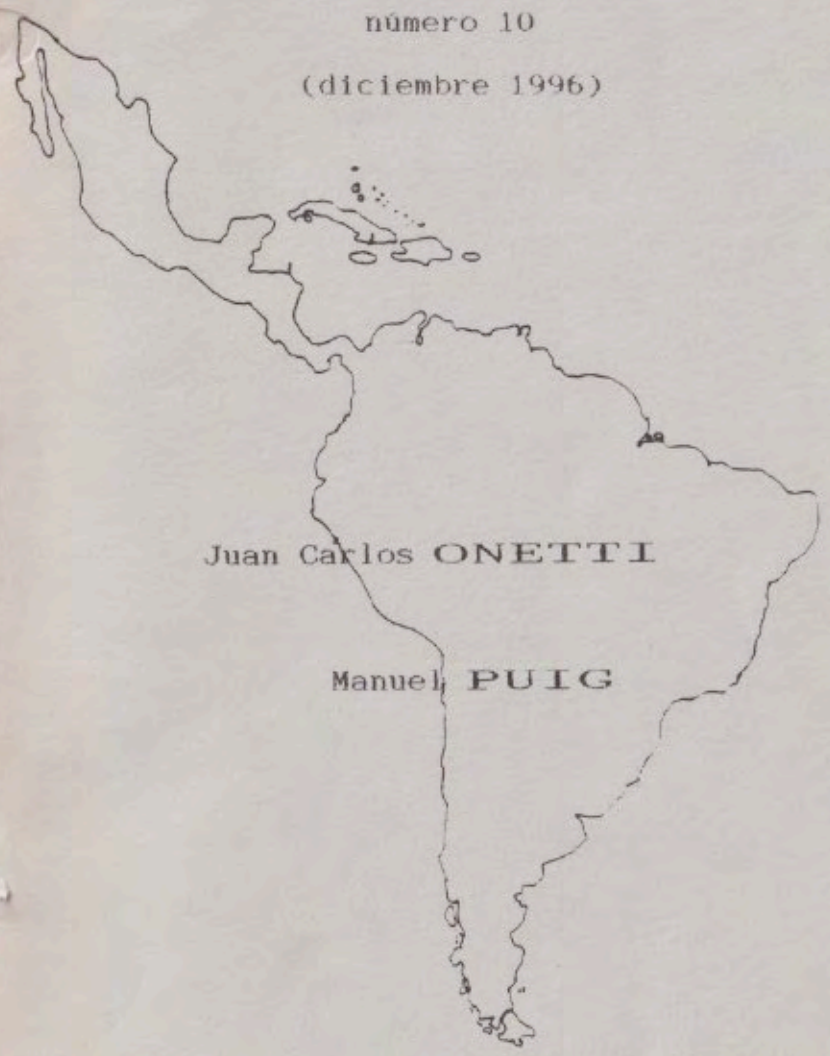
ALEPH

número 10

(diciembre 1996)



Juan Carlos ONETTI

Manuel PUIG

Jornadas del 3 de diciembre de 1994 y del 2 de diciembre de 1995
Organizadas con el apoyo del Fonds National de la Recherche Scientifique, de la Université de Liège y de la Université Libre de Bruxelles.

Para citar este articulo: Logie, Ilse. "La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig: el modelo cinematográfico". *Juan Carlos Onetti, Manuel Puig,* número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana,* no. 10, Lefere, R. (ed.). 1996, pp. 48-61. ISSN 1784-5114. Disponible en: http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464

La omnipresencia de la mímesis en la obra de Manuel Puig: el modelo cinematográfico.

La influencia del registro cinematográfico en la obra del autor argentino Manuel Puig (1932-1990) ha sido destacada por cuantos críticos se han ocupado de ella. Salta a la vista tan solo con fijarse en el título de su primera novela, La traición de Rita Hayworth[1] (1968). El enfoque lacaniano desarrollado por René Alberto Campos en su estudio Espejos: la textura cinemática en *La traición de Rita Hayworth* merece entre otros muchos, especial mención; en él el crítico ha investigado cómo opera el poderoso impacto que tiene el cine en las experiencias de los personajes de La traición. Campos observa con razón que sus predecesores han tratado las películas sobre todo como un elemento decorativo, sin advertir que en La traición se produce un auténtico "injerto fílmico-narrativo" (Campos:18-19). A continuación, explorando la pista edípica, el crítico elabora una hipótesis convincente.

