

UNA LECTURA *QUEER* DE MANUEL PUIG:
BLOOD AND SAND EN LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH

POR

RICARDO F. VIVANCOS PÉREZ
Universidad de California, Santa Bárbara

Cuenta Suzanne Jill Levine en su biografía cómo Manuel Puig –que después iba a ser un gran inventor de títulos impactantes– tenía dificultades con su primera novela, la cual fue cambiando de nombre a medida que la escribía. Primero, cuando sólo era un monólogo de veintiséis páginas, la llamó “Pájaros en la cabeza”, queriendo dejar constancia del carácter “automático” de su escritura (Levine 143).¹ Más tarde, cuando la novela estaba ya muy avanzada, con un borrador de dieciséis capítulos, la llamó “Desencuentros” (Levine 164), aludiendo quizás tanto a la estructura novelesca en forma de colusión de voces como a su enfrentamiento personal con estas voces de su propio pasado. Sin embargo, Puig seguía insatisfecho con el título. Finalmente, al querer publicarla en la editorial Gallimard, Juan Goytisolo escoge el título de entre los sugeridos en una lista incluida con el manuscrito que Néstor Almendros le había pasado, según dice Puig. No obstante, el mismo Juan Goytisolo afirma que no fue exactamente así como ocurrió, sino que él mismo propuso el título, después de que le llamara la atención la importancia de “la traición de Rita Hayworth” en unas notas aclaratorias de Puig sobre su novela (Cit. en Levine 174-5).

Elegir un título activa procesos identitarios. Dar nombre a una persona o a un lugar define, consigna, en el sentido etimológico del latín *consignare*, “destinar un lugar o sitio para poner o colocar en él algo” (RAE). En un sentido foucauldiano, nominalizar lleva consigo la doble potencialidad de la entrada en juego del poder: liberatoria, pues el espacio consignado queda en principio a la completa disposición del usuario en, por ejemplo, la consigna de una estación de trenes; y restrictiva, como en el acto performativo judeocristiano

¹ Según Levine, “the birds in his head were the voices of aunt Carmen, Malé’s sister, a voice that in the novel evolved into a cornucopia of voices, like the lavish threads of Male’s embroideries” (399). La crítica se ha centrado en dos aspectos originarios de la decisión tardía de Manuel Puig de escribir novelas. El paso de la escritura de guiones cinematográficos es motivo de preocupación principal para lecturas posestructuralistas (Mac Adam, Pauls, Campos, Kerr). Por otra parte, existe una crítica que quiere hacer más caso al mismo autor y su insistencia en el fuerte carácter autobiográfico de *La traición* (Puig, *Los ojos* 133). Finalmente, críticos argentinos como Ricardo Piglia han aportado lecturas materialistas que se fijan en la presentación del “vértigo de pertenecer a la clase media” en la novela (Piglia 356).

de marcar a alguien con la señal de la cruz. Sin duda, la titulación o nominalización de la novela es fundamental tanto para la lectura actual como para la posterior historia del texto y la crítica que lo trata. De hecho, en *La traición de Rita Hayworth*, la titulación también apunta a una característica estructural de la novela, en la cual la función del narrador se construye mínimamente, según Alan Pauls, a través de la nominación de capítulos y personajes, además de la fijación de un marco geográfico y temporal (Pauls 20). En particular, la fijación del título supone también la elección de un episodio concreto en que Toto menciona a Rita Hayworth, como *mise en abîme* o auténtica epifanía en la formación de la subjetividad del niño artista.

Rita Hayworth se convierte en “a model of instability” en la novela (Kerr 27). En este sentido, Lucille Kerr aporta un análisis del título que se hace básico para aproximarse a su estructura: “In the phrase ‘La traición de Rita Hayworth’ the preposition functions as a double genitive which, at the level of grammar, has an irresolvable dual value. ‘Rita Hayworth’ is both agent and recipient of ‘la traición’, both subject (betrayed) and object (the one betrayed) of treachery” (27-8). La figura de la traidora traicionada se identifica inicialmente tanto con el padre, Berto, ausente la mayor parte del tiempo; como con el hijo, Toto, una de las voces narrativas principales (Kerr 29, Levine 36). Este hecho, por extensión, lleva a cuestionar una autoridad o figura fundacional de la narrativa.

El título de este trabajo –“Una lectura *queer* de Manuel Puig”– pretende reproducir el juego gramatical con que mejor podemos interpretar el mismo título de la novela. El doble genitivo apunta a su lectura *queer* de la película *Blood and Sand* (1941) y también a mi lectura de *La traición*. El desdoblamiento pretende continuar una cadena de lecturas *queer* que, a mi parecer, Puig pretende establecer con su proyecto narrativo, la cual emerge de una “hermenéutica de la sospecha” que consiste en el desplazamiento del foco de atención desde los centros a sus vecindades. Así, Puig (des)centra (des)constructivamente la lectura en su cuestionamiento de las variantes de género y sexualidad, y apunta abiertamente a múltiples posibilidades de redefinición.

Mi lectura *queer* aprecia en *La traición* un desmantelamiento de los constructos tradicionales y definitivos de género y sexo. La complejidad de la presentación de la sexualidad en la novela enlaza con la idea de traición a la que alude el título, abogando por la aceptación de las contradicciones como momentos que no tienen por qué indicar negatividad. Pretendo defender que el hecho de ser una autobiografía ficcional así como el interés en el despertar sexual del protagonista de la infancia a la adolescencia convierten a esta primera novela de Puig en texto base para estudiar la concepción de sexualidades fluidas en su narrativa. A este respecto, quiero recalcar la potencialidad positiva de los planteamientos de Manuel Puig, cuyas obras han sido frecuentemente valoradas como escépticas, principalmente por su (aparente) negación de la síntesis.

ANÁLISIS Y NOVELA

En “El fin de la literatura”, artículo publicado póstumamente pero escrito como ponencia para universidades americanas alrededor de 1975, Manuel Puig teoriza sobre la diferencia entre novela y cine a partir de una reflexión personal sobre su decisión, en marzo de 1962, de escribir su primera novela, *La traición*, a partir de un guión ya comenzado.

Puig relata que mientras escribía el supuesto guión se dio cuenta de que a partir de una voz, originalmente la voz imaginaria de su tía Carmen, la “acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición” y necesitaba “mayor espacio narrativo” (*Los ojos* 132). Según el autor, su escritura nacía de la necesidad de “comprender” la realidad circundante, adentrarse en su propia experiencia vital: “Una vez que pude enfrentar la realidad después de tantos años de fuga cinematográfica me interesaba explorar esa realidad, desmenuzarla para tratar de comprenderla” (133).

