

La venganza del niño marica: cinefilia e inversión en *La traición de Rita Hayworth*¹

Alberto Mira

Todas las infancias se parecen. Todas las infancias repiten miedos, imitan sueños, inventan desdichas, se encierran en soledades agónicas. Todas las infancias son una y la misma. Prolongan a lo largo de los milenios la callada angustia del hombre por no alcanzar todavía la autoridad sobre sí mismo.

Terenci Moix, *El cine de los sábados*

El niño a contracorriente: la infancia queer como arquitraba literaria

Si Tolstoi nos recuerda que todas las familias felices son iguales y Moix extiende esta idea a la infancia en general, ¿lo son también las infancias queer? No, claro. Pero aunque cada infancia queer es infeliz a su manera, cuando se textualizan en términos más o menos autobiográficos, se asemejan en sus contornos quizá más de lo que *a priori* deberían. Ciertos elementos que figuran de manera secundaria en infancias heteronormativas (si asumimos por un momento que tal cosa existe, al menos como proyección de futuro) aparecen de manera recurrente en infancias queer desde la ficticia Coronel Vallejos en Argentina hasta las muy reales y muy distintas entre sí, Barcelona, Calzada de Calatrava o Sanlúcar de Barrameda en España pasando por diversos lugares de Gran Bretaña o Estados Unidos. Emociones muy similares se articulan en los escritos

¹ Este trabajo forma parte del proyecto *Diversidad, género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México* (FEM2015-69863-MINECO-FEDER) del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España).

VERSIÓN PRE-PRINT: la versión final, a la que se remite, fue publicada en *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina*, ed. José J. Maristany – Jorge L. Peralta, La Plata: EDULP, 2017, pp. 87-109.

de Edmund White, Reynaldo Arenas, Fernando Vallejo, Paul Monette, Jaime Manrique o D.A Miller o en las ficciones de Pedro Almodóvar, de Eduardo Mendicutti, Eduardo Blanco-Amor o de Agustín Gómez Arcos. Intento una lista provisional de estos elementos: los rumores como amenaza y como fuente de información, la identificación del niño con las mujeres en el entorno, el matrocentrismo, cierto grado de paranoia, el cine como ejemplo de vida, repertorio gestual y educación sentimental, las luchas con (y dudas sobre) la identidad, las amistades ambiguas, el sentimiento de aislamiento, de estatus que no se decide entre la mera atracción y el homoerotismo. Autores en todo el mundo vuelven una y otra vez sobre estos *topoi*. Algunos rasgos de la experiencia protogay se relacionan con caracterizaciones externas (morales, médicas, legales, psicológicas, culturales) del concepto de “homosexualidad”, otras forman parte de experiencias personales que, en gran medida debido a estas caracterizaciones, tienden a ser recurrentes. Es cierto que no todo lo apuntado está presente en toda autobiografía o autoficción queer -prácticas literarias en las que se centran estas reflexiones-, pero la mayoría de ellos aparecen de manera consistente, creando una imagen reconocible de lo que significa ser niño y queer. Tienen en común, al menos en su formulación superficial, que construyen una imagen de la niñez en la que el niño marica es víctima de su entorno y de las caracterizaciones mencionadas. Pero esto es sólo parte de la historia.

En el centro de gravedad de la primera novela de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* (1968) hay un niño queer. Aunque la novela sea polifónica y carezca de un protagonista en sentido tradicional, de entre el mosaico de personajes que la componen destacan Mita (una mujer con estudios que muy a su pesar se traslada por trabajo de La Plata a un pueblo perdido en la pampa bonaerense, procesando su nostalgia por la metrópolis a través del cine) y, especialmente, su hijo Toto. Este es el único personaje que enuncia dos de los monólogos que aparecen en la novela (además de una redacción sobre su película preferida), mientras que todos los demás, incluso Mita, se limitan a uno. El coro de voces, en el que predominan las femeninas, parece seguir y juzgar el desarrollo del pequeño entre la infancia y los primeros años de la adolescencia (el fin cronológico de la novela se produce cuando éste tiene quince años). Aunque la mayoría de las voces pertenecen a personajes cuya aparición es esporádica o solo se produce en el capítulo que les da nombre, Toto como personaje aparece en el punto de mira todos los monólogos, diálogos y cartas que constituyen la ficción.

Este niño queer no siempre ha sido etiquetado como tal. En un texto de Ricardo Piglia sobre la novela, “Clase media: cuerpo y destino. Una lectura de *La traición de Rita*

