

Cómo salir de *La Traición* de *Rita Hayworth*.

Autor:
Rodríguez, Fermín.

Revista
Filología.

1998, N°31 (1-2), pp. 145-155



Artículo

CÓMO SALIR DE *LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH*

El problema de la crítica no es por dónde empezar. El deseo de escribir una lectura giró demasiado tiempo alrededor de esa pregunta, que dejaba al crítico en una posición provinciana, de campesino expectante ante las puertas de un sórdido enigma. Leer era entonces un problema de campesinos que, como aprendieron la lección, llegaban hasta el guardián con un salvoconducto en la mano, con una invitación, llámese significante, enunciación o ideología, una clave para abrir las puertas de un texto pensado como alcoba edípica, mercado de géneros o mansión embrujada con espectros ideológicos. Hay que sospechar de ese deseo, de esa pretensión de participar en las fiestas interpretativas: sólo las instituciones exigen invitación en la puerta de sus fiestas.

No hay que intentar entrar a un texto como *La traición de Rita Hayworth* (1973), porque el problema de Toto es cómo salir, por dónde tomar aire. Hay demasiado humo interpretativo entre las cuatro paredes de la literatura. Problema central en las novelas de Manuel Puig: cuidarse del asma o de la tuberculosis, evitar la asfixia, huir de un espacio viciado, burlando a los guardianes. Claustrofóbica, la escritura de Puig salió al descubierto, a la intemperie de la literatura, a la oscuridad del cine, cubierta con la tela liviana de los géneros populares. Pero esta fuga está siempre amenazada por un desplazamiento de signo opuesto, no menos súbito, de regreso, de repatriación. La huida fracasó porque lleva de vuelta a casa, a algún hogar o círculo seguro: familia, escuela, pueblo, iglesia, espacios de reposo de cualquier identidad. Fuga y regreso, movimiento y reposo, son dos estados del movimiento que convierten a las novelas de Puig en paquetes de líneas y puntos, hilos y nudos de una tela de araña. Por un lado, repentinos movimientos de fuga, violentas succiones que arrastran a un personaje o a un enunciado afuera, hacia un espacio extraterritorial, extraterrestre; por otro, fronteras, guardianes, telas y mujeres araña, diques narrativos que bloquean el paso, regulan los flujos o protegen un territorio.

1-

Yo he vivido una experiencia terrible con los extraterrestres... Un amigo estanciero me invitó a su estancia en Rio Grande do Sul. Y una noche, cuando regresábamos a caballo de un paseo por el campo, vimos un extraño resplandor en medio de un monte cerca del alambrado... Llegamos a lo que sería casi casi el corazón del monte, y vimos un plato volador de aproximadamente cinco o seis metros de altura por dos de alto, que irradiaba una luz verdeazulada fuerte y suave a la vez.

Armando Almada Roche, *Buenos Aires, cuándo será el día que me quieras. Conversaciones con Manuel Puig*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1992.¹

Definitivamente, el paisaje de las novelas de Puig es el delta. El cauce central de la novela argentina, que corre entre las dos orillas de la voz del narrador, encuentra en la obra de Puig su delta narrativo: el relato se abre en una multiplicidad de brazos de enunciados que corren entre islotes de nombres propios. Cada capítulo de *La traición de Rita Hayworth* constituye un plano, un paisaje desplegado ante el nombre propio que sirve de marco. En este sentido, el nombre propio funciona como rostro, es decir, como un contorno que encierra un conjunto de relaciones entre los puntos y las líneas de la cara. Alan Pauls ha estudiado el dispositivo rostro-nombre propio-primer plano que la escritura de Puig toma del cine Hollywood.² Todo rostro se prolonga en un paisaje hecho de tonos, brillos, matices, temperaturas, lo que Pauls llamó "paisajes discursivos".

