LA TRAICION DE RITA HAYWORTH, UNA NOVELA DIALOGICA ¹

POR

SOLEDAD BIANCHI

París

Desde su título, *La traición de Rita Hayworth*² se anuncia como intertextualidad: la sola mención de la actriz norteamericana apunta de inmediato a otra realidad —la del cine— «absorbida» por la novela como una clave inicial y mínima, ya que en la polifonía también están presentes la radio con sus tangos y sus boleros (p. 157), sus relatos deportivos (pp. 166-167), sus radionovelas (p. 127) o el lenguaje de la publicidad (p. 207); el folletín, la novela romántica, la novela realista...: lazos extratextuales que, organizados en un sistema único, se superponen cual capas semióticas formando un montaje muy complejo cuyas mutuas relaciones crean nuevos efectos de sentido³.

¹ Este es sólo un fragmento de un extenso trabajo sobre la obra de Manuel Puig, finalizado hace algún tiempo. La ausencia de algunas menciones críticas puede deberse a que han sido citadas en otras partes de este estudio o que han aparecido con posterioridad a su redacción. En la elaboración de esta unidad, y específicamente sobre el dialogismo, la polifonía o el intertexto, he utilizado Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* (París: Seuil, 1970), y *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (París: Gallimard, 1970); Julia Kristeva, «Le mot, le dialogue et le roman», en *Semiotiké, recherches pour sémanalyse* (París: Seuil, 1969), y *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle* (La Haye-Paris: Mouton, 1970); Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine* (París: Seuil, 1981). Recuérdese que estos dos últimos autores prefieren hablar de «intertextualidad» para aludir a lo que Bakhtine llama «dialogismo».

² (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968). Yo sigo la 3.ª ed. completa (Barcelona: Seix Barral, 1981). En las citas, los subrayados son siempre míos. Generalmente, se alude a esta novela como *La traición* y en las notas sólo se dan las iniciales del autor.

³ Iouri Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma* (París: Ed. Sociales, 1977), p. 163. En las próximas menciones abreviaré: *Cinéma*.

Una pluralidad de voces, estilos y tonos recorre el primer relato de Puig y se manifiesta en la presencia de múltiples narradores-personajes que asumen simultáneamente esta doble función, pues el narrador impersonal renuncia a la hegemonía del imperio de la palabra mediante el quiebro de un único poder narrativo, alienándose en el discurso de, por lo menos, diez figuras que son, a su vez, instancias narrativas. Este estallido atenta contra la verdad absoluta, cuya consecuencia es que en esta novela no se entrega nunca *la* interpretación acertada y dirigida a causa de la inexistencia de un solo punto de vista que predomine sobre las conciencias y perspectivas varias.

Diversos planos del texto se corresponden con una multiplicidad de aspectos del mundo ficticio que no aparece ordenado causalmente. Esta yuxtaposición pareciera dispersar y desperdigar la narración, pero aunque parezca paradójal, la unidad de la novela polifónica reside justamente en la abundancia de voces, conciencias y puntos de vista presentes en los capítulos que dialogan con los anteriores y consecutivos, sin estar determinados en forma fija por cada secuencia precedente, como sucede en los relatos monológicos. Por su heterogeneidad y parataxis, en la primera se da el montaje que permite que la sucesión de planos se fusione en una unidad de sentido que supera la simple suma⁴. A la vez, el montaje puede relacionarse con la variación de puntos de vista del autor implícito, siendo, al mismo tiempo, el modo de organización de muchos capítulos como, asimismo, de toda *La traición*.

Estos distintos fragmentos entablan relaciones de contigüidad o de discrepancia, de acuerdo a la similitud o a la diferencia de sus modos de decir y, así, los diálogos, las corrientes de conciencia se unen o se distancian, aunque no se avencinen en el espacio del texto. De este modo, se reconocen ocho corrientes de la conciencia, que pueden ser vistas como diálogos interiores debido a que toda expresión lingüística está orientada hacia otro que, en esta ocasión, puede equipararse con el mismo locutor, si bien otras veces se dialoga (silenciosamente) con las palabras —frecuentemente citadas y entrecomilladas— de un tercero. Por otra parte, existe un «diálogo escondido», constituido por el capítulo IV, donde la hablante, Choli, carece de respuestas en su intercambio de pareceres con Mita, quien, a pesar de su callada presencia, representa la voz ajena. Los géneros «intercalados» —constituidos por diversos manuscritos— debaten asimismo en una escritura enajenada que adopta y se adapta a formas y estilos varios... Y de este modo, por semejanzas o disimilitudes, por

⁴ Iouri Lotman, *La structure du texte artistique* (Paris: Gallimard, 1973), pp. 382-389, y *Cinéma*, p. 55 y capítulo «Le montage».

paralelismo, por oposición, los discursos responden y se anticipan a los del otro. En un sentido más restringido, numerosas citas y palabras de extraños discuten con las de los narradores-personajes, que también se interrogan y reflexionan interiormente, dialogando con sus propios enunciados. Al considerar la «Primera Parte» y la «Segunda» como unidades que podrían polemizar entre sí, todavía sería posible ampliar y extender el diálogo, atendiendo a los materiales que las constituyen, a sus ubicaciones en tiempo y espacio, a sus participantes, al tono del conjunto...

Siendo así, en *La traición* no sólo «dialogan» sus diálogos, sino que muchos otros aspectos entablan relaciones que adquieren múltiples sentidos. En ella se encuentran alusiones que pueden considerarse referencias a la novela misma, citas varias, menciones que se transforman en voces que discuten al interior y a propósito de la narración.

En la primera corriente de conciencia de Toto, el niño de seis años imagina «El gran Ziegfeld», una de las películas que Mita ansía ver: «... ¿cómo será el número más lujoso de todos? se sube el telón y queda otro telón brillante y se sube ese telón y ya queda el último telón...» (p. 47). En esta respuesta, de algún modo puede reconocerse una disposición organizativa habitual en este texto donde —al igual que en la cinta— un relato esconde y descubre otro relato, que esconde y descubre otro relato... cuando los personajes adaptan películas, cuando cuentan sus propias historias modelándolas y moldeándolas a estructuras literarias ya conocidas que deben parecerles más prestigiosas, o cuando narran sus experiencias por medio de cartas o diarios íntimos, géneros familiares que pueden ser considerados extraliterarios⁵; de esta manera, la narración los acoge y debate con ellos. Además, hay frecuentes menciones a otros textos —cintas, libros, canciones— que, de diferentes formas, se integran al total en una réplica que enriquece tanto a las partes como al todo.

En el capítulo IV, Choli alude por primera vez a una imagen que se hace reiterativa a lo largo de la narración; en este caso se trata de su reflejo (pp. 63, 67), pero en otras ocasiones no existe la propia imagen reflejada, tratándose de «seres» o de situaciones ajenas. Al extender esta semejanza a todo el texto, es factible encontrar segmentos, situaciones, modos de decir, lenguajes, voces o estilos que reproducen modalidades del total, pero simultáneamente —y a la inversa— estos micro-cosmos pueden concebirse como fermentos de un relato que los refracta. De este modo, cuando Toto comienza su segundo diálogo interior constatando:

⁵ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978), pp. 141-144, 196, 209, 466-467, entre otras.