En ese “desmenuzado”, el discurso narrativo resultaba adecuado por su complejidad conceptual y por el tiempo que deja al lector para la reflexión, en oposición al discurso cinematográfico, que es esencialmente sintético e instantáneo, sin dejar mucho tiempo al espectador para pensar durante el visionado.² Puig lo explica de la siguiente forma: “Mis novelas [...] pretenden siempre una reconstrucción directa de la realidad. De ahí su naturaleza analítica; la síntesis, en cambio, va bien con la alegoría, con el sueño. [...] El cine requiere síntesis, y por lo tanto es el vehículo ideal de la alegoría, del sueño” (135).

Esta oposición puede servir a Puig de ayuda pedagógica. Sin embargo, si sueño y realidad forman parte de nuestra experiencia, se sobreentiende entonces que sólo mediante el entrelazado de ambos discursos llegaremos a esa “reconstrucción directa” de la vida que Puig quería conseguir con su escritura. Por eso la dicotomía se rompe inmediatamente cuando se plantea la relación entre cine y narrativa en sus textos. Puig va más allá de lo intertextual para incluir también aquellos aspectos paratextuales que resulten relevantes a la ficción narrada. Para él, lo que existe alrededor de la creación del libro también cuenta. En una novela de formación como *La traición* deben incluirse tanto lo autobiográfico como lo relacionado con los deseos artísticos del mismo autor. Asimismo, la actriz de cine entra en juego tanto como persona y como personaje: Rita Hayworth/Margarita Cansino y su papel de doña Sol en *Blood and Sand*.

En un análisis de la estructura cinemática de la novela, René Alberto Campos afirma que el estilo de Puig surge de “un juego intertextual absoluto” en el que la representación cinematográfica es parte integrante de la narración:

Las películas que aparecen contadas, mencionadas y sugeridas, no son sólo referentes externos, sino que constituyen una parte integral de la diégesis narrativa, del mismo modo que los actores, las actrices y las acciones, como reflejos de Toto, vienen a ser –en última instancia– el propio personaje. Por es[o] podemos leer a Toto a través de los textos que menciona. (Campos 122)

Esta aproximación es sin duda fructífera en el análisis de la relación entre cine y literatura en Puig. Sin embargo, no llega a ser totalmente “absoluta”, pues sitúa a Toto como centro en múltiple relación con las películas que se mencionan. Esto puede limitar la comprensión del estado incubacional en que se encuentra su subjetividad. El término “intertextualidad absoluta” podría ir más allá, conectando personajes, actrices, actores y acciones de las películas aludidas no sólo con Toto, sino también con todas las voces que

² La precisión del uso del verbo desmenuzar no es baladí. Puig habla al mismo tiempo de sus dos acepciones según el diccionario: “deshacer algo dividiéndolo en partes menudas”, y “examinar en detalle algo” (RAE).

aparecen en la novela, despojando a la entidad narradora de una centralidad que no llega a adquirir en la novela.

En mi aproximación, propongo la existencia de una múltiple referencialidad de cada personaje de *La traición* con personajes, actores y actrices en las películas a las que se aluden. El ejemplo más claro lo da *Blood and Sand*, una película sobre la formación del torero Juan Gallardo –Tyrone Power– que narra su ascensión a la fama desde su salida de los barrios obreros de Sevilla, hasta su posterior caída, provocada en su mayor parte por su relación sentimental extramatrimonial con doña Sol –Rita Hayworth– y finalmente su muerte en el ruedo. Los deseos de Juan Gallardo por emular a su padre acaban por repetir su malograda carrera taurina, pues ambos mueren en la plaza tras haber caído en desgracia ante el público y la crítica.

Las conexiones entre la película y la novela de Puig son evidentes. En particular, dos aspectos de la trama destacan por encima de todos: la ausencia del padre y la aparición de doña Sol en un momento clave de la vida del protagonista. Por un lado, doña Sol marca en la película la caída en desgracia de Juan Gallardo, mientras que en la novela su aparición supone una progresión en el desarrollo de Toto, el cual rechaza al padre. Por otro lado, la ausencia del padre es crucial, tal y como afirmaba el mismo Puig sin ocultar su elemento autobiográfico. Aquí surge la segunda diferencia con la película, en la que Juan Gallardo no traiciona al padre, sino que defiende y emula su figura en todo momento. En este sentido, como iré “desmenuzando” aún más, existe en *La traición* una inversión de la relación padre-hijo encontrada en *Blood and Sand*.

Volviendo al episodio de la búsqueda de un título para la novela, recordemos que para Juan Goytisolo lo curioso fue la insistencia de Manuel Puig en resaltar “la traición de Rita Hayworth” cuando trataba de resumir los aspectos fundamentales de su manuscrito. Las palabras de Puig debieron ser, quizás, las mismas que más tarde enviaría a la mismísima Rita Hayworth explicándole el uso de su nombre en el título:

Chapter 5 is the big turning point of the novel because it's then that the child ceases looking for his father and starts to replace him with another father image... he [the father] goes to see “Blood and Sand” with his wife and child and he enjoys the film and the new star (yourself) tremendously. He promises to come back to the movies more often. This is a moment of happiness for the child. But the father fails to keep that promise and the child resents it to the point of rejecting him definitely. He rejects his father and all that he represents; symbolically the child resents his father liking Rita-doña Sol, who betrays Juan Gallardo in the film. And the fact of Rita-doña Sol being evil but beautiful at the same time, confuses the child even more. (Puig 433-4)

Manuel Puig no escogió la referencia a *Blood and Sand* sólo por ser una de las muchísimas películas que veía casi diariamente con su madre cuando era niño. Tampoco le interesaba resaltar solamente una escena en particular, como apreciamos en la falta de referencia a la escena específica en su carta a Rita Hayworth. Muy al contrario, Puig era consciente de la importancia de este intertexto en la escritura de la novela –en el paralelo autobiográfico Coco-Toto– tanto que en ella realiza una lectura *queer*, (des)centrada en trazar la formación psicosexual del personaje en conexión con lo social. El entrelazado de estos dos aspectos con uno tercero, lo político, constituirá la principal preocupación de sus escritos.

A continuación vamos a ver cómo la crítica, a pesar de estar de acuerdo en considerar la escena como “a fictional turning point in the tense relationship between father and son” (Levine 36), se acerca de forma estática a la intertextualidad. Analizaré aquí los dos elementos resaltados en el título: la figura de la diva y el concepto de traición. La múltiple referencialidad entre personajes de ambas ficciones demuestra la renuncia de Manuel Puig a la síntesis, lo cual es motivo de ambigüedades y contradicciones que la crítica tiende a identificar como una perspectiva escéptica en su obra.