Toto pinta y dibuja, Choli maquilla: son los dos paisajistas del texto. ¿Qué paisajes, qué aventuras dibuja Choli sobre la tela blanca de su rostro cada vez que se maquilla? ¿Qué puntos subraya, qué líneas de subjetividad libera? ¿Ladrona de joyas, contrabandista, espía? ¿Madre, esposa, empleada? Puntos, agujeros de los ojos y la boca; rectas de rimel y carmín. Vasili Kandinsky (1993) analiza las huellas que el movimiento deja sobre una pintura: el punto, reposo inicial, se transforma en líneas por la acción de fuerzas que provienen del exterior, líneas que tienen el poder de formar planos. Cuando las líneas crecen alrededor de un punto que sirve de eje, se compone un plano circular, un círculo seguro: una casa, un cuarto, una familia, un aula. Pero las líneas acéntricas, que se ordenan fuera de un centro, están menos fusionadas con el plano y lo atraviesan, agujereándolo. En cada capítulo siempre hay un rostro, una tela, un género; pero también un punto de fuga, una diagonal, una puerta en el fondo, un navajazo que desgarrar. Las mujeres tejen y bordan; Toto recorta: los instrumentos textuales de los personajes de Puig son a la vez utensilios de costura y de tejido que sirven para

¹ Todos los epígrafes corresponden a este texto.

² Acerca de la relación entre rostro y primer plano. cfr. Alan Pauls. "El plano y el rostro", en *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth* (Buenos Aires, Hachette, 1986), en donde Pauls hace uso del concepto deleuzeano de rostridad para salir de las lecturas tradicionales y previsibles de la relación entre Puig y el cine.

desplegar superficies. Como el cubrecama de Mita, uno de los espacios planos de la novela sobre el que se deslizan conversaciones y miradas. Pero agujas, alfileres, lancetas, tijeras pueden convertirse en cualquier momento en armas que desgarran, que atraviesan un plano. Toto tiene ganas de cortar los rulos de una amiga con “la tijera de recortar artistas” (36), o de pinchar el torso desnudo de un vecino “con una aguja de coser, o con un alfiler de gancho, o con la lanceta de hacer alfombras” (74). Un plano, un género se puede rasgar, se puede desgarrar a navajazos, a fuerza de trazar rectas libres que se liberen de la superficie, tajeándola o levantando vuelo.

Salir y entrar, huir y volver son dos direcciones, dos sentidos posibles que tironean a Toto en *La traición de Rita Hayworth*. Se traiciona y se miente para entrar, para salir, para permanecer en espacios que el texto hace y deshace, arma y desarma permanentemente, como un mapa en la arena. Las triviales mentiras y traiciones que, a modo de un tul transparente, recubren el texto siempre se encuentran ligadas a movimientos en el espacio. Algunas salidas: Toto sale de su casa para ir al cine, no quiere entrar en un baño de mujeres, se escapa de la escuela, se va a estudiar lejos de su pueblo, sale de la escuela los fines de semana, se escapa de un salón cuando intentan violarlo. Siempre el mismo problema: encontrar una salida, abrir un hueco, violar o impedir un encierro, cambiar de estado: del reposo al movimiento. En el acto de Beneficio escolar, Berto —su padre— envía a Toto a un baño de mujeres, y Toto planea una fuga: “por un corredor de la Intendencia hay una puerta cerrada con llave y si estuviera abierta me escapo a la farmacia donde estabas vos mami”(28). El escape fracasa cuando lleva de regreso a un orden, a un punto de reposo que se había abandonado: la vuelta a casa desde la escuela es un buen ejemplo; o el prematuro regreso de Toto a Vallejos a fin de año, mucho antes que el resto de sus compañeros. Claro que las polleras imaginarias de mami (según Toto, “mucho mejor para esconderse”), esperando en el territorio familiar, no son el límite excluyente de cualquier fuga. Mami también permite una salida. Ni baño de varones, ni de mujeres: afuera, a la intemperie del patio del cine, “hacen pis los nenes y las nenas” (28). Más allá de los géneros y afuera del cine: hacia ese espacio futuro, todavía por hacerse, deben salir a tomar aire las lecturas de Puig.

2-

Senti en mi cabeza. en mi cerebro. o mente. una especie de voz. o de fuerza. que me ordenaba -ordenar no es la palabra justa. que me invitaba a acercarme al plato. Era más fuerte que yo. Me adelanté a mi amigo y me dirigí lentamente y con pasos seguros hacia la nave.