Hayworth” (1972), por ejemplo, el autor hace un penetrante análisis del texto que sitúa en su centro a Toto y su sexualidad, pero parece incapaz de ver la especificidad de que ese niño no solo gestione su sexualidad, sino que tiene que gestionar la situación específica del niño marica. La novela, en cambio, sí articula esta especificidad, reconocible para muchos lectores que ven su vida en términos similares. Puig ha creado una estructura en la que las voces son elegidas, por una parte, como representativas de cierto clima cultural de los años treinta y cuarenta, pero también por el modo en que se relacionan con Toto *qua* niño queer, incipiente homosexual. Aunque la novela tiene múltiples líneas de desarrollo, la historia de Toto es la más consistente, la que puede reconstruirse a partir de diversos comentarios en los monólogos. Los personajes femeninos hablan de Toto en dos sentidos. De muy pequeño aparece como niño bonito, sobreprotegido, incidiendo en la narrativa freudiana sobre el niño queer popularizada a partir de los años cuarenta. Pero a medida que avanza la novela las cualidades recurrentes son el entrometimiento y la cursilería. Desde el principio, los hablantes lo ven como un niño especial, que contrasta fuertemente con su primo Héctor, prácticamente imagen especular de Toto, epítome casi caricaturesco de la virilidad heterosexual. Las insinuaciones y rumores específicos sobre su “anormalidad” empiezan a articularse en el capítulo VI (“Teté, invierno 1942”) cuando el niño tiene apenas nueve años (“papi le estaba diciendo a Mita y a mami que el Toto no quería jugar más que con las nenas”, Puig, 1985: 107). El primer rasgo que comunica el carácter queer de Toto en la novela es la cursilería. Aunque la cursilería infantil no es, en sí, un rasgo que conduzca a una adolescencia homosexual, otros personajes de la novela la comentan como rasgo que en cierto modo pone en entredicho la “normalidad” del niño. A partir de ahí, se van haciendo más concretos: en el capítulo de Paquita (fechado en 1943) las sospechas empiezan a concretarse en homofobia (“te he dicho que no grites más, maricón del carajo”, p. 187) y sufre un ataque de *bullying* (narrado por él mismo en el capítulo V, también situado en 1942, p. 90), preludio de la violación en el colegio que se introduce en el capítulo XI durante el monólogo de Cobito ya en 1944 (p. 209). Su primo Héctor, mayor que él, mujeriego y anti-comunista, y un ejemplo de “éxito” del proyecto heterosexista para los niños, parece consciente de sus debilidades y actúa con una mezcla de camaradería y protección. En cambio, el compañero de colegio Cobito describe los rasgos de “anormalidad” y ve al niño queer más allá de sus disfraces, utilizando la retórica clásica de la injuria homófoba. Los rumores sobre su homosexualidad parecen estar en boca de todos durante el periodo que media entre las dos fechas. Así en el “Diario de Esther” de 1949 (capítulo XII) leemos: “Te creés gran

cosa y sólo sos un mocosito maricón todo el día metido entre las chicas” (234). En lo literal, este niño queda marcado por la impotencia y el desprecio de su entorno, como una víctima, rasgo recurrente en la autoficción queer. Pero la construcción de un Toto homosexual no se realiza literalmente (no se nos ofrecen significantes irrefutables que fijen esa identidad desde la autoridad de la enunciación), sino siempre a partir de indicios, injurias o coartadas y, sobre todo, para entender su alcance, hay que verla en un contexto enunciativo amplio que tenga en cuenta no solo los lugares comunes, sino también el lugar desde el que se habla y la potencialidad de lecturas menos cerradas.

Conviene, en este momento, acotar la propuesta de una “infancia queer arquetípica” que estoy presentando. En primer lugar, como empieza a ser evidente, este modo de sentirse interpelado como homosexual y las reacciones que ello conlleva parece darse de manera más insistente entre hombres que entre mujeres. Aparece, por ejemplo, en Radclyffe Hall, en Carson McCullers o en Harper Lee, así como en las ficciones de Colette, y ciertamente en autoras de la generación gay, pero las dinámicas y los presupuestos son diferentes y por necesidades de concreción voy a centrarme, en este trabajo, en las infancias masculinas sacrificando referencias a infancias trans o femeninas. Algunas de las dinámicas y rasgos que se describen aquí (y que se enumeraban más arriba) pueden aplicarse tanto a niños como a niñas, otras no (Kathryn Bond Stockton, por ejemplo, tiende a tratar en su trabajo personajes femeninos y masculinos en capítulos separados). La injuria a la niña que no acaba de cumplir con las expectativas de género tiene un tono a menudo menos estridente y el homoerotismo femenino parece determinar menos una identidad que en el caso de los hombres.

En segundo lugar, no se trata de un modelo atemporal, sino que hay que fijarlo históricamente. El aire de familia de las infancias queer se circunscribe a un puñado de generaciones en la historia de Occidente: especialmente los nacidos, *grosso modo*, entre los años veinte y los años ochenta del siglo pasado, a la sombra del concepto de homosexualidad, caracterizado de manera bastante precisa, con unos rasgos que las culturas occidentales expuestas a intercambios y a influencias como el psicoanálisis no podían sino reconocer. Se trata de la época en que cierto concepto de deseo entre hombres o entre mujeres se aplica de manera hegemónica en todas esas culturas y en la que la respuesta a las restricciones que produce ese concepto se articulan en términos de una identidad que se denomina “gay”. El trabajo de Bertram J. Cohler *Writing Desire* (2007) introduce una muestra de escritos autobiográficos en los Estados Unidos que recorren esas décadas. El valor del libro está en situar las voces de homosexuales frente al cambio social y en especial a la llegada del concepto de “identidad gay” en torno a

1970. A pesar de excepciones constatables en ciertas tribus urbanas de ciertos países (en el mundo del teatro, por ejemplo), “homosexualidad” significaba mentira, armario, expulsión de la familia, culpa, quizá prisión, siempre miedo. Y ser niño queer significaba (en muchos casos sigue significando) despertar a estas realidades cuando no se estaba equipado para lidiar con ellas, cuando el yo que podía resistirlas todavía no se había formado. Pocos autores encarnan de manera tan perfecta, tan tipificable, la infancia queer y la mirada gay frente a esta infancia como Manuel Puig.