La traición no constituye un caso aislado en la obra narrativa de Manuel Puig. Si se exceptúa Sangre de amor correspondido (1982), todas las novelas del autor argentino contienen, en mayor o menor medida, referentes cinematográficos, cuyo tratamiento varía según la trama de cada obra. El mundo "glamoroso" de las películas de Hollywood, principalmente las de la Metro Goldwyn Mayer, sirven de espacio imaginario a protagonistas como Toto (La traición), Gladys (The Buenos Aires Affair, 1973), Molina (El beso de la mujer araña, 1976) o Ana (Pubis angelical, 1979). En las novelas ulteriores de Puig (Maldición eterna a quien lea estas páginas, 1980 y Cae la noche tropical, 1988), el tema del cine pierde protagonismo, sin que por ello desaparezca del todo. Con la publicación póstuma de Los ojos de Greta Garbo (1993), un conjunto de relatos sobre cine escritos por Puig a instancias de la revista italiana de modas y actualidades Chorus, se confirma el lugar primordial que ocupa

[1] A continuación, designaremos la novela por el título más corto de La traición. Las páginas que van entre paréntesis remiten a la edición de 1971 (Seix Barral).

el cine tanto en la vida como en la obra del autor.

En las entrevistas publicadas a lo largo de su vida, Puig ha intentado reiteradamente justificar esa preocupación suya por los cánones cinematográficos no siempre bien acogida por la crítica. Su explicación pasa por el vínculo que establece con el ambiente que reinaba en la provincia argentina de la llamada "década infame" (los años treinta), y con la realidad sociológica de la primera generación argentina (hijos de inmigrantes europeos) que, al tener que forjarse un lenguaje y una cultura propia, lo hizo echando mano de los modelos que proporcionaban el cine, la radio y el cancionero popular.[2] El mismo Puig era originario del interior argentino, de General Villegas más exactamente (el Coronel Vallejos de La traición y Boquitas pintadas (1969)), un pueblo situado en plena pampa seca, una zona particularmente deprimente, austera y dominada por un machismo despiadado. Puig sabía, pues, por experiencia propia,[3] con cuánta facilidad sucumbe un ser humano, en conflicto con un medio represivo, a la fascinación de la pantalla.

La traición es todo lo contrario de una novela de desarrollo. Cuenta una historia aparentemente banal. El relato gira alrededor de la vida de José Luis Casals (Toto), un muchacho argentino de provincia, al que el autor acompaña desde sus primeros años hasta su entrada en la adolescencia. La novela se

[2] En tales circunstancias, hasta los muy defectuosos medios de comunicacón pueden llegar a funcionar como instrumentos de conocimiento de la realidad: "La gente que nace y muere allí (en General Villegas) sin haber salido, realmente no conoce nada de la naturaleza, porque allí el mar, ver agua corriendo, es cosa de libros o de cine y eso se reflejaba también en el habla cotidiana, había palabras que no se podían decir, por ejemplo *mar* o *lago* o *colina, montaña; ciudad* era una palabra peligrosa porque no se refería a nada de nuestra realidad inmediata. Eran palabras de las poesías, entonces si decías en una conversación *eso parece un lago* era un intento de hacer poesía, sonaba a ridículo, no nos pertenecían esas palabras del idioma." (Puig en Roffé, 132).