Se puede huir hacia atrás, hacia un patio (rectas horizontales), o también hacia un costado (rectas diagonales): “Una puerta abierta en el corredor y yo me asomé

pero no era el baño, los chicos más grandes se están disfrazando para el número de gaviota y colgada en la percha no alcanzo a agarrar una careta rosa” (28). En efecto, de vuelta de sus respectivos baños, los hombres y mujeres de Vallejos continúan participando de los ritos de la identidad nacional, oficiados por el niño Joaquín Rossi, que recita la poesía “Patria”. Mientras tanto, Toto explora el *back-stage* de la identidad nacional. Después de dejar atrás a su padre —el guardián de la masculinidad— mintiéndole, Toto acelera sus fantasías de huida de las subjetividades estables, de los roles fijados por la escuela: “Subido a la silla alcanzo hasta donde está la careta rosa” (29). Hacia el costado y hacia arriba: potente fuga, la de romper un plano —verticalmente, levantando cabeza. Pero un nuevo guardián intenta un bloqueo, que Toto sorteará mintiéndole: la maestra del Jardín de Infantes, la misma que en el ensayo de un acto orientaba la inclinación de todos sus alumnos, todos para el mismo lado, marcando el ritmo ternario —sol-sol-sol (27) — del ritornelo edípico que insiste a lo largo de todo el capítulo III. “Todos se agachaban para el mismo lado, yo me equivoqué de pierna y no quise ir más al Jardín de Infantes” (27), declara Toto en otra de sus huidas de las repeticiones en serie que lo cercan y domestican sus ritmos, sus movimientos, sus inclinaciones.

Toto no sueña fantasías de liberación, no se evade imaginariamente de los límites que la ley paterna le impone, ni corre detrás de los ideales que propone el espacio materno —el cine, los cartoncitos. Reducir los movimientos de Toto a un ida y vuelta entre papá y mamá, a un problema edípico que luego se extiende a otros medios (escuela, maestras, amigos, adultos), es no tener en cuenta el carácter real de sus fugas, de sus trayectorias, de sus mapas. Un niño, como propone Deleuze, “dice continuamente lo que hace o lo que trata de hacer: explorar unos medios, mediante trayectos dinámicos, y establecer el mapa correspondiente” (1996, 89). Toto recorre Vallejos, sobrevuela sus límites, produce acontecimientos: la plaza, el corral de caballos detrás de la Laguna Municipal, los viajes en tren a La Plata, las salidas al cine, las vidrieras, la comida, las voces, los dramas triviales. Si sólo buscamos a papá y mamá detrás de cada personaje, detrás de cada posición verbal, perderíamos de vista el mapa de fuerzas que releva la novela. Por ejemplo, el movimiento por el cual Toto sustituye en una de sus novelas familiares a su padre por el tío de Alicita no es imaginario ni de idealización: Toto está explorando una relación de poder. El tío de Alicita trabaja en un banco, hace las mismas cuentas que su padre Berto, quien apremiado económicamente, no puede obtener un crédito (Berto: “Este año me las vi venir de nuevo, pero no podía contar con ningún Banco”). El mundo de la novela de Puig no es una prolongación de la relación padre-madre-hijo. una inflación del triángulo edípico ni un inventario de los modos posibles de la castración y la sumisión: Berto y Mita están en un mundo de fuerzas que no se derivan de ellos. No son los puntos de referencia alrededor de los cuales gravita Toto. Son antes que todo pasos que unen la familia con mundos comerciales,

económicos, escolares, mediáticos; guardianes de entradas y salidas, operadores de las conexiones de Toto con los espacios que recorre, con el espacio exterior.

Toto no intenta escaparse del padre, del peso de sus prohibiciones, mas bien intenta crear la salida que Berto no pudo encontrar. Como Toto —aunque por motivos distintos—, Berto sabía salir de encerronas, de callejones sentimentales: “se salvó de que lo carnearan más de una vez”, dice uno de los personajes. Choli recuerda que de soltero, Berto se movía permanentemente “del campo al pueblo y del pueblo al campo, pero nunca se lo veía acompañando a alguna, él andaba siempre solo con algún amigo... Y sin embargo, de tanto en tanto se corría la voz de que había alguna loca por él” (47). Berto circulaba todo el tiempo, del campo al pueblo y de boca en boca. Pero la retención, el regreso al estado de reposo que suponen la obediencia a su hermano y el matrimonio (“Lo tenés encerrado, porque no sale a ninguna parte y está enfrascado en sus negocios”, le comenta Choli a Mita) bloquea y termina con los desplazamientos geográficos de Berto. Los movimientos de Toto, en cambio, antes que someterse a un orden familiar, a un negocio, a una autoridad, logran abrir un futuro posible, para unirse a fuerzas que arrastran todo el sistema hacia un espacio exterior, acéntrico, surcado por manojos de líneas ligeras, sueltas, livianas: líneas de cometas. Basta de hablar de stars en Puig: es cierto que en la novela Berto y Mita son comparados con estrellas, con stars hollywoodenses, pero Toto es un cometa: una masa de materia, de restos y retazos estelares precariamente organizados, rozando tangencialmente los círculos gravitatorios de planetas territoriales. O luz sobre un rostro blanco (primer plano o retrato de star), o polvo de estrellas en fuga. La fuerza centrífuga deshace los círculos. Desorbitado, extraterritorial, Toto arrastra todo el sistema hacia el espacio exterior, donde flota sin gravedad.

