

La traición de Rita Hayworth, una renovación del género folletín

Análisis literario sobre *La traición de Rita Hayworth*

Daniel Ramiro Dueñez Moreno

Trabajo de Grado para optar al Título de Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Director

Ronald Salazar Carreño

**Licenciado en Español y Literatura— Magíster en Literatura — Doctor en Estudios
lingüísticos, literarios y culturales**

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Bucaramanga

2025

DEDICATORIA

Para mi mamá, mi papá y mi hermana siempre. Con un amor infinito, gracias por estar ahí y por darle un sentido a mi vida a través de los libros desde que era pequeño.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a la Universidad Industrial de Santander por hacer realidad un sueño. A mi profesor Ronald Salazar por ser un amigo, guía y una luz en el proceso de este trabajo, por confiar en mí y por enseñarme el valor que tiene esforzarse y hacer las cosas con pasión. Gracias a las personas que conocí en todo este proceso universitario y que marcaron mi corazón de una manera imborrable, que me enseñaron que existe un lugar del que uno puede ser parte. Gracias Nelson, Juliet, Karen, Robinsón, y al grupito de los poetas ya en este punto olvidados.

Tabla de contenido

Introducción.....	8
1.Contexto del problema	8
1.1 Pregunta problema.....	10
1.2 Justificación	10
1.3 Objetivo general.....	12
1.4 Objetivos específicos.....	12
1.5 Orden de presentación del informe	12
2. Marco Teórico.....	12
2.1 Antecedentes.....	12
2.2.1 <i>Lo folletín</i>	20
2.2.2 <i>Novela Moderna</i>	23
2.2.3 <i>Polifonía</i>	26
2.2.4 <i>Autoficción</i>	27
2.2.5 <i>Contexto Sociopolítico</i>	29
2.3 Referente legal	30
3. Diseño Metodológico	31
3.1 Tipo de investigación	31
3.2 Población y Muestreo	31

3.3 Hipótesis	32
3.4.1 <i>Antecedentes (matriz y reseñas)</i>	32
3.5 Recursos y Técnicas de Análisis	33
4. Resultados.....	35
4.1 El folletín desde otra perspectiva	36
4.1.1 <i>El folletín como estructura narrativa</i>	38
4.1.2 <i>El melodrama como objeto discursivo</i>	43
4.2 La mujer y el pecado	47
4.2.1 <i>Mita no puede llorar</i>	48
4.2.2 <i>Teté y Paquita las pecadoras</i>	51
4.3 El marginal y la cultura de masas	54
4.3.1 <i>Toto atrapado</i>	55
4.3.2 <i>El cine como forma de escape</i>	59
5. Conclusiones	62
Referencias Bibliográficas.....	65

Lista de tablas

Tabla 1. Actividades y Cronograma.....33

Resumen

Título: *La traición de Rita Hayworth*, una renovación del género folletín*

Autor: Daniel Ramiro Dueñez Moreno**

Palabras Clave: folletín, melodrama, polifonía, marginalidad, cultura de masas.

Descripción: El presente informe tiene el objetivo de analizar las características de lo denominado género folletín a lo largo de los años, y la forma en la que es implementado y reinventado por Manuel Puig en su primera novela: *La traición de Rita Hayworth*. Por medio de este análisis se establece el orden de estudio para la metodología al tener en cuenta que el trabajo cuenta con un enfoque cualitativo e interdisciplinar. Por ello, se tuvo en cuenta una serie de artículos y bibliografía de autores acerca de esta primera obra y sobre la evolución y características del folletín. Asimismo, se implementaron distintas bases de datos para su utilización en la búsqueda de teóricos con los cuales explorar los elementos más relevantes de la novela. Respecto a los resultados se obtuvieron tres apartados, los cuales se dividen cada uno en dos capítulos. El primero consta de un estudio respecto a la estructura y rastreo del folletín dentro de la novela y el sentido del melodrama, tanto en las situaciones como en los diálogos de los personajes. El segundo se basa en la denuncia hacia el trato que existía sobre la mujer y la imposición en la Iglesia, esto por medio de tres voces femeninas significativas en la trama. Por último, el tercer capítulo se concentra en la representación de lo llamado marginal desde la voz del protagonista y el propio autor. En conclusión, se busca debatir el concepto negativo que se halla al referirse a lo folletinesco en la obra de Manuel Puig, para demostrar así cómo este crea un nuevo concepto de lo conocido sobre este género literario

*Trabajo de Grado

**Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Director: Ronald Salazar Carreño

Abstract

Title: *La traición de Rita Hayworth*, a renovation of the *folletín** genre**

Author: Danile Ramiro Dueñez Moreno***

Key Words: folletín, melodrama, polyphony, marginality, mass culture.