[3] Comentarios como el siguiente demuestran hasta qué punto es autobiográfica La traición: "Con mamá nos refugiábamos en el mundo de las comedias musicales de los años treinta, esa era nuestra realidad, mientras que Villegas resultaba un western clase C en el que nos habíamos metido por equivocación". (Puig en Fosseey, 137-138)

compone de una sucesión cronológica (salvo el último capítulo) de monólogos interiores, diálogos, diarios, composiciones escolares y anónimos. Puig no narra hechos: se limita a reproducir discursos y a disponerlos en montaje. Cada una de las secuencias narrativas configura la biografía de Toto, un chico inteligente, sensitivo y ligeramente afeminado. Toto vive apartado de las normas sociales de la comunidad por su negativa a jugar al fútbol, a aprender a nadar, a correr en bicicleta y a considerar a las chicas como simples objetos de placer físico, todos ellos motivos que le valen el rechazo abierto de su padre Berto. Constituye la antítesis total de su muy macho primo Héctor, criado desde niño en casa de Toto. El desprecio paterno del que es víctima orienta a Toto hacia el cine. El muchacho trata de dar sentido a su vida rehuyendo la áspera realidad de la pampa y cobijándose en el mundo mágico de la pantalla. Su madre, Mita, le ha dado el ejemplo. Para compensar su monótona existencia rural y la frustrante relación con su marido, acude al cine con mucha regularidad acompañada de su hijo, en el que ha despertado la misma pasión. Al principio, Mita comparte plenamente los gustos de Toto, desempeña un papel de confidente e incluso dibuja las figuras de artistas que Toto pinta luego durante la siesta. Pero a medida que se confirma la ambigüedad sexual de Toto, Mita le va menguando su confianza y empieza a referirse a él en términos menos afectuosos, sin disimular su preferencia por Héctor; a su modo de ver, Toto ha "traicionado" sus expectativas. Por otra parte, al negarse a seguir siendo cómplice del muchacho, el pacto que se había establecido entre madre e hijo queda roto. Indirectamente, la reticencia de Mita coincide con la incorporación de nuevos modelos cinematográficos en la iconografía fílmica de Toto. Hasta entonces, y a pesar de la aparición, en la década de los cuarenta, de películas que presentan una imagen más realista de la mujer, Toto había expresado una clara preferencia por las llamadas "películas de mujeres", una denominación que designa un tipo de película afectiva lleno de estereotipos, cuyo centro del universo está constituido por la mujer y que va destinado a un público

femenino. Como lo apunta Molly Haskell,[4] el esquema que con mayor frecuencia se manifiesta en las "películas de mujeres", es el de la madre abnegada que se ha sacrificado con dignidad, una distorsión de la realidad con la que los estudios de Hollywood pretendían preservar el orden social patriarcal. Cuando Toto pierde las ilusiones, su reacción subterránea frente al distanciamiento de su madre es dirigirse hacia la heroína/amante, que sustituye a la heroína/madre/esposa de antes. La película Intermezzo constituye un buen ejemplo de esta nueva tendencia. La amante, interpretada aquí por Ingrid Bergman, recibe por primera vez una connotación ligeramente positiva, pese al final que restablece el orden vigente (el protagonista de la película, después del "intermezzo" erótico, regresa a su esposa legítima). Las nuevas preferencias de Toto se confirman y culminan en su reescritura subjetiva de The Great Waltz (capítulo decimotercero, "concurso anual de composiciones literarias: *La película que más me gustó*") cuyo tema es la vida del compositor Johann Strauss y su pasión por la cantante Carla Donner. En la versión narrativa, Toto se identifica con el compositor romántico, pero presenta una imagen positiva de Carla, basada en la fuerza de su amor, elemento que le aportará la nobleza necesaria para acceder a los ruegos de la esposa del compositor, Poldi, y abandonar a su amante. El desenlace reconcilia dos tendencias contradictorias: satisface el deseo romántico sin por ello hacer peligrar las convenciones del orden establecido. Un factor que contribuye sensiblemente a semejante sincretismo, es la presencia de la impronta victoriana, observable en todas las películas comentadas, en las que el amor aparece siempre en su dimensión platónica y nunca en su vertiente física.[5]

Así pues, la reacción de Toto demuestra que la "traición" entre madre e hijo no es unidireccional sino mutua. Otro tanto

---

[4] Para un estudio pormenorizado del "woman's film", véase Molly Haskell, 1974, 153-189.