AMBIVALENCIA DE LA DIVA

La obsesión por la “fábula fundacional” acosa al crítico literario: quién lo dijo primero y dónde aparece primero, en cuanto a las ideas; quién es el protagonista y qué escena es la fundamental portadora de significado, en la obra de ficción. El crítico está siempre a la caza del ejemplo que le dé garantías para demostrar su argumento, que reúna las características esenciales, y que sintetice ideas centrales del texto literario, de la obra del autor, o el género o época en que se escribe. En el caso de la novela de formación, el crítico busca momentos epifánicos de carácter ascendente, influenciado, sin duda, por el Stephen Dedalus de James Joyce. En *La traición*, un momento revelador en el desarrollo de la subjetividad de Toto coincide con la *mise en abîme* que refiere al título. Toto relata en su monólogo interior la primera vez que Berto, el padre, va al cine con él y con su madre (82-3). Aunque Berto disfruta con la película, sobre todo con la aparición estelar de Rita Hayworth, no cumplirá su promesa de volver. Esto significa su rechazo al mundo del hijo y de su mujer. Toto hace referencia a la escena del “toro, toro” en *Blood and Sand*, en la cual se invierten los papeles de género tradicionales: doña Sol se vuelve torero y Juan Gallardo es toreado. La crítica analiza esta escena como representación alegórica de la traición del padre por parte del autor. Según esta interpretación, típicamente freudiana, existen dos roles: el activo masculino de la vida pública y el pasivo femenino de la vida privada, lo sumiso y lo sentimental. Al rechazar el comportamiento del padre, Toto elige inequívocamente, según críticos como Alfred Mac Adam, el de la madre: “It is that insult which provokes a metamorphosis in Toto; he will no longer imitate the social model represented by his father, but will instead become like his mother” (Mac Adam 94). Además de limitar la intertextualidad a una escena de la película, una lectura que busca la progresión de la voz del niño en términos epifánicos anula la consideración de posibles quiebras en el desarrollo de su subjetividad durante la novela, así como su múltiple identificación con otras voces. Su sexualidad debe seguir el patrón tradicional apuntado por el psicoanálisis para el hombre homosexual, el cual debe mostrar una fuerte fijación por la figura de la madre.³

³ Sigmund Freud señalaba los dos hallazgos principales del psicoanálisis sobre la homosexualidad: primero, la fuerte fijación en la madre del hombre homosexual; segundo, la homosexualidad latente en todas las personas (Freud 265). Ambos aspectos son afirmados y cuestionados constantemente por Manuel Puig en toda su producción, señalando su complejidad y carácter contradictorio. Su especial interés por el psicoanálisis freudiano se encuentra especialmente en las notas a pie de página en su obra más conocida, *El beso de la mujer araña* (1976). Puig no refuta ni se adhiere a la

Otra aproximación más reciente que tiene en cuenta la estructura cinemática de *La traición* como montaje propone considerar los capítulos como planos y las divas mencionadas como imágenes fijas, poniendo el ejemplo del rostro de Rita Hayworth (Pauls 58). Tanto una interpretación en términos de progresión como una visión de la trama como montaje limitan la intertextualidad con *Blood and Sand* a una visión estática, en que sólo existe una referencia para cada escena o para cada personaje o voz en cada momento, y unidireccional, en que el desarrollo de la voz narrativa sólo puede ser ascendente.

En segundo lugar, los críticos toman la perspectiva de Toto para aclarar el significado del momento revelador para el niño. Para Toto, la evolución de la trama de la película es lineal y los personajes principales son monolíticos. El torero Juan Gallardo/Tyrone Power se casa y triunfa con la mujer buena, mientras que Manolo de Palma/Anthony Quinn es el torero rival, el malo de la película. La revelación surge cuando aparece doña Sol/Rita Hayworth como figura femenina especialmente atractiva y resulta ser la mala. Suzanne Jill Levine resume esta interpretación desde los ojos de Toto: “Until Hayworth, the good were always beautiful, the bad ugly. Toto agrees that she is pretty, but he is disturbed by her betrayal of the good and good-looking Tyrone Power” (36). A partir de este momento, Toto se verá a sí mismo como un personaje complejo y su *alter ego* será doña Sol/Rita Hayworth, mientras que verá a su padre como el torero rival, Manolo de Palma/Anthony Quinn (Levine 35).

Tomar el punto de vista de Toto como centro y tomar el intertexto como relación estática con esta escena puntual llevan de nuevo a una concepción limitada de la relación con la película. La perspectiva de Toto no coincide con la interpretación “total” de la intertextualidad de *Blood and Sand* en la novela. Recordemos que estamos ante el proceso de formación de una subjetividad: Toto no es una entidad estable ni completamente formada, aunque este episodio represente un paso adelante en su relación con el padre.

Lucille Kerr añade una nueva dimensión al insistir en que Rita Hayworth es agente y recipiente de la traición. Esto contrasta con la perspectiva del niño en su monólogo, que sigue siendo una interpretación monolítica de la diva como traidora. Por eso Kerr advierte de la posible confusión a que nos puede llevar la alusión a *Blood and Sand*, pues en la escena del “toro, toro” predomina su función como traidora (Kerr 29). ¿Cómo entender la figura de la diva en el título con respecto a su aparición como *femme fatale* en la película?

Frente a la visión estable de Rita Hayworth como traidora se encuentra la relación familiar que se desarrolla en paralelo, en la que Toto desea imitar al padre:

That Toto is betrayed by Berto, and that Berto seems to be made to follow in the footsteps of Rita Hayworth is clear from Toto's version of the scenes following the film outing. His description of them reveals a complex structure of imitative desires through which each also turns around the position of the other. (Kerr 29)

Kerr interpreta la alusión a la escena del “toro, toro” en *Blood and Sand* en el contexto global de la novela. Las referencias se desdoblán: Toto desea ser doña Sol/Rita Hayworth,

construcción tradicional de las relaciones de género apuntadas por Freud; reconoce su existencia, pero reclama la viabilidad de construcciones alternativas.

pero también Juan Gallardo/Tyrone Power, pues ve a su padre reflejado en ambos. No obstante, Kerr sigue hablando solamente de la diva y su relación con el torero como elementos centrales al texto de Puig (33).

Aquí lo importante para mí es reconocer los mecanismos de des-identificación entre las voces de la novela. A este respecto, sigo la politización que hacen críticas feministas del concepto de identificación original del psicoanálisis.⁴ Como estrategia a nivel del sujeto y su subjetividad, la des-identificación opera abriendo intervalos que permiten una distancia interna que ayuda al sujeto a definirse a sí mismo frente a los constructos sociales circundantes (Braidotti 40). En el contexto de la teoría *queer*, Luis Esteban Muñoz explica el término como un tercer modo de resistencia ante la ideología dominante, “one that neither opts to assimilate within a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology” (11).