3-

No flotaba alto, sino al ras del suelo...No le encontré una fisura, un lugar donde se notara la unión del material. Era como si hubiese sido hecho de una sola pieza, o bloque: y también tuve la sensación que la luz que irradiaba giraba imperceptiblemente...Le vi la barriga de un metal indefinido, y no noté ninguna abertura, ventana o escalerilla.

Lo que en Toto comienza en un físico amorfo, sin los atributos de masculinidad portados por Héctor, continúa en un devenir animal. Deleuze tiene razón cuando observa que todo mapá, toda trayectoria, es correlativa de un devenir animal. Cocodrilos, pescaditos, gatos, leones, perros, pajaritos, pajarracos, viboras, ratones, plantas carnívoras: animales que pululan por la cartografía deseante de Toto. La mentira es el primer paso o grado en este devenir animal. Cada vez que miente o planea mentir, Toto ingresa alegremente en un devenir: le crece “una cola larga como la de los monitos” (30). Pero con sus mentiras —fui al baño de

varones, me defendí cuando me pegaron—, no llega demasiado lejos: mentir puede volverse un pecado, una falta que merece un castigo castrador. La mentira es todavía una órbita alrededor de una verdad o de una esencia. Hace falta acelerar el movimiento, vibrar quieto, para dejar de reptar en torno al centro vacío de lo que no se tiene, para abandonar la concepción rastrera del deseo y emprender vuelo. Para romper con uno de los tantos sitios que lo amenazan —el episodio del baño de mujeres—, Toto pierde la forma y se convierte en pescadito: “yo hago tanta fuerza al dar un salto muy grande por la ventana, para no caer en la laguna... Y salto... y voy casi volando... ¿detrás de la laguna está el corral del gitano y me caigo adentro? Entonces digo que soy un pescadito y me voy a caer a la pecera glu, glu, glu”, (38-39). Los que sólo desean lo que no tienen, no vuelan tan alto ni saben mantenerse a flote, con calma, cuidándose de los Maelströms territoriales que tiran hacia abajo, hacia el fondo de la identidad.

Los animales le permiten a Toto explorar superficies y espacios: devenir pájaro para ganar altura, devenir pez para poder nadar. Despegar, volar, sumergirse, nadar, aterrizar, son movimientos que le permiten cambiar de medio. Hay otra serie de animales que se relaciona con la profundidad, con la amenaza de ser arrastrado o tragado: cocodrilos, perros, ratones, gatos. Tanto el cocodrilo como las plantas carnívoras son bestias de las profundidades, asociadas a mezclas en las que un cuerpo devora a otro. Así, en una representación sexual de Toto “los pelos del chico le van comiendo todo, la barriga, el corazón, y las orejas” (82). Son los riesgos de salir de un territorio, los peligros de las líneas de aventura sonoras y gestuales trazadas por los niños. En uno de sus juegos, Toto deviene la heroína de un film de aventuras de la selva que cruza el Amazonas y experimenta la amenaza de cocodrilos escondidos debajo de los tablones: “la chica tiene que pasar y se cae del tablón, se cae al río. Tienen que correr sin que la alcancen los cocodrilos, que con esa boca grande se la tragan” (71). Kandinsky (1993) también exploró estos espacios, la densidad del “abajo” de un plano que se opone a la ligereza del “arriba”: “Cuanto más nos acercamos al límite inferior del plano, más espesa se vuelve la atmósfera. La ‘ascensión’ se vuelve más difícil: las formas parecen desgajarse con violencia y casi puede oírse el rumor de la fricción. La libertad del ‘movimiento’ se ve más y más limitada”. Cualquier organización está amenazada por estos manojos de líneas libres enmarañadas. por un caos de materias no diferenciadas que bullen en el fondo de los cuerpos. Los hilos narrativos y los hilos de la vida siempre pueden enredarse o hundirse en el magma material. bajo el volcán de la identidad.