[5] Dice Molly Haskell al respecto: "American eroticism has always been of a different provenance and complexion than the European variety, an enjoyment both furtive and bland that is closer to a blushing cartoon than a sensual celebration" (Haskell, 1974, 21).

se puede decir de la comunicación entre padre e hijo. Toto no cesa de intentar ganarse el amor de Berto, al tiempo que trata de evitar su compañía. Berto representa el principio de realidad y se sitúa, por tanto, en los antípodas de Mita y Toto. El padre se niega sistemáticamente a participar en la ilusión del cine y se muestra contrariado por la insistencia de Toto en comentar y dibujar películas. La única vez que se declara dispuesto a ir al cine, Berto se identifica con la actriz Rita Hayworth, precisamente cuando ésta aparece, en la película Blood and Sand, perversa y triunfante. La artista, una de las actrices predilectas de Toto, que comenzó su carrera haciendo de "niña buena", transgrede aquí el orden moral implantado por Hollywood y plenamente asumido por Toto. Al entusiasmarse con la Rita Hayworth que destruye la regla hasta entonces inviolable de la adecuación entre bondad y belleza física, Berto perturba profundamente a su hijo y hasta le "traiciona". El disgusto de Toto se hace patente en la sesión de dibujo, cuando el chico se niega a hacer un "cartoncito" de la "cinta" porque "Rita Hayworth traiciona al muchacho bueno" (83).

En los capítulos dedicados a los monólogos de Toto, el tercero y el quinto, y en el decimotercero que reproduce una composición escolar suya, queda de manifiesto hasta qué punto el cine determina la concepción de la vida del muchacho. René Alberto Campos ha distinguido tres fases en las relaciones que Toto mantiene con el cine a lo largo de la novela. En la primera etapa, el cine es para Toto un mero **espectáculo** desligado de la realidad. Más adelante, Toto pasa a borrar las distancias que separan el mundo deseado del mundo real y el cine funciona como un **espejo** de la vida. En esta fase, Toto introduce una serie de cambios que patentizan su deseo de participar en la ficción de las películas; insatisfecho con el desarrollo de la acción de algunas de ellas, el chico inventa una nueva versión o un nuevo desenlace, utilizando materiales de su propia experiencia. El motivo básico que desencadena la proyección de la fantasía es el temor a la figura del padre. La construcción de películas imaginarias constituye para Toto una manera de satisfacer vicariamente sus deseos y de mejorar su autoestima. Finalmente,

en la tercera etapa, Toto empieza a percatarse de la "traición" del modelo cinematográfico, es decir, del desajuste entre ficción y realidad (el cine como **espejismo**).

El análisis de Campos demuestra que la presencia del cine en La traición no es en absoluto fortuita. Tanto el contenido de las películas que aparecen contadas, mencionadas y sugeridas en la novela --algunas de ellas hasta suplen tramos del relato que han sido escamoteados--, como la disposición fílmica del material narrativo (mediante las técnicas del montaje, del fundido, del *close-up*,[5] del *flash-back*) tienen una marcada funcionalidad en la diégesis.

Pero las referencias cinematográficas no sólo evidencian hasta qué punto el cine de la gran época de Hollywood pudo convertirse en sustituto de la realidad. La atracción que el tecnicolor hollywoodiano ha ejercido en Manuel Puig se debe en primer lugar a un encuentro estético, a un "ars narrandi" compartido. Tanto para la gigantesca fábrica de ficciones tipo Metro Goldwyn Mayer como para el autor Manuel Puig, narrar es sinónimo de seducir, de prolongar un suspense. Para ello, el artista se viste del ropaje de Scheherazade y dosifica cuidadosamente sus artificios a fin de cautivar a su público. Puig sabe perfectamente que las tácticas de la seducción están ligadas a la mentira y al engaño. Pero la cuestión es que la verdad desnuda de, pongamos por caso, la pampa seca, no hace surtir interés ni emanar seducción y por lo tanto es imposible sostener una ficción si no se la maquilla, si no se la embellece como lo hicieron sistemáticamente las intrigas y los suntuosos decorados y vestuarios de Hollywood. El personaje que mejor encarna esta "estética de la seducción" en La traición es la caricaturesca Choli, la mejor amiga de Mita. Choli es viuda y ha conseguido un puesto "glamoroso" en la empresa "Hollywood Cosméticos", símbolo perfecto de este modo de pensar la seducción. Por exigencias de su trabajo, debe viajar por el país