La intertextualidad absoluta entre *La traición* y *Blood and Sand* conduce no sólo a tratar la alusión cinematográfica en el contexto de la novela, sino a considerar también el contexto de la película. Puig hace una lectura global de la película en su novela. Las des-identificaciones entre las voces en la novela y los personajes en *Blood and Sand* se multiplican. Dos ejemplos claros son las figuras femeninas de la película. La múltiple referencialidad de sus roles conforma la figura de la diva como imagen femenina principal en el texto.

Toto no sólo se identifica con Rita Hayworth o Tyrone Power, sino que también lo hace con la mujer del torero. María Espinosa/Linda Darnell juega el papel fijo de la mujer buena, pura y abnegada hasta el matrimonio y en trato directo con la virgen de la Macarena. Su papel de espectadora de la carrera de Juan Gallardo como torero es similar al de Toto como espectador de la vida en Coronel Vallejos y, por extensión, al papel del lector que acumula “banalidades” a través de la lectura del texto. La confianza ciega de María Espinosa en su amante y posterior marido Juan Gallardo es, en principio, equivalente al deseo de Toto por imitar al padre. Sin embargo, mientras que el torero le es infiel con doña Sol y María lo perdona, Toto no perdona al padre y se aleja progresivamente de él, des-identificándose con lo que su figura significa.

María Espinosa acumula en un álbum recortes de periódico que forman la narrativa del éxito de Juan Gallardo, al igual que Toto reconstruye con cartoncitos las películas que ve con su madre y más tarde, en un estadio superior de creación, hace dibujos sobre ellas. Este episodio es autobiográfico pues, como apunta Suzanne Jill Levine, es cierto que Coco (Manuel Puig) guardaba estos cartoncitos junto a su madre (Levine 29). Sin embargo, Puig pudo también observar esta conexión de su vida con la película *Blood and Sand* y añadirla a la formación de Toto en *La traición*.

En cuanto a doña Sol/Rita Hayworth, además de conectarse con Berto y Toto, también se des-identifica con la madre de Toto, Mita, sobre todo en su diálogo con su

⁴ Partiendo de los trabajos de Freud y Lacan, Diana Fuss define el concepto de identificación como “the detour through the other that defines a self”, poniendo énfasis en su potencial carácter liberatorio (3). Por su parte, Jessica Benjamin resalta esta estrategia como básica para las posibilidades de reconocimiento mutuo entre dos sujetos respetando sus diferencias (17). Sus trabajos, que parten de una conjugación de psicoanálisis y feminismo, son cruciales en el desarrollo de las teorías *queer* en los años 90.

amiga Choli. Al igual que doña Sol, Mita es una mujer con educación y pragmática. Tanto Choli como ella son forasteras, lo cual causa celos en Coronel Vallejos (Puig, *Traición* 52-3). Por su parte, doña Sol es cosmopolita y domina muchas lenguas, lo cual la hace ser “muchas mujeres” y haber estado con “muchos hombres”. En contraste con esta negatividad expresada en la película, Toto quizás convierte estos valores en positivos al desear que su madre vaya “bien vestida, como una artista” (66). El vestido y la apariencia de las mujeres en la pantalla las hace más o menos interesantes, pues una mujer “con un vestido bien cortado [...] ya no es una mujer cualquiera” (68).

La des-identificación entre madre y diva es fundamental por sus papeles como mediadoras en el proceso de formación de la subjetividad del niño. La madre es mediadora entre Toto y las películas. El niño las asimila a través de ella (Levine 27). La figura femenina que llama la atención del niño es la diva. A través de esa figura Toto aprende algo nuevo: belleza y maldad no son excluyentes. En este sentido, Rita Hayworth también es mediadora en el proceso de rechazo de la figura del padre. No es baladí que el monólogo de Toto donde aparece la escena del “toro, toro” termine con la escena en que la madre cuenta la película a Toto cada día, lo cual crea en el niño el deseo de elevarse y mirar desde el cielo la realidad como pájaro, la muerte del canario, la muerte del tío Perico, o también las muertes en la ficción cinematográfica, como la de Fred Astaire y Ginger Rogers en accidente aéreo, refiriéndose a la película *The Story of Vernon and Irene Castle* (1939).

En *Blood and Sand*, María Espinosa y doña Sol representan la dicotomía virgen/puta. La diva aglutina en sí la figura total femenina en el proceso de formación de la subjetividad de Toto. Para él, doña Sol/Rita Hayworth es la figura más interesante por ser atractiva físicamente, aunque traidora en su comportamiento. En la novela vemos esbozada la importancia que la figura de la diva va a tener en la poética de Puig. Lo fundamental de la diva es poseer una ambigüedad natural que le permita ser versátil, la dote de misterio y provoque inquietud en el público. Así, Puig define a Isa Miranda en un artículo periodístico publicado en la revista *Chorus* en Italia:

Le crees todo porque tiene una sombra de misterios que la recubre y le permite todas las mentiras que quiera decir. Sí, querida, para crear misterio alrededor de ti, para despertar la inquietud del público ante tu personaje, yo como guionista en rodaje debería escribir, por lo menos, dos escenas que precedieran tu aparición. (Puig, *Los ojos* 54)⁵

La mujer como enigma en la primera novela de Puig se conecta con la sexualidad como misterio, como observa Alan Pauls. Ambos enigmas disparan la creación: tanto el sexo como “motor de una búsqueda” (Pauls 24), como la mujer como “arma de seducción

⁵ Este texto es curioso por ser un diálogo entre una diva desconocida y ya pasada de años y su amiga Solange. De la diva sólo sabemos que Isa Miranda le quitó el papel de la actriz que tiene una relación amorosa con un poeta y un conde en la película *La ronde* (1950), dirigida por uno de los directores favoritos de Manuel Puig, Max Ophüls. Es posible que la diva sea Claudette Colbert, actriz que fue rival de Isa Miranda en el Hollywood de los 40. Sin embargo, me inclino por pensar que el personaje anónimo es un desdoblamiento del propio Puig, al tener una videoteca y aludir a la escritura de guiones, y también un reflejo de la misma Isa Miranda, “la voz del siglo” (47), en una convergencia de múltiple referencialidad similar a las planteadas en *La traición*.

y procedimiento de captura de los seducidos potenciales” son, según su interpretación, focos de los que surge la narrativa (28). Frente a esta sexualización de la figura de la diva en Puig, prefiero la aproximación de Suzanne Jill Levine, que la define por su duplicidad con el adjetivo inglés “duplicitous” (Levine 32), según el diccionario “given to or marked by deliberate deceptiveness in behavior or speech” (*American Heritage Dictionary*). Esta duplicidad enfatiza sin duda en la obra de Puig los mecanismos des-identificatorios que forman parte de una potencial estrategia contestataria dentro de esta figuración o personaje conceptual.⁶

Toto y su madre están fascinados por las “glamour girls” de los años treinta y las “drama queen” de los cuarenta (Levine 32-5). Desde los años treinta, Hollywood se esforzó por crear mitos de las actrices, haciendo de su vida y sus papeles en las películas una misma ficción (Campos 41). En este contexto, Puig concluía en “Una actriz y sus directores” que Dolores del Río era una “auténtica creadora cinematográfica”, tras preguntarse “¿hasta qué punto la musa es la autora de la obra que inspira?” (*Los ojos* 113). El cuestionamiento de la autoría y su identificación con la figura del director por parte de Puig es sin duda extensiva al cuestionamiento de la figura ordenadora del discurso narrativo. A esta nueva línea de análisis de la novela volveré más adelante. Tras analizar la diva como personaje conceptual, completaré ahora el estudio de la novela a partir del título con un análisis de la traición como acto inicial que activa la creación o producción del texto.

AMBIVALENCIA DE LA TRAICIÓN

Si Rita Hayworth remite a la figura mediadora en el proceso de formación de la subjetividad de Toto, el acto de traición es el que se alude con más insistencia. Se trata de un acto que une y separa a los personajes dentro de la diégesis de la novela, si consideramos la intertextualidad “absoluta” con *Blood and Sand* de forma descentrada, como expliqué anteriormente. En ambas direcciones hay que tener en cuenta mecanismos des-identificatorios, caracterizados por complejidades contradictorias: toma de algunas características y rechazo de otras.

La traición como falta de un sujeto a otro se entiende como ruptura de un acto performativo “explícito” como puede ser una promesa o un juramento en el sentido de los actos ilocucionarios performativos según J. L. Austin (Kosofsky Sedgwick, *Touching* 68). Por ejemplo, Juan Gallardo traiciona en *Blood and Sand* a su madre al prometerle que no se verá fregando suelos de nuevo, hecho provocado por la caída en desgracia del padre. También traiciona a su mujer siéndole infiel. Por último, traiciona a su cuadrilla cuando no les paga a sus subalternos lo que habían acordado. Sus traiciones refieren a tres actos performativos explícitos: una promesa, la institución del matrimonio, y el contrato laboral del torero con su cuadrilla. En los tres casos, la traición funciona como acto

⁶ Uso el concepto de “figuraciones” según Rosi Braidotti, que las define como “conceptual *personae*”: “As such, they are not metaphor, but rather on the critical level, materially embedded, embodying accounts of one’s power-relations. On the creative level they express the rate of change, transformation or affirmative deconstruction of the power one inhabits” (Braidotti 13).

“periperformativo”, siguiendo a la teórica y crítica literaria *queer* Eve Kosofsky Sedgwick. Estos actos se caracterizan por una alusión a un acto performativo “explícito”, ya sea describiéndolo o negándolo:

Periperformative utterances aren't just about performative utterances in a referential sense: they cluster around them, they are near them or next to them or crowding against them; they are in the neighborhood of the performative. Like the neighborhoods in real estate ads, periperformative neighborhoods have prestigious centers (the explicit performative utterance) but not very fixed circumferences; yet the prestige of the center extend unevenly, even unpredictably through the rest of the neighborhood. (*Touching* 68)

El análisis de las traiciones como actos periperformativos en *La traición* permite apreciar los efectos que se producen en la periferia de actos performativos explícitos. Estos efectos tienen una potencialidad subversiva adjunta a la descentralización aludida continuamente en la novela.

A través de la periperformatividad de la traición, es pertinente volver al estudio de las figuras femeninas y sus interconexiones entre película y novela. En *Blood and Sand*, todos los personajes traicionan y son traicionados con la excepción de las dos mujeres principales en la vida de Juan Gallardo: su esposa, María Espinosa, mujer pura y virginal que no traiciona a nadie; y Rita Hayworth, que no es traicionada por nadie. La desidentificación de Mita, madre en la novela, con María Espinosa no ocurre sólo en su papel como forastera o figura mediadora, sino también como potencial traidora. No en vano, ella es la primera figura puesta en duda, antes incluso que el padre. Esto ocurre en el capítulo II, donde Amparo, sirvienta y niñera de Toto, ve al padre, Berto, escuchar a escondidas una conversación comprometida entre Mita y Adela. El contenido secreto, que no se revela hasta la carta del padre incluida como último capítulo, deja a Mita en una posición precaria ante el lector desde muy al principio. Su posible condición traicionera se acentúa al obligar a Toto a ser más masculino en varios momentos de la novela. Este hecho puede leerse como la traición de Mita hacia Toto y su alianza con el padre (Levine 38); sin embargo, también puede mostrar la internalización de las normas patriarcales por parte de Mita, más que un acto consciente de alianza con su marido. En cualquier caso, mediante un acto periperformativo, Mita plantea la función represiva de las normas de género, las cuales Toto rechaza de plano en la configuración de su identidad.

El caso de doña Sol/Rita Hayworth es aún más complejo de lo expuesto hasta ahora. Hija del bailarín sevillano Eduardo Cansino, Margarita Cansino adopta el apellido de soltera de su madre, Hayworth, para abrirse camino en su carrera artística, en un acto simbólico de traición al padre que coloca su figura real en conexión directa con la formación de Toto en la novela de Puig. Hayworth traiciona a su clase social, al igual que doña Sol en *Blood and Sand*, la cual se relaciona con Juan Gallardo, analfabeto de clase humilde. Sin embargo el personaje de doña Sol va más allá: se sitúa en contra de las normas tradicionales de género, rechazando una función pasiva receptora, descarta la institución del matrimonio, la procreación, así como la castidad premarital. Es, en definitiva, el ejemplo de la mujer mundana. Curiosamente, Freud asemejaba la “caída en desgracia” de la mujer mundana con la del homosexual, al existir en ambas figuras una regresión desde

la sexualidad concretada a la perversa o difusa.⁷ Puig vuelve a cuestionar aquí esta visión tradicional, pues Toto se des-identifica no sólo con la mundana doña Sol, sino también con la virginal María Espinosa, el héroe caído en desgracia Juan Gallardo, o el subalterno traidor Manolo de Palma.

En resumen, en *La traición* tenemos personajes complejos que se des-identifican con los roles fijos que encontramos en los de *Blood and Sand* y, a su vez, se des-identifican entre sí. Haciendo uso de los apuntes pedagógicos de Manuel Puig, los papeles monolíticos que juegan los personajes en la película de Mamoulian son de carácter sintético, y generalmente siguen las normas tradicionales de género, mientras que los de la novela muestran una complejidad analítica que cuestiona esas normas tradicionales. La base de ese cuestionamiento está en los efectos que se aprecian en la vecindad de los actos performativos y posicionamientos explícitos, por ejemplo en los efectos de la traición. Este énfasis en la periferia muestra una compleja relación con el poder establecido en esta primera novela de Puig, en la que la contradicción y la ambivalencia están presentes como únicos medios para presentar los mecanismos des-identificatorios entre traidor y traicionado, entre jefe y subalterno y, en general, entre conciencia individual y normas sociales. En este sentido, llegamos al corazón descentralizado de la novela: la evidencia de la falta de figuras ordenadoras, originarias o fundacionales, dignas de confianza y sumisión; la presencia de la ausencia de una figura autoritaria –padre, narrador o autor– que sirva de foco unívoco de la trama.

VECINDAD DE LA AUTORÍA

Conceptuar a la diva como figuración femenina con que se des-identifican las voces de la novela, así como apreciar el carácter periperformativo de la traición apuntan hacia el interés por el desmantelamiento de roles y comportamientos tradicionales de género en *La traición*. Esta misma descentralización de posibles figuras o posicionamientos ordenadores dificulta en general la interpretación crítica de la novela. Los estudios críticos tienden a buscar figuras ordenadoras como el narrador, la centralidad de un personaje, la presencia de un padre o la autoridad del autor. Todos y cada uno de estos entes son cuestionados en *La traición*.

Por un lado, su estructuración como sucesión de voces que plantean des-identificaciones continuas con respecto a roles y acciones supone “la pulverización del narrador como vértice jerárquico del sistema de poder que constituye todo relato” (Pauls 85). Por otra parte, ya he señalado los límites de la consideración de Toto como figura ordenadora, pues su perspectiva y su voz no se fijan en ningún momento, sino que estamos ante una subjetividad en proceso, en estado incubacional. Esto significa que, aunque tengamos que prestar atención a su perspectiva inestable, su punto de vista no es fiable en el contexto global de la novela.

La alusión intertextual absoluta a *Blood and Sand* ofrece más pruebas de esta descentralización. Primero, al revelar una versión de una película de 1921 que a su vez está

⁷ Freud plantea esta analogía en su discusión de un caso de homosexualidad femenina donde una muchacha de 18 años se enamora de una mujer de reputación dudosa (Freud 255-62). A este respecto, remito a la discusión de Diana Fuss (57-82).

basada en una novela de Blasco Ibáñez de 1908, Puig plantea una distancia muy grande con respecto a un origen o referencia fundacional para su texto, una distancia que es transgenérica –hay un paso del discurso narrativo al cinematográfico y una vuelta final al narrativo– y transnacional –hay un paso de España a Hollywood, y de allí a Argentina. En segundo lugar, existe en la misma diégesis de la novela una presencia constante de la ausencia del padre, el cual en la película está muerto y es la figura mitificada que el torero Juan Gallardo desea imitar. En la novela de Puig, la carta del padre que se incluye como último capítulo, además de plantear la circularidad del discurso narrativo, saca a la luz lo aparente de la ausencia del padre durante la lectura del texto. El padre ha sido objeto de dos traiciones que tienen que ver con la lealtad fraternal y la matrimonial.

En la carta, dirigida a su hermano Jaime, Berto le recrimina por haberlo sacado del colegio cuando tenía 15 años para ponerlo a trabajar en la fábrica. También, por marcharse más tarde del pueblo y abandonar a su hijo Héctor a su cuidado. Además, la carta revela el secreto de la conversación oída a escondidas entre su mujer y Adela. En esta conversación, Adela decía a Mita que no debería darle todo su sueldo a Berto. Berto interpreta el silencio de Mita como condescendiente con las palabras de Adela, lo cual él entiende como un acto de traición hacia su matrimonio.

En el proceso de escritura de la novela, se ha demostrado que Puig añadió la carta del padre en el último momento (Amícola 421). Esto podría interpretarse como una intervención autorial en la que se reestablece la figura autoritaria del padre o del autor en la novela. Sin embargo, tras el análisis de la traición como acto periperformativo profuso, la aparición final del padre reinscribe la figura ordenadora por antonomasia dentro de la dialéctica entre traicionar y ser traicionado que mueve la narración; es decir, se sitúa la figura paternal o autorial a la par con las voces que van construyendo el discurso narrativo. En su radical cuestionamiento, Puig sigue su propia poética antes apuntada: si la diva es también creadora de la película o el texto en que se encuentra, aquellos que se hallan en la posición inicialmente autoritaria –el director cinematográfico o el autor literario– no deben desaparecer, sino conjugar su poder con las demás voces que construyen el discurso narrativo.

VECINDAD DE LA SEXUALIDAD

Durante mi análisis me he servido de conceptualizaciones llevadas a cabo por la teoría feminista y teoría *queer* para explicar mejor mi lectura de *La traición*. Esta aproximación me parece adecuada por el hecho de que el mismo Manuel Puig lleva a cabo una interpretación *queer* de la película *Blood and Sand*, lo cual invita, a su vez, a sucesivas lecturas *queer* de su obra. Definir lo que es una lectura *queer* es una contradicción en términos, una pregunta sin sentido cuando lo que hay en juego es un proyecto descentralizador a partir del sexo y la sexualidad, plantear sus periferias como zonas de contacto fértiles en efectos, alusiones y referencias a concepciones fluidas. En este sentido considero a Manuel Puig como escritor *queer* por los efectos que se aprecian en sus obras, que muestran un proyecto antihomóforo a través de un pensamiento antidicotómico y un cuestionamiento tanto de roles y posicionamientos de poder intransigentes como de centralidades represoras.

Además del desmantelamiento de constructos de género existe igualmente en *La traición* un discurso sobre la sexualidad desde la posición privilegiada que comporta en la novela de formación la figura infantil de Toto como “*genius loci* for queer reading”, como explica Eve Kosofsky Sedgwick:

It seems to me that an often quiet, but very palpable presiding image here –a kind of *genius loci* for queer reading– is the interpretive absorption of the child or adolescent whose sense of personal queerness may or may not (yet?) have resolved into a sexual specificity of proscribed object choice, aim, site, or identification. Such a child –if she reads at all– is reading for important news about herself, without knowing what form that news will take. (Kosofsky Sedgwick, “Paranoid Reading” 2-3)

La traición se encuadra dentro del subgénero del *bildungsroman*, en el que la crítica busca la evolución de la inocencia a la experiencia de un personaje principal. Asimismo, en cuanto a la formación de la identidad de género y sexual del niño, entra en juego la visión de la sexualidad que Freud hace clásica desde principios del siglo xx, en progresión desde una sexualidad difusa hacia una concretada.

Los estudios críticos de *La traición* dependen en gran medida de esa lectura del *bildungsroman* clásico. Como demuestra mi análisis, este hecho distorsiona la interpretación de la novela de Puig, sobre todo en su carácter descentralizado y descentralizador de roles y acciones, es decir, de papeles centrales y de momentos epifánicos. Esto no quiere decir, sin embargo, que la obra vaya en contra de los postulados tradicionales de la novela de formación, sino que ejercita un proceso des-identificatorio con respecto a ellos. Por ejemplo, existen momentos de gran importancia para el desarrollo de la trama, como el secreto de la conversación de Mita y Adela, o la *mise en abîme* que supone la referencia a Rita Hayworth y que remite a la intertextualidad absoluta descentralizada entre película y novela. Existen también figuras aparentemente ordenadoras como Toto, la misma diva, o la presencia del padre en la carta final tras permanecer aparentemente ausente durante la trama. Por último, hay una evolución de lo oral a lo escrito –también vista en el ejemplo del paso de la copia al dibujo (Pauls 43)– en la progresión desde la colusión de voces indeterminadas en los diálogos del primer capítulo a los textos escritos que forman los últimos. En definitiva, la subjetividad de Toto como voz que más aparece en el texto presenta una evolución discontinua, como muestran sus tres monólogos interiores a los seis, nueve y doce años.

Sin embargo, la “acumulación de banalidades” con que Puig dota a su discurso narrativo concebido como analítico enfatiza las quiebras en la posible progresión de la trama y la estructura, los espacios que quedan sin rellenar entre la voz de un personaje y las de los demás. En cuanto a la variante de género ocurre algo similar: existen sin duda los roles y los comportamientos tradicionales, pero los personajes o voces de la novela se des-identifican con ellos, planteando en primer lugar la artificialidad de las normas heredadas y, en segundo, la posibilidad de nuevos posicionamientos y roles.

El análisis de la relación intertextual entre *Blood and Sand* y la novela de Puig está lleno de ejemplos de este tipo. Berto o Toto pueden des-identificarse con la figura de doña Sol/Rita Hayworth. Tanto la variante de género como la de sexo se presentan descentralizadas

en la novela sobre todo en la aparición del travestismo en diferentes momentos. En el comienzo del primer monólogo interior de Toto, por ejemplo, identifica a uno de los tres muñequitos masculinos con la figura de su propia madre (31). Poco después, el padre quiere que una “nena grande con cara de mala” lo lleve al baño de las mujeres, o se pregunta quién se pondrá una careta rosa para la fiesta de disfraces del colegio, un niño o una niña (33). Existe aquí un interés por mostrar los primeros contactos de Toto con las normas de género y sexualidad. Su inocencia lo coloca en un estado de creación, de fluidez, que continuará en el niño más adelante planteando una resistencia a estas normas. Por ejemplo, Toto continuará jugando con muñecas mientras se baña, dentro de su exploración del mundo “femenino” al que se afilia progresivamente (110).

En el primer monólogo destaca también su relación con la Pocha. Ella quiere jugar a que se queda dormida para que él le haga “una cosa”. Primero, Toto se pregunta “¿Qué cosa?” (41), y después propone sin éxito que ella adopte el papel masculino para así enseñarle lo que los muchachos deben hacer. La perspectiva inicial del niño con respecto al sexo y los roles de género es performativa y fluida, lo cual choca inmediatamente con la violencia que supone la instauración de las normas tradicionales. Esto se observa en la descripción de Pocha de su propia violación, que sigue inmediatamente después de los juegos sexuales:

el muchacho me mete el pito en el agujerito de la cola y no me deja ir, yo ya no me podía mover y se aprovechaba y me “cogía” [...] y para que no se mueva el muchacho le mete el pito en el agujerito de la cola y le va pasando los pelos, que si la Pocha se queda quieta como un pescadito los pelos del chico le van comiendo todo el traste, y después la barriga, y el corazón, y las orejas, y poco a poco se la come toda. (42-3)

En la presentación de la iniciación sexual, Puig se interesa por mostrar el efecto violento del choque con las normas tradicionales heterosexistas desde la perspectiva de un niño cuya identidad sexual no se ha formado aún. Lo hace a través de la presentación performativa de acontecimientos incompletos que convergen en su monólogo interior o en los diálogos entre voces anónimas.

La presentación de una sexualidad generalmente violenta que nunca llega a ser concretada a lo largo del discurso narrativo llevan a los críticos a interpretaciones escépticas. Un ejemplo es el estudio de Elías Muñoz sobre la sexualidad en Manuel Puig, donde “despacha” *La traición* en una página, resaltando el aspecto negativo con que se presenta en otra de estas escenas en que Puig pretende mostrar el choque entre las normas y la visión *queer* del niño. Dice Elías Muñoz:

En *La traición*... la sexualidad se presenta en un contexto de sometimiento y violación. En el colegio, los alumnos mayores atacan a los más chicos y se sirven de ellos. La búsqueda de satisfacción sexual se convierte para el hombre-en formación en una cacería. En la sociedad donde se inserta el colegio será la mujer quien sufra el asalto sexual del hombre y su posterior desprecio: la traición. La traición se nombra, se teme y se fundamenta en el engaño. (Muñoz 30)

Ricardo Piglia va más allá al afirmar que la sexualidad de la novela revela “la conciencia de un cuerpo detestado” (Piglia 350) y que la evolución de Toto muestra esta progresiva negación del cuerpo. Su lectura pretende ver en Toto una especie de Stephen Dedalus argentino que se halla en un proceso de espiritualización análogo a la formación del discurso. Al igual que Muñoz, Piglia pone el énfasis en el lenguaje –“el lenguaje es el personaje, lo constituye, se hace carne con él” (361)– lo cual lleva a ambos críticos al escepticismo y a considerar el discurso sobre la sexualidad en Puig como negativo por ambiguo.

Una lectura que considere tanto los mecanismos des-identificatorios que se producen entre las voces de la novela y los roles tradicionales de género y sexo, como los efectos de la descentralización, da una perspectiva diferente. En *La traición* se rechaza ver la sexualidad en términos de reproducción, situando a Puig en una tradición filosófica no dominante que lo acerca a la teoría *queer* actual. No es casualidad que por ejemplo Puig escoja *Blood and Sand* como intertexto, una película en que el matrimonio de Juan Gallardo y María Espinosa no tiene hijos, y en que la diva también rechaza de plano la procreación. Ya en *La traición*, Puig se sitúa cerca de concepciones de la sexualidad como producción, como contacto o roce entre superficies, lo cual más tarde matizará en una entrevista:

For me, the only natural sexuality is bisexuality; that is, *total* sexuality. It's all a matter of *sexuality*, not homosexuality or heterosexuality. With a person of your own gender, with a person of the opposite gender, with an animal, with a plant, with anything. Just as long as it is not offensive to the other party. I see both homosexuality and heterosexuality as specializations, as limiting matters. I see exclusive homosexuality and exclusive heterosexuality as cultural results, not as a natural outcome. (Christ 574)

La concepción de la sexualidad en términos de producción se caracteriza en *La traición* por la profusión de actos periperformativos que aluden a la sexualidad pero no indican ni buscan la consumación, sino una acumulación de experiencias fluidas. Se sigue aquí una concepción de la sexualidad como “semiosic process” que se puede fijar de forma provisional mediante el hábito y cambios de hábito sexual (Lauretis 303). Por ejemplo, Toto no alcanza el hábito necesario como para ser definido como personaje homosexual, aunque muestra atracción homoerótica por Raúl García. Asimismo, las conversaciones o escritos de los otros personajes en la novela demuestran una sexualidad en proceso. La idea, si seguimos las palabras de Puig, es también presentar una (bi)sexualidad fluida. No obstante, sigue siendo una sexualidad en choque con las normas tradicionales de género y sexo, de ahí que Toto tenga que soportar que Héctor lo llame “maricón” (Puig, *Traición* 189) o incluso las vejaciones de los niños en el colegio.

En resumen, la falta de fijación de la sexualidad de Toto, la consideración de su sexualidad como la única que hay que estudiar de la novela –pues Toto es centro– sin tener en cuenta la convergencia de voces, así como la confusión ante la violencia del choque entre sexualidades fluidas y normas de género son los factores principales que llevan a la crítica, equivocadamente, a pensar en *La traición* como novela que plantea un rechazo de la sexualidad y el sexo.

CONCLUSIÓN

Blood and Sand termina con la imagen de la sangre en el albero de la plaza en la que Manolo de Palma da una clamorosa vuelta al ruedo, mientras Juan Gallardo muere en la enfermería. La sangre es símbolo del sacrificio del padre/torero en su búsqueda de fama y la subida en la escala social. El episodio supone la idéntica repetición de la vida del padre de Juan Gallardo, que también murió en la plaza. La película plantea, por una parte, un determinismo trágico que impide la ascendencia social, proveniente del Realismo naturalista original de Vicente Blasco Ibáñez. Por otra, la que más interesa a Puig, la película advierte del desenlace trágico a que la imitación total del padre conlleva.

El carácter autobiográfico conecta *La traición* con la segunda parte del motivo simbólico que cierra *Blood and Sand* y le da título: la arena. La arena marca un escenario: la plaza, el lugar donde nos encontramos con la mirada pública, que nos juzga, nos encumbra y en cualquier momento nos desbanca. En este sentido, la película enfatiza la precariedad y provisionalidad del éxito, y la traición del público.

La relación con una figura ordenadora modelo a seguir y la actuación en el día a día son los dos aspectos que interesaban a Puig de *Blood and Sand*. En su lucha por legitimizar su poética, Puig era consciente del “ojo crítico” y de la vigilancia de figuras paternas ordenadoras. Así lo resume Suzanne Jill Levine:

Manuel wrote *Betrayed by Rita Hayworth* while struggling to prove himself, to transcend the ever-present “critical eye.” He would strive, in successive novels, to legitimize his work, and to work through his gnawing sense of vulnerability or alienation from his father. This meant betraying the betrayer; as when he omitted from the final version of the novel the fact that the very first time he went to the movies was not with his mother, but rather with Baldo. (Levine 40)

Todo estudio de la obra de Puig debe ser reflexivo en este sentido: ¿cómo legitimizar nuestra forma de trabajo, nuestra visión particular de la realidad frente a los demás? Su preocupación remite a *Blood and Sand*, concretamente a la presencia de la figura del crítico taurino como líder del público que va a la plaza a juzgar la faena del matador Juan Gallardo, un crítico y un público que primero encumbran efímeramente y poco después desbancan a los toreros en una cadena de traiciones sin inicial explicación lógica.⁸

Mi lectura *queer* de la primera novela de Manuel Puig resalta la lucha del autor por legitimizar una poética, y presentarla con un estilo adecuado. Elige el discurso narrativo como forma de “desmenuzar” la realidad y lo sitúa en convergencia con un discurso sintético—el cine—a la misma altura, dándose una intertextualidad absoluta que va más allá de tomar la voz de Toto como centro. En este sentido, la negación de la síntesis con que Puig marca su paso del discurso cinematográfico al narrativo es aparente: el discurso sintético que es el cine sigue teniendo la misma importancia en sus obras que el discurso narrativo en sí. Esta duplicidad caracteriza la productividad, la “acumulación de banalidades”

⁸ No deja de ser curioso que el crítico taurino sea claramente presentado como homosexual en la película. De nuevo, Puig se des-identifica con una figura que traiciona.

de sus obras, la cual no sólo celebra la riqueza de la realidad, sino que también está cargada de potencial liberatorio.

BIBLIOGRAFÍA

- Amícola, José, comp. *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1996.
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses. Towards a Materialistic Theory of Becoming*. Cambridge: Polity, 2002.
- Benjamin, Jessica. *Like Subjects, Love Objects. Essays on Recognition and Sexual Difference*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Campos, René Alberto. *Espejos: La textura cinematográfica en La traición de Rita Hayworth*. Madrid: Pliegos, 1985.
- Christ, Ronald. "A Last Interview with Manuel Puig". *World Literature Today* 65 (1991): 571-8.
- Freud, Sigmund. "The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman". *Freud on Women. A Reader*. [1920] Elizabeth Young-Bruehl, ed. New York: Norton, 1990. 241-73.
- Fuss, Diana. *Identification Papers*. New York: Routledge, 1995.
- Grosz, Elizabeth. *Space, Time and Perversions. Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge, 1995.
- Kerr, Lucille. *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. "Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You". *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*. Eve Kosofsky Sedgwick, ed. Durham: Duke University Press, 1997. 1-37.
- _____. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Lafforgue, Jorge, comp. *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- Lauretis, Teresa de. *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Levine, Suzanne J. *Manuel Puig and the Spider Woman. His Life and Fictions*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- Mac Adam, Alfred. *Modern Latin American Narratives. The Dreams of Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- Mamoulian, Rouben, Dir. *Blood and Sand*. Twentieth Century Fox, 1941.
- Muñoz, Elías Miguel. *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*. Madrid: Pliegos, 1987.
- Pauls, Alan. *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- Piglia, Ricardo. "Clase media: cuerpo y destino. (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)". *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Jorge Lafforgue, comp. Buenos Aires: Paidós, 1972. 350-62.

- Puig, Manuel. *Los ojos de Greta Garbo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- _____. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- _____. *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.
- _____. "Carta a Rita Hayworth". *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. José Amícola, comp. Buenos Aires: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1996. 433-4.