

Tres cartas para *La traición de Rita Hayworth*

por José Amícola
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

El artículo trata la relación entre los manuscritos previos a la escritura de la primera novela de Manuel Puig y la novela terminada (de 1968). El capítulo inserto cerca del final de la novela (en forma de “carta anónima”) habla asimismo de la voluntad de conformar una estructura armónica, donde surja un movimiento bipolar de ritmo distendido versus otro agitado, a la vez que obliga a la participación del lector en la tarea de la identidad del presunto remitente del anónimo. La segunda carta analizada (el último capítulo de la novela) nos lleva al centro de una crítica genética en la que se evidencia el trabajo de pulimiento del broche final, como clave de todo el texto. La tercera carta analizada aquí (borrador de carta del escritor a la actriz Rita Hayworth, de 1966), es un paratexto (es decir: un texto no ficcional independiente). El borrador de esa carta a la actriz que da nombre a la obra sirve al geneticista como piedra de toque para descubrir la intención autorial con respecto al núcleo argumental de la novela, un núcleo que los esquemas pre-textuales anunciaban como “la verdad”.

I

La carta anónima

El tema al que quiero referirme en este artículo está relacionado con el proceso oculto de la productividad literaria, especialmente en su pasaje de literaturización de los géneros discursivos primarios (como una carta) a su refuncionalización en una obra de ficción (como la novela epistolar, o aquella que utiliza “la carta” en su decurso). No es de extrañar que haya sido justamente el siglo XVIII el que pusiera en boga esta refuncionalización, en tanto en esa época se daba al mismo tiempo la resignificación de las fronteras entre lo público y lo privado. La carta íntima venía, así, a dar la coartada ideal —en su uso inevitable de la primera persona verbal— a las necesidades sociales de una clase emergente que luchaba por imponer una nueva sensibilidad contra la hegemonía de las clases dominantes. La nueva propuesta proclamaba que la esfera de los afectos no podía seguir siendo asfixiada por el principio de la sensatez. En ese debate entre “sense and sensibility” la carta no hacía más que apuntalar la segunda. De repente pero no por azar, ese género cotidiano se torna un hecho también literario. En el caso de la carta anónima que salía del resentimiento o del deseo de venganza, se hallaba implícito, al mismo tiempo, un hecho social que sobrepasaba el individualismo de la vida privada para abarcar una comunidad en la que la carta, escudándose en el anonimato, pretendía ejercer una denuncia o un desenmascaramiento. Junto con el “*billet doux*”, la carta anónima maledicente (que era su antípoda) funcionaba en la cultura dieciochesca como el género discursivo por excelencia; ambas mostraban las dos caras de la intriga, ya que la carta amorosa también podía carecer de firma. Y lo que es más importante, ambas colocaban al destinatario en el deseo de representación del rostro del emisor, que sólo podía contarse en un número limitado de remitentes. Si retenemos, por lo tanto, como un principio fundamental en el anonimato de una carta el enorme caudal de energía que ella demanda para la develación, obtendremos en el caso de su literaturización un ingrediente de tensión narrativa ideal para el género novela. El lector literario se encuentra en la necesidad frente a una carta anónima de iniciar una pesquisa, tarea detectivesca que el autor le ha tendido en la decodificación de su texto. Así ha procedido evidentemente Manuel Puig (Argentina, 1932-1990) cuando inserta en el lugar del capítulo XIV de su novela de 1968 *La traición de Rita Hayworth* una carta anónima presumiblemente escrita por un camarada de colegio del protagonista.

