

René Campos. ESPEJOS: LA TEXTURA CINEMATICA EN "LA TRAIACION DE RITA HAYWORTH", Madrid, Pliegos, 1985, 188 pp.

Esta novela de Puig -aparte de otras del mismo autor- se presta excepcionalmente para investigar en forma concreta el fenómeno de la recepción de relatos, cuyas premisas teóricas han sido formuladas por Todorov y Eco, entre otros. El título "La traición de Rita Hayworth", sitúa la narración desde la perspectiva de los receptores de un determinado tipo de discurso como es el relato cinematográfico. Los personajes como Mita, Cobito y parcialmente Berto, entre otros, son asiduos consumidores de textos fílmicos, pero por intermedio de Toto, el niño protagonista, se puede examinar la forma como es asimilado, construido y reconstruido el discurso del cine.

Toto registra en su conciencia las historias de la pantalla y redacta resúmenes de ellas. También, dibuja las escenas favoritas y recorta fotos de sus artistas preferidas. Además, es capaz de reconstruir, mejor dicho, desconstruir el texto original, sea para adecuarlo a su temperamento, o para acomodarlo a su entorno y así superar las circunstancias éticas, estéticas, familiares y comarcanas en las cuales se halla inserto.

René Campos señala que el título orienta también hacia un caudal de lecturas cinematográficas de un tipo particular de films -el de mujeres- y de un prototipo de actrices, cuyos atributos físicos y morales se sintetizan en la máxima: "buenas y bellas". Mas, "La traición..." es igualmente, la lectura-espectáculo-reconstrucción de la película "Sangre y arena" protagonizada por Tyrone Power y Rita Hayworth, quien, aunque hermosa en el film, no irradia bondad sino erotismo. Toto -cinéfilo experto- advierte de inmediato esta transgresión al código, que su padre le confirma cuando manifiesta el deseo de acudir de nuevo al cine, sólo para contemplar a la actriz.

En términos de Barthes y de Kristeva, "La traición..." sería también un espacio o entramado donde varias obras se tejen, dialogan y se transforman. Gracias a Toto, en la novela se trenzan y pasan a constituir parte del tejido narrativo, diversos relatos fílmicos como "El gran vals" y muchos otros. Mediante tales historias, el niño establece

una galería de personajes tipo y se conduce como ellos. Es entonces cuando Toto adopta una actitud exegética frente al cine, pues se dedica a interpretar los sucesos proyectados en la pantalla. Así llega a determinar el carácter de los personajes del cine y de la realidad conforme a los indicios que proceden del espectáculo. Según Campos, Toto, fascinado por el cine, paulatinamente va ascendiendo los grados que van desde la ignorancia, la imaginación y la ilusión, hasta llegar a la verdad como un proceso de conocimiento y de construcción de un saber acerca de sí mismo y del mundo que lo rodea.

Para indagar en el carácter particular de este saber, el autor necesitaba dar cuenta de la estructura privativa tanto del discurso fílmico como de los modos de aproximación y producción del relato cinematográfico. En tal sentido, el estudio que reseñamos, se constituye en un aporte serio y riguroso, puesto que no se limita a constatar las referencias cinematográficas presentes en el texto, sino que incorpora elementos relativos a la estructura y al funcionamiento del discurso fílmico para establecer la interacción con el discurso novelesco. De este modo nos proporciona valiosos puntos de contacto entre una y otra forma de proferición.

De esta forma se asiste a la valoración objetiva de la obra de Puig, cuya categoría literaria, en principio, aparecía en entredicho por sus evidentes vínculos con la novela rosa, sin advertir que el narrador argentino no incorporaba ingenuamente los recursos propios de tales discursos. Lo que se imponía era encontrar la clave justa que permitiera ingresar al universo narrativo que Puig proponía inauguralmente.

René Campos destaca que los contactos entre la novela y el cine no residen exclusivamente en que la narrativa se apropia de algunos recursos como el montaje, el flash-back y otros, que, a fuerza de ser reiterados, llegan a ser un lugar común. Frente a tales antecedentes, resulta fundamental la noción de "texto-pantalla" que propone Campos. El cine es un relato de imágenes y se realiza mediante su proyección visual en una pantalla ad hoc. Por tal razón, esta clase de discurso se convierte en espectáculo, en algo para ver y oír. Y también en una expectación, en una espera por aquello que se proyectará en el lienzo cuando se apaguen las luces, y sólo quede el resplandor de las imágenes en movimiento. Algo similar ocurre al considerar el texto novelesco como pantalla. En el acto de lectura, el lector descifra el

lenguaje y proyecta a su imaginación -actuando como pantalla de sí mismo- las imágenes sugeridas por el relato y decodificadas en el momento de leer.