[5] Alan Pauls (1986:58-59) advierte cómo en La traición el primer plano del rostro es una unidad específicamente cinematográfica. La fetichización del rostro ha formado parte desde siempre del "star system" hollywoodiano. A este respecto, véase también Edgar Morin, 1972.

y así tiene la oportunidad de alojarse en buenos hoteles, de conocer a hombres "interesantes" --"de esos hombres raros, muy ocupados, de pocas palabras, atacadísimos de dolores de cabeza, de ese tipo de hombre que le gusta estar en silencio al lado tuyo con las manos agarradas" (64); de esos hombres "por los que es posible hacer una locura, complicarse en un robo, hacerse ladrona de joyas"(51)-- y de vestirse a la moda. Lo que llama la atención es el afán constante de Choli por parecer interesante, empeño que es entendido como el logro de la individualidad a través de un ejercicio de seducción imitadora: ponerse sombra en los ojos porque así "parece que ocultas un pasado" (68), ponerse un vestido bien cortado "para tapar los defectos"(68). Según Choli, la desnudez es el máximo sabotaje que amenaza a toda seducción, porque desnudarse es disipar el misterio y resolver el enigma: "es tan feo estar desnuda, que se ven todos los defectos" (56); "ya después los hombres pierden el interés y no quieren hablar, porque te hayan visto sin ropa creen que ya saben todo de vos, ya no valés nada, ni que fueras un vestido pasado de moda" (66).

Es obvio que Choli tiene en mente varios modelos cinematográficos cuando concede una importancia excesiva a la apariencia: menciona con entusiasmo a la actriz argentina Mecha Ortiz, cuando se cepilla el pelo le invaden imágenes "de una despedida en un aeropuerto, donde el viento lo (el pelo) hace flotar y parece emocionante" (54) y para hacer de mujer elegante y misteriosa tipo Marlene Dietrich "se pone los anteojos ahumados de armazón blanca" (53).

Ahora bien, la actitud que Puig adopta frente a la frivolidad exhibida por Choli se caracteriza por la ambigüedad. Por un lado, nos da a entender que la independencia y la satisfacción de Choli sólo sirven para deslumbrar a Mita, ya que su vida afectiva y sexual real es una ruina, y sugiere que los modelos románticos han provocado en Choli una forma de esquizofrenia difícil de curar. Pero por otra parte, esas estrategias de ocultamiento, por muy estúpidas que sean, parecen enternecer al autor e inspirarle indulgencia, ya que Puig sabe que tales pecados de imitación, que él mismo ha cometido en su adolescencia, surgen de defensas contra una realidad sofocante

y contribuyen a hacer la vida más llevadera. La grotesca cursilería de la clase media argentina nace de un estado de ánimo legítimo, de un deseo de ser mejor, de un intento de superación difícilmente censurable.

Si se respeta esa paradoja omnipresente en la obra de Puig, esa reacción de "reverencia crítica" o de "crítica reverencial", no se pueden sino descartar las interpretaciones mecánicas que han sido avanzadas por amplios sectores de la crítica. Una lectura que reduce el libro a una mera reivindicación culta del "kitsch" y de la estética del mal gusto es a todas luces desacertada, como lo es igualmente la tesis de la "denuncia de la alienación impuesta por los medios de comunicación". Puig no condena a nadie, suspende el juicio situándose a la altura de sus personajes. Si Toto, Mita y Choli nos parecen víctimas de la aniquiladora maquinaria hollywoodiana, cabe preguntarse por qué caen en la trampa sin oponer resistencia. Según el eminente crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, uno de los más apasionados defensores de la obra de Puig, todo el mérito del autor consiste precisamente en haber ido más allá del fácil diagnóstico de la enajenación. Puig explora el subsuelo de este "lento envenenamiento romántico" (Rodríguez Monegal:375) y hace añicos algunos mitos básicos del Río de la Plata responsables del escapismo anteriormente comentado. Los medios de comunicación no enajenan, sino que son síntomas de enajenación. Puig se ha atrevido a mostrar que, entre el machismo "estadístico" de Héctor y la "obscenidad voyeurística" de la solterona Herminia, la profesora de piano de Toto, no hay más que soluciones imperfectas. Nos ha revelado con magnífico humor