«Sin modelo no sé dibujar...» (p. 69), sus palabras pueden comprenderse insertándolas y englobándolas en el resto de esta novela, que ha sido elaborada a base de «modelos» que sirvieron de pautas temáticas, pero al mismo tiempo influyeron y contaminaron *La traición* en forma y estructura. Como toda clase social necesita ideales, también estos personajes se proponen modelos, que imitan, esperando asemejarlos, gesto que se hace frecuente y que no se restringe al círculo de sus conocidos, sino que se propaga hacia figuras ficticias que han visto o creado a través de la imagen cinematográfica, de la palabra escrita o de la transmitida en forma oral: peinados, formas de vestirse, actitudes, conductas, lenguaje, maneras de hablar y de expresarse, compenetran a estos intérpretes que representan y reproducen roles vistos en otros. Estos protagonistas, que son, al mismo tiempo, personajes y narradores, se duplican porque cuentan mirándose, autores-actores que se proponen papeles que han encontrado en sus rastreos hacia la búsqueda de la propia identidad. Así, los reflejos que contemplan Choli y Strauss-Toto (cap. XIII) tienen la doble función de representarlos a ellos mismos, a la vez que les muestran a otros, debido a «los cambios» de la primera y al reconocimiento de su cuerpo, constatando su deseo de transformarse del segundo. El diario de Esther (cap. XII) igualmente refleja distintas imágenes de ella misma. Equívoco que, seguramente, puede relacionarse con la necesidad de auto-definirse tanto personal como socialmente: Choli, que le gusta «parecer otra» (p. 68) y que lo simula variando su aspecto y mintiendo respecto a su edad o a su ubicación social, y en el caso de los muchachos que pasan la crisis de identidad propia de la adolescencia y que, por lo tanto, viven un proceso de reconocimiento de sí mismos que los obliga a examinarse en la diferencia o la semejanza de los demás. A esto se añade la búsqueda de una identidad social y cultural que tanto en Toto como en Esther se complica por diferentes ambigüedades: sexual, en el primero, que rechaza un cierto modelo masculino —la imagen paterna, por ejemplo— y que, en cambio, se siente atraído por otras figuras que le ofrecen una imagen corporal seductora, con la que se identifica, pues él repudia la suya. Social, en el caso de la niña que vive una situación contradictoria porque al querer ser reconocida por el grupo con que convive diariamente rechaza el patrón que le otorga la clase social a la que pertenece. No obstante, al final de su escrito el conflicto ha sido superado cuando ella se identifica con sus iguales.

Si se acepta, con Todorov⁶, que toda obra refiere a su propia elaboración y a su propia historia a través de lo que en ella sucede, pareciera

⁶ Todorov, *Littérature et signification* (Paris: Larousse, 1967), p. 49.

que en *La traición* sería posible considerar el diario de Esther y la composición escolar de Toto como metáforas del relato en el que están insertos como fragmentos. Es decir, el significado particular de éstos podría ser transferido al total⁷, y al poner en relación estos capítulos, no sólo con los restantes, sino con la narración completa, el sentido de ellos y del conjunto se enriquecería.

Si Esther pretende reproducir un lenguaje y un modo de expresarse ajenos es para asemejarse a sus compañeros, pero como la forma y el estilo de la enunciación no son transparentes ni impermeables, pues son determinados por la situación en que ésta se desarrolla y por sus participantes⁸, la muchacha mezcla y fusiona con su habla y con el código lingüístico de su clase: entonces, el resultado es «kitsch»⁹.

Para considerarse reputados, a los personajes les basta aproximarse al prestigio o a la belleza, y así creen poseerlos. De este modo, las cintas y sus actores —al igual que todos los elementos que en ellos aparecen— se transforman en signos, en la medida en que aluden a sí mismos, pero que, a su vez, poseen un poder referencial, así como la ideología¹⁰. En consecuencia, estos signos ideológicos portan y conducen valores que permiten definir a una persona una actitud o una ubicación en la medida que se aproxime o se aleje del modelo querido. Por lo cual, la correspondencia con éste se establece a través de mediadores; así en la actitud «kitsch» la relación con los objetos o del sujeto con la sociedad no se da directamente, sino mediante cosas o productos sociales que son signos, tal como las palabras.

En la medida que los participantes de esta novela no son auténticos, porque pretenden ser como otros, se acercan a Esther, ya que a todos, de distintas maneras, los motiva un deseo de cambio: se emula porque se pretende acceder y poseer el ascendiente del otro, aunque esta imitación

⁷ Uso la definición de metáfora dada por Wolfgang Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (2.^a ed. revisada, Madrid: Gredos, 1958), p. 181, que la considera como el «desplazamiento de significado de una zona a otra que le es extraña». Véase también Roman Jakobson, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», en *Essais de linguistique générale* (Paris: Éd. de Minuit, 1970), páginas 43-67, donde señala que el proceso metafórico se establece por una relación de semejanza mediante la selección y la sustitución (p. 61).

⁸ Bakhtine (V. N. Volochinov), *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris: Les éd. de Minuit, 1977), pp. 124-125. Se citará por: *Marxisme*.

⁹ Sobre características de este concepto: Abraham Moles, *Psychologie du kitsch. L'art du bonheur* (2.^a ed., Paris: Denöel-Gonthier, 1977).

¹⁰ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962), p. 28, y Bakhtine, *Marxisme*, pp. 25-26.

se quede en la apariencia, pues no puede trascender la exterioridad de gestos y actitudes. Por este frecuente anhelo de promoción puede decirse que el capítulo de la muchacha «refleja», de manera metafórica, lo que se da en el resto del relato.

Por su parte, el fragmento con la composición de Casals parece un reflejo de la novela en su totalidad, ya que si, en el primero, una película sirve para elaborar otro texto, en la segunda también el cine resulta uno de los materiales fundamentales que la constituyen, siendo a la vez uno de los aspectos básicos de su producción. Al igual que el muchacho que en su corriente de conciencia de 1942 meditaba sobre su dificultad para diseñar si carecía de un original, Puig habría partido de un «modelo» para «trabajar»: tanto *La traición* como *El beso de la mujer araña* pueden relacionarse con el cine; *Boquitas Pintadas* se subtitula folletín y *The Buenos Aires Affair* recibe el calificativo de «Novela policial». Por su lado, *Pubis Angelical*¹¹ puede conectarse con la ciencia ficción: las menciones anteriores se limitan a dejar constancia de las reciprocidades más evidentes, explicitadas a veces en la denominación —como en el primer relato— que entrega claves para la comprensión del texto; en las definiciones que adscriben las obras a determinados géneros novelescos; a la asunción de una forma específica —la ciencia ficción— en una parte de la última de las narraciones citadas. Sin embargo, en todas ellas están presentes, asimismo, diversos tipos de canciones populares, especialmente el tango y el bolero; películas, que en *The Buenos Aires Affair*, por ejemplo, otorgan el material de largos epígrafes que encabezan cada capítulo; variedades radiofónicas como la transmisión de partidos de fútbol, los radioteatros, las canciones; novelas y otra clase de productos literarios... Lo anterior significa que estos relatos establecen un diálogo con estas referencias (manifiestas o implícitas) que los fecundan. Además, se entablan conexiones que no responden obligadamente a lo explicitado: así, uno de los aspectos ineludibles a enfocar en *Boquitas Pintadas* y en *The Buenos Aires Affair* es el grado de adhesión y de discrepancia que se establece con los modelos literarios aludidos y la función que éstos desempeñan.

