de la división B del segundo año del Colegio Nacional, responde a la técnica puigiana en la que se sostiene gran parte de su sistema de verosimilitud para recrear esas “voces en conversación” de las que habla Giordano, y que adscribe a la estética pop que analiza Graciela Speranza (2000). La figura del icono sexual que fue Rita Hayworth adquiere dicha merecida centralidad porque en torno suyo se tejen muchos de los sentidos que dan cuerpo a la trama en la que se sostiene toda la obra de Puig, ya que como afirma Speranza, es en esas *stars* en quienes el escritor encuentra una ambivalencia que les permite corporizar una forma de liberación de los roles sexuales tradicionales, por lo tanto ofrecer al espectador una forma de “introspección libertatoria” (2000, 105)¹. Es por eso que un crítico como Ricardo Vivanco Pérez centra su incisivo análisis en *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, 1941), antes que nada para comprender ese enigmático asunto de la “traición”, a la que se hace funcionar como una especie de caja negra de la novela de Puig, en la medida en que en ella se conjugan todos los sentidos. Hay varias series de traiciones cruzadas que generan una variedad de sub-tramas en la novela, y dan pie para pensar en ella como en una forma degradada de panóptico pueblerino. La traición central parecería ser la que padece Berto y que se devela con la carta incluida al final, que en realidad nunca alcanza a su destinatario porque él mismo la rompe. No obstante, llega a destino en la medida en que la recibe todo lector. Pero también se suele leer como lo que Toto considera una traición por parte de su padre Berto: no

¹ Rita Hayworth (1918-1987), nombre artístico de Margarita Carmen Cansino Hayworth, comienza su carrera en los años treinta para terminarla en los setenta. Fue una de las actrices más emblemáticas de la época dorada del cine estadounidense, sobre todo en su rol de *femme fatale*, icono inmortalizado por la figura que queda plasmada en *Gilda*, una película de Charles Vidor de 1946. Pero es la anterior *Blood and Sand* la película que la convierte en un *sex symbol* indiscutido de los años cuarenta. Según Suzanne Jill Levine, Puig se identificaba con ella porque en sus personificaciones era la “mala mujer sexy”, de corazón bueno pero destino trágico, mujer misteriosa o muñeca rota (2002, 45).

sentir la fascinación por las películas del mismo modo que él o su madre, quedándose afuera de esa complicidad. También apunta a lo que los críticos interpretan como traiciones a las formas de habla que absorbe la prosa puigiana, sea mediante los usos “anómalos” de estas convenciones (Giordano), de los “tonos” con los que se narra la infancia (Astutti), de la tradición popular y lo trivial (Romero). Todas estas interpretaciones giran en torno de la cuestión del mal gusto, de los usos que hace Puig de él en función del goce estético que permite su prosa. Se plantea con claridad la cuestión que abre el libro de Graciela Speranza sobre Puig, la reflexión que le suscita la copia que hace Kuitca del cuadro de Warhol de la imagen de Marilyn Monroe: la copia de la copia de la copia. Y de si se puede desandar el camino de la copia y qué figura nueva revela ese desandar (2000, 13).

Para Vivanco Pérez, la traición alude a las contradicciones consideradas en tanto que momentos que no tienen por qué indicar una negatividad. Es decir, como estrategias de una “hermenéutica de la sospecha” que funciona al desplazar el foco de atención de los centros a sus vecindades. Ese juego de (des)centramientos, lo que hace es cuestionar las variantes de género y de sexualidad. Apunta abiertamente a “múltiples posibilidades de redefinición” (634). Rita Hayworth, la “traidora traicionada”, es leída como una puesta en abismo tanto de la figura de Berto como de la de Toto, padre e hijo. Vivanco Pérez deduce muchas de sus conclusiones desde una intertextualidad que le resulta evidente, sobre todo a partir del tema de la ausencia del padre en un momento clave de la vida del protagonista, bajo la forma de ese rechazo del gusto por el cine, que es lo que sustenta la alianza entre madre e hijo. Lo que nos interesa de su análisis es la conclusión de que Puig evita todo recurso que conduzca a una síntesis, ya que el crítico reconoce entre las voces de la novela determinados mecanismos de des-identificación (639). Toto va realizando identificaciones alternativas con diversos personajes, no sólo con Rita Hayworth (Doña Sol), sino también con Tyrone Powell (el torero amante de Doña Sol) o con María Espinosa (la mujer pura y abnegada, esposa del torero). Para Vivanco Pérez, el nudo