> lo que se barre todos los días debajo de las alfombras del liberalismo religioso, de una cultura a la europea, de unos principios muy declarados de modernidad y desprejuicio. La frustración sexual es el instrumento que sirve a Manuel Puig para hacer estallar todos los mitos básicos: desde el mito familiar hasta los de la sociedad. Si la mayor parte de los personajes son niños o adolescentes, o se comportan como niños grandes e irresponsables, es porque esa es la edad mental y afectiva que domina en aquella zona. Si el sexo adquiere caracteres violentos y sórdidos, es porque la frustración sexual está en la base de las relaciones entre aquellos

hombres y mujeres (Rodríguez Monegal:374).

Recapitulemos. La "mentira romántica" ha quedado definida hasta ahora en el sentido convencional del término, es decir, ha sido descrita como el equivalente del "kitsch", esa general falsificación de la vida cuyo proyecto fundamental "no es el de involucrar al lector en una aventura de descubrimiento activo, sino simplemente obligarle con fuerza a advertir un determinado efecto --creyendo que en dicha noción radica la fruición estética" (Eco,87), y que en un plano pragmático es percibida como algo consumido "que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido; y que se consume (y, en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso a que ha estado sometido por un gran número de consumidores ha acelerado, intensificado su desgaste" (Eco, 113).

Pero a la hora de descifrar la paradoja que subyace en La traición, resulta insatisfactoria esta definición tradicional al presuponer ésta los conceptos de "originalidad" y de "inmediatez" que la práctica literaria de Manuel Puig, si no los ignora, replantea. En la novela, Toto y Mita no se conforman con comentar las películas que han visto. Intentan prolongar y actualizar el universo ficticio mediante las escenas visuales de los "cartoncitos", reproducen y fijan la fantasía a través de escenas clave de las películas que los han impresionado. Durante la siesta, cuando Toto está solo y tiene la palabra prohibida, copia [7] o recorta imágenes de actrices, pinta las figuras que ha dibujado su madre y alinea los cartoncitos pintados.[8] Esta actividad de Toto, que recorre toda la novela, funciona como una metáfora de la poética de Manuel Puig, como si el autor nos enseñara el proceso de producción de sus propios libros en acción. La traición obedece al mismo principio de reproducción, de corte y recorte, de yuxtaposición de fragmentos o "bricolaje" por la aparente ausencia del narrador extradiegético, por su actividad

[7] "Sin modelo no sé dibujar", exclama Toto al principio del capítulo quinto (69).

[8] Compárese esta práctica con la que evoca Antoine Compagnon en su estudio La seconde main, "Ciseaux et pot à colle", pp. 15,16,17.

citativa y por la estructura de montaje que tiene la novela.

Pero no termina aquí la homología. El que Mita y Toto introduzcan modificaciones en los argumentos de las películas que comentan --modificaciones que delatan sus preferencias personales--, se pone en paralelo con la selección subjetiva que implica la realización de los dibujos por parte de Toto (el muchacho escoge los momentos que para él son los más significativos). La variación con respecto al modelo se manifiesta por ejemplo cuando Toto utiliza colores para reproducir escenas de películas filmadas, en su mayoría, en blanco y negro. Semejante margen de libertad es el que se encuentra en la obra narrativa La traición, cuya cuidadosa construcción literaria convierte el libro en un sistema de producción de significados que trasciende el nivel mimético de la lengua y reformula la noción realista de la novela como "espejo a la orilla del camino". Dicho de otro modo, Manuel Puig no niega de entrada los posibles efectos positivos de la imitación. La copia de Toto será indudablemente una manera de asimilar las normas vigentes, pero al mismo tiempo abre posibilidades de transgresión: al final de la novela, la lectura cinematográfica de Toto se ha sofisticado, haciéndole tomar conciencia de que la ilusión es transitoria. Puig hace comprender que siempre hay un germen de desvío en la reproducción, una plusvalía que se infiltra en la copia. Así, a las connotaciones negativas que ya poseía la "traición" del título, se añade un valor positivo inesperado.