4-

Yo continué caminando imperturbable. como un zombi. o un autómeta: no sentía el peso de mi cuerpo. daba la sensación que me iba flotando. como si la fuerza de gravedad no existiera

Toto se resiste a ir a la pileta porque le teme al fondo (115). Tampoco aprendió a nadar “craul”, le recuerda el instructor, pero Toto lo corrige: “se pronuncia crol”. El fondo quedó lejos: Toto flota ahora en la superficie del sentido, en la que se mueve como un pez en el agua, o más precisamente, como una rana: sabe nadar “siempre con la cabeza afuera del agua, estilo rana” (112), como le enseñó la superficial Choli. A diferencia de la madre de Toto, Choli —especialista en maquillaje, en trabajar superficies y crear máscaras cosméticas— supo inventarse una salida allí donde Mita no pudo o no supo encontrarla. Aún casada, nunca dejaba de salir un rato al balcón, y cuando se convirtió en viuda, “las penas se acabaron, por suerte ahora en Hollywood Cosméticos es distinto, con la libertad que tengo” (52). Libertad que le proporcionan las giras, un movimiento centrífugo que le permitió romper la inercia gravitatoria de Vallejos. Extranjera en su propia tierra —según su propia descripción, tiene tipo de norteamericana—, siempre fue considerada por el resto de las mujeres una “forastera” (45). Las giras y el maquillaje son los diagonales por las que Choli se lanza. En efecto, tanto las líneas de maquillaje, los trazos de sombras y carmín que estiran y prolongan el rostro hacia un afuera; como las giras, que agrietan las paredes que encierran la identidad de mujer, madre, monogámica, de pueblo; van acompañadas por movimientos narrativos: “Me oigo y me parece que estoy contando una película” (52). ¿Quién será?, piensa la gente, pregunta que la desplaza hacia un afuera de la ley, hacia el espacio de la traición, en el que se vuelve ladrona de joyas, contrabandista, espía. Como Toto, Choli sabe mantenerse a flote, sabe trazar superficies por donde deslizarse. En el texto insisten las superficies brillosas, bruñidas, enceradas. Por todos lados, el resplandor de pisos cubiertos de cera, mármoles que reflejan, el cubrecama rojo de Mita, caretas, cosméticos. Y el brillo, el reflejo mayor: el del cine y sus estrellas. Pero no hay por qué reducir estas superficies a espejos imaginarios de alcoba, a imágenes especulares de los sujetos del texto. No sólo los ideales brillan, también los simulacros. Toto, el falso, el mentiroso, y Choli, la espía, saben cómo crear estas superficies, cómo pulir el lenguaje hasta sacarle el brillo del sentido, el fulgor efímero de lo nuevo, que lleva más allá de las significaciones establecidas por los géneros discursivos que regulan las voces del texto.

5-

Nos siguió acompañando varios kilómetros hasta que de repente se detuvo totalmente en el espacio por unos segundos. tal vez minutos. y luego salió disparado hacia el infinito a una velocidad inmedible. y fue a quedarse en un punto otra vez como petrificado. allá arriba. entre las estrellas.

El brillo no es sólo para el ojo: también es un efecto relacionado con la boca. Toto. sentado en el banco de adelante. mira en la maestra la irradiación

imaginaria del poder: “brillo de dorado en los aros y el anillo, brillos de piedritas en la peineta y brillo de ganas de comer de dulce de ciruela” (73). Toto se lleva todo a la boca: comida, palabras, tonos. Irrita por su “presunción de opinar, sobre todo y todos” (240). En este sentido, es pura oralidad: come tanto como habla. Es más: come a la manera en que habla, es decir, repitiendo. En un cumpleaños al que asiste, Toto repite su porción de torta de chocolate, así como es acusado por su maestra de dibujar “como habla un loro, sin entender los que dice” (62). Queda claro: de hablar repitiendo. En ese dibujo, Toto había superpuesto al aparato digestivo de un ave el aparato reproductor, un dispositivo que es al mismo tiempo sexual y verbal. Las fugas que Toto diseña avanzan en zig-zag entre el comer y el hablar, entre la serie de animales del fondo y las superficies verbales. A la manera de una tangente abriéndose camino entre dos círculos, la escritura se desliza entre el comer y el hablar, sobre un espacio virtual representado por la posición que ocupa el diario de Esther, escondido “entre un gordo texto de Zoología y una carpeta de Castellano” (207), materia a cargo de una profesora apodada “la Chancha” (211).