Puig fue uno de los “bichos raros” del llamado Boom de la literatura latinoamericana con epicentro en Barcelona. Su marginalidad no es intrínseca a esta etiqueta literaria. A mediados de los sesenta y principios de los setenta, la homosexualidad no tenía un lugar positivo en el mundo de la cultura a no ser que se relacionase con el malditismo cuasi heroico como se hizo con Genet (una visión promocionada por Jean Paul Sartre, heterosexual: el homosexual podía ser tema pero no podía tener voz sobre su experiencia). En su penetrante biografía, *Manuel Puig and the Spider Woman* (2000), Suzanne Jill Levine habla de las resistencias de los intelectuales a ambos lados del Atlántico a aceptar a Puig como uno de los suyos. El armario de Donoso se entiende mejor cuando uno observa el precio que Puig pagó por ser incapaz de (o poco dado a) ocultarlo. Carlos Barral parece haber encabezado estas resistencias homófobas, y por supuesto su opinión no existía en el vacío (Levine, 2000: 178). En la obra de Puig vemos una voz que hoy sería explícitamente marica encerrada en el armario por los otros, por gente que había asignado un lugar limitado a la categoría de homosexual. Jaime Manrique (2000) ha detallado en su recuerdo sobre Puig cómo la actitud de Barral encontró equivalentes en la recepción de Puig por parte de la intelectualidad en Argentina, México y Colombia. Centrándose en la ficción, Levine hace algo que pocos comentaristas, quizá imbuidos del silencio hostil (o simplemente cómplices de esta mentalidad) que aquejaba a Barral, quisieron hacer: encuentra en esa infancia rasgos que son los de otras infancias, las de los niños maricas.

También Puig fue un niño queer, un niño proto-gay, y aunque desconozcamos lo que sucede en el futuro del (ficticio) Toto de *La traición de Rita Hayworth*, no es atrevido conjeturar que en él se encuentra la semilla del Puig adulto, que, de hecho, a través de Toto, Puig indaga sobre su propia infancia, y que si bien la novela consigue transmitir el imaginario de una época, las redes de fantasías entre un grupo de mujeres (y algún hombre) de una época determinada, también es innegable que, como tantos otros después, intenta dar forma y sentido a lo que significa crecer como niño queer en Occidente. Según Levine, autor y personaje crecieron en un pueblo pequeño, víctimas

de la violencia al ser percibidos como “diferentes” (hoy la denominaríamos *bullying*), siempre atentos -como pocos años después declararía estarlo Pedro Almodóvar- a las conversaciones entre mujeres, apegados a sus madres, y, como el pequeño Ramón Moix en Barcelona o el pequeño Almodóvar en la Mancha, obsesionados por el cine, del que extrajeron esencias que otros niños no parecían necesitar o percibir. El presente texto parte de esta idea de una infancia “típicamente” queer. Pero más allá de esta tipificación, intenta profundizar en los materiales de dicha infancia, contextualizándolos con los utilizados por otros creadores de autoficciones.

El mejor marco para ordenar el caos y las ambivalencias de la infancia queer en historias narrativas sigue siendo el mencionado trabajo de Kathryn Bond Stockton *The Queer Child*. Junto con académicos como Eve Kosofsky Sedgwick, Jack Halberstam y James Kincaid, Stockton revisa en su libro las nociones de infancia queer a partir del trabajo de teóricos psicoanalíticos y queer. Si la idea inicial pre-freudiana es que el niño es “inocente” y Freud lo convierte en un ente queer que puede ser conducido por el buen terreno de la heteronormatividad, Stockton insiste en que ambos gestos son imposiciones, parte de un proyecto ideológico. Ciertamente el niño es “esencialmente” queer, una idea que se encuentra bien articulada en los *Tres ensayos sobre la teoría sexual* (1905) de Sigmund Freud (a pesar de lo cual las instituciones salvan la idea de inocencia). Pero el camino hacia la heteronormatividad no es normal, ni siquiera, contra las tesis del psicoanálisis tradicional, sano. Es más, añade, hay niños queer que son también proto-gays. En el caso de Toto, los rasgos no heteronormativos ya se apuntan en su primer monólogo de 1939 a los seis años: la cinefilia, la cursilería, la atención a la moda y la relación de miedo hacia la violencia del padre unida a una identificación con la madre. Si para Freud estos rasgos en sí no hacen del niño un “homosexual”, Puig parece disentir. Implícitamente aquí, más explícitamente en *El beso de la mujer araña*, su obra sugiere que el niño queer es *también* proto-gay.

Frente a la presión que obliga al niño a crecer “en vertical”, Stockton propone un crecimiento “lateral” que no es teleológicamente heteronormativo. Crecer “en vertical” implica atravesar una serie de etapas pre-escritas que conducen a una subjetividad heterosexual: en el niño, el gusto por los deportes, la complicidad con el padre, los primeros flirteos infantiles con niñas, los rituales de camaradería homosocial (explícitamente homófoba) con otros niños. Jack (antes Judith) Halberstam, en *The Queer Art of Failure* (2011), es otro autor que se refiere a la niñez queer como un proceso de reciclaje a contra corriente. Para Halberstam, la “temporalidad” queer empuja al niño a la relectura de textos en términos que den sentidos a sus emociones: el

ejemplo de Bob Esponja como arquitecho queer es el punto de partida de su libro. De nuevo, el Toto de seis años ya intenta dar sentido a su realidad a partir de lecturas de *The Great Ziegfeld* (con especial atención a la lloriqueante interpretación de Louise Reiner) o de *The Barkleys of Broadway* (con especial atención a Ginger Rogers). Además, para Halberstam, la idea del “fracaso” resulta central en la experiencia queer. El niño queer aparece en las narrativas (freudianas, pero no solo en éstas) como alguien que “fracasa” en su maduración, y socialmente como un “perdedor”. Los materiales que recoge, sus relaciones con otros individuos son coartadas de este fracaso. Halberstam pone este fracaso del niño queer en el contexto de ideologías neoliberales que mistifican al triunfador: el niño queer es visto, en este caso, como un *loser*, una de las descalificaciones más contundentes a finales del siglo XX en los Estados Unidos. En la primera novela de Puig, Toto ilustra cierta infancia “fracasada” según los términos del proyecto peronista, frente a su primo Héctor. Aquí me interesa una perspectiva algo diferente: los “perdedores” que aparecen en las memorias de Puig, de Moix, de Mendicutti, Gómez-Arcos o en *La mala educación* (2004) de Almodóvar, esos niños torpes, que no son buenos en el deporte, que se refugian en el cine y el cotilleo, son, desde su posición enunciativa, escritores o artistas que han triunfado y que han demostrado que se puede crecer de lado sin quedar aplastado por las circunstancias. En otras palabras, el niño Toto, despreciado, golpeado, incapaz de moverse con éxito en su entorno, se convierte en un escritor cosmopolita, premiado, autor teatral de éxito, adaptado al cine y admirado por hablar de su experiencia.