central de la novela es que no hay “figuras ordenadoras, originarias o fundacionales” (643), sino que está tramada desde un sistema de des-identificaciones. Se deconstruye mediante el (de)centramiento toda figura de autoridad. El proceso (des)identificadorio también se aplica al modelo de la novela de formación, ya que Toto sería una subjetividad en proceso, en estado incubacional.

Este sistema de alternancias (des)identificadorias funciona de modo más explícito en la composición que escribe Toto para la escuela y que logra un premio, de ahí que aparezca consignada como texto. Supone también la articulación de su nombre (semi)completo, José L. Casals, lo que habría dado pie a la lectura de la novela dentro de los parámetros del *Bildungsroman*, que como ya se acaba de certificar, aparece en realidad parodiado. O al menos, puesto bajo sospecha. La escritura de esa composición representa según Piglia el final de una ceremonia, que comienza en la infancia (2004, 315)². Este texto no solo constata, por si hacía falta, la pasión de Toto por el cine de Hollywood, sino también su incondicional devoción por el *Kitsch*, el tan mentado mal gusto, que sin lugar a dudas se encuentra muy vinculado con los procedimientos de (des)centramiento mencionados antes. Mediante la inclusión de este texto, Puig no solo adelanta recursos que luego serán esenciales en sus novelas posteriores, entre otros, el gesto de contar películas para poner en escena los procesos de identificación. Y que se anuda con su reflexión sobre la incidencia de la cultura de masas en los imaginarios sociales en su rol de configurador de las subjetividades. La puesta en abismo ficcional ofrece un espacio de liberación, lo que implica para la conciencia que se explaya un devaneo que va más allá de un simple saltarse las prescripciones normativas sociales, como por ejemplo las que se regulan mediante los lazos de parentesco (maternidad, matrimonio). También permite superar las

² Piglia hace notar que Toto, mediante este gesto de nombrarse como José Casals, “se va” de la novela, deja de narrarse en tanto que conciencia, y reaparece luego de haber perdido su identidad. Concreta su decisión de enmascararse, lo que supone una forma de evasión que confirma su destino, que consiste en buscarse en otro en el cual refugiarse para ser. En realidad, sería un camino de fuga más que una búsqueda de identidad, es decir, lo opuesto de una “novela de aprendizaje”. Lo que busca ser es un “espejo” (Piglia 2004, 308).

regulaciones de sexo/género de manera vicaria. Tanto el *Kitsch* como la estética *camp* lo que hacen es disfrazar esos devaneos, hacerlos más asequibles.

La apropiación de la cultura de masas enmascara, y al hacerlo, produce una doble oscilación, porque vela y devela a la vez. Se da un permanente movimiento de vaivén que impide la calcificación y que Ana María Amar Sánchez define como los “juegos de seducción y traición”. Esta crítica sostiene que lo popular y lo masivo son objeto de apropiaciones que dejan al descubierto las tensiones inherentes a las luchas de poder entre las formas de la cultura consideradas altas y aquellas que son tipificadas como bajas por una mirada que es, de por sí, jerarquizante. Resulta inherente a esa discusión también la idea de la función política de lo popular en relación con lo masivo. Amar Sánchez constata que Puig hace un trabajo con las formas masivas que presupone una negociación entre culturas. Instaura este conflicto en los textos y lo resuelve aceptando la tensión y la diferencia, pero elaborando estrategias de apropiación, con lo que construye nuevas significaciones, extrañas a las del código original. Crea así un equilibrio inestable, “una perpetua negociación entre ellas” (2000, 23). Hay que agregar que el concepto de “seducción” que Amar Sánchez utiliza proviene de Baudrillard, es decir, que asume la idea de simulacro, de sistema de artificios o tácticas, cuya función supone postergar y, finalmente, decepcionar las promesas de placer (32). Ese lugar de juego que se crea está vinculado al intercambio, no a la mentira, por lo que no se constituye como ejercicio de poder sino de una tensión productiva.