¿Cómo redefinir entonces la "mentira romántica"? La visión literaria de Manuel Puig está visiblemente impregnada de bajtinismo. Bajtín y su escuela han aislado teóricamente el fenómeno del carácter dialógico del discurso y de su función en la novela, asignándole el estatuto de objeto central de la estilística. En la teoría de Bajtín,[9] la cita o el acto de citar (*citación*), no es sólo un aspecto del lenguaje o una operación discursiva entre otras, sino el testimonio más claro del diálogo intertextual. Bajtín sostiene que todo texto cultural entraña ideología y conlleva la impronta de la palabra ajena. El lenguaje

[9] Véase, al respecto, Polifonía textual, el espléndido estudio de Graciela Reyes.

literario no consiste únicamente en un léxico y una sintaxis, sino también en un conjunto de formas más complejas, tácitamente asumidas por la sociedad, en una verdadera constelación literaria de sistemas axiológicos. En un espíritu auténticamente bajtiniano, La traición funciona como una enorme caja de resonancias, ya que en esta novela

> hablar es un exasperado ejercicio de "oratio obliqua". El discurso referido (en todas sus variantes: desde la reproducción en forma de discurso directo, textual y entrecomillado, hasta la apropiación de la palabra ajena como discurso indirecto libre), no es aquí la excepción ni el desvío del uso "normal" de la lengua. En La traición, esta patología es el estado original del lenguaje: la "oratio obliqua" es la regla de producción de todo discurso. Lo que esta inflación del discurso indirecto conjura es el fantasma de la inmediatez (Pauls:23).

Entre la voz que habla y aquello de lo que habla hay, no la relación "natural" o "inmediata" que postula el realismo, sino toda una dimensión de mediaciones, interferencias y discursos que se entrelazan. Al haberse dado cuenta de que los signos de la lengua no pueden desprenderse de su herencia milenaria, Puig ha decidido asumir y reivindicar esta opacidad como instrumento de salvaguardia individual en medio de un universo regido por la copia. Lo quiera o no, el narrador de un texto literario siempre cita, imita variedades lingüísticas, habla como un ventrílocuo. Todo estilo es siempre estilo indirecto, reproducción mediada, sociolecto antes que habla privada. Puig ha construido su novela como un coro de voces en las que están incrustados los lenguajes o la escritura de la época y del lugar; ha mimetizado el código hollywoodiano en Toto, Mita y Choli, la retórica peronista en el diario de Esther, el periodismo seudointelectual en el cuaderno de Herminia, el estilo florido en la composición escolar de Toto.

Concluyamos. En el campo de la antropología, el filósofo francés René Girard ha aportado la noción fecunda del deseo mimético que nos ha hecho avanzar en el conocimiento del corazón humano.[10] Al ser el hombre incapaz de desear por sí solo, necesita que el objeto de su deseo le sea designado por un

[10] René Girard: Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961.

tercero, llamado "el mediador". En la escala que va desde la mediación externa, relativamente inocente, a la doble, pasando por la interna, Don Quijote representa la modalidad externa, el sujeto que proclama en voz alta la naturaleza imitativa de su deseo y venera abiertamente a su modelo. Según Girard, el deseo infantil y el de las sociedades periféricas constituye una variante de la mediación externa. Esto significa que el sujeto (Toto) se encuentra bastante alejado de su mediador (las actrices de Hollywood). Del personaje que ha decidido ser, Toto imita todo lo alcanzable, todo lo externo, la apariencia, el gesto, la entonación.