El trabajo de Halberstam y de Stockton constituye un marco productivo para leer las infancias de autores como Puig. Ambas proponen una narrativa alternativa sobre la infancia en la que el niño queer, incapaz de identificarse con el futuro que se le asume, busca otras maneras de llegar a ser. El propio Puig hablaba en términos muy similares a los propuestos por estas teóricas en una entrevista televisiva concedida en 1973 y recientemente publicada en *Página 12*:

El paisaje de La Pampa, que en realidad es la ausencia de todo paisaje, resulta una pantalla en blanco donde cada uno proyecta las fantasías que quiere. Ahí un chico que no puede aceptar la realidad por sentirla hostil cambia los términos y toma como realidad a la ficción, ya sea la ficción del cine o la que le dicta su propia imaginación. En esa pantalla suya, la bondad es siempre premiada y la gente buena es hermosa. Hasta que Rita Hayworth en *Sangre y arena* prueba ser hermosa, la más hermosa tal vez, pero también

pérfida. Y ahí comienza el drama, que del sueño pasa a la más cruda realidad. (Pinto, 2005: s.p.)

Donde dice “chico” léase “niño queer”: un ejemplo de cómo no existía un lenguaje accesible o expresable para queer que pudiera precisar su referente. En la obra de Halberstam y Stockton, la infancia queer se describe en términos de una relación especial con el tiempo. Halberstam habla de “temporalidad” queer y Stockton la describe en términos de retraso, de un continuo posponer una madurez hostil al niño queer. Esta última destaca el hecho de que, si bien la infancia es esencialmente queer, no todos los niños queer se convierten en adultos gais o incluso queer. De hecho, al menos los tres autores mencionados resisten esta idea de una “identidad gay”, pero afirman que nacen con (o, en el caso de Moix, incluso en) el cine. A falta de esa identidad, la novela propone dos estrategias de aplazamiento de la madurez típicas de la infancia queer que contribuyen a la supervivencia del niño queer. Por una parte, la identificación con el mundo femenino y su asimilación de un paradigma de inversión. En segundo lugar, la cinefilia queer como mecanismo de “crecimiento lateral” en la formulación de Stockton. Estos dos últimos temas son desarrollados en una novela posterior de Puig, *El beso de la mujer araña* (1976). Podemos considerar *La traición de Rita Hayworth* y *El beso de la mujer araña* como un díptico con visiones sobre la homosexualidad, mientras que en el resto de su obra (*Pubis angelical*, *The Buenos Aires Affair*, *El misterio del ramo de rosas*, por ejemplo) la homosexualidad aparece mucho menos explícitamente en términos de estilo y preferencias.

Toto y las mujeres

El mundo de las mujeres constituye el modo central en el que Toto sustituye el crecimiento “en horizontal” por un crecimiento “lateral” que inevitablemente postergará la transición hacia una madurez heteronormativa. En la evolución de Toto, podemos ver bien articulada una idea central de la autoficción queer: la del niño que busca acceso al “mundo de las mujeres”. Es algo que se observa también en las narrativas de otros autores que evocamos en el presente texto. Como ellos, Puig aparece obsesionado por las cosas de las mujeres y elabora sus ficciones partiendo de elementos de estas. En el imaginario del personaje tienen especial preeminencia (ya en su primera intervención) las revistas de mujeres, las modas, las actrices y los géneros cinematográficos

femeninos como el musical o el melodrama. La novela presenta al niño contra un fondo de voces femeninas, que se refieren a él. Y el niño se convierte en la única presencia masculina que tiene acceso a este mundo. Esto le da un estatus especial en Coronel Vallejos. Toto transmite mentiras y rumores y parece identificarse en sus emociones con otros personajes del texto. En el mundo de las mujeres, Toto parece un infiltrado, un agente doble que finge cierta heterosexualidad pero que, en realidad, no se identifica con ella, ya que sus identificaciones son con mujeres.

Así, desde el principio vemos a Toto como un niño bonito al que (según se sospecha) su mamá quiere demasiado; tanto en sus propios monólogos como en las intervenciones de mujeres en la primera parte de la novela, lo vemos como caprichoso, cursi, aficionado a los recortes de modas, con una fuerte fijación por su madre. Junto a Lubitsch y Garbo, Puig declaró su deuda con Sigmund Freud (Manrique, p. 84), y la idea de relacionar a la madre con sus identificaciones en el mundo real es precisamente de raigambre freudiana. Este vínculo queda fijado durante la visita de Choli en el capítulo IV, cuando esta cuenta cómo Toto fue abofeteado por un hombre cuando se puso a lloriquear ante las elecciones de su madre en una tienda de ropa: “No digo que te pongas un vestido rojo fuego o el famoso verde turquesa, porque no es para tu tipo, pero lo mismo si yo hubiese estado en la mesa me ponía a defender al Toto, que él lo único que quería era ver a la madre bien vestida, como una artista” (Puig, 1985: 65). La escena tiene una gran densidad en la novela: Puig elige un momento *camp* (el niño marica como crítico de moda) y lo enmarca en una situación de violencia (implícitamente homófoba); el fragmento es narrado por una voz femenina a la madre de Toto y se sitúa de parte del niño frente a la bofetada que intenta imponer el heterosexismo; en cierto modo, la voz de Puig, recubierta por la feminidad de Choli redime al niño Toto que representa su propia infancia.