La elección de esta película resulta interesante. *The Great Waltz* fue dirigida por Julien Duvivier (y como autores no acreditados Joseph von Sternberg y Victor Flemming) y ganó el Oscar de la Academia para mejor fotografía (*Best Cinematography*), además de recibir un par de nominaciones (actriz de reparto y edición). A pesar de su rol más bien secundario, actuaba la conocida Luise Rainer como Poldi Vogelhuber, esposa de Strauss, una actriz que Puig, al parecer, también veneraba. La película exhibe una trama más bien simple y lineal. El tema

central sería la pasión del artista, en este caso Johann Strauss, que si bien necesita algún sustento de la realidad exterior para producir (el amor de una o de más mujeres, los hechos políticos, la naturaleza), se sitúa más allá de lo circunstancial y transmuta esa realidad, transfigura lo material en una obra espiritual. El motor fundamental del artista es el éxito, lo que supone encontrar un receptor, y da como resultado una historia de amor correspondido: la “novia” de Strauss es Viena; el verdadero “soberano” de ese pueblo es él. Otro aspecto que podría haber interesado a Puig es la relación entre lo popular y lo culto que aparece tematizado en la película, en donde lo popular termina cumpliendo un papel dominante. El éxito del vals como danza y su conversión en ícono constituye un ejemplo paradigmático.

La descripción del film a cargo de Toto adopta al comienzo un cariz realista, para irse desplegando y concluir en una apoteosis, que no solo alude al *camp* como sensibilidad y que sin dudas desea evocar el estallido del goce: el clímax o *grand finale* termina equiparando a la experiencia cinematográfica con la sexual. La experiencia sexual se le muestra bastante esquiva al muchacho, quien se pregunta mediante su *alter ego* Johann “¿qué es lo que los amantes buscan allá en el fondo del mar?” (260). Esta se erige como la cuestión que parece guiar hasta el final la búsqueda del artista (de todo artista), y que se remonta al texto de Toto siendo niño fechado en 1939, en el que se alude al terror que le produce esta vinculación con la sexualidad. La aversión al acto sexual por parte de Toto, así como su desconocimiento del tema, quedan más que explícitos en una escena que tiene lugar en la hostería del bosque, en donde se refugian Johann y Carla. Esta escena es un “agregado” de Toto, ya que en la película *The Great Waltz* no está. Más allá de que la concreción del acto sexual suele quedar como un fuera de cuadro en el cine evocado, el narrador lleva a tal grado de paroxismo este recurso elíptico, que lo pone en particular evidencia. Desde el punto de vista del narrador Toto se translucen sus ansiedades y temores con respecto al ejercicio de la sexualidad, percibido como brutal y agresivo hacia la mujer, a la que victimiza y termina descorporeizando.

Otra cuestión que se hace circular es la de la corporeidad varonil, no solo mediante el contraste entre los cuerpos de los demás varones percibidos como más viriles, ya sea en su versión dura (Hagenbruhl) o idealizada (el estudiante), en los que se termina transparentando su primo y rival, Héctor. Sino también en el cuerpo propio, sobre el cual se realiza un procedimiento de transmutación que pasa por la mirada cinematográfica. Si en un principio Johann se ve a sí mismo de manera desfavorable (tórax hundido, brazos flacos, espalda un tanto corva, 268), la mirada de Carla lo transforma en nuevamente bello, de espaldas fuertes y brazos robustos (271). Ese “milagro del amor” es en realidad una puesta en escena de la idea fantasmática implícita en toda imagen corporal. A pesar de la apoteosis final, según la versión de Toto, Johann llega a la vejez sin poder responder a la pregunta de su vals sobre lo que buscan los amantes. Incapaz de amar a ninguna mujer de verdad, lo único que le queda claro es que su “novia” es el pueblo vienés, es decir, su público.