René Girard observa que los aspectos externos de la imitación son los más sorprendentes y pueden parecernos pintorescos. Sin embargo, las formas "avanzadas"[11] del deseo mimético son infinitamente más preocupantes, porque las distancias entre sujeto y mediador se han acortado y el disimulo ha hecho su aparición. En el universo de la mediación doble o recíproca (variantes fuertes de la mediación interna), el contagio es tan general que cualquier individuo puede convertirse en mediador de su vecino sin entender el papel que está a punto de interpretar. La relación entre sujeto y mediador se hace cada vez más simétrica, y surgen invariablemente sentimientos de envidia, resentimiento y hasta de odio. En la reinterpretación llevada a cabo por René Girard la "mentira romántica" coincide con la ilusión de originalidad, con la espontaneidad erigida en dogma. La cursilería de Toto nos choca sobre todo porque nos revela un mecanismo que también opera en nosotros. Así redefinida, la "mentira romántica" reconcilia las dos interpretaciones contradictorias a las que ha dado lugar la Traición: la de la denuncia y la de la complacencia.[12] Cometen una

[11] Hacia el final de la novela, Toto renuncia a los modelos excesivamente románticos, pero empieza a profesar una mal disimulada admiración por un compañero de colegio, Adhemar. En términos girardianos, Toto pasa de la mediación externa a una forma inquietante de mediación interna.

[12] La traición se inscribe en una línea paródica, a condición de que se deje de pensar el concepto de "parodia" como una "imitación burlesca" y se sustituya por la definición que formula

traición los medios masivos de comunicación cuando pretenden reflejar la realidad. Pero los lectores cometemos una traición mayor cuando nos colocamos por encima de Toto y nos negamos a admitir que la pulsión mimética del chico es el eterno deseo del ser humano de mirarse en el otro. Al descubrirnos esta segunda "mentira romántica" aunque sin desautorizar la existencia de la primera, Manuel Puig nos da una formidable lección de modestia: relativiza, empleando los recursos más socorridos del arte popular, los fundamentos en los que está construida su novela, y rebasa así sus propios postulados.

Bibliografía

- Bacarisse, Pamela: The Necessary Dream, A Study of the Novels of Manuel Puig, Cardiff, University of Wales Press, 1988.
: Impossible Choices, Cardiff, University of Wales Press, 1992.

- Campos, René Alberto: Espejos: la textura cinemática en "La traición de Rita Hayworth", Madrid, Pliegos, 1985.

- Compagnon, Antoine: La seconde main ou le travail de la citation, Paris, Editions du Seuil, 1979.

- Eco, Umberto: Apocalípticos e integrados, Barcelona, Editorial Lumen, 1993 (1968/1).

- Fossey, Jean Michel: "Entrevista con Manuel Puig" en Galaxia latinoamericana, Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1973.

- Girard, René: Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Grasset, 1961.

- Jessen, Patricia B.: La realidad en la novelística de Manuel Puig, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.

- Haskell, Molly: From Reverence to Rape, The Treatment of Women in the Movies, Chicago & London, University of Chicago Press, 1987 (1974/1).

- Hutcheon, Linda: A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, New York & London, Methuen, 1985.

- Morin, Edgar: Les stars, Paris, Editions du Seuil, 1972.

- Pauls, Allan: Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth, Buenos Aires, Librería Hachette, 1986.

- Puig, Manuel: La traición de Rita Hayworth, Barcelona, Seix Barral, 1971 (1968/1).

- Reyes, Graciela: Polifonía textual, la citación en el relato literario, Madrid, Editorial Gredos, 1984.

- Rodríguez Monegal, Emir: "La traición de Rita Hayworth: una tarea de desmitificación" en Narradores de esta América, II, Buenos Aires, Editorial Alfa Argentina, 1974, pp. 365-380.

- Roffé, Reina (ed.): "Manuel Puig, Del *kitsch* a Lacan" en Espejo de escritores. Entrevistas con Borges, Cortázar, Fuentes, Goytisolo, Onetti, Puig, Rama, Rulfo, Sánchez, Vargas Llosa, Hanover, Ediciones del Norte, 1985.

- Sosnowski, Saúl: "Manuel Puig. Entrevista" en Hispamérica, III (Mayo 1973).

Linda Hutcheon en A Theory of Parody: "I see parody as operating as a method of inscribing continuity while permitting critical distance" (Hutcheon, 1985:20), siendo la paradoja central de la parodia que "its transgression is always authorized. In imitating, even with critical distance, parody reinforces" (ibidem: 24).

Ilse Logie
(HIVT, Amberes)