Esta mirada *camp* identificada con las mujeres es una de las claves de lectura de la obra y de la personalidad de Puig. El escritor asume un paradigma de inversión muy extendido entre cierta cultura gay entonces y ahora: los amigos se refieren los unos a los otros en femenino, se visten de mujer, de manera más o menos paródica, e identifican sus posiciones emocionales con las de mujeres construidas según patrones tradicionales, con lo que ello conlleva de opresión y masoquismo. Manrique (2000: 71) detalla este rasgo de Puig, considerándolo la clave para sus identificaciones literarias: constata que “Manuel Puig fue uno de los hombres más afeminados que haya conocido nunca” e interpreta a sus protagonistas femeninas como trasuntos del propio escritor. El autor colombiano se recrea especialmente en su gestualidad y añade que la visión de la

homosexualidad de Puig era tradicional pero también muy radical en sus implicaciones. Efectivamente, se trata de un juicio que exhibe un interesante paralelismo con la evolución del afeminamiento en términos de cultura gay. Hoy en día tales identificaciones se consideran en general “políticamente incorrectas”. David M. Halperin, en *How to Be Gay* (2012), indaga sobre manifestaciones culturales de la homosexualidad y enumera los motivos por los que, desde los setenta, el movimiento gay margina la inversión: hasta finales del siglo XX se consideraba que la imitación e identificación de lo femenino era un resto reaccionario, signo de una cultura de autoopresión que había que combatir en busca de la “normalidad”. Hacia mediados de los noventa, la reacción queer (esencialmente una respuesta a las limitaciones del movimiento) convierte la inversión de género en un acto que puede ser radical. Una consecuencia es que la afirmación de la feminidad en Puig, en Mendicutti y en Almodóvar, leída desde esta perspectiva, puede verse hoy como un gesto más político que hace un par de décadas.

Así, Toto vive sumergido en un mundo de mujeres, comparte con ellas secretos y complicidades, y resulta especialmente permeable desde el momento en que puede comunicar una estética “cursi” que en los años cuarenta se dirigía a las mujeres en la radio o a través del cine. En este sentido, Puig está incidiendo en una visión del niño proto-gay que lo relaciona como “invertido”. El autor ironizará sobre los tecnicismos con que el psicoanálisis construía esta identificación entre invertido y homosexual algunos años más tarde cuando vuelva sobre la representación homosexual en *El beso de la mujer araña*. Aquí es posible que la relación sea objetivable y biográfica: parece que el Puig adulto está afirmando que el niño fue seducido, quizá traicionado, por una estética femenina, y la novela ratifica implícitamente esta aproximación. Ciertamente, la explicación es plausible, pero no tiene por qué ser definitiva. En estas actividades, Toto consigue permanecer en un estado que los expertos considerarían “infantil”: la identificación con el mundo femenino garantiza que, en oposición a su primo Héctor, Toto seguirá en un estado de infantilismo hasta el final del periodo que cubre la novela. Es, como el matrocentrismo, una idea central a las narrativas freudianas que han reinterpretado Halberstam y Stockton: se trata de “retrasar” el crecimiento, pero sólo si partimos de una idea limitada de crecimiento. En realidad, la novela ilustra el hecho de que el niño simplemente crece de manera diferente a partir de materiales poco ortodoxos.

Hay una segunda consecuencia de todo esto: la identificación femenina del Puig que da vida a Toto sugiere que en este último se encuentra, fantasmalmente, una mujer, que de

hecho podría ser Rita. En sus indagaciones tras la muerte de Puig, Manrique (2000: 92) describe la identificación con la imagen de Hayworth. De hecho, la trayectoria que la novela articula puede leerse en términos de una traición a los preceptos del heterosexismo de la época: Puig se convierte en Rita tras una larga vida traicionando la identidad heterosexista.

Relacionado con la narrativa psicoanalítica, está el matrocentrismo de Puig, articulado en su díptico sobre homosexuales. Puig utiliza la fijación por la madre tanto aquí como en *El beso de la mujer araña*, y en esto parece inspirarse en el planteamiento freudiano. Brett Farmer escribe, en el capítulo cuarto de *Spectacular Passions, Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships* (2000), sobre el matrocentrismo gay y su papel en la cinefilia. En *El beso*, Puig utiliza el diagnóstico freudiano que relaciona homosexualidad y “mala” resolución del Edipo. Aunque se trate de una asociación irónica, la verdad es que a través del psicoanálisis cierta relación con la madre constituye un rasgo recurrente en la caracterización del homosexual. En el capítulo mencionado, sin embargo, Farmer tiene que defender su tratamiento del tema. No se trata, precisa, de dar por cierto el diagnóstico freudiano o contribuir a una visión esencialista, sino de constatar que esa relación existe mediatizando la relación entre espectador homosexual y cine. Farmer incluso nos recuerda que, en muchos casos, la relación entre cinefilia gay y matrocentrismo va más allá de la pantalla. Resulta innegable que muchos espectadores tienen predilección por películas “de madres” (*Mildred Pierce, Stella Dallas, Gypsy, Imitation of Life*) pero, además, la madre es, en los testimonios de homosexuales, una de las razones por las que los homosexuales establecen relaciones intensas con el cine. Roel van der Oever, en su ensayo *Mama's Boy* (2012), se ha referido a la paranoia del *momism* como consecuencia de la difusión del psicoanálisis: en torno a los años cincuenta la idea de que las madres excesivamente protectoras podían “desvirilizar” a sus hijos (convirtiéndolos en asesinos, como Norman Bates o, peor, en homosexuales) cala en la cultura estadounidense y, quizá en menor medida, en la cultura occidental. Cine y madre tienen interrelaciones que son específicas de la cultura gay. Como en la obra de Moix y en la vida de Puig, Toto se aficiona al cine tras visitarlo con su madre y relaciona a esta última con las estrellas de la pantalla. También existen, como explica Farmer, relaciones entre divas y madres.