Más allá de todos los clisés que parecerían estar reforzando nociones como estabilidad familiar, sentido del deber, y vuelta a la normatividad como las condiciones necesarias para el final feliz, tan típicas de las narraciones que circulan en el sistema hegemónico sea bajo el formato del melodrama como de la comedia, la versión tal y como queda fijada por esta mirada autoral de segundo grado, produce un sutil (des)montaje. Además de que el relato de Toto/Casals solo toma algunos elementos de la película original para desarrollar una trama propia y muy libre (ya de por sí una versión muy libre de la vida de Johann Strauss), en donde sobresale el conflicto que también es central a la película *Sangre y arena*, es decir, el tironeo entre la mujer buena y la *femme fatale*, en este caso representadas en Poldi y Carla Donner. Es un conflicto que luego será recreado en su próxima novela, *Boquitas pintadas* (1969), con ciertos desvíos, bajo los personajes de Nené y Mabel. El relato de Toto también otorga centralidad a la oposición masculina que no está planteada en el film, la de Johann y el oficial imperial Hagenbruhl, que termina siendo emperador en su ficción (en la película se trata del

conde Hohenfried). Uno de los desvíos notables es el de la trama política que se inserta en ese período de la historia austríaca (1845), porque resulta ser una mención “torcida” (*queer*) de la historia argentina y el Peronismo, con la fusión de la figura de Hagenbruhl, el candidato simpático para el pueblo, y el Emperador Francisco José del final, quienes en la película aparecen bien diferenciados, no así en el relato de Casals.

Lo más evidente es que esa mirada, que en principio parece identificarse con el protagonista de la cinta, es decir el músico Johann, termina en realidad fusionado con el personaje de Carla Donner, la diva rusa o *prima donna*. Allí se ve una torsión significativa que procede como otro de los juegos de enmascaramiento, o escaramuzas. A qué viene si no la divagación sobre el espectro lumínico, que culmina con esa luz cegadora que “auratiza” a la blonda Carla, quien termina enmarcada en una especie de altar, dando cuerpo a una imagen prototípicamente *Kitsch* que cruza iconografía religiosa con glamour cinematográfico. Lo “campy” de la imagen radica no solo en esa conversión de lo serio en frívolo, como anotaba Susan Sontag, que en el texto de Casals se va viendo en esa transformación que sigue los modos de la crisálida, y que culmina en el estallido de luz. Pero también en lo impropio que subyace en el deslizamiento imperceptible de las identificaciones. Y por supuesto, está el gesto auto-complaciente, en ese querer ser serio pero no poder ser tomado del todo en serio por ser “demasiado” (Sontag, 365), lo cual no solo denota determinados grados de conciencia sino de la exploración en los límites del goce. Si una primera lectura permite entrever el conflicto de la masculinidad, es decir Toto versus su primo Héctor, o incluso su padre, reflejado en la oposición entre Johann y el duque de Hagenbruhl, resulta innegable al final que la identificación de la voz narradora se orienta hacia el sistema de estrellas femenino, las diosas del Olimpo de Toto, sean Norma Shearer, Rita Hayworth o Ginger Rogers. En ellas es que se despliegan las posibles identificaciones en la gama que va de la inocencia a la maldad, de la pureza a la erotización, de la fidelidad a la traición.

Esta mirada sobre la temática de la corporalidad, a partir de su tratamiento desde el *camp*, daría una vuelta de tuerca a la lectura temprana que hace Ricardo Piglia sobre la corporalidad de Toto o sobre su conciencia del cuerpo detestado. Para Piglia, la “historia” es la descripción minuciosa del repudio que siente Toto, y toda la narración coral no es otra cosa que el reflejo de esa conciencia colectiva en la mirada del protagonista: “Toto está hablando de su cuerpo, del modo como quiere ser visto, de la experiencia de su cuerpo en el mundo” (2004, 306). Piglia veía este rechazo como epicentro de las tensiones provocadas por el sistema de prescripciones de cuño social, inherente a los valores de la clase media, una clase que no tiene apoyo en la estructura real, sino que está atrapada entre la ilusión del “ascenso” y el terror a la “caída”. La narración suponía una estrategia de distanciamiento para esa conciencia, bajo la forma de la máscara. Subrayaba el deseo de Toto de perderse de sí mismo, de olvidar el cuerpo para recuperarlo en sus deseos. En la mirada de Piglia, Toto se independiza mediante la escritura ante una imagen que recibe de los otros y que lo desvaloriza, que tiende a definirlo como “petiso” o “enano”, imagen corporal que él obviamente no desea, y que lo conduce a una identificación desmaterializada en el cine. No obstante, Piglia concluye que la escritura de la novela le permite no solo indagar en sus obsesiones sino encontrar una respuesta a ellas, que sería la traición vista como sinónimo de elección. No deja de ser fiel a su clase, ya que realiza esta acción en lo imaginario.

Más allá de las cuestiones meramente biográficas, como las que describe Suzanne Jill Levine acerca de la identificación de Puig con las estrellas femeninas —las heroínas de los años treinta podían desear ser algo y dejar atrás las restricciones (43) y llevar a cabo subversiones de género subliminales (44)—, o de que veía las películas a través de los ojos de su madre (42), lo cierto es que sus novelas adelantan varias reflexiones sobre el rol del espectador que las teóricas feministas de cine abordarán casi en simultáneo o poco tiempo después. No debería sorprender, si como afirma José Amícola el concepto destructor de *gender* es inseparable de la presencia

de los subgéneros triviales, entre ellos el cinematográfico, reciclados por la alta cultura, ambas pautas incluidas dentro de la puesta en cuestión en todos los órdenes que tuvo lugar en la década de los años sesenta (2000, 91). Amícola reconoce que Puig da una nueva dimensión a la representación e identificación de la mujer, al cuestionar la mirada del sujeto de la enunciación de la maquinaria cinematográfica (93). El recurso es el extrañamiento al que nos obliga cuando nos hace mirar el “objeto del deseo masculino” tal y como es presentado en la imagen filmica. El libro que tenemos en “nuestras manos”, nos dice, funciona como un filtro que interviene ante esa voz autoritaria de la narración filmica, “una alegoría platónica de la caverna” (93). Se puede decir, entonces, que la narrativa de Puig en general, pero esta novela en particular, es un escenario de estas discusiones, cuyo puntapié inicial lo había dado Laura Mulvey con su texto sobre el placer visual pero que recorre la crítica feminista desde los setenta hasta el presente³.

El capítulo XIII, que ha habilitado las lecturas meta-textuales de la novela que apuntan a la búsqueda de un proyecto literario (Piglia, Speranza, Giordano), dato reforzado por ser la primera de la serie puigiana y corroborado por la biografía (Levine), se nos propone ahora como un pequeño teorema sobre el rol espectadorial. Allí se proyectan las vacilaciones y vaivenes de la mirada de esta figura, el espectadrx, que sin dudas es esencial al aparato cinemático y sus implicancias en tanto que “tecnología del género”, tal como lo planteaba Teresa De Lauretis. El espectadrx emerge como una figura híbrida, ya no pre-determinada, e iridiscente. Se puede vincular con lo que plantea Jan Campbell sobre la identificación con las estrellas. La concibe como una mimesis fenomenológica del cuerpo, que es tanto consciente como inconsciente y se mueve entre lo real y la representación en términos de un imaginario, presentado a través de la

³ Para una mirada panorámica de estas discusiones resulta muy útil el “reader” editado por Ann E. Kaplan en el año 2000, *Feminism & Film*, que marca la trayectoria por toda la variedad de argumentos sobre la cuestión. También hace una introducción al tema Jan Campbell en la primera parte de su libro. Al desear seguir una cronología de la teoría filmica en su relación con el espectador, Campbell realiza una síntesis de lo que define como la “teoría del aparato”, que surge como lectura post-estructuralista (que influyó en Baudry, Metz y Mulvey). Esta teoría denuncia la construcción del sujeto como ideológico y a la institución cinemática como ideología dominante, que nos interpela y nos construye como sujetos a través de los mecanismos del deseo edípico, la fantasía y el placer.

imagen. Es una imagen pero al mismo tiempo se encuentra enraizada en una relación “real” con nuestros propios cuerpos e historias. La mimesis de la imagen de una estrella es tanto representación textual como figuración de lo real (2005, 195). El momento cinematográfico, que es no solo una instancia virtual sino acotada temporalmente, funciona como instante de interpelación que promueve un intercambio activo. La pantalla es algo más que una superficie en donde se reflejan las trazas o huellas de cuerpos en acción. La narración decodificada por el espectador no necesariamente vuelve a poner una y otra vez en acto un mismo relato, el edípico, la matriz de una ficción que se supone moldea lo simbólico y se reactiva como su resto imaginario. La película que narra Toto mediante la versión *camp* de un texto *Kitsch*, se aparta visiblemente del texto originario. Se ofrece como pantalla de proyecciones que hablan de los cuerpos posibles, aquellos que no se dejan normativizar, cuerpos anómalos. Esos cuerpos se transforman siguiendo los lineamientos de la mirada que los enfoca. El cuerpo de Johann, ¿es el que él ve, o el que ve Carla? ¿o es el cuerpo que él espera que vea Carla? Carla, ¿es ella? ¿o es la proyección del deseo de Johann? El resultado de esta ecuación conduce a Toto, que para los otros además es José L. Casals, lo cual da una mirada de imágenes sobre este sujeto, quien a través del cine aprende las estrategias, no tanto para escaparse de un pueblo chato y de una comunidad entre anodina y agresiva, sino de un cuerpo sujetado, configurado según lo prescripto por el *corset* del sistema de sexo/género. La identificación con Johann habla de su posicionamiento dentro del entramado social, la del artista que triunfa pese a todo; la identificación apoteótica pero sublimada con Carla, permite abrir el espacio del goce, y hacerlo visible en tanto que fantasía, es decir, tal como propone Judith Butler, como parte de la articulación de lo posible (2006, 51)⁴. Las imágenes, por lo tanto, ya no suponen solo un

⁴ Butler sostiene que la fantasía colabora en el momento en que se busca postular posibilidades más allá de la norma, o un futuro diferente para la norma misma. Se entiende “fantasía” en términos de tomar el cuerpo como punto de partida para una articulación que no siempre esté constreñida por el cuerpo tal como es (2006, 50). La fantasía no constituye lo opuesto de la realidad, sino más bien lo que define los límites de la realidad, aquello que la realidad impide realizar. Es su exterior constitutivo (51).

procedimiento de desmaterialización, reflejo de un mero deseo de fuga, sino que forman parte esencial de cómo nos constituimos como sujetos y reverso de nuestras corporalidades.

Bibliografía citada:

- Amar Sánchez, Ana María (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Amícola, José (2000). "Gender y genre en Manuel Puig". *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires, Paidós, 89-98.
- Astutti, Adriana (2001). *Andares clancos*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona/Buenos Aires, Paidós (1982).
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona, Paidós (2004).
- Campbell, Jan (2005). *Film & Cinema Spectatorship*. Cambridge, Polity Press.
- Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Kaplan, E. Ann, ed. (2000). *Feminism & Film*. Oxford Readings in Feminism. Oxford University Press.
- Levine, Suzanne Jill (2002). *Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y ficciones*. Trad. Elvio Gandolfo, Buenos Aires, Seix-Barral.
- Panesi, Jorge (1983). "Manuel Puig: las relaciones peligrosas". *Revista Iberoamericana*. Vol. XLIX, Núm. 125, Octubre-Diciembre, 903-917.
- Piglia, Ricardo (2004). "Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig". Adriana Mancini et all. *Ficciones Argentinas*. Buenos Aires, Norma, 305-317 (1969).
- Puig, Manuel (2003). *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona, Seix Barral (1968).
- Romero, Julia (1994). "Las traiciones de Manuel Puig. Otra lectura de *La traición de Rita Hayworth*". *Estudios e investigaciones*, No. 21, 15-20.
- Sontag, Susan (2005). "Notas sobre lo camp". *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Buenos Aires, Alfaguara, 355-376.
-

Speranza, Graciela (2000). *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires, Norma.

Vivanco Pérez, Ricardo (2006). “Una lectura *queer* de Manuel Puig: *Blood and Sand* en *La traición de Rita Hayworth*”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, Núms. 215-216, Abril-Septiembre, 633-650.