En razón de lo señalado puede decirse que, en cierto grado y de distintas maneras, estos textos «reflejan» algunos productos culturales masi-

¹¹ *El beso de la mujer araña* (Barcelona: Seix Barral, 1976). Generalmente se alude a esta novela con la abreviación *El beso*. *Boquitas pintadas* (Folletín, 16.ª ed., Buenos Aires: Sudamericana, 1974. La 1.ª ed. es de 1969). *The Buenos Aires Affair* Novela policial, 4.ª ed., Buenos Aires: Edit. Sudamericana, 1974. La 1.ª ed. es de 1973). *Pubis Angelical* (Barcelona: Seix Barral, 1979).

vos. Por esta causa es posible considerar que la narrativa de Manuel Puig es cercana al «pop-art», en la medida en que ambos recuperan estéticamente la producción —muchas veces trivial— de los medios de comunicación de masas, concertando un contacto y un intercambio entre el arte y la realidad cotidiana. Y si un momento del pop se caracteriza por el rechazo a lo sensible y a lo subjetivo, la ausencia de un narrador omnisciente y la incorporación de los diferentes materiales que constituyen su primera novela responderían, tal vez, a ese deseo de constatar sin emitir juicios. En el caso de los documentos, a este sentido se añadiría un gusto por el realismo que explica el uso que el pop hace del collage: las cartas, los diarios íntimos, el escrito escolar, que forman parte de *La traición* y que son reproducciones en bruto, sin ninguna re-elaboración, aparecían como citas de textos «reales». La yuxtaposición de estos elementos diversos establece una relación dialéctica debido a que, «separados de su contexto», se transforman en obra de arte por la nueva significación que adquieren al interior de una obra literaria, pero —al mismo tiempo— introducen una (supuesta) «realidad» (pre-textual) dentro de la literatura. Pueden señalarse otras correspondencias con el pop-art, donde es frecuente encontrar cuadros constituidos únicamente por ampliaciones que aquí se asemejarían a los primeros planos que ocupan cada uno de los narradores de los diferentes capítulos personales. Sería posible indicar, asimismo, otra semejanza emparentada con la desjerarquización, donde lo fundamental y lo intrascendente son puestos al mismo nivel, ya que cualquier objeto, materia o asunto, incluso despreciados, son potenciales obras de arte¹²: sería el caso de las formas populares que Puig incorpora a su narrativa, que con frecuencia han sido calificadas de menores, de sub-culturales o de mal gusto. Sobre este parentesco no está de más recordar que él residió en Nueva York desde 1963 por cierto tiempo, cuando el pop-art estaba en pleno apogeo en Estados Unidos; allí continúa la escritura de *La traición*, que había comenzado en Roma en 1962, y que finaliza en febrero de 1965 en esa ciudad norteamericana¹³.

La utilización de materiales heterogéneos en los textos de este autor hace pensar en la actividad del «bricolage», término con que Lévi-Strauss caracteriza el pensamiento mítico. Según él, el arte se situaría entre éste y el pensamiento científico y el artista sería, al mismo tiempo, sabio y «bricoleur», ya que elabora una obra material que es, a su vez, objeto

¹² *Encyclopaedia Universalis*, Encyclopaedie Universalis France, Éditeur à Paris, 1980, s.v.: «collage», vol. 4, pp. 685-687, y «pop-art», vol. 13, pp. 330-332.

¹³ «Growing up at the Movies: a Chronology», in *Review*, 4-5 (Winter 1971-Spring 1972), pp. 49-51.

de conocimiento¹⁴. Manuel Puig plasma su quehacer de «bricoleur» incorporando escritos de distintos tipos, aludiendo a géneros novelescos de rígida estructura, utilizando el collage... y si Toto apuntaba tácitamente a un posible enfoque de la escritura, en *The Buenos Aires Affair*, uno de los principales personajes, que es artista plástica, Gladys Hebe d'Onofrio, señala:

... Volví a casa y empecé a hablar —en voz muy baja para no despertar a mamá— con una zapatilla olvidada, con una gorra de baño hecha jirones, con una hoja rota de diario, y me puse a tocarlas y escuchar sus voces. La obra era ésa, reunir objetos despreciados para compartir con ellos un momento de la vida o la vida misma. Esa era la obra... (p. 126)

palabras muy cercanas a las que Lévi-Strauss había utilizado para referirse al bricolage:

... la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter; il «parle» non seulement avec les choses, ..., mais aussi au moyen des choses: racontant, par le choix qu'il opère entre des possibilités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi.

... le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique est d'élaborer des ensembles structurés, ..., en utilisant des résidus et des débris d'événement: ... des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société. ... (página 32)¹⁵.

Pero las indicaciones no finalizan en la tercera novela de Puig, ya que Larry, de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*¹⁶, dice:

—En seguida empecé a leer cosas por mi cuenta. Filosofía, Teología, cuanto más arrevesado el libro mejor. Me gustaban especialmente las frases largas y complicadas, *con referencias a referencias de refe-*

¹⁴ Lévi-Strauss, *op. cit.*, pp. 26-47. Roberto Echavarren, en «El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto», considera que la utilización del material cinematográfico en esta novela se aproximaría al bricolage en *Revista Iberoamericana*, 102-103 (enero-junio 1978), pp. 67-70.

¹⁵ Con posterioridad a la redacción de este trabajo he leído la excelente entrevista de Jorgelina Corbatta: «Encuentros con Manuel Puig», donde realiza esta misma comparación y cita aproximadamente los mismos pasajes de Gladys y Lévi-Strauss en *Revista Iberoamericana*, 123-124 (abril-septiembre de 1983), p. 598.

¹⁶ (Barcelona: Seix Barral, 1980). Los subrayados son míos.

rencias. El tema no importaba, era el movimiento que adquiría, la lógica, la belleza, que me daba placer... (pp. 144-145).

Las lecturas preferidas de este personaje poseen una característica que también es propia de las obras de Manuel Puig: de que repiten, reproducen, recuperan, relacionan, refieren, *reflejan* «con referencias a referencias de referencias».

La copia o imitación no se limita a duplicar situaciones o seres. Ya en el primer capítulo se alude al deseo de Mita de tener una cubrecama bordada, pero ante la imposibilidad de hacérsela, Clara prefiere mandarle «los dibujos de molde a Vallejos» (p. 13), y así lo cuenta su madre a Violeta (p. 17) y, después que el bordado ha sido hecho por Mita, Toto lo confirma (p. 73). Reproducir estos dibujos es como copiar películas, labor que Mita realiza para formar la colección de «cartoncitos», con la que Toto juega y se entretiene, ya que, a su vez, le sirven de modelo para sus propias reproducciones de las cintas (p. 69).

Y los relatos orales de películas o de novelas hechos por Toto o Mita también son imitaciones, como es la posterior redacción de José L. Casals. Pero todavía más: la propia novela aparece ante los ojos del lector *como* una película, ya que no sólo se tomó como modelo el cine para hacer la narración, sino que, además, ésta aparece contaminada por él tanto en el contenido como en la expresión¹⁷. Por otro lado, *La traición* re-produce ciertos escritos que, a su vez, son imitaciones de otros géneros: el mismo Puig ha declarado que cuando él escribía guiones de cine, más que crear le gustaba copiar¹⁸.