Toto en el cine

El cine será el segundo elemento fundamental en la lectura de un Toto queer que crece “lateralmente”. Por supuesto, en toda la obra de Puig hay un diálogo con cierto tipo de cine, como si se formularan preguntas sobre uno mismo que responden los personajes de la pantalla con sus narrativas o actitudes. Y esto es verdad en Puig y en Toto. Si por una parte el cine constituye un repertorio importante de referencias para el aprendizaje del niño, es también un mecanismo de “retraso de la madurez”, que Freud critica y que aparece en las memorias de Moix, por ejemplo, a través del fantasma de Peter Pan. Las películas que atraen al personaje están lejos de garantizar el paso hacia una madurez heterosexual. Esto se debe al contenido de las mismas, pero también al modo en que el niño activa sus significados. El mencionado trabajo de Brett Farmer nos alerta sobre una relación específicamente gay con el cine. Aunque, en marcada diferencia con el Toto de *La traición*, Farmer habla de espectadores adultos y destaca la “identidad gay” como plataforma de tal relación, es fácil relacionar sus tesis sobre cine y fantasías con la propuesta de Stockton y Halberstam en términos de estrategia para postponer una madurez no deseada y crear modos queer de subjetividad. Farmer identifica cuatro áreas de la experiencia cinéfila que aparecen de manera recurrente en los modos en que adultos gais hablan de sus gustos cinematográficos: el musical, la diva, la madre y el homoerotismo. De nuevo resulta interesante que al menos tres de ellos destaquen en el trabajo de Moix y que en diferentes medidas puedan observarse en el trabajo de otros escritores mencionados en este ensayo. En el caso de Puig, la referencia a Rita Hayworth en el título es la piedra fundacional del modo en que la diva se sitúa en su imaginario: el título de la novela aludiría tanto a la mujer con la que Puig se identifica como al icono cultural que el heterosexismo desea. Como sucede con otras estrellas (Marilyn Monroe y Greta Garbo serían posibles ejemplos), Hayworth tiene una lectura en términos de deseo heterosexual (que sería la preferida por Berto, el padre de Toto) y otra *camp*. Si el primero desea a la diva, el espectador queer quiere *ser* la diva. Levine ha arrojado luz sobre otros detalles de esta relación entre cine y vida en Puig. Así, gustaba de relacionar a su madre con Bette Davis y en un antológico texto incluido en una carta a Guillermo Cabrera Infante (Levine, 2000: 200-201) establece paralelismos entre los escritores del Boom y las estrellas (femeninas) de la Metro Goldwyn Mayer (por ejemplo: “Ava Gardner (Carlos Fuentes): El glamour la rodea, pero ¿puede actuar?”).

El homoerotismo está presente en la novela en referencias a Tyrone Power -protagonista de *Sangre y arena* [*Blood and Sand*, 1941]-, mientras que el matrocentrismo cinéfilo

figura, por ejemplo, en el hecho de que el niño vea las visitas al cine con su madre como un momento de intimidad en el que se excluye al padre. Por otra parte, la presencia del cine musical es constante. Ya a los seis años el niño muestra una preferencia por las películas “de bailes” y *El gran vals* [*The Great Waltz*, 1938] será la elegida para la redacción (en el capítulo XIII) sobre el tema “La película que más me gustó”.

La época dominada por el concepto de “homosexual”, entre los años veinte y los ochenta, es también la época en que el cine rige los imaginarios culturales, y es probable que la relación entre cinefilia y cultura gay que han percibido los estudiosos sea resultado de esta yuxtaposición entre un medio cultural que genera fantasías globales estandarizadas (con un epicentro en las producciones de Hollywood) y una subjetividad que necesita fantasías alternativas a las oficiales. Frente a una cinefilia intelectual promulgada por cineastas y espectadores cultos de los sesenta, hay una cinefilia gay, basada en el cine de género, que aparece en las narrativas de autores como Mendicutti o Moix y que es central en la obra de Puig. Una consecuencia de la vocación del cine de esta época como arte de masas es su insistencia en el arquetipo, en una base estable de estructuras afectivas o emocionales abstractas cubiertas por convenciones formales reconocibles y asumibles por espectadores en puntos muy lejanos. El clasicismo cinematográfico como método narrativo se basa, precisamente, en esta combinación entre arquetipos poderosos y claridad en su articulación. Dada la estandarización del cine, sería comprensible que los rasgos que Farmer identifica en cinéfilos gays anglosajones tengan sus correspondencias en el trabajo de Puig, así como en otros autores mencionados en estas páginas. La “edad de oro” de Hollywood fue también un periodo en el que la censura se imponía de manera férrea. El espectador homosexual tenía que encontrar sus identificaciones a contra corriente. Halperin no es el primero en reflexionar sobre esta cinefilia gay, pero sí la ha defendido de manera más contundente. Mientras que la censura podía hacer la representación de la homosexualidad siempre problemáticamente negativa, jamás atractiva, las preferencias del espectador homosexual se centrarían en otros elementos que localizaba en el musical o el melodrama. Es, pues, el tipo de cine que puede ser apropiado desde una mirada *camp* el que funciona como verdadero cine queer.