El desarrollo de tales conceptos se encuentra en el capítulo I, titulado "El espectáculo: la superficie de la ilusión". Allí se establece que en Puig, la lectura se funda a la manera de una proyección de cine, lo cual da sentido al diálogo entre personajes innominados que señalan la apertura de la historia. Este recurso crea un espacio de desconocimiento, de ignorancia u obscuridad sobre los hablantes, tal como sucede en una sesión de cine. Campos afirma que en esos episodios de la novela, nunca podemos ver a los sujetos que hablan, porque su función principal es "presentarnos a personajes que en un plano distanciado resultan ser los verdaderos ejes del relato" y que "de alguna manera hemos sido condicionados a representarnos y a ver desde la perspectiva de estas voces fantasmales" (pág. 29). Por lo tanto, si el texto fílmico se vale de la mimesis directa, la novela se vale de "una oralidad que opera como representación y se hace por esto, visual también" (pág. 31).

Según el autor de "Espejos...", la noción del texto como pantalla, implica a su vez la concepción de la lectura como un acto visual que no es "otra cosa sino una forma de la pulsión de ver". Tal es la pulsión escopofílica, ese deseo de ver y de vernos, cuando olvidados de nuestra circunstancia propioceptiva -la de espectadores sentados en una butaca en medio de la oscuridad y reducidos a la inmovilidad- somos focalizados en un lugar imaginario. "Y leemos una lectura y nos leemos leyendo" (pág. 170).

Estas condiciones se cumplen efectivamente en el protagonista de "La traición...". Sin embargo, la lectura de Toto es más bien de tipo psicológico. El está capacitado para "asimilar los varios elementos de los significados percibidos e incorporarlos a su propia experiencia" y, por lo tanto, su lectura/reescritura de las películas es, en el fondo, "un ejercicio que inscribe la búsqueda de su propia identidad" (pág. 93). Esta búsqueda compensatoria -sublimada en extremo- permite a Toto incorporarse al mundo del espectáculo, no sólo en su rol pasivo de espectador, sino que termina por abolir la superficie de la ilusión a la cual ingresará como mandaderito y pececito, por ejemplo, en

auxilio de doncellas indefensas.

Tal como se explica en el capítulo II "El espejo: verse en el espacio imaginario", Toto recompone y reescribe las historias del cine. Les opone contratextos a las películas que ve, de modo que ellas se acomoden a la norma, al deber ser. Pero el niño no logra percibir el 'espejismo' del cine, ni mucho menos es capaz de advertir 'la mecánica de la ilusión', según se expone en el capítulo III.

En este sentido, "Espejo: la textura cinematográfica...", se constituye en un aporte indiscutido a la sistematización de los roles, las acciones del discurso cinematográfico y las categorías del "star system".

Los tipos humanos representados por las estrellas del cine -y que el lector-espectador decodifica- obedece, si recurrimos a Propp, por ejemplo, a una sistematización de sus respectivas esferas de acción. En el cine del año 30 los roles y actancias positivas son las figuras de la madre (esposa joven, hermosa y buena) y del padre (abnegado, honrado, atractivo y heroico). A su vez, en las "películas de mujeres" la acción está presidida por una moral romántica de la cual está ausente la seducción, la sexualidad y la infidelidad y cuya máxima expresión es el triunfo del amor más allá de la muerte. Tales rasgos se tipifican en la esfera de acción de los no héroes -los antagonistas- cuyos prototipos son: no un padre, sino un villano, un libertino, un adúltero; no una madre, sino una prostituta, una amante, una mujer lujuriosa.

La estructura de este tipo de cine aparece claramente codificada además en los musicales y en los melodramas, que, al contrario de la poética aristotélica no incitan a la purificación de las pasiones mediante la piedad o el temor, sino más bien a la autocompasión por medio de las lágrimas.

En síntesis, el conflicto de Toto es que se acostumbró a decodificar el mundo, su realidad inmediata, por medio del cine. Redime y suple sus carencias (de virilidad, de imágenes materna y paterna) no leyendo cuentos de hadas o relatos infantiles, propios de su edad, sino recurriendo a las películas como exclusivo marco de referencias. El niño ignora que justamente el "star system" procura y persigue tal decodificación, vale decir, que la actriz de carne y hueso coincida con aquéllas del celuloide y viceversa. Su

resultado es, que el espectador se ve transportado a un mundo de apariencia familiar y redundante en el cual "el personaje actriz es definido por sus acciones y su apariencia" y se espera que la misma pauta rija en la vida real de las estrellas.

René Campos concluye en que el goce del espectador -y del lector- se convierte en una especie de "narcisismo" que fuerza la identificación del receptor con el personaje central del cine o de una novela. No obstante, la clave de "La traición..." que aporta este estudio se funda específicamente en que la interacción 'espectáculo-lectura' que se verifica en Toto, obra como una transgresión. El protagonista no se ve a sí mismo en el espejo del cine, sino que modela su propia imagen según los códigos fílmicos, para travestirla a sus amigos -Héctor o Adhemar, por ejemplo- y en el caso extremo, la transfiere a un cuerpo femenino, el cual marca el código deseado que suple su carencia.

En palabras del autor "el retorno de Toto a esta forma de narcisismo primario transparentado en el otro femenino indica una forma de relación con la realidad en que lo imaginario (el espejismo) surge como opción, si no la mejor, la única posible", pues "en esta falsa ilusión, Toto escribe su necesidad de liberarse" (p. 142).

**Eduardo Barraza Jara**