Estos personajes necesitan observar o poseer modelos no sólo para referirse a ellos mismos o a aquéllos que los rodean, sino, inclusive, para realizar diversas actividades. De este modo, la copia, que posiblemente se deba a la inseguridad personal para realizar un proyecto de vida propio, provoca la merma de la individualidad y la dependencia; así, aunque ellos creen actuar libremente y ser originales cuando eligen un determinado paradigma, finalmente lo que demuestran es que no son individualidades, ya que sólo se han limitado a aplicar ciertas reglas que los sobrepasan y los dominan bajo la forma de prejuicios, relaciones

¹⁷ Respecto a la copia e imitación en Puig, véase: Alicia Borinsky, «Castración y lujos en la escritura de M. P.», en *Revista Iberoamericana*, 90 (enero-marzo, 1975), pp. 29-45, y *Ver / ser visto*. (Notas para la poética.) (Barcelona: Antoni Bosch, 1978). Tardíamente conocí el agudo artículo de Jorge Panesi, «Manuel Puig: las relaciones peligrosas», que refiere tanto a este tema como a otros aspectos tratados aquí en *Revista Iberoamericana*, 125 (octubre-diciembre 1983), páginas 903-917.

¹⁸ Puig, «Growing», *art. cit.*, p. 50.

de poder o coordenadas que parecen organizar el mundo en que viven. De tal manera, junto al cine o la radio o las novelas resulta significativo el peso que ejerce la familia, la escuela o la religión. Sin embargo, cada uno de éstos actúa de manera diferente, pues si los medios de comunicación de masas, por ejemplo, producen aspiraciones y otorgan «ideales» de vida, de conducta o de apariencia, las otras estructuras funcionan más bien como «normalizadores», porque propagan y difunden reglas ya establecidas que, al mismo tiempo, contribuyen a instaurar las condiciones para que los primeros intervengan en la forma ya indicada.

No siempre, entonces, los personajes de la novela se proponen imitar, sino que al mismo tiempo son «penetrados» por la presencia y el influjo de estos «aparatos ideológicos de Estado»¹⁹. La influencia de la ideología dominante se manifiesta, pues, en estas ideas, representaciones y «valores», actitudes y comportamientos que pertenecen a los intereses y parámetros de la burguesía, pero que a través de la ideología aparecen como universales²⁰.

Pero la subordinación a un modelo supera al individuo y se transforma en colectiva, porque la manifiestan casi todos los personajes del relato que socialmente se asemejan, por pertenecer a las capas medias, que tampoco poseen una clara delimitación ni un parecido que les permita una definición precisa. La dependencia colectiva se vuelve aún mayor si se piensa que hasta afecta al país, y no sólo en su interior, por la desigualdad de las provincias frente a la capital, sino también en la subordinación del territorio respecto del extranjero, que en *La traición* se evidencia especialmente en lo que concierne al cine norteamericano, que, casi con absoluta exclusividad, se proyecta en la sala del Coronel Vallejos.

El mediador ejerce una fuerte atracción sobre el sujeto que desea, quien tiende a imitarlo no sólo en apariencia, sino que a veces intenta actuar como él lo haría. Por esta razón no sólo copia a ciertos actores, sino *tipos, roles, papeles* que se han visto en el cine. En este caso, el nombre, figura o aspecto del artista desaparece, porque interesa más lo que hace que quien lo hace. Así, por ejemplo, intentando ser protegido por Raúl García, el hijo de Mita se imagina huyendo a Canadá con su vecino, y se adjudica una actitud pasiva que se corresponde con el rol femenino de la débil-mujer-salvada-por-el-héroe-fuerte-y-bueno (pp. 85-86).

¹⁹ Louis Althusser, «Idéologies et Appareils Idéologiques d'État», en *Positions*. (Paris: Éd. Sociales, 1976), pp. 67-125.

²⁰ France Vernier, *L'écriture et les textes* (Paris: Éd. Sociales, 1974), pp. 53-55.

En el origen del deseo está, entonces, la imitación: se imita porque se desea y no al revés. Choli intenta asemejarse a la actriz argentina Mecha Ortiz (pp. 54, 67-68), porque le gustaría enamorarse con la intensidad que ésta lo hace en las películas. Además, simula un «tipo de norteamericana» (p. 53), pues desearía gozar del ascendiente que ella misma le concede a esta nacionalidad.

En el fragmento V de *La traición*, Toto se auto-contempla imaginariamente:

«... y si yo me quedo desmayado en la nieve, viene [Raúl García] y me salva..., y yo le cuento todo como es Buenos Aires y después todas las noches le cuento una obra distinta y después empiezo a contarle cintas...» (p. 86); con frecuencia, el niño intenta relacionarse con sus cercanos, refiriendo historias más o menos afines a las películas que ha visto. Otro de sus gustos es pretender comunicarse mediante la difusión por la palabra de enredos e intrigas que le llevan a reproducir, casi siempre en forma deformada, movimientos e intenciones que ha visto u oído: todos estos ademanes de «cuentero» (p. 94) —que no le son exclusivos— corresponden a situaciones dialógicas en la medida que exigen, suponen o esperan la respuesta del auditor, que a veces, cuando son reflexiones personales, puede ser el mismo locutor. En el primer caso mencionado, el diálogo se prolonga más allá del texto, pues Toto resulta el antecedente indiscutible de Molina, uno de los participantes de la cuarta novela de Puig, *El beso de la mujer araña*, publicada en 1976.

En *La traición* no sólo existen imágenes reflexivas de los personajes; es frecuente una actitud que está íntimamente relacionada con el hecho de mirar y que se evidencia en la acción de «espiar», verbo y nominación que hasta son empleados por los propios «espías».

Escuchar y observar con atención y disimulo a otros forma parte de esta preocupación por los demás, que es propia de la novela y que es posible ligar con el chisme y el temor por el 'qué dirán', todo lo cual puede comprenderse por la obsesión vallequina, que es el culto de las apariencias.

Desde el primer capítulo se manifiestan y se practican la habladería, los enredos (p. 13) y la constante intriga, que, generalmente, se vuelca en comentarios negativos. En el segundo, a pesar de que tampoco se explicita la palabra «espiar», la acción practicada por Berto —que será retomada en la última secuencia— es motivo de discusión entre éste y

²¹ José Miguel Oviedo, «La doble exposición de M. P.», en *Eco*, 192 (octubre 1977), pp. 610-611.

Amparo, quien señala: «[Tengo el brazo morado] de cuando usted me vio que yo lo vi que usted estaba detrás de la puerta, escuchando lo que ellas [Mita y Adela] decían» (p. 27).

Es Toto el que por primera vez etiqueta estas miradas vigilantes, cuando se siente descubierto por la tía de Pocha, que frustra el juego que simulaba el acto sexual y donde el niño, de seis años, había asumido «el papel de la mujer»: «... y quién está *espiando* por la puerta un poquito abierta?, la tía de Pocha se está riendo de mí: ...» (p. 42). Pero si esta vez lo aplica para otros, será él mismo quien se transformará en el espía por excelencia en el relato, y no sólo por acciones que realice, sino también porque en su propia imaginación adopta, una vez más, el papel de mirón, que hace pensar en cierta tendencia al «voyeurismo», que puede relacionarse con su falta de iniciativa o con su incapacidad de actuar, especialmente en lo que se relaciona con el aspecto amoroso y sexual. Así podría comprenderse, cuando observa sin reaccionar, la imaginada escena en que el gitano «le mete el pito en la cola a la nena [robada]» (p. 46) para, posteriormente, hacerla desaparecer en ese curioso acto sexual que obedece a una invención del chico.

Pero el hijo de Mita no se limita a fantasear, ni tampoco a «oíear», ya que otras veces no sólo acecha, sino también escucha a sus conocidos, como a Raúl García y Paquita, que simulan jugar a las escondidas con él, que ya tiene nueve años (pp. 93-94). Tres años después continúa obsesionado, porque no puede quebrar su promesa de reserva y quisiera contárselo a su madre (p. 178). Por su parte, la chica sigue temiendo que él la delate y la vea en otras situaciones «criticables», y se alegra de poder estar sola, porque «el Toto no me puede *espíar!*...» (p. 188). Pero a pesar de la distancia temporal que va entre 1939 y 1948, el muchacho no olvida y cuenta al novio de la niña que ésta «había estado enredada con Raúl García hace años y que etc., etc.» (p. 275), según las palabras de Herminia, que comprende los celos del chico porque su amiga se va a casar. Esta misma actitud de cuentero es la que hace que Cobito lo llame «alcahuete de mierda» (p. 203) cuando descubre una carta que Toto le dirige a Mita donde le entera de faltas cometidas por Héctor. Y es justamente respecto a su primo que Casals cumple este rol, cuando tiene entre once y doce años, ya que hace las veces de mediador en relaciones amorosas junto con ser encubridor de las confidencias de su pariente, como se lo confiesa a Delia (p. 123) y como lo descubre Paquita, cuando ella lo espía «con un vaso pegado a la pared [gracias al cual] se oía perfecto todo desde la cocina» (p. 184), mientras la Rulo conversaba con Toto, que le aseguraba: «a mí los muchachos me cuentan todo» (p. 185).

Pero esta vigilancia recíproca de Paquí y su amigo no se limita a ellos, ya que éste deja constancia de otra observación silenciosa y escondida en su redacción escolar cuando Strauss «espía por entre el follaje y ve que son el estudiante y su amada...» (p. 254). Si se tiene en cuenta que el músico parece tener las facciones de Toto y que el observado tiene las de Adhemar, no es difícil comparar este gesto con el constante y obsesivo acecho y atracción del primero por su camarada mayor. Sin embargo, el niño no sólo vigila, sino también es vigilado. Más importante que la vigilancia de Teté (p. 110) son aquellas que pretenden desembocar en violaciones a él (pp. 172-173), las cuales aparentemente logra evitar porque ya las había percibido en otros (p. 164), según constata Héctor, que, por su parte, quisiera vengar a su primo. Más tarde, cuando éste ya es Casals y está en el 'George Washington', Cobito y dos amigos están atentos a sus desplazamientos (pp. 202-203, 215), porque pretenden violentarlo sexualmente, y así lo intentan dos veces por lo menos (pp. 197-199, 212-214). También resulta un acto propio de un espía que observa y comunica para perjudicar, el escrito del soplón «anónimo» (pp. 265-266).

El interés que en Vallejos existe por enterarse de las vidas ajenas es generalizado: Paquita intenta saber la realidad sobre una comentada relación amistosa entre su padre y Celia, que murió tuberculosa después de llegar de España y a quien vio enferma Teté, a pesar de que tenía prohibición de contemplarla (p. 101). Mita se rebela contra «esa lengua envenenada de mentiras» que tienen muchas de las habitantes del pueblo (p. 149), que, recíprocamente, de acuerdo a lo dicho por Choli, «nunca [las quisieron a ellas dos] por forasteras» (p. 52). Por su lado, Esther intenta informarse de las actividades y modos de comportarse de sus compañeros y Herminia no puede dejar de constatar las conductas de terceros que ella misma define como «pura chismografía» (p. 279).

El irresistible deseo de informarse lleva a Berto a escuchar una conversación entre su esposa y su hermana, y se amarga, pues la primera no reacciona como él hubiera querido y esperado (pp. 297, 27-28). Rumores sobre él circulan en cantidad (pp. 24, 29), como asimismo del resto de los personajes de *La traición*, que son mirados y observados para que posteriormente lo visto se transforme, por lo general, en palabras que circulan de unos a otros. Tanto lo que se ve como lo que se expresa, no sólo «habla» y caracteriza al observado, sino también al observador.

El deleite provocado por el acecho, la vigilancia y el imponerse de otras vidas podría explicar el agrado que a Mita le provoca la lectura de «... Napoleón, Hindenburg y todas las biografías de Emil Ludwig...»

(p. 147)²². Estas pueden acercarse a las otras obras literarias preferidas (a las que me referiré más adelante), pues hablan de un destino corriente. No obstante, ellas eclipsan las narraciones ficticias en la medida en que factores diversos hacen que una historia (vivida y no imaginada), que debía ser habitual, se transforme en extraordinaria y única.

Por su parte, el lector, que puede sentirse molesto frente a este ambiente murmurador, no puede dejar de participar de su chatura ni de inmiscuirse en enredos, porque —ante la ausencia de un narrador que otorgue una visión definitiva— se ve obligado a creerle a los personajes y porque, al mismo tiempo, debe intentar traspasar las exterioridades para conocerlos, pero antes tiene que observarlas y enterarse de halagos y de disputas. De este modo, aunque no lo quiera, se transformará en un espía más, porque así se lo exige una buena lectura.

Este goce causado por la curiosidad y el entrometimiento en la vida de los otros no es exclusivo de *La traición* y se encuentra en casi toda la narrativa de Puig: así puede comprenderse la actitud de Celina —la hermana de Juan Carlos— de *Boquitas Pintadas*, que recibe las cartas dirigidas a su madre por Nené y las responde en su nombre, sin que la anciana tenga conocimiento. Su gesto de intrigante culmina cuando previene al marido de aquélla haciéndole llegar anónimamente dos de las misivas privadas que lo critican. Por su parte, en *Maldición eterna*, el joven Larry cuenta acusando:

—... De veras me empezó a temblar todo el cuerpo, y las piernas se me aflojaron. ¿Quiere que siga?

—Bien sabe que sí.

—*Usted es un voyeur*, señor Ramírez. Un viejo verde. Pero sigo. Ella estaba sentada en el porche, y me le acerqué, le empecé a hablar... Imagínese mi excitación...

—*No, no puedo imaginármela. Por eso es que quiero oír más* (páginas 176-177).

—Había algo no sexual en ella. Era virgen e inocente, ingenua. ... Eso desató mi masculinidad. *¿Ya con eso está satisfecho, espía hijo de su puta madre?*

—Bien sabe que no soy un espía hijo de una puta madre, si me quiere calificar debería usar otros adjetivos.

—Ya lo hice, pero parece que nadie lo detiene.

—Posiblemente sea el primer tema agradable que discutimos juntos ¿no querría seguir adelante? (pp. 180-181).

²² Es curioso que este autor, cuyas obras fueron tan leídas hacia los años cuarenta en ciertos países de América Latina, no aparezca ni en el *Diccionario de autores*, de Bompiani, ni en la *Encyclopaedia Universalis*.

Y en *Sangre de amor correspondido*²³, la estructura misma del relato reside en las distintas versiones de un hecho pasado, sin que nadie pueda asegurar con certeza cuál es el grado de distorsión que altera el recuerdo.

Pablo y Virginia, de Bernardin de Saint Pierre, y *María*, de Jorge Isaacs, son narraciones que Mita evoca cuando quiere llorar, entristecida por la muerte de su nene: estas dos obras han sido relacionadas constantemente por la crítica y aquí es casi seguro que son conectadas a causa de los destinos trágicos de sus dos protagonistas femeninas de las que Mita se siente cercana. Y si entre estas dos novelas es posible entablar una correspondencia intertextual, ésta puede ampliarse a *La traición* en un contacto de discrepancia por la estructura de estas obras publicadas en 1787 y 1867, respectivamente: narraciones románticas donde la lectura es más o menos simple, porque el narrador domina un relato con argumento donde personajes, caracterizados en forma acabada, se mueven en un espacio que adquiere rasgos de paisaje exótico y natural. Por el contrario, la instancia narrativa contemporánea renuncia a toda dictadura verbal e interpretativa, siendo de tal discreción que su reserva no le permite personificarse, ni personalizarse, ni siquiera gramaticalmente; así, los protagonistas se van constituyendo a través de sus propias palabras y de los discursos de sus iguales, y aunque ésta sea una narración espacial, se trata preferentemente del registro de un sector social —el de las capas medias— que se construye mediante la suma de perspectivas de diversas figuras que, en su mayoría, pertenecen a este grupo y habitan un pequeño pueblo provinciano donde a la naturaleza se le concede un mínimo relieve. Sin embargo, también pueden encontrarse relaciones intertextuales de vecindad si se consideran los finales que patentizan el desencanto provocado por la añoranza de la dicha frustrada, sentimiento que atraviesa el relato de Puig y que de cierta manera caracteriza las traicionadas vidas de casi todos los protagonistas. Además, en las dos novelas románticas se da esa dosis de drama que puede encontrarse en la cotidianeidad y que reconforta hallar en modelos famosos: esto explicaría que una enfermedad tan poco poética como la tuberculosis sea reputada al ligarse con el romanticismo y concretamente con la novia de Efraín, con quien es comparada Celia en la narración de Paquita (p. 177), que no considera el rumor sobre los amores dudosos y adúlteros de la gallega, tan distantes de los puros y virginales de María, quien es vuelta a personificar por la niña que la aproxima a ella

²³ (Barcelona: Seix Barral, 1982).

y la imagina en situaciones comunes cuando se pregunta cómo sería su pasión y si sentiría sus mismos deseos... (p. 186).

Las anteriores no son las dos únicas novelas mencionadas en esta obra de Puig, pero son escasas las producidas en este siglo; una de ellas es *La montaña mágica* —publicada en 1924 por Thomas Mann (1875-1955)—, que Toto presta a Herminia (p. 280). El muchacho, que hacia 1948 «... lee casi un libro por día, y [lo subleva] que nadie escuche música. ...» (p. 274), se burla de los músicos románticos (pp. 269, 275) y aunque nada dice de los escritores así calificados, tal vez los criticaría imputándoles las mismas limitaciones...

Las tragedias ficticias sirven, finalmente, para entender y justificar las de la vida diaria que siempre se intentan ignorar; por esta razón, Mita prefiere variar la historia de Romeo y Julieta e imaginarle un final feliz²⁴, que ella desearía también para su propia realidad, al igual que muchos de los participantes de *La traición*, que se niegan a reconocer las dificultades, la mediocridad y la monotonía de sus propias existencias.

Héctor, que es otro de los pocos personajes que menciona obras literarias, se niega a leer y despectivamente se refiere a «las guías telefónicas de Dostoievsky» (p. 159) que le daba a leer la Ñata:

... y si me la topo le voy a decir lo que piensan de ella en Vallejos, que si el viejo [el padre de la Ñata] se entaró de tanto leer a Schopenhauer y el del Superhombre, a ella le va a pasar peor que se está liquidando la Biblioteca Municipal después de liquidarse todos los brolis del viejo... (p. 172).

Estas palabras evidencian que el muchacho va más lejos que Violeta, quien relaciona la insanía del padre de Sofía Cabalús con la lectura (p. 13), pues el muchacho la considera como la causa directa de la alienación. El es el único que alude a otro tipo de libros, ya que, siempre en forma peyorativa, menciona «los libracos de Echeverría y *El capital*» (p. 162), aunque reconoce haber leído solamente el *Kama Sutra*.

Los otros protagonistas refieren a novelas que se caracterizan por ser la historia privada de un destino privado, ya que un narrador personal se dirige a un lector personal presentando un mundo de rasgos precisos donde se mueven personajes semejantes a todos los humanos²⁵,

²⁴ Al «Mecanismo del final feliz» se refiere el penetrante artículo de Gilberto Triviño, «La destrucción del verosímil folletinesco en *Boquitas Pintadas*», en *Texto Crítico*, 9 (enero-abril 1978), pp. 117-130.

²⁵ Estas son características de la novela moderna, género que se habría prolongado entre el siglo XVIII y comienzos del XIX, según Wolfgang Kayser, «Origen

como en *María* de Jorge Isaacs (p. 180), *Marianela* de Benito Pérez Galdós (p. 181), los relatos de Dostoievsky o Víctor Hugo, *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint Pierre (p. 146) o *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (p. 89), que Toto lleva de regalo a la de González²⁶. Por sus rasgos, estas obras son las que mejor permiten identificar(se) y extender a ellas las obsesiones personales o la propia experiencia (así lo evidencia Paquita en la p. 186, por ejemplo). El cine cumple también la misma función (ver las palabras de Esther: pp. 231-232): lo que sucede es que los espectadores o lectores vallejanos miran o leen intentando encontrar semejanzas y diferencias con la propia vida cotidiana y con los otros filmes o narraciones escritas. Tanto la radio y sus transmisiones como el tipo de cine que puede verse en Vallejos, transmiten y forman parte de la cultura de masas, que parece ejercer sobre el público un impacto predominantemente afectivo, y si el efecto producido por las obras literarias no es el mismo, no obstante, los pocos personajes que tienen el hábito de la lectura terminan identificándose con las situaciones narrativas por su semejanza con las habituales y diarias.

Héctor se interesa y le concede especial importancia al fútbol y más secundariamente a los boleros, de donde se apropia de imágenes y de un lenguaje que, a pesar de su poca novedad, le es útil para expresarse: una vez se imagina jugando y venciendo «en la bombonera boquense» (p. 166) o se define de modo irónico como «torpedero de profesión» (p. 169), al fundir sus dos preocupaciones: las mujeres y el «fóbal». En otra ocasión, un bolero le ayuda a seducir a una de sus conocidas: se produce, entonces, un contraste entre las frases hechas que acuden a su mente con facilidad ayudándole a manifestar algo que no se atrevería a decir con sus propias palabras y la dificultad que le significaría innovar. Por otro lado, podría verse otra oposición entre el contenido de estos boleros, que casi siempre hablan de amores profundos y difíciles de concretar definitivamente y la conducta de este joven cuyas «románticas actitudes» obedecen a pensados y racionales intentos de satisfacer sus deseos sexuales, rara vez aludidos en estas canciones, salvo de manera muy perifrástica. Si el primo de Toto es el único que menciona explícitamente estos cantos, en voz de Delia se percibe esta misma influencia cuando da cuenta de su frustrado amor por López, donde el

y crisis de la novela moderna», en *Cultura universitaria*, 47 (Caracas, enero-febrero 1955), pp. 5-50.

²⁶ No siempre se señala el autor de las obras literarias. Pareciera que todas ellas fueran consideradas semejantes; por supuesto que Bakhtine no concordaría en colocar al mismo nivel las de Dostoievski.

abandono de su amado se transforma en cariño eterno que continúa después de la (imaginada) muerte de ella (p. 134). Mientras los boleros hablan de momentos de querer ardiente y de agudo sufrimiento, el muchacho dice que los entona junto a Mita «mientras lavamos los platos» (p. 157): nuevamente se establece una distancia por la profunda antítesis entre este momento prosaico y frecuente y lo que declaran estas canciones, que se centran en los instantes extraordinarios de la gran pasión, olvidando la cotidianeidad que eluden al no incorporar otras etapas usuales de la vida. Por su parte, cuando Delia habla de su actual novio, con el que piensa casarse a pesar de no querer, jamás lo percibe desde estos modelos que le han enseñado y mostrado cómo amar y lo que son los sentimientos; su impresión se sitúa en las antípodas del sentimentalismo, pues es incapaz de esquivar obsesivas y constantes menciones a la comida, el dinero, el sexo, volviéndose la «criatura» más apegada a lo material de todas las de la novela. Sin embargo, estos dos primeros temas están ausentes de los recuerdos en que aparece López y en los que manifiesta su verdadero afecto con una estructura y con palabras y fórmulas lingüísticas reconocibles en esas melodías, tal como pareciera identificarse una radionovela cuando describe el último encuentro de ambos. Es factible relacionar estas actitudes, conductas y maneras de manifestarse con unas declaraciones de Puig que aluden a su preocupación por el lenguaje de los personajes que contrasta con sus actuaciones:

... ellos creían en esa retórica de la pasión porque habían sido educados en esos tangos, en esos filmes; aunque, en el fondo, se trataba de una creencia muy superficial. Ya sabemos que las reglas del juego eran otras en la clase media. Se trataba de actuar muy calculadamente y no pasionalmente²⁷...

La necesidad de emociones fuertes que se evidencia en la búsqueda del melodrama, es mostrada por Esther en una breve historia —inserta en su propia relación, dada a conocer en su diario— que refiere al modo como su padre quedó inválido. Este relato toma la forma de un cuento infantil, a pesar de que su contenido invierte el final feliz, a causa del injusto castigo al bueno del señor Castagno²⁸. Atendiendo a los rasgos de este anti-cuento de hadas, en cierta medida esta narración podría corresponder a la de (casi) cualquier vallejino que —como Berto— sien-

²⁷ «Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería», entrevista de Danubio Torres Fierro, en *Eco*, 173 (marzo 1975), pp. 507-515.

²⁸ André Jolles, *Las formas simples* (Santiago de Chile: Editora Universitaria, 1972), pp. 198-223.

ten que no merecen la mala suerte y el sufrimiento porque no han provocado daño.

Aunque Esther nunca refiera al tango, su documento lo asimila al escribir el viernes 12: «*El que no llora no mama*, bien dicen, hay que luchar por todo en este mundo. ...» (p. 235), esta primera frase reproduce textualmente el segmento de un verso de «Cambalache», de Enrique Santos Discépolo, cuya segunda parte completa: «y el que no afana es un gil», que alude a un modo de ser y de comportarse bastante lejano de la ingenuidad y buenas intenciones de la adolescente. Pudiera conjeturarse que la «filosofía» general planteada en esta canción polemiza con el candor con que enfrentan la vida y el futuro muchos de los adultos vallejinios, que se hubieran negado a compartir el exceso de realismo de ciertas frases finales del tango con las que, tal vez, pudieran estar de acuerdo algunos de los jóvenes como Héctor y Cobito:

Dale no más, dale que va!
que allá en el horno nos vamo'a encontrar.
No pienses más, séntate a un lao
que a nadie importa si naciste honrao:
es lo mismo el que labura, noche y día como un buey
que el que vive de las minas, que el que roba,
que el que mata o está fuera de la ley.
... ...²⁹

Las mujeres no sólo hablan en los capítulos conversados (I, II, IV), sino que adquieren verdadera importancia, en especial en la vida familiar, que de cierta manera dominan, al verse como responsables de la educación de los hijos y las sostenedoras de la familia donde continúan y reproducen modos de ver, tradiciones y prejuicios. Sin embargo, esta presencia activa no significa que ellas sean las verdaderas orientadoras de sus vidas³⁰, ya que dependen, directa o indirectamente, de los hombres, debido a que si carecen de marido o de padre no conciben sus vidas si no es en relación al novio o al futuro esposo. Hijas, novias o cónyuges son sometidas, pero al mismo tiempo practican relaciones autoritarias y de cierta agresividad con sus hijos o parejas³¹. Respecto a estas relaciones, no parec excesivo acordarse del tango: por diferencia, pues éste

²⁹ *Cancionero romántico*. Selección de canciones de M. Inés y Sandra Solimano (Santiago: Ediciones Espacio, 1978), p. 64.

³⁰ Puig se refiere a la inimportancia que tenían las mujeres en el mundo que él conoció, en «Entretien avec M. P.», de J. Michel Quiblier y J. Pierre Joecker, en *Masques*, 11 (París, automne 1981), p. 30.

³¹ Oviedo, *art. cit.*, p. 613.

tiene casi siempre por portavoz a un hombre e incluso cuando es cantado por una mujer se continúa utilizando el masculino³². Pero también por semejanza, ya que con frecuencia hablan de una hembra que adquiere una función fundamental, y a menudo la madre resulta más importante y perfecta que la amada. Otras similitudes con *La traición* podrían darse por cierto acatamiento fatalista de la realidad social y por la casi total ausencia del padre en los temas de estas canciones, asunto que es básico para comprender el texto de Puig y que explicaría, por ejemplo, la tardía ubicación del capítulo donde aparece Berto³³. Muchas veces estos argumentos son expuestos con abundantes vocablos lunfardos, tal como las narraciones de Cobito, Héctor y el «anónimo» (cuya autoría pareciera poder adjudicarse al primero).

Herminia es la única que expresamente menciona estos cantos, pero en forma peyorativa y reductora (pp. 269-270). Sin referirse al tango como danza, la maestra reproduce en sus palabras la opinión que tuvo la alta burguesía argentina a comienzos de siglo:

El tango es en Buenos Aires una danza privativa de las casas de mala fama y de los bodegones de la peor especie. No se baila nunca en los salones de buen tono ni entre las personas distinguidas. Para los oídos argentinos la música del tango despierta ideas realmente desagradables³⁴.

No es extraño que la profesora aluda a esta forma musical que desde 1935 conocía un nuevo período de esplendor tanto en los medios masivos de la industria de difusión —por la radio y el disco— como por «un retorno del augeailable que conocieron las tres primeras décadas de este siglo»³⁵.

Las escasas inserciones del tiempo histórico en *La traición* aluden a la Segunda Guerra Mundial y al gobierno de Perón, acontecimientos que coinciden con el transcurso del relato: esas huellas también polemizan con el texto, contrastando hechos trascendentales que marcan a los países y sus habitantes con las mínimas anécdotas y cronologías monótonas y sin realce de estos personajes. Estas indicaciones al tiempo del referente contrastan asimismo con las películas, tangos, boleros, radionovelas, que

³² Es el caso de Susana Rinaldi, por ejemplo.

³³ Blas Matamoro, *La ciudad del tango (Tango histórico y sociedad)* (Buenos Aires: Edit. Galerna, 1969), pp. 115-120. Saul Sosnowski, «Entrevista», en *Hispanérica*, 3 (1973), p. 72.

³⁴ Declaraciones de Enrique Larreta, embajador argentino en París, a un corresponsal inglés, en 1931, citadas por Matamoro, *op. cit.*, 70.

³⁵ Matamoro, *op. cit.*, 170-172.

aquí aparecen y que por lo general se sitúan en espacios y tiempos neutros³⁶, donde su espectador y oyente sienten que es posible incorporarse y sentirse identificado. Estas alusiones al tiempo externo separan este relato del folletín, cuyo mundo no acoge con frecuencia la historia y las tensiones políticas y sociales.

La regularidad de esta novela es rota en el último capítulo —el de Berto—, sorprendiendo al lector, acostumbrado a la continuidad. El choque de elementos esperados e imprevistos rompe con el automatismo, que no aporta información y es uno de los medios habituales para producir significaciones artísticas³⁸. En *La traición* se dan otros quiebres —datación / fragmento no fechado, identificación de participantes / anónimo—, todas estas rupturas obligan a re-enfocar el conjunto desde una perspectiva distinta, que aporta nuevos antecedentes que siempre enriquecen el texto al anular la univocidad. Esta ambivalencia llega a su extremo por la ubicación de la secuencia que, entre otros sentidos, puede equivaler a un final abierto, pues si bien hay una terminación estructural, ésta no coincide con el término explícito que debería corresponder a un «tópico de la conclusión»³⁹. Final abierto porque significa un regreso al año de inicio que dejaría la posibilidad de recomenzar, pero al mismo tiempo esta regresión podría sugerir la presencia de una novela cíclica, que implicaría cierta inmovilidad relacionada, en este caso, con el comportamiento de las capas medias. Sería posible hacer otras lecturas de la carta de Berto, que, a su vez, obliga e incita a un nuevo enfoque de toda la novela...

Si las primeras frases de esta narración pueden parecer superficiales y anodinas, por referir a unas labores de costura realizadas por Clara, tal vez su comprensión y alcance varíen si se piensan como una definición del trabajo total que debe realizar el lector ante este relato que se le abre como una incógnita a resolver y aclarar. Su quehacer será unir, anudar, establecer relaciones, añadir, atar cabos, elaborando un bordado [un tejido] un texto⁴⁰ con dedicada y concentrada atención. Y si

³⁶ El tango canción «Silencio» de Horacio G. Pettorossi, Alfredo Le Pera y Carlos Gardel, puede considerarse excepción, pues en una de sus estrofas dice: «Un clarín se oye, peligra la Patria, / y al grito de guerra los hombres se matan, / cubriendo de sangre los campos de Francia.» (*Cancionero*, op. cit., 109)).

³⁷ Triviños se refiere al tema: *art. cit.*, 128, entre otras páginas.

³⁸ Lotman, *Cinéma*, 83-99.

³⁹ Kristeva, *Le texte du roman*, op. cit., 50.

⁴⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973), en *Points*, 135, páginas 100-101. Otra homología tejido/texto puede establecerse en una obra de Puig donde la historias contadas seducen y envuelven como una tela de araña: *El beso*. Al respecto: Annie Perri y Françoise Zmantar: «La telaraña modelo de organiza-

pretende superar las limitaciones de los personajes y alejarse de una lectura ligera, deberá trascender el exterior trivial e insignificante de las situaciones, además de traspasar la apariencia de las figuras, viendo más allá de lo que éstas muestran qué es lo que perciben los otros cuando «enfocan» a sus iguales que «circulan» por la novela. Y no podrá seguir confiando en las exterioridades —tan respetadas en el relato— debido a la complejidad de un texto de fingida y supuesta simpleza. Realizando esta labor, el lector se cansará —tanto como Clara—, pues la novela no es sólo un pasatiempo, a pesar de la futilidad de su comienzo y de su aspecto más inmediatamente visible; en su lectura encontrará tanto la dificultad de no tener explicaciones ni respuestas como el regocijo producido por una historia bien contada: provocar placer, ser sincero y aclarar ciertas ideas sin imponerlas, son los objetivos que Puig se plantea con su literatura, y en su primera obra estas intenciones han sido logradas plenamente ⁴¹.

Los distintos géneros intercalados: diarios íntimos, cartas, la composición de Casals; la variedad de estilos; el uso de distintas normas de lenguaje como el kitsch, el lunfardo y el habla coloquial; los múltiples códigos; las voces diversas; la abundancia de personajes que no son nunca definidos y que se encuentran, se miran, se reflejan, se conocen y comentan entre ellos y sobre ellos; la interacción de varias conciencias; las réplicas que cuentan con el discurso del otro respondiéndole o anticipándosele; la presencia de un «diálogo escondido»; la falta de causalidad y el ordenamiento por yuxtaposición; la ausencia de un narrador omnisciente; los múltiples planos; la falta de descripción objetiva; la dificultad de un mundo aparentemente simple, son algunos de los factores que en esta enumeración incompleta permiten señalar que *La traición* es una novela dialógica, en la que puede reconocerse una intertextualidad variada y múltiple que es posible extender al compararla con las otras novelas del mismo autor que en muchos aspectos pueden establecer un debate de contacto y disconformidad: por la importancia que adquieren los medios de masas; por la incorporación de documentos y lenguaje enajenados; por el desencanto; por la ampliación espacial que

ción textual, en *El beso de la mujer araña*, de M. P. Elementos para una hifología del texto», en *Organizaciones textuales* (Textos hispánicos). Acta del III Simposio del Séminaire d'Études Littéraires. Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail- Univ. Complutense de Madrid, 1981, 263-269.

⁴¹ Declaraciones de Puig que refieren a su concepción de su obra pueden encontrarse en las entrevistas y aludidas de Quiblier y Joecker, 32, y Torres Fierro, 513-514, así como en Hector Blanciotti, «M. P. le rebelle de la pampa», en *Le Nouvel Observateur*, 877 (París, 29 août-4 septembre 1981), 69.

va de Coronel Vallejos a Buenos Aires hasta trascender fronteras nacionales: México, Nueva York o Brasil; por la incomunicación generalizada... Al mismo tiempo, el diálogo podría establecerse con relatos de otros autores; si se considera exclusivamente la perspectiva del ingreso de los medios de comunicación y de formas populares a la narrativa, tanto como temática cuanto modeladores de estructura, pueden mencionarse, entre otros: Marco Denevi (Argentina, 1922) y *Rosaura a las diez* (1955); José Donoso (Chile, 1924) con *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980); Guillermo Cabrera Infante (Cuba, 1929) y *Tres tristes tigres* (1967); Eduardo Gudiño Kieffer (Argentina, 1935) y *Guía de pecadores* (1972); Mario Vargas Llosa (Perú, 1936) con *La tía Julia y el escribidor* (1977). El impacto se prolonga hasta escritores más recientes como Antonio Skármeta (Chile, 1940) y *Soñé que la nieve ardía* (1975); Osvaldo Soriano (Argentina, 1943) con *Triste, solitario y final* (1973) o *No habrá más penas ni olvidos* (1980) o Jorge Marchant (Chile, ¿1950?) y *La Beatriz Ovalle* (1977).