Esta idea sobre una cinefilia queer que tiene más que ver con las emociones que con verse representado literalmente se encuentra bien ejemplificada en *La traición*. Toto no recurre en sus relaciones con el cine a las películas que se dirigían especialmente a los niños. Hay alguna referencia al clásico de Disney *Blancanieves y los siete enanitos* [*Snow White and the Seven dwarfs*, 1937], pero su repertorio se basa sobre todo en las

producciones glamourosas hollywoodienses: *El gran vals*, *Sangre y arena* y *Recuerda* [*Spellbound*, 1945] (Levine, 2000: 163), junto a *El gran Ziegfeld* [*The Great Ziegfeld*, 1936] y *La magia de tus bailes* [*The Barkleys of Broadway*, 1949] constituyen las películas más citadas en la novela. Las tres primeras se procesan como lecturas de vida. Según Levine, en su redacción escolar de *El gran vals*, el ya adolescente Toto comunica su nostalgia del hogar. *Recuerda* no es solo una de las claves de lectura de la obra de Puig en general (al popularizar ideas sobre psicoanálisis en clave hollywoodiense) sino que, de nuevo según la interpretación de Levine (60), en la novela indica cómo el niño entiende la represión de Herminia, tal como se explica en el diario de esta de 1948. Por supuesto el personaje de Doña Sol en *Sangre y arena*, interpretado por Rita Hayworth, es uno de los centros de gravedad de la novela y una de sus claves interpretativas, como veremos más adelante.

La cinefilia de niños y niñas protogais es uno de los elementos que aparecen con mayor frecuencia en la autoficción gay. Stockton y Halberstam lo han explicado en términos de una necesidad que el niño satisfecho con seguir el camino hetero que le marca su entorno no siente. Para Stockton, el cine no es más que uno de los referentes al que recurre el niño que crece “de lado”. La relación de Puig con el cine de mujeres está presente en toda su obra: desde la trama de tango de *Boquitas pintadas* o la mujer atrapada en una narración *noir* de *The Buenos Aires Affair*, hasta la que muere como Bette Davis en *Dark Victory* representada en su obra de teatro *El misterio del ramo de rosas* o el drama narrado en *Pubis angelical*, todas contienen elementos que Halperin identifica en *Mildred Pierce*, su ejemplo de texto arquetípicamente “gay”. El título de una colección de argumentos cinematográficos de Puig, *Un destino melodramático* (2004), hace referencia explícita al género y en el prólogo, el autor explicita los términos en los que se refiere al melodrama en concreto y al cine de mujeres en general. Quizá, de entre todos los significantes que subjetivizan la cinefilia gay masculina, el glamour es el que aparece de manera más clara. El glamour es una manera de presentar a los personajes, un conjunto de gestos y significantes, pero también una actitud. Va dirigido explícitamente a las mujeres espectadoras del cine de la era clásica y tiene su culminación entre los años treinta y finales de los cincuenta. Tanto Mita como sus hermanas o su amiga Choli se muestran en la novela sensibles al glamour. “Glamour” es una palabra que procede originalmente del escocés y significa “embujo”, “encantamiento”; tiene que ver con la atracción irresistible de seres con poderes sobrenaturales. Pero en la Edad Media converge con la raíz latina que también dará el término “gramática”, que significa conocimiento en términos concretos, técnicos.

Aunque el primer sentido es algo que sus manifestaciones actuales tienen presente, el segundo, enterrado en la palabra, resulta menos visible. Y sin embargo, en la novela el glamour es una especie de conocimiento oculto, casi tribal. Conocimiento de las mujeres, que aprenden de la ideología del glamour a moverse por la vida (el episodio más relevante aquí es diálogo con Choli situado en 1941). En este sentido, la atención que Toto presta a este enjambre de voces femeninas constituye un proceso de aprendizaje de artes “ocultas”, un ejemplo del tipo de aprendizaje que Stockton y Halberstam atribuyen al niño queer. En la sección anterior hemos visto cómo algunos de los semas que remiten al glamour (ciertas elecciones en la moda) son puentes importantes entre el niño marica, el cine y el mundo de las mujeres.

La idea de glamour es central a la percepción que Mita o Choli tienen sobre el cine, y aunque implícitamente determina también las reacciones de Toto a las películas. Compárense sus reacciones con el modo en que Terenci Moix, otro niño queer cinéfilo, describe su relación con el glamour:

Glamour. Esta es la palabra que, sin conocerla, vino a poner luces en mi vida. Este es el artificio supremo que determinó mis evasiones hacia mundos que para los demás resultarían inalcanzables y que yo sabía expresar con toda precisión en cada uno de mis actos, en mis gestos y miradas. Tanto que, siendo todavía muy niño, copiaba los aspavientos de Eleanor Parker en *Sin remisión* (infausta Eleanor, aferrada a las rejas de una cárcel terrorífica). Sabía anunciar histerias incipientes según la expresión de Bette en cualquiera de sus desaguisados (¡Anda que cuando le pegó un tiro a su amante por culpa de la carta!) y, si deseaba expresar preocupación, me colocaba en actitud de jarras parecida a la de Errol Flynn cuando asistía al concurso de tiro en *Robín de los bosques*. (Moix, 1990:105)

De hecho, la mirada de Puig sobre el cine se centra más en la presencia de la diva que en los conceptos de alta cultura articulados, por ejemplo, en las teorías auteuristas promulgadas por los representantes de la *nouvelle vague* francesa. Levine (2000: 91) habla de los choques que a mediados de los sesenta (durante las primeras redacciones de *La traición*) tuvo el escritor con sus profesores de la escuela de cine en Roma, representantes entonces del *orthos* neorrealista. En este sentido, su actitud se alinea con cierta actitud alternativa de intelectuales gais que se oponen a esta doctrina desde una mirada *camp* y en cuyo centro (el principal punto de contacto biográfico entre Puig y

Moix) se encontraría Néstor Almendros. Graciela Goldchuk (2004: 12), en un breve artículo introductorio a una edición de guiones de Puig, enuncia la idea de que, para el autor, una diva con verdadera “presencia” (como Greta Garbo o Mecha Ortiz) es, de hecho, la “autora” de sus películas. Contrástese con la idea propuesta en el contexto académico por Richard Dyer en su ensayo “Four Films of Lana Turner” (1992), en el que, sin rechazar el auteurismo de manera tan tajante como Puig, defiende que ciertamente Lana Turner, con su presencia, su imagen y los discursos construidos en torno a su persona, se convierte en la clave de las películas que protagoniza. Aunque se trata de una aproximación lectora frecuente, de la que hay evidencia entre públicos muy distintos de muchas culturas, lo cierto es que hizo falta un contexto intelectual específicamente queer para tomarla en serio.

El título de la novela aún todos estos elementos y, como señalaba más arriba, constituye una clave interpretativa del texto, aunque su significado no esté exento de trampas y ambigüedades. Permítaseme situar el trabajo de Puig sobre representación homosexual a partir de las similitudes entre dos títulos: *La traición de Rita Hayworth*, *El beso de la mujer araña*. El paralelismo sintáctico es visible a primera vista. Pero se trata solo del primer rasgo común. Son, además, las dos novelas de Puig habitadas de manera más central por un personaje queer/gay. Ambas tienen títulos marcadamente cinéfilos centrados en fuertes personalidades femeninas. Y en términos sémicos “beso” rima con “traición” (algo presente en la mitología cristiana de Judas, por ejemplo) como Toto “rima” con Molina (este último bien podría ser el futuro perfecto del primero). Por otra parte, Rita Hayworth (en *Sangre y Arena*, pero también en *La dama de Shanghai* y por supuesto en *Gilda*) rima con la menos precisa “mujer araña”: la mujer fatal se relaciona con el artrópodo en su red letal, presto a inyectar veneno a su víctima. Ambas son imágenes misóginas del eterno femenino: seductoras y proclives a la traición. En ambos casos hay una relación irónica entre título y novela, como articulada desde una mirada *camp*. Los eventos en *La traición* son convencionales, vulgares, carentes de todo brillo. Una mujer trabaja en un pueblo perdido, su matrimonio tiene cosas buenas, cosas malas, un niño nace en una casa de la pampa, escucha a las mujeres, cotillea. El niño crece, va al colegio, donde se convierte en niño cursi. En *El beso* la situación general es aun más sórdida y potencialmente banal: un homosexual comparte prisión con un preso político. Hay que pensar por qué el título de la novela que describe sus relaciones hace referencia a un beso y a una mujer araña. El apelativo es propio de un serial. Según el IMDB no existen personajes en películas llamados “mujer araña”. Hay, por supuesto, una mujer pantera, la protagonista de la primera película que describe Molina. En la

película de Babenco, la mujer araña aparecía en una isla que remitía a otra de las películas narradas por Molina: *Yo anduve con un zombi* [*I Walked with a Zimbie*, 1943]. En ambos casos “la mujer” causa daño, en ambos casos el personaje queer cuenta historias que actúan como veneno. Toto lo hace en su fantasía infantil para seducir inocentemente a su amigo Raúl, y las historias de Molina simultáneamente traicionan a Valentín y lo seducen.

En estos paralelismos vemos surgir al niño protogay y al autor queer de maneras que van más allá de la injuria homófoba o la victimización que destacábamos al inicio. El personaje queer deja de ser una simple víctima de discursos opresivos y afirma su vida a partir de los materiales recogidos del cine. Una anécdota que cuenta Manrique (2000: 76) muestra a Puig en el dilema entre convertirse en una “reinona enloquecida” o una “verdadera mujer”. El escritor colombiano subraya la importancia de este momento epifánico para Puig, quien elige lo segundo y lo consolida con su escritura. Y esta es la venganza de un niño queer que sirve como ejemplo para otros niños queer, en Sanlúcar de Barrameda, en Calzada de Calatrava. *Traición y Beso* son las dos caras de la moneda de este proceso de transformación: al ejercer violencia contra las narrativas de la niñez heterosexista el niño hace triunfar su deseo homoerótico y, sobre todo, sobrevive para contar la historia.

Bibliografía

- Cohler, Bertram J. (2007). *Writing Desire. Sixty Years of Gay Autobiography*. Madison: The University of Wisconsin.
- Dyer, R. (1992). “Four Films of Lana Turner”. En *Only Entertainment*. (pp. 79-111). London: Routledge.
- Farmer, B. (2000). *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*. Durham: Duke University.
- Freud, S. (1905). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. (1972). López Ballesteros, R. y Rey Ardid, R. (trad.). Alianza: Madrid.
- Halberstam, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University.
- Halperin, D. M. (2012). *How To Be Gay*. Cambridge: Belknap.
- Levine, S. J. (2000). *Manuel Puig and the Spider Woman*. London: Faber and Faber.
- Manrique, J. (2000). *Maricones eminentes. Arenas, Lorca, Puig y yo*. Madrid: Síntesis.

- Moix, T. (1990). *El peso de la paja. El cine de los sábados*. Plaza y Janés: Barcelona
- Piglia, R. (1972). "Clase media: cuerpo y destino". En Sosnowski, S. (ed.). *Lectura crítica de la literatura americana: Actualidades fundacionales*. (1996, pp. 232-242). Caracas: Biblioteca Fundación Ayacucho.
- Pinto, Felisa (2005). "Rita Hayworth es la alegría de vivir sin culpa". *Radar*. En línea: <<https://goo.gl/680GgC>>. Consultado el 20 de enero de 2017.
- Puig, M. (1968). *La traición de Rita Hayworth*. (1985). Barcelona: Planeta.
- (1976). *El beso de la mujer araña*. (1990). Barcelona: Planeta.
- (2004). *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- (2004). *Un destino melodramático. Argumentos*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Stockton, K. B. (2009). *The Queer Child*. Durham: Duke University.
- van der Oever, R. (2012). *Mama's Boy: Momism and Homofobia in Postwar American Culture*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.