Toto es capaz de transformar una acción expresada por un verbo en un acontecimiento, de sacar la sexualidad —de la profundidad de los orificios sexuales— a las superficies donde se multiplican los efectos de sentido. Es la lección de su amiga Pocha: coger “es una cosa mala que no se puede hacer, se puede jugar no más” (36). La acción de coger, que va ligada a una representación o a un significado, en labios de Toto se convierte en sustantivo: “cara de cogía”, les dice a la sirvienta y a la maestra (37-38); o plantas de cogía, las que lo amenazan en lo profundo de la laguna (38). Sobre esta dimensión que Toto domina, las identidades se deshacen permanentemente. Ya no es necesario optar entre hombre o mujer, porque siguiendo la pendiente de una línea de cambio, se puede ser hombre y mujer: “podemos jugar a que yo soy la chica y vos sos el muchacho”, le propone Toto a Pocha. Del fondo de los cuerpos, de sus mezclas de racimitos, líos de cañitos y líneas enredadas con nombres difíciles, Toto extrae un sentido y produce un acontecimiento, una novedad, una rareza verbal “propias de un loco” (242). Después de todo, ¿no es el chisme una máquina de producir acontecimientos, una usina de simulacros que no deja de dispersar efectos? El lenguaje de Toto es una fuga hacia adelante, hacia lo nuevo, y en este sentido, es un lenguaje utópico. El sentido expresado siempre va un paso adelante de las cosas y sus representaciones. Como “El loco”, un relato que Toto atribuye a Chéjov, el protagonista pierde completamente el tacto —deja de percibir el cuerpo propio y ajeno (esto es, abandona el plano profundo de los cuerpos)—, y sin embargo se quema cuando acerca los dedos al fuego. Comienza a circular el rumor de que está loco. Pero recién cuando su amada lo deje, la locura se actualiza, se encarna, y el personaje perderá la razón. Hasta que se inscribe en el cuerpo, la locura como chisme es un acontecimiento, una realidad virtual —real sin ser actual—, circulando de boca en boca.

6-

“Te venimos a buscar. Debes venir con nosotros”. Y yo, aletargado y débil, les preguntaba: ‘¿De dónde vienen? ¿Cuál es el mensaje que están tratando de comunicarme?’ Y dos de ellos me respondían, sin dejar de flotar suavemente: ‘Te lo diremos después. Nuestro mundo te espera’.

Hablar entonces es estirar la boca hasta que se deshaga en moléculas sonoras, es desprenderse de la dimensión del comer-ser comido, del plano de las mezclas de los cuerpos. Toto es un acelerador de partículas, convertido en pura línea, puro trayecto. Volviendo a sus aventuras en el patio, la chica que cayó al río y corre peligro de ser devorada por los cocodrilos se salva gracias a una abertura que Toto crea con la boca: “yo grité ‘cambiamos de juego a que la chica es el cocodrilo’ y se volvió cocodrilo” (71). A la manera del bastonero de un baile, a cuya voz cambian las parejas, Toto agrega a su devenir-heroína otro devenir animal. Sabe que el lenguaje no es una herramienta comunicativa, sino un conjunto de órdenes, un protocolo de acción. Por eso, cuando se trata de hablar o escribir, Toto es el que manda. De la misma manera que corregía la pronunciación del profesor de natación, domina en los juegos donde interviene el lenguaje. Jugando a la tienda, Tete se aburre porque Toto hace listas de ropa para vender. “A mí no me dejaba hacer nada, todo lo anotaba él”, se queja Tete. Toto no aprende estructuralmente, no organiza sus conocimientos y experiencias de acuerdo a alguna ley. Por el contrario, tiene un pensamiento serial: arma listas como las del juego, dibuja palotes sobre el renglón, traza series siempre abiertas, que pueden desviarse en cualquier punto, como los miles de cartoncitos que colecciona y ordena de memoria. Pequeño, obeso, torpe, Toto se parece a Humpty Dumpty, el amo del sentido reinando desde lo alto de una pared que separa las palabras y las cosas. Subido al tapial del fondo del negocio, Toto ejerce su poder narrativo sobre Raúl García, al que le cuenta una obra de teatro. Desde lo alto, el hombre-araña domina las superficies, cubriendo el torso desnudo de su vecino con la tela de un texto tejido con los hilos de su voz, las líneas, agujas de coser, alfileres de gancho y lancetas que saltan de su boca.