Para las observaciones que siguen me apoyaré en la edición de los manuscritos conservados del escritor, que he compilado con un equipo de trabajo de la Universidad Nacional de La

Plata, a quien aquí agradezco por su ingente tarea de relevamiento.¹ Para la consideración de ese capítulo me referiré seguidamente al material pre-textual que el autor ha conservado celosamente durante tres décadas a pesar de sus frecuentes cambios de residencia. Entre esas anotaciones manuscritas encontramos algunas que despiertan la atención, en tanto se relacionan con un camarada de colegio —conocido en el texto como Cobito (y al que se le ha dedicado faulknerianamente de modo explícito el capítulo XI, para presentarlo al lector). Esos “avant-textes” le adjudican a Cobito, entonces, el emblema lacónico de “HORROR” (Puig/Amícola, 1996: 380) o de “El sádico” (Puig/Amícola, 1996: 375; ver también Nota 3 del mismo texto). Pero, además, esa caracterización escueta de anotaciones que hemos denominado “Esquemas Narrativos” lo contraponen a la mansedumbre e ingenuidad de otros personajes no adultos (por ejemplo, del protagonista Toto, a quien se caracteriza como *angelical*; Puig/Amícola, 1996: 377). En otra serie de manuscritos, editados ahora póstumamente, que hemos bautizado por su apariencia como “Bloc de Notas” hallamos documentada la intención autorial de adjudicarle a cada capítulo de esa primera novela un ritmo que debía encontrarse en alternancia con el precedente y subsiguiente. Para ello Puig resumía su proyecto mediante un lema que hacía constar la siguiente disposición según estas anotaciones tempranas (iniciadas hacia 1962): “1. calma; 2. crispy seco; 3. maraña/gelatina; 4. andante; 5. richesse; 6. diapasón; 7. sal y aceite; 8. silva; 9. ladridos; 10. riche; 11. rugidos [para Cobito]; 12. riche; [13] colmo richesse; [14] sibilino; [15] pasado.”(Puig/Amícola, 1996: 357). Pero, además, hay una elaboración posterior de este plan que interesa traer a cuento aquí. Los “avant-textes” a los que me referiré ahora (Puig/Amícola, 1996: 400-401) significan un estadio posterior al primer esquema mencionado, pues se basan en una idea directriz más clara de metáfora musical que remite a los movimientos de una partitura; he aquí los dos planes comparados entre sí:

Primer Bosquejo	Segundo Bosquejo	
1. calma	canon	[<i>adagio</i> : Familia de Mita Diálogo]
2. crispy seco	muy scattoso	[<i>agitato</i> : Amparo y Felisa Diálogo]
3. maraña/gelatina	remolino armónico	[<i>poco adagio</i> : Toto Monólogo Int.]
4. andante	calma	[<i>adagio</i> : Choli Diálogo (unilateral)]
5. richesse	constelación	[<i>poco adagio</i> : Toto Monólogo Int.]
6. diapasón	espinas de Cristo	[<i>adagio</i> : Teté Monólogo Int.]
7. sal y aceite	milonga	[<i>agitato</i> : Delia Monólogo Int.]
8. silva	flores	[<i>adagio</i> : Mita Monólogo Int.]
9. ladridos	ladridos	[<i>molto agitato</i> : Héctor Monólogo Int.]
10. riche	murales	[<i>adagio</i> : Paqui Monólogo Int.]
11. rugidos	gargajos	[<i>moho aguato</i> : Cobito Monólogo Int.]
12. riche	gorjeos y trinos del tango	[<i>adagio</i> : Esther Escritura]
13. colmo richesse	follies	[<i>poco adagio</i> : Toto Escritura]
14. sibilino	nubes	[<i>adagio</i> : Herminia Escritura]
15. pasado	la verdad	[<i>agitato</i> : Berto Escritura]

El hecho de que esta estructuración apoyada sobre un principio binario aparezca rota por el número impar parece haber llevado, por necesidad interna, al agregado de un capítulo extra que habría de transformar en un número par al conjunto total y, sobre todo, que daría un efecto de “in crescendo” dramático con una coda final. En efecto, la versión edita acredita 16 capítulos, para lo cual en la última etapa no registrada en “avant-textes” el autor ha redactado una unidad que se interpone entre los capítulos 13 y 14 de las anotaciones con el nuevo número de XIV y que le da al final un ritmo más entrecortado y jadeante: la carta anónima que por su estridencia en vocabulario

¹ Véase Manuel Puig: *Materiales iniciales para LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH* compilados por José Amícola, Publicación Especial N° 1 de la revista *Orbis Tertius* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata (Argentina), 1996. 510 pp.

y ritmo no sólo acentúa el carácter de texto en proceso de ESCRITURA, como los últimos capítulos de la novela, sino que evidentemente viene a llenar la necesidad de contrapartida al mundo íntimo y “femenino” de los capítulos de Toto y Herminia, representados por el poder de lo imaginario: el mundo del cine y del arte en general.² En este sentido, Manuel Puig se revela como un autor no sólo programático, sino increíblemente flaubertiano en su método escriturario, dado que siempre tiene en cuenta la forma global de su producto.³ Pero hay algo más, al insertar una “carta anónima” que se permite el recurrir a la forma soez y altamente oral el narrador de esta novela lanza a su autor al campo literario argentino con un proyecto creador radicalmente opuesto al que Jorge Luis Borges venía solidificando, al basar su poética exclusivamente en el discurso literario de segundo grado como literatura de la literatura. Ello podría resumirse en el canon borgeano como una cruzada en pro de la mesura y del pudor. La “carta anónima” dejará de ser anónima para aquel lector competente que haya guardado en su memoria de lectura la obscenidad del discurso con que se había enriquecido el atributo caracterológico del personaje Cobito, aparecido en el capítulo XI. Por ello, es interesante conocer el análisis que hace de este texto un crítico como Jonathan Tittler, quien escribe: “The tone of the letter is, to put it mildly, offensive. It calls the Dean ‘big shot’, ridicules his judgement of Toto as the best student [...], and is inappropriately and insultingly familiar.[...] It also makes free use of obscenities and finishes with the facetious phrase ‘spiritual father’. All these clues points to one suspect: Cobito Umansky./The letter is consistentwith Cobito’s fondness for pranks. He himself relates in chapter XI the unsuccessful coup he attempted with Colombo on Toto [...]. The reader also knows, through Esther, that Cobito has been expelled from school for insulting a supervisor[...]. The abusive language of the letter, moreover, monologue, and the expression ‘spiritual father’ appears in his chapter three times in reference to the Dean [...] The case against him is substantial. / And yet none of the above proves anything.” (Tittler, 1984: 96).

La particularidad del enfoque geneticista permite en el caso aquí analizado, si bien no resolver inmediatamente la ambigüedad que el texto procura, al menos reafirmar algunos atisbos en cuanto a un principio de estructuración creativa del autor. De este modo se puede permitir la conclusión de que Puig enreda a los lectores en una delicada tarea de desenredamiento de redes textuales. Que el espacio vacío del texto en la carta anónima no es un momento menor de la obra lo revela el problema constante de asociación con categorías de “gender” en toda la obra de Puig y en ésta en especial. Por otra parte, el hecho de que el misterioso capítulo XIV sea un agregado que no figura en los bosquejos previos, indica que se trata del último toque en el plan y, por lo tanto, tiene que ver con el propio sentimiento de autocorrección del escritor, en el momento de búsqueda de un efecto estético propio. En gran medida, ese efecto aparece revelado como el efecto de oposición contrastiva de roles, lo que, en definitiva, es el gran tema de la novela. Son los momentos de gran agitación adjudicada a los personajes antimodélicos de Cobito, Héctor y Berto los que constituyen un hilo conductor formal, imbricado dialécticamente con su contenido argumental, en este texto de los comienzos de Puig. No es, por ello, un dato menor que esta tríada machista de personajes sea aquella que sufre por la pérdida de la figura materna. En este sentido, pues, deberá entenderse la inusitada queja del *pater familias* Berto de sentirse abandonado por su madre (quien ha muerto muchos años antes). En definitiva, este hilo conductor lleva consigo a la novela familiar no sólo un hálito de horror, sino, al mismo tiempo, el toque de resentimiento necesario para el sentimiento de TRAICIÓN, y de su contrapartida, LA

² Es interesante destacar aquí que Jonathan Tittler basa su tripartición de la novela sobre la adjudicación (no del todo convincente) de los capítulos dialogados para LO FEMENINO, los capítulos construidos como monólogo interior para LO MASCULINO, y, finalmente, los capítulos que conciernen a un texto presumiblemente escrito para LO ANDRÓGINO, en la creencia de que el texto original siempre consistió en 16 capítulos con un corte después del octavo. Lo cierto es que la primera edición castellana no contenía la separación de 8 y 8 que terminó, luego, siendo la marca del producto Puig a partir del éxito que obtuvo la segunda novela (*Boquitas pintadas*) y que fue cabalísticamente usado por su autor como procedimiento a partir de 1969. Véase al respecto la transcripción del Seminario Puig en Alemania durante 1981 (Amícola, 1992).

³ La manera de trabajar en los momentos previos a la escritura novelística conecta a Puig con Cortázar, para quien era importante también una sabia distribución en el pasaje de un capítulo a otro. Véase para ello su “Cuaderno de Bitácora” (Cortázar/Barrenechea, 1983).

VENGANZA, que es el *Leitmotiv* del texto.⁴

II

La carta robada por Berto

Mucho se ha escrito sobre la significación de este último capítulo en la primera novela de Puig, y de cómo con él se instaura un voluntario quiebre de la cronología que pone en evidencia el trabajo de organización de un texto que fingía ser la simple yuxtaposición cronológica de hechos cotidianos de un grupo azaroso de personas. El narrador que se oculta diligentemente en los otros capítulos aparece aquí tanto como había aparecido el personaje redactor de la carta anónima, de modo subrepticio, para declarar que, en definitiva, la narración no se narra sola y que hay doble manipulación en toda novela que pretenda la no intromisión del autor. Pero, además, este capítulo trasapelado en el orden de los hechos es una carta y —como dirá Žizek, siguiendo a Lacan— toda carta llega siempre a destino. Aquí el destinatario es naturalmente el lector, para quien se ha armado todo el entramado de una novela *quasi* policial. Sabemos, en efecto, que desde los primeros núcleos genéticos el capítulo último habría de revelar algo que los apuntes de los pre-textos denominan “la verdad”. Esta verdad última tiene que ver con una traición —tan anunciada desde el título—, sólo que ella está recontextualizada desde la perspectiva de los dos personajes entre los que se juega el pasaje de los valores de la cultura falocéntrica que nos sustenta. En efecto, Berto y Toto juegan como padre e hijo una ronda alrededor de Mita/Rita, aunando las esferas de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico en esa figura cargada de riqueza edípica, es decir también de exclusividad erótica. En este sentido, si este capítulo no sólo es central para la comprensión de la novela, sino que toda la estructura novelística parece venir a justificar la existencia de este final, es lícito que sea entendido como un ajuste de cuentas entre estos dos personajes y, por ello, se lo pueda pensar como una declaración de los conflictos de la propia figura autorial con su historia familiar, repensando los límites de lo literario como se vuelve a pensar acerca de estas fronteras borrosas integrando en la tradición literaria del narrador Kafka su “Brief an den Vater”. En rigor, los apuntes previos a la novela documentan en este momento final un pulimiento de los ex-abruptos del lenguaje del Padre, llevando la escritura a una especie de estilización de la oralidad que permite concentrar la atención en algunos elementos de enlace con la problemática surgida en los capítulos previos, a saber, especialmente aquella referida a la condición de inexorabilidad de las categorías de “gender” en la mente de un hombre flojo que pretende dar la imagen de autoritario y que, por lo tanto, permite ser asociado con los varones del espectro de la novela más obsesionados por la imposición social machista.⁵ Las dos cartas mencionadas otorgan a la vez que sustraen y es en este sentido que podría entenderse aquello de que “los hombres no cuentan” (Panesi, 1983: 909). Sin embargo, se trabaja aquí con el oxímoron: los contadores cuentan más de lo que ellos mismos están dispuestos a admitir y lo que inclusive su autor admite (Amícola, 1992: Seminario Puig). Y esto reviste especial importancia en una obra despojada de padres como lo es la novelística de Manuel Puig. En efecto, su primera novela trae la clave en esa figura aparentemente oscura y anodina, que se ha de sustraer en la escritura futura, pero que está siempre presente en la edipicidad que rodea todos los conflictos (como en *El beso de la mujer*

⁴ Otros aspectos que Títtler no menciona en su reflexión en tomo al personaje de Cobito, es que éste se caracteriza por su intolerancia (me refiero a un antisemitismo de alguien paradójicamente proveniente de una familia judía) y que, al haber sido expulsado del colegio, estaría obrando por despecho un móvil clave para la escritura de un anónimo.

⁵ Otras correcciones interesantes que señalan los manuscritos se orientan a pulimientos de estilo, en cuanto a precisiones de sujeto, anulación de intercaladas, vinculación con capítulos anteriores (por ejemplo, en una acentuación del costado de observación religiosa del padre y, en definitiva, de tradicionalidad y conservadurismo). La ruptura de la confianza matrimonial con respecto a un secreto no compartido se acentúa, igualmente, en la expresión de Berto hacia su mujer que sustituye: “y no me pregunta qué es lo que me pasa” por el más contundente de: “pero no le voy a dar el gusto de pedirle explicaciones”. También es interesante notar que los manuscritos acreditan la corrección enfatizada de la última frase al cambiar de lugar el dativo referido a su hermano “traidor”: “no pienso gastar un centavo en estampillas para vos” se transforma en “para vos no pienso gastar un centavo en estampillas”.

araña). En el fondo, el texto nos dice que los Padres “cuentan” y mucho.⁶

El develamiento final de *La traición de Rita Hayworth* puede parecer al lector un hecho en demasía trivial y cotidiano para justificar la tensión que la novela ha sabido crearen su transcurso, sin embargo, lo que nos enseña este texto es que justamente lo trivial o lo importante son categorías relativas que dependen del punto de vista desde el que se observan los hechos. En gran medida, el punto de vista que se nos fuerza a tomar es aquel de Toto, el niño que va llegando a la adolescencia en el devenir de la historia. En este sentido, esta novela se torna un *Bildungsroman* de la misma manera que podía decirse lo mismo de *El juguete rabioso*. Y si en la primera novela de Arlt no quedan dudas de quién es el protagonista y quién es el que pasa por el proceso de aprendizaje, el modo de narrar de Puig en este primer texto tiene la particularidad de parecer hablar de todos, mientras que, en realidad, lo que importa es la eclosión de la individualidad de Toto como el personaje más relevante de la galería de mediocres pueblerinos. La lectura de los manuscritos permite, entonces, reforzar la idea de centralidad de esta figura que, por otro lado, el cúmulo de información lateral parece borrar. Por ello es interesante conocer otro texto independiente de la ficción para apuntalar esta noción acerca de la centralidad del personaje en crecimiento, y esta función puede llenarla un *paratexto*.

III

La carta a Rita

En un borrador de Puig dirigido a la actriz Rita Hayworth para solicitarle permiso para incluir su nombre en el título de su futuro libro (Puig/Amícola, 1996: 433-4) y fechado indirectamente al dorso en febrero de 1966 —es decir dos años antes de la aparición de la novela—, se resume el argumento y se lo vincula al título del siguiente modo: “...your appearance is brief but extremely important, since it becomes the crucial moment in the child’s relationship with his father. This man seems always uninterested in the little boy absorbed as he is in his troubling business affairs, despite the child’s attempts to capture his attention. Chapter five is the big turning point of the novel because it’s then that the child ceases looking for his father and starts trying to replace him with another father image. This is the actual development: the child goes to the movies with his mother, his father refuses to come along since he can’t concentrate on the film, obsessed as he is by his financial interests. But in chapter 5 he 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 and fulfillment 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.” Es en esta última frase escrita a la actriz, donde Puig amalgama, entonces, su idea de novela de aprendizaje, al mismo tiempo que su concepción de inserción del *Leitmotiv* de la traición, que había jugado un papel tan esencial en la tradición que había abierto Arlt y que Osear Masotta pocos años antes había puesto de relieve de modo paradigmático,⁷ se da, a mi juicio, la condensación que permite a la crítica genética aprovechar sus descubrimientos para avalar —¿por qué no decirlo?— con desvelos de positivista la rigurosidad de una interpretación: este

⁶ Con respecto a la presencia de padres en la obra de Arlt y Cortázar con quienes me interesa relacionar la de Puig, hay que decir que en ambos autores aparece una tendencia al descabezamiento de esa figura familiar (caso Cortázar) o a la mostración del conflicto como producto de un sistema familiar fuertemente autoritario. En ese sentido, entonces, la obra de Puig significaría una especie de síntesis de ambas tendencias tematizando profundamente el problema del autoritarismo, al mismo tiempo, que opacando las figuras concretas de los padres sobre los que, sin embargo, pesa un estigma, el del falocentrismo.

⁷ La labor de Masotta como figura significativa de la cultura de los años sesenta en Buenos Aires ha sido notada por Josefina Ludmer. Mi intención en mi estudio sobre Puig ha sido, a su vez, relacionar esta reflexión con una línea de creatividad que uniría a Arlt con las figuras opositoras al canon borgeano: Cortázar y Puig (cf. Amícola, 1992, especialmente cap. I). Por otra parte, Masotta publica su estudio sobre Arlt en la misma pequeña editorial que habría de publicar la primera novela de Puig tres años después. Podríamos hablar, entonces, también de una intertextualidad de los títulos: *Sexo y traición en Roberto Arlt* y *La traición de Rita Hayworth*. En el mismo año de 1968 Masotta publica también con el mismo sello editorial su *Conciencia y estructura*, y allí señala que aquel título era “comercialmente atractivo, elegido exprefeso” (Masotta, 1968: 177).

texto trata de Toto y del descubrimiento de su propia identidad como de una identidad que va en contra de todos los modelos autoritarios que su entorno le obliga a asumir. En este sentido, la traición que “hace” el protagonista tiene que ver con una traición a la Ley del Padre. Y de eso se trata aquí: de una infracción que sólo puede recibir el insulto del costado de los intolerantes del sistema simbolizados en la línea masculina de Héctor, Cobito y Berto.⁸ Solamente que el texto ha estado jugando con los atributos considerados más femeninos, en la frontera peligrosa (por subversiva de esa misma Ley) del “gender”, simbolizados en el “sex appeal” de Rita Hayworth, epítome de la Traición.

⁸ No es ajeno al juego estratégico de la escritura de Puig el poner en relación oculta a algunos personajes a través de sílabas comunes como el caso de Rita y Mita. En el caso de los tres varones claves de la novela la sílaba que serviría para descubrir la pertenencia al clan estaría dada por el grupo “to”. Ello vendría a reforzar la idea que aquí sostengo sobre la autoría del anónimo y sobre el rol que le cabe al lector para su develación, a saber: poder relacionar a estos tres personajes según la clave secreta que brindan los propios nombres.

BIBLIOGRAFÍA

- AMÍCOLA, José (1992). *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano. (El libro contiene a modo de Apéndice el texto del Seminario con la presencia de Manuel Puig en Gotinga. Alemania. 1981).
- CORBATTA, Jorgelina (1983). "Encuentros con Manuel Puig", en *Revista Iberoamericana*, Abr.- Sept. N° 123-124.
- CORTÁZAR/BARRENECHEA (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.
- GRÉSILLON, Almuth (1994). *Élèments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- MASOTTA, Oscar (1965). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires. Jorge Álvarez Editor.
- MASOTTA, Oscar (1968). *Conciencia y estructura*. Buenos Aires. Jorge Álvarez Editor.
- PANESI, Jorge (1983). "Manuel Puig: las relaciones peligrosas", en *Revista Iberoamericana*. Oct.-Dic. N° 125, pp. 903-917.
- PUIG, Manuel (1968). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Jorge Álvarez Editor.
- PUIG/AMÍCOLA (1996). *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*,. compilados por José Amícola, Publicación Especial N° 1 de la revista *Orbis Tertius* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Fac. de Humanidades. UNLP, La Plata.
- TITTLER, Jonathan (1984). *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Chapter 3: "Betrayed by Rita Hayworth. The Androgynous Text". Ithaca/Londres, Cornell University Press.
- ZIZEK, Slavoj (1992). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires. Nueva Visión.