

Una lectura afectiva del cine: películas como material de archivo en La traición de Rita Hayworth

***por Lea E. Hafter
(Universidad Nacional de La Plata)***

RESUMEN

En la escritura de Manuel Puig la presencia del cine es una constante, y en La traición de Rita Hayworth, esta presencia resulta fundacional. En este caso, propongo un acercamiento a los manuscritos de La traición... para rastrear los modos en que un conjunto de películas del cine hollywoodense, el cine de divas, deja sus huellas e interviene en la construcción del deseo. Mediante esta aproximación al archivo analizaré los modos y procedimientos mediante los cuales la visualización efectiva y la lectura afectiva de dichos films potencian el decir de Toto en la escritura de Manuel Puig.

MANUEL PUIG – CINE – HOLLYWOOD – MANUSCRITOS – ARCHIVO

En la escritura de Manuel Puig la presencia del cine es una constante, y en *La traición de Rita Hayworth*, primera de sus novelas,¹ la manipulación de esta presencia resulta fundacional. De ese modo, el recorrido por los manuscritos de este texto nos enfrenta con un archivo complementario y superpuesto al de los “papeles” por los que discurre y que contienen la escritura, papeles en los que la huella de la lectura del cine se inscribe de diversos modos.

En este caso, propongo un acercamiento a los manuscritos de *La traición...* para rastrear los modos en que un conjunto de películas del cine hollywoodense, el cine de divas, deja sus huellas e interviene en la construcción del deseo a partir del descuido y/o desviación. Me refiero de manera puntual al capítulo V, “Toto, 1942”, segundo episodio a cargo de la voz de este personaje. En esta aproximación al archivo propongo analizar los modos y procedimientos mediante los cuales la visualización efectiva y la lectura afectiva de dichos films potencian el decir de Toto en la escritura de Manuel Puig.

El cine que aparece

El cine que efectivamente aparece² en esta novela de Manuel Puig comprende un conjunto de películas que en su mayoría se corresponden con las proyectadas en el cine del pueblo General Villegas, durante la infancia del autor. De esta manera, en el capítulo V, también en su mayoría, el personaje hace referencia a las películas del Hollywood de las grandes estrellas y de género de finales de los años treinta y principios de los cuarenta.³

¹ Con respecto al proceso de escritura de esta novela, se encuentran referencias en la correspondencia del autor compilada por Graciela Goldchluk en el volumen *Querida Familia* (2005). Allí, en la carta del 9 de abril de 1962 aparece la primera referencia concreta (2005: 322), aunque en la primera carta de ese mismo año, fechada el 2 de enero, Puig menciona su intención de comenzar a escribir un nuevo proyecto “sobre... Villegas. De ahora en adelante quiero hacer todo en base a datos que me ha dado la realidad y en Villegas tengo un filón extraordinario” (2005: 301). Ya en septiembre, dice tener escrito el capítulo 10, de los que cree serán 14, “cada uno contado en primera persona por un personaje diferente” (2005: 352).

² Se trata de pensar y situar siempre, para todo análisis relacional, *qué literatura con qué cine y qué cine con qué literatura* (Hafter 2012).

³ Al respecto, resultan esclarecedoras las declaraciones del propio Manuel Puig en un reportaje aparecido en la revista *Claudia* (Baracchini 1973).

Resulta algo redundante afirmar una vez más que Manuel Puig era lo que llamaríamos un cinéfilo, y sin embargo en relación a este punto aparece el primer descuido/desviación/error: en *La traición...* no todas las películas que se nombran son realmente *esas películas*, o dicho de manera más clara, la referencia suele estar disfrazada, distorsionada, alejada, en una maniobra que articula una suerte de juego mnemotécnico con un lector que debe ser espectador del mismo cine que el autor y su héroe. La hipótesis acerca de la confusión u olvido de Puig rozaría no tanto la ingenuidad como la necesidad. Sería sin dudas más acertado postular que los pasajes de películas que resultan tan extraños y a su vez familiares para el lector, así como en ocasiones inhallables para el investigador/a, responden a un intento simultáneo de distanciamiento con el objeto cine - distanciamiento que posibilita la afectación de la escritura (una literatura afectada por el cine)-, y de acercamiento con el lector -acercamiento a partir de un código, un universo, compartido, algo así como un juego de adivinación.⁴

Así es como, por ejemplo, en el capítulo V encontramos que el argumento relatado de *El gran Ziegfeld* (1936) no se corresponde de manera precisa con la historia de la película dirigida por Robert Z. Leonard.⁵ Esa distancia, sin embargo, no debería colocarse bajo el censor del acierto/desacierto, o memoria del perfecto cinéfilo/recuerdo distorsionado de ¿un fabulador? Esa distancia es el equivalente a la escucha, a la máquina que postula Giordano (2001) en su lectura de la literatura de Manuel Puig. En ese contar distinto, en ese error, en la referencialidad distanciada es donde aparece el modo en que el cine afecta a la literatura. Ahora bien, esa afectación, en este capítulo en particular de *La traición...* comporta, comprende, el deseo erótico del héroe. La afectación de la literatura por el cine implica la existencia del decir de Toto, un decir sostenido en la insistencia que posibilita el tono y que “produce” y se localiza a la vez en esas narraciones de secuencias cinematográficas. Me refiero con esto a aquellos pasajes en los que Toto narra algo de su vida cotidiana y narra como si estuviera relatando una película -siempre se trata de una película, en el inicio, en la acción, en los personajes- y es allí, en esas secuencias, en las que lo que se crea es la distancia íntima entre la realidad construida en el discurso y el mundo verdadero.

Un error gay

Existe entonces una insistencia en el modo de decir de Toto, especialmente en este capítulo, una insistencia en la que se filtra el deseo. Pero no se trata de afirmar solamente que el personaje cuenta, narra, con ese discurso mediante el que se apropia de Hollywood, o que se sumerge en el mundo del cine, en el universo de las películas que proyectaban en el pueblo, para encontrar su modo de decir. Lo que sucede es que son esas películas, la experiencia de su visualización, lo que le permite entamar un discurso impregnado por el deseo: la mirada afectiva le permite, entre otras cosas, vehiculizar el deseo erótico. Bajo esta premisa, en la lectura del capítulo V, un pasaje llama la atención, y a este se encadenan otros dos al proseguir la narración.

En este primer pasaje, el lector se topa con un algo que podría considerarse un descuido/error, pero que en apariencia quizás no resultaría relevante en una narración infantil:

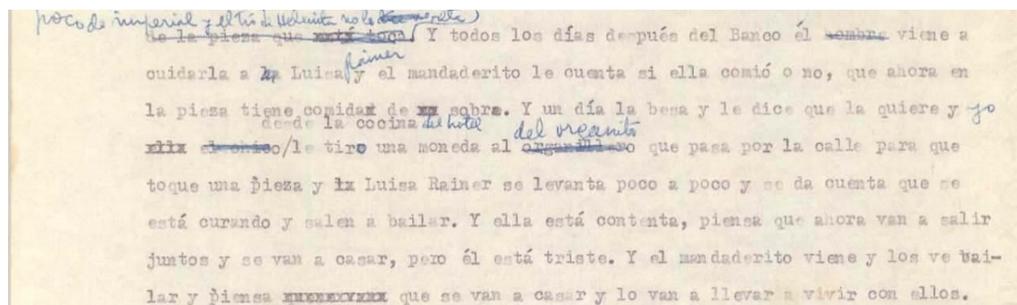
... que el tío de Alicita si fuera artista haría que se casa con Luisa Rainer en “El gran Ziegfeld” en vez de que ella se muera (...) y mucho mejor sería que en eso suena el timbre y Luisa Reiner va a abrir y es uno que se equivocó de puerta, que es el tío de Alicita, pero Luisa Reiner está tan cansada (...) que se desmaya ahí mismo en la puerta, y él entra y la levanta y llama en seguida a un mandadero del hotel (...) que es un chico

⁴ Algo semejante sucede con *El beso de la mujer araña*, cuando las películas que relata Molina por momentos se apartan del argumento, de lo que verdaderamente sucede en la pantalla.

⁵ Luisa Rainer no desaparece en la mitad, sino en los últimos 40 minutos de las tres horas que abarca la película, tampoco está enferma, ni le dice a Ziegfeld en la última llamada que está mejor, sino que es feliz.

sin padre (...). Entonces (...) ayudado por el mandaderito, empiezan a cuidarla a Luisa Rainer y el mandaderito se va a la cocina del hotel y se roba raviolos (...) y al principio ella dice que no tiene hambre pero el tío de Alicita le empieza a contar que con la nieve que empieza a caer van a hacer muñecos, van a ir a dar vueltas en trineo a la hora de la siesta y el mandaderito se pone triste porque no le dice que lo van a llevar (...). Y el hombre ve un piano y se pone a cantar y el mandaderito hace un zapateo y la Luisa Rainer se pone a cantar (...). Y todos los días (...) él viene a cuidarla a Luisa Rainer y el mandaderito le cuenta si ella comió o no. Y el tío un día la besa en la boca y le dice que la quiere y yo desde la cocina del hotel le tiro una moneda al del organito que pasa por la calle para que toque una pieza y Luisa Rainer se levanta poco a poco y se da cuenta que se está curando y salen a bailar. (...) Y el mandaderito viene y los ve bailar y piensa... (2011: 75-76, el subrayado es mío)

El descuido puede pasar inadvertido, pero ¿quién es “yo”? La pregunta obtiene otra dimensión en contacto con los manuscritos conservados. La hipótesis del descuido desaparece en la visualización de la primera versión:⁶



En una transcripción del párrafo que da cuenta de la primera campaña de escritura a máquina,⁷ se lee:

Y un día la besa y le dice que la quiere y ~~ella~~ el chico desde la cocina le tira una moneda al organillero que pasa por la calle para que toque una pieza y ~~la~~ Luisa Rainer se levanta poco a poco y se da cuenta que se está curando y salen a bailar. (...) Y el mandaderito viene y los ve bailar y piensa...

En una nueva campaña de escritura, aparece la única sustitución de “el chico” por un “yo”, en tinta azul. Dos son las marcas que interrumpen la narración: “yo” y “tiro”.

Y un día la besa y le dice que la quiere y ~~el chico~~ yo desde la cocina *del hotel* le tiro una moneda al ~~organillero~~ *del organito* que pasa por la calle para que toque una pieza y Luisa Rainer se levanta poco a poco y se da cuenta que se está curando y salen a bailar. (...) Y el mandaderito viene y los ve bailar y piensa...

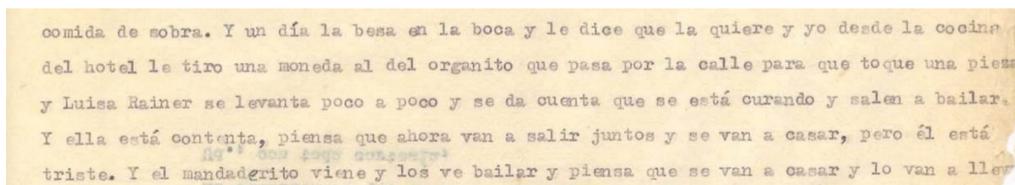
Al tomar en cuenta las últimas intervenciones, el fragmento se puede leer del siguiente modo:

⁶ Se conservan entre los materiales de archivo dos versiones del capítulo tres. En este caso, el fragmento pertenece a la primera.

⁷ En esa misma campaña se observan intervenciones y/o correcciones que por sus características parecerían corresponder a esa misma instancia de escritura.

Y un día la besa y le dice que la quiere y yo desde la cocina del hotel le tiro una moneda al del organito que pasa por la calle para que toque una pieza y Luisa Rainer se levanta poco a poco y se da cuenta que se está curando y salen a bailar. (...) Y el mandaderito viene y los ve bailar y piensa...

Ya en la segunda versión conservada -es decir, la versión posterior- el fragmento citado aparece del siguiente modo:

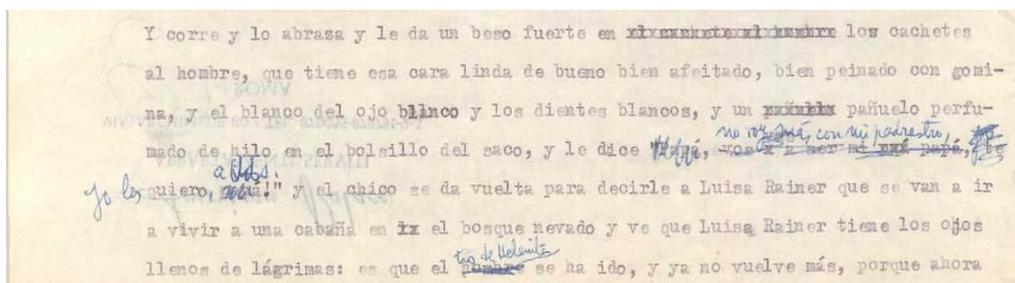


Y un día la besa *en la boca* y le dice que la quiere y yo desde la cocina del hotel le tiro una moneda al del organito que pasa por la calle para que toque una pieza y Luisa Rainer se levanta poco a poco y se da cuenta que se está curando y salen a bailar. (...) Y el mandaderito viene y los ve bailar y piensa...

La única variación entre el párrafo de la primera versión con la última intervención y este otro se encuentra en el agregado “en la boca”. Mientras que en la versión éditada la única variante es también un nuevo agregado, “el tío”:

Y *el tío* un día la besa en la boca y le dice que la quiere y yo desde la cocina del hotel le tiro una moneda al del organito que pasa por la calle para que toque una pieza y Luisa Rainer se levanta poco a poco y se da cuenta que se está curando y salen a bailar. (...) Y el mandaderito viene y los ve bailar y piensa... (2011: 76)

Por otra parte, volviendo a la primera versión, en este mismo pasaje, unas líneas más abajo, aparece el agregado de un nuevo “yo”, con birome azul también, lo que permite inferir que pertenece a la misma campaña:



En este caso, el “yo” se encuentra entrecomillado, porque corresponde al discurso directo del mandaderito. Pero no se trata únicamente de este “yo” en tinta azul, claramente legible ubicado en el margen izquierdo. Una transcripción del proceso permite visualizar un detalle: si en la primera campaña, de escritura a máquina, aparece:

... y le dice “Papá, vos vas a ser mi papá, te quiero, papá!”...

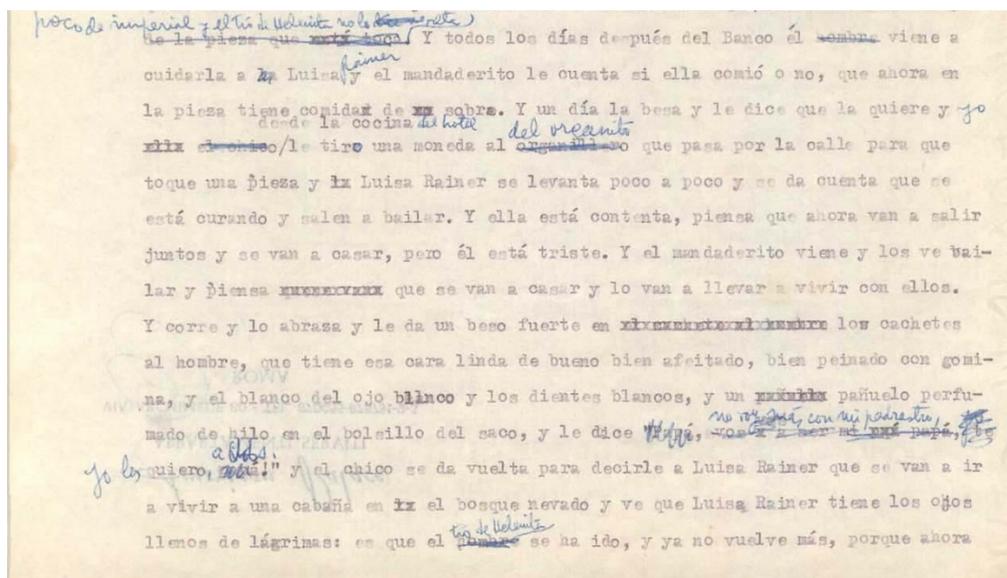
en una transcripción diplomática de la campaña posterior, que de cuenta de las inscripciones realizadas con tinta azul, puede observarse:

... y le dice “~~Papá, no voy más con mi padrastro, vos vas a ser mi papá, yo te yo lo~~ quiero, ~~papá~~ a Uds.!”...

Con las variaciones, el texto final puede leerse:

... y le dice “no voy más con mi padrastro, yo los quiero a ustedes!” y el chico...

Sin embargo, suspendido, permanece ese “yo” escrito y a su vez tachado con tinta azul en el margen derecho, “yo te” tachado, “yo te quiero” al tío, que transmuta en un “yo los quiero a ustedes”, para desaparecer por completo en la versión éditada: “... y le dice ‘¡no voy más con mi padrastro’!...” (2011: 77).



En este pasaje del material conservado del capítulo V, donde visualmente un “yo” emerge e instala su presencia literalmente en los márgenes del texto, es donde Toto deja de narrar para ser parte del mundo narrado. La metáfora no alcanza. Y este cambio, esta corrección que deviene error bajo la forma de descuido/distracción, se resignifica y cobra su dimensión completa en otros dos pasajes que continúan en este mismo capítulo.

El mandaderito yo la diva

La presencia del cine entonces no se reduce a una explicación sosegada en la fantasía, donde el cine invade el mundo real del héroe,⁸ aquí, en el texto, se produce un encuentro, un encuentro en el que la pantalla no invade y avasalla al espectador, porque el espectador continúa siendo el dueño del enunciado. El cine aparece de ese modo como posibilidad afectiva, no como enciclopedia, no como territorio de la evasión; aparece una tercera cosa, que no está ni de un lado ni del otro, una afectación...

⁸ Tal como sucede en *La rosa púrpura del Cairo* (Woody Allen, 1985), *Sherlock Junior* (Buster Keaton, 1924), o en los cuentos de Horacio Quiroga, “El vampiro” (1927) y “El espectro” (1921), por ejemplo.

Si en un primer momento del relato el cine sale de la pantalla *-El gran Ziegfeld-* e invade, en un segundo momento, como acabamos de ver, Puig arma y desarma los sentidos -el tiempo y el espacio- para imponer el afecto, y ese afecto, esa atracción, hace que entre, que se introduzca en lo otro, en el otro lado de la pantalla pero sin cortar con el aquí y ahora; es uno y es el otro.

Ese “yo” es un descuido, un error que se encadena o desencadena la narración frente a Raúl González, en el segundo pasaje:

Y él dijo que cómo tan chico entendía todo tan bien y casi le digo que tengo miedo a las tormentas, él no debe tener miedo a los truenos ni refucilos como los leñadores o de la policía montada del Canadá, qué lindo irnos a vivir a una cabaña, porque con la fuerza que tiene puede matar a los osos y si yo me quedo en el trineo desmayado en la nieve viene y me salva y en la cabaña tiene preparado un cóctil de cerveza con sándwiches de miga que trajimos del pueblo, y yo le cuento todo cómo es Buenos Aires y después empiezo a contarle cintas y jugamos a cuál es la cinta más linda y hacemos una lista... (2011: 84-85)

Del cambio del mandaderito a un yo testigo para aparecer como “protagonista” de la cinta... En la nueva secuencia los ecos de la anterior: el trineo, la nieve...

Finalmente en el tercer y último pasaje, ya en el final del capítulo, descomunal y fastuoso como *Ziegfeld*, el relato de la secuencia junto al tío de Alicita:

Y yo miro al tío de Alicita que ahora tiene la cara lisita afeitada como siempre y más lustrosa que nunca, como los muñecos, y los ojos ya no son más de hombre, son de piedras preciosas, que cuesta tanto comprarlas, y en brazos me tiene contra el pecho y me tiene bien fuerte para que nadie me arranque de un tirón, y mejor todavía sería que nos quedáramos pegados, porque entonces nadie puede tironearme para otro lado y arrancarme, entonces voy a estar pegado al pecho de él, y por ahí sin que se dé cuenta me paso para adentro del pecho del tío de Alicita, que ya no nos separa más nadie, porque voy a estar adentro de él como el alma está adentro del cuerpo, yo voy a estar al lado del alma de él, envuelto en el alma de él. (2011: 94-95)

El error, finalmente, le permite entrar en el pecho del tío de Alicita, en el tío de... que si dejo de decir tío, y casi suena a Alicita, porque está adentro de él y de Alicita, tranquilizadamente Alicita, “ella que se cree tan viva, no se va a dar cuenta que me está besando a mí”, y nosotros no nos damos cuenta de que Toto es “uno solo” -“ya no nos separa más nadie porque somos uno solo”⁹- con el tío.

BIBLIOGRAFÍA

Amícola, José (comp.) (1996). *Manuel Puig: Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, La Plata, FaHCE-UNLP, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

Baracchini, Diego (1973). “*Claudia* presenta a Manuel Puig en *Sublime obsesión*”. *Claudia*, abril: 100-103. Disponible en: <http://literaturasociedadargentina.blogspot.com.ar/2009/01/puig-por-puig.html>

Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo.

⁹ Así es como aparece en el final de la primera versión: “que ya no nos separa más nadie porque ~~somos uno solo~~”. Además, en el inicio del mismo párrafo se lee “y los ojos ya no son más de hombre, son de piedras preciosas y se mueven como siempre y me miran que me quieren, y en brazos me tiene contra el pecho...” (el subrayado es mío).

Hafter, Lea E. (2012). *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX: Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga* (Tesis de posgrado). Presentada en UNLP, FaHCE, para optar al grado de Doctora en Letras. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.804/te.804.pdf>

Puig, Manuel (2011) [1968]. *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires,

Puig, Manuel (2005). *Querida familia. Tomo I*, Buenos Aires, Entropía.