El patio y la pared representan huidas del territorio comercial del padre. Dos movimientos complementarios que siguen las huidas: hacia atrás —como en el patio del cine—, hacia arriba. En efecto, las líneas de fuga arrastran todo el sistema hacia la altura: Toto habla encima de una tapia, se sube a una silla para alcanzar una careta, levanta la cabeza afuera del agua para nadar. En los campos de fuerzas que explora Kandinsky (1993) “el arriba evoca la imagen de una mayor soltura, una sensación de ligereza, de liberación y finalmente la libertad misma”. Un plano se estabiliza por tensiones, sonidos, temperaturas, que orientan y liberan líneas ascendentes de libertad. La gran fuga de la escuela con que culmina el capítulo III lo lleva a Toto, en su devenir-pájaro, hacia el cielo, desde donde domina todo el mapa de Vallejos y la ubicación de sus guardianes:

“alto desde las nubes se ve todo chiquitito en Vallejos, y el gitano ya no está más en el corral” (41).

7-

Por momentos me digo que si vuelven me iré con ellos, y por momentos me digo que no y tengo miedo.

Pero a veces ni el movimiento hacia atrás ni hacia arriba son suficientes. El pastizal del fondo del patio del colegio o la pared de atrás son los lugares donde los alumnos más grandes, los repetidores de grado como Noziglia, violan a los más pequeños. El colegio de Merlo —“ratonera” (173) o “madriguera”(174), desde el punto de vista del brioso Cobito—, es otro de los encierros que Toto logra desbloquear. Tres compañeros preparan “el crimen perfecto”: “todos los agujeros de la madriguera están bloqueados, y los gatos se van a morfar al ratón” (175). La trampa lo conduce hacia arriba, del primero al segundo piso. Cuando Toto intenta retroceder, la salida está bloqueada: “Colombo del lado de la pared y yo contra la baranda le cerramos el paso” (175). Esta vez, el devenir-animal y el ascenso no son suficientes como para precipitar la fuga, no alcanzan para abrir un callejón. Surge entonces un escape lateral, por la puerta abierta “del salón grande de dibujo con los jarrones para dibujar y la fruta falsa”. La fuga continua en un salón más chico lleno de “yesos de las columnas dóricas”. Cobito, con un énfasis previsible, interpreta y codifica, retiene la línea que se escurre una vez más de entre sus manos: “agarrame la columna”. El proceso se interrumpe, porque la fuga va a parar a un espacio plagado de representaciones fálicas, subrayadas por Cobito —al margen: el movimiento de Cobito es opuesto al de Toto, Cobito vuelve a su pueblo, a la identidad judía, junto a su hermano, a encargarse del negocio del padre. Toto finalmente logra huir, volviendo al salón de los jarrones y frutas falsas, el continente y el contenido del arte de la copia y del simulacro, que Toto domina. Definitivamente, Toto no se deja coger por ningún aparato. El problema animal es menor respecto del problema de la salida que el arte de la copia y la reproducción le proporcionan. La disyunción comer-hablar se prolonga en el par comer-escribir o comer-dibujar. Son los dos polos de la máquina descompuesta de Toto —que tiene un tornillo flojo—, una máquina que se alimenta de enunciados ajenos que reproduce y lanza, acelerándolos, por los cielos vacíos del sentido. Dibujando a solas, agazapado en la caverna de su casa. Toto es un animal peligroso, inmune a los contagios que amenazan todo aprendizaje. Con el poder del simulacro, con la potencia de lo falso, lentamente acumulado en horas de cine y siestas, no deja de producir efectos capaces de trastornar la realidad. Una línea de fuga no es más que eso:

un modo de hacer posible lo imposible. Después de todo, como sospecha su maestra de piano Herminia, Toto es un realista: “siempre pidiendo lo imposible”.

FERMÍN RODRÍGUEZ

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- DELEUZE, GILLES. 1996. “Lo que dicen los niños”, en *Crítica y clínica*. Barcelona, Anagrama.
- KANDINSKY, VASILI. 1993. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona, Labor. Traducción Roberto Echavarrén.
- PUIG, MANUEL. 1973. *La traición de Rita Hayworth*. Barcelona, Seix Barral, 1973.