Description: The present report has the objective of analyzing the characteristics of what is called the *folletín* genre through the years, and the way in which it is implemented and reinvented by Manuel Puig in his first novel: *La traición de Rita Hayworth*. By means of this analysis, the order of study for the methodology is established, considering that the work has a qualitative and interdisciplinary approach. For this reason, a series of articles and bibliography of authors about this first work, and about the evolution and characteristics of the novel, were taken into account. Likewise, different databases were implemented to be used in the search for theorists with whom to explore the most relevant elements of the novel. With respect to the results, three sections were obtained, each of which is divided into two chapters. The first one consists of a study on the structure and tracing of the *folletín* within the novel and the sense of melodrama both in the situations and in the dialogues of the characters. The second is based on the denunciation of the treatment of women and the imposition of the church, through three relevant female voices in the plot. Finally, the third chapter focuses on the representation of the so-called marginal from the voice of the protagonist and the author himself. In conclusion, it seeks to discuss the negative concept that is found when referring to the *folletinesco* in the work of Manuel Puig, to demonstrate how he creates a new concept of what is known about this literary genre.

*Se conservó la palabra en español debido a que las traducciones como *soap opera* o *serial* no cumplen con el sentido de este texto

**Bachelor Thesis

***Faculty of Human Sciences. School of Languages. Advisor: Ronald Salazar Carreño

Introducción

1. Contexto del problema

Buscar contarse una realidad que ya se pensaba perdida fue lo que llevó a la creación de *La traición de Rita Hayworth*. Juan Manuel Puig Delledone, más conocido como Manuel Puig, fue un escritor argentino nacido en General Villegas, en el año 1932. El cine, el *pop-art*, lo denominado *camp*, y la disrupción en la narrativa, fueron algunas de las características con las que se llegó a reconocer a este escritor. Novelista por excelencia y guionista de algunos trabajos, Puig debutó en la segunda mitad del siglo XX junto a obras que resonaron bastante por la diferencia marcada al tono del *Boom* que predominaba en este periodo. *El beso de la mujer araña* (1976), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), *Cae la noche tropical* (1988), por nombrar algunas, ayudaron a abrirle paso y posicionarlo entre los autores de la novela posmoderna más influyentes en la Argentina y América Latina del momento.

Antes de la publicación de su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968), Manuel Puig tuvo que atravesar una serie de dificultades y pruebas que lo llevaron a la escritura de esta. Se mudó a Roma a la edad de 23 años para cumplir su sueño de participar en el mundo del cine, sin embargo; con lo que se topó en el Viejo Continente fue una ola de neorrealismo impreso donde la interpretación estaba casi prohibida. En este surcar, en medio de un océano del que no se sentía parte, enfocó su escritura no en esta realidad ajena y exigente, sino en sus raíces en General Villegas. En una entrevista realizada en 1977, Puig expresó esta cercanía con el entorno donde creció: “Y esas voces, es decir, lo que decía mi tía a los chicos, como los regañaba, todas estas tonterías. Este es un material que yo puedo recortar y con el que puedo trabajar a mi gusto” (Puig, 1977). Es por ello que apartó estos paisajes europeos que coartaban su creatividad, para así refugiarse en el pueblo, en las casas vecinas, en el día a día de una vida familiar en medio de la pampa. En esta conexión con el pasado, el autor notó que, para reencontrarse y encontrar su verdadera voz, debía afrontar y transformar el origen de la realidad donde se crió.

Hay que tener presente además el contexto histórico y literario en el cual surgió el autor. Como se mencionó antes, el tono que empleó Puig contrastaba con los autores pertenecientes al *Boom*. Si bien es cierto que temáticas sociales y críticas hacia la política, así como la identidad frente a lo rural y lo urbano por parte de sus personajes son tópicos empleados por este movimiento

y que comparte Puig, el autor argentino se salió del molde respecto a la característica más representativa de este, el Realismo Mágico. En sus tramas no utiliza esta técnica tan propia de escritores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Rulfo, entre otros; opta, más bien, por una forma experimental en donde la psicología, la acumulación de voces y la fragmentación de pensamientos son el eje que lo logra distinguir de esta corriente literaria.

*La traición...**, por tanto, retrata la vida de una serie de personajes en los años cuarenta ubicados en Coronel Vallejos, seudónimo con el que el autor retrata su ciudad natal. Toto, el personaje principal de este relato, es un niño que no se siente identificado con la sociedad en la que está enfrascado. El cine, las actrices hollywoodenses y la imaginación, actúan como un escape de este mundo opresivo del cual no ve otra forma de escapar. A la par de Toto, distintos personajes como su madre Mita, su primo Héctor, sus vecinas, y otras voces, toman lugar alrededor de la novela para contar diferentes situaciones que pueden resultar como un cotilleo, pero que, a medida que avanza la historia pasa a configurar la sociedad deplorable de un pueblo sumido en el prejuicio. Distintas percepciones produjo esta novela en su publicación, tanto su temática como la forma en la que estaba narrada causaron estupor en la sociedad argentina de ese momento. Opiniones positivas como desfavorables obtuvo Puig respecto de este primer trabajo, sin embargo, su impacto fue innegable a propósito de la literatura moderna que se traía “Si existe la novela moderna es porque esta aprendió muy pronto a abrazarse a la inconclusión, a esa inconstancia que la vuelve más humana que angélica, más carnal que espiritual, más distópica que utópica” (Padilla, 2016, p. 92). Es precisamente por esta distopía respecto de su universo creado que se consiguió una distinta visión a la manera en la que una historia puede ser contada; puesto que, dejando de lado las tramas enrevesadas, el autor vuelve a su infancia, a un entorno conocido el cual acepta y decide explorar para así crear.

“Por ciertas formas así despreciadas, ciertos géneros populares tengo un especial gusto, tengo una afición” (Puig, 1977). Esta entrevista en particular revela, por las mismas palabras de Puig, su percepción respecto a una escritura diferente. La reivindicación de géneros depreciados e ignorados es tomada por el autor para crear un nuevo producto. Al bolero, la telenovela y por supuesto el folletín, se les otorga un nuevo papel en la literatura, esta vez no para actuar como un medio de entretenimiento barato (del cual se burla), sino para transformar su significado respecto a cómo lo considerado frívolo esconde un poder oculto.

*Para mayor fluidez en el texto se decidió abreviar el título a *La traición...*

1.1 Pregunta problema

¿De qué manera reinventa Puig la función de los recursos narrativos folletinescos frente a las problemáticas sociales retratadas en *La traición de Rita Hayworth*

1.2 Justificación

El concurso organizado por Seix Barral *Premio Biblioteca Breve* se encarga de premiar anualmente a una novela inédita escrita en lengua castellana. Fue en el año 1965 que se nominaron una serie de escritores que destacaban sobre todo por la escritura y forma de sus textos. Entre los finalistas se encontraban Juan Marsé con su novela *Últimas tardes con Teresa* y Manuel Puig junto a su primera novela *La traición de Rita Hayworth*. Aparte, entre los jueces se contaba con Carlos Barral, Mario Vargas Llosa, Rosa Regàs, Salvador Clotas, J. M. Castellet, Víctor Seix, Juan García Hortelano y Luis Goytisolo. Opiniones divididas trajo la elección de un ganador. Por un lado, Goytisolo votó a favor de Puig, resaltando la innovación y originalidad impresos en su primera novela. Sin embargo, por el lado de Vargas Llosa, ganador de este premio en el año 1962, se extendió un juicio con el cual fue tildado por mucho tiempo al escritor y su obra como “novela folletín”; a la par de esto, se le dijo que su escritura tenía el mismo tono de Corín Tellado, escritora de obra extensa en donde abundaba el melodrama, y que al igual que Puig, eran las características folletinescas las que rodeaban sus historias. Quizás estas similitudes fueron la razón por la cual se le llegó a comparar con Tellado, aun así, este juicio de valor estuvo influenciado por más que solo la forma de su escritura. Puig no ganó el premio y además fue despedido del concurso con una etiqueta desfavorable hacia su trabajo. Más allá de cómo se despreció su obra, se puede evidenciar que hubo un rastro de prejuicios respecto a los temas abordados por el autor, en los cuales la búsqueda de la identidad y la exploración de la sexualidad no fueron bien recibidos por el jurado. Sobre esto, Goytisolo opinó (1990):

La traición de Rita Hayworth no fue premiada y, lo que es más lamentable aún, Barral no quiso publicarla siquiera. Su impresión personal de Manuel, quien, ingenuamente, había corrido a verle a Barcelona en calidad de finalista, fue tan negativa como tajante. Con su probado olfato literario, decidió que aquel argentino afeminado, vulnerable y frágil no era un escritor digno de figurar en el prestigioso catálogo de la editorial. Se publicó en Buenos Aires, en donde obtuvo el éxito que merecía

La forma de leer un texto cambia a través del tiempo, debido a que el mismo pensamiento humano evoluciona y se transforma. Al igual que Puig, a muchos autores se les consideró blasfemos en su contexto por las temáticas que contenían sus libros. Este tipo de lecturas, quizá incorrectas, invita al lector a cambiar su percepción y ver los temas tratados de otra manera, hallando su verdadero significado. En su lectura, Oviedo (1995) expresa ante la narrativa del autor: “Puig fue el que llegó más lejos y el que demostró una íntima comprensión de esos fenómenos típicos de nuestro tiempo” (p. 1412). Su denuncia social era consciente el autor, lo llevaría a un doble rechazo, esto no solo por lo que retrataba sino también por el tipo de escritura envuelta en la marginalidad.

Desde *la traición...* se logra apreciar el trato de una serie de problemáticas que al igual que en los años cuarenta, en donde se ubica la historia, tienen repercusión en la actualidad: la identidad, la posición de la mujer, la censura del sexo debido al pensamiento de la Iglesia y los medios de comunicación, por nombrar algunos. Toda esta inconformidad social logra ser atrapada por Puig a través de una historia enfrascada en un pueblo que se podría decir olvidado y una serie de personajes que están inmersos en su mundo interior. Por medio de esto, el autor proclama una denuncia hacia la represión argentina, lo cual convierte su novela en un llamado social. “De cierta medida toda manifestación artística refleja el contexto sociopolítico de su producción, y es así como surge lo que se denomina literatura comprometida” (Galeano, 1989, p. 277). En este caso, la literatura por medio de un arte más bien *pop*, en Puig actúa como vehículo de denuncia ante situaciones que no ocurren solo en Argentina, sino que abarcan toda la región Latinoamericana.

Es gracias a una nueva forma de contar lo que permite que las novelas, especialmente su primera obra, *La traición...*, se reconozcan dentro del círculo de los escritores más sobresalientes del *Boom*. A pesar de algunos comentarios que rondaba este grupo, Puig pudo ser conocido como un novelista distinto, quizás esto causó de alguna forma el rechazo por parte del público en general. El folletín para el autor es utilizado como un medio marginal para representar historias marginales. Sobre todo, en esta primera novela se observa que utiliza dos principales características de lo folletinesco, las cuales son: el melodrama y la entrega semanal a forma de capítulos distintos uno de otro. Puig, un autor innovador para su tiempo, logra introducir distintos recursos narrativos en forma de collage, tal como lo hace su personaje principal Toto con las revistas de películas “en vez de hacerle caso al padre de practicar con la bicicleta se pone a recortar artistas del diario y a pintarlas con los lápices de colores” (p. 108). Puig no se preocupa en la opinión de los demás y,

en este caso, sus historias se basan en múltiples narrativas, que, juntas impregnan a lo folletín de una fuerza denunciatoria que merece una correcta lectura.

1.3 Objetivo general

Analizar de qué forma en *La traición de Rita Hayworth* los recursos característicos del folletín permiten crear una nueva forma de narrar repleta de elementos denunciatorios y sociales.

1.4 Objetivos específicos

Analizar la estructura narrativa desde la fragmentación y la polifonía en la novela, así como su relación con la cultura *pop* y los medios de comunicación de la época.

Comparar las técnicas narrativas y estilísticas empleadas en *La traición de Rita Hayworth* frente a las de autores relevantes del contexto literario latinoamericano de la época

Examinar el impacto de *La traición de Rita Hayworth* en la literatura latinoamericana y la influencia de la novela posmoderna frente a temas como la sexualidad, la identidad, la posición de la mujer y la Iglesia.

1.5 Orden de presentación del informe

El presente informe está dividido a través de cuatro capítulos principales en los cuales se expone lo siguiente: el primer capítulo hace referencia al marco teórico, en el cual se encuentra además el registro de los antecedentes y también las bases teóricas utilizadas en la investigación. El capítulo dos está compuesto por el diseño metodológico, a través del cual se plantea el enfoque y los pasos efectuados en la realización del trabajo. En el tercer capítulo se exponen los resultados, los cuales, a su vez, están conformados por tres argumentos centrales. Por último, el capítulo cuatro se configura por medio de las conclusiones que tienen relación con los objetivos planteados al inicio de la investigación.

2. Marco Teórico

2.1 Antecedentes

Para la búsqueda de los estudios alrededor de *La traición de Rita Hayworth* (1968) de Manuel Puig, se pensó en un primer momento iniciar con la investigación general del escritor y su universo. A medida que se exploraba su estilo y forma de escritura se llegó al punto concreto en el que se iba a basar este trabajo investigativo, en este caso enfocado en su primera novela publicada. Desde este apartado el primer estudio a resaltar es “Notas a las notas a las notas... A

propósito de Manuel Puig” (Sarduy, 1971), acerca de lo que representa lo denominado folletín dentro del amplio universo puigiano, en este artículo de Sarduy se enfoca en cómo la escritura de Manuel Puig va más allá de la superficie que aparentan sus temáticas. El autor señala que, en *Boquitas Pintadas*, el texto no corresponde a lo tachado como folletín, sino que Puig juega con el lector utilizando lo llamado “camp” como una parodia de la novela:

Si el artificio policíaco del suspenso consiste en fijar las acciones de los personajes segundo por segundo, en hacer del tiempo dilatado el soporte del terror, Puig va a emplearlo del modo más explícito, pero como vehículo de contenidos a tal punto anodinos que el artificio termina señalándose a sí mismo, aparato inútil cuya única función es la ostentación de su engranaje, la expresión de su juego —gesto lúdico y también articulación de las piezas de un conjunto—, el espectáculo. (Sarduy, 1971, p.1)

En referencia a esta estructura de la novela policiaca, se puede hacer referencia también a otra novela dentro del universo de Puig, *The Buenos Aires affair*, en donde se evidencia un caso criminal tratado por la ley. Tal como menciona el autor, lo que hace Puig tanto en esta novela, como en sus otros textos, es burlar la estructura predeterminedada que se tiene para implantar una crítica que va más allá de la apariencia. Así lo señala más adelante Sarduy, afirmando que estas obras no deben señalarse como libros *pop* o *camp*, “sino de un archivo, de una arqueología de lo novelesco, de una parodia de la novela” (Sarduy, 1971, p.2). Respecto a esto, el autor reafirma que lo que hace Puig es agarrar las tradiciones y clichés que tenía la novela, para cuestionar y a su vez burlarse de esta; lo más valioso sobre todo es que logra hacer una mofa de la novela por medio del recurso de folletín que era el centro de las críticas respecto a la literatura.

Algo interesante por señalar es que Sarduy también denomina a la obra de Puig como “carnavalesca”, en donde coexiste lo bello junto con lo grotesco. En este caso, la parodia es un elemento principal para que temas complejos y serios sean representados por medio de lo que podríamos llamar el humor: “La obra paródica es a la vez una apoteosis y una irrisión. A la vez que un folletín, casi perfectamente conforme al género. *Boquitas pintadas* es la transgresión paródica, el doble irrisorio del folletín” (p.2). Además de mencionar a *Boquitas Pintadas* como un modelo de quebrantamiento respecto a la narrativa, Sarduy remarca que realmente lo que existe en Puig no es una novela folletín, sino una parodia del autor hacia este género. Esto lo fundamenta en cuanto a la estructura de lo folletinesco que Puig rompe:

Empleo del flash-back, mezcla de géneros, progresión tangencial del relato, ruptura de la linealidad narrativa, empleo del collage, índice paródico, etc.—, hay una, de orden teórico, que atraviesa la materia misma de la obra: en un folletín, en sentido literal, no hay personajes; entre los lugares comunes y los actores que los habitan, entre las entidades nombradas y la estructura que las contiene, no hay vacíos, no hay intersticios, ambos se corresponden idealmente. (Sarduy, 1971, p.6)

De la mano de la estructura del folletín cabe resaltar los elementos narrativos de los que hace uso Puig en su obra. Específicamente, en su primera novela se encontró “*La traición de Rita Hayworth, una novela dialógica*” por Soledad Bianchi (1987). En este estudio, la autora menciona la polifonía (en este caso, llamada dialogismo) que utiliza Puig en su narrativa para contar una historia. Dentro de esta herramienta narrativa se identifica la radionovela, la publicidad, la música, los relatos deportivos, entre muchos otros tipos de lenguaje que están presentes en sus novelas. Esta forma de mezclar diversas voces para tejer momentos de la historia representa una forma innovadora y distinta de contar. Específicamente en *La traición...* se hace uso de la multiplicidad de conciencias para exponer diversos episodios de la historia en el pueblo General Vallejos, y aunque la historia principal sea protagonizada por el personaje de Toto, no existe en sí un narrador, sino que la historia se construye a través de las diversas voces del lugar “pues el narrador impersonal renuncia a la hegemonía del imperio de la palabra mediante el quiebro de un único poder narrativo, alineándose en el discurso de, por lo menos, diez figuras que son, a su vez, instancias narrativas” (Bianchi, 1987, p.2).

Además, algo que destaca la autora es la manera en la que los múltiples dialogismos que se hallan dentro de la novela de alguna forma ayudan a construir un relato el cual no carece de un solo significado, sino, por el contrario, da oportunidad a las múltiples interpretaciones. Como se mencionó en uno de los anteriores estudios propuestos, el chisme en *La traición...* funciona como uno de los elementos narrativos más importantes, debido a que gracias a esta multiplicidad de voces que existe dentro de General Vallejos, el narrador omnisciente queda relegado, no es necesario, y los que toman el control de la historia son las voces de los personajes que están lo suficientemente bien construidas para producir el relato en su totalidad. Bianchi (1987) argumenta:

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 transforma en un espía, porque así se le exige una buena lectura. (p.14).

El chisme es algo que rodea la historia, en la que el lector debe inmiscuirse si quiere llegar más lejos de lo que se ve en la mera superficie. Porque, aunque en un primer momento estas historias están cargadas de melodrama, cotilleos de pueblo o meros rumores, se necesita realizar una buena lectura como explica la autora, para identificar el discurso social, político y sexual que se está profesando entre los murmullos de la vecindad. Esto precisamente encapsula el universo de Puig, y como menciona Bianchi (1987), este disfrute por averiguar qué pasa en las vidas ajenas, no es solo parte de *La traición...*, sino que hace parte de toda la obra puigiana.

A la par de esta idea, se podría analizar entonces la manera en la que lo denominado folletín para Puig no es nada más que una herramienta narrativa marginal, de la que él hace uso para narrar historias de personas marginales a su vez. No sigue la regla de lo que debe contener lo folletinesco, por lo cual es un híbrido único en su narrativa. Así lo señala Bianchi respecto a las historias que retrata Puig (1987):

Las películas, tangos, boleros, radionovelas, que aquí aparecen y que, por lo general, se sitúan en espacios y tiempos neutros, 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. (p. 20)

Otro estudio relevante respecto a la marginalidad fue “Dispositivos confesionales: sexualidad, saber y verdad en dos novelas de Manuel Puig” por Mariano Oliveto (2006). Este texto se presenta como una exploración a la libertad del discurso referente a la sexualidad y cómo, en los últimos siglos, esto ha pasado de estar reprimido a otorgársele una voz. Por medio de lo que el autor denomina un lenguaje privado, Oliveto señala que Puig, por medio de su escritura particular, permite a personajes entablar conversaciones dirigidas a temas internos y hasta prohibidos que para la época con sus normas sociales resultaba un escándalo. Desde la teoría de Foucault el autor fundamenta esta manifestación del discurso en el cual la liberación sexual se identifica en Puig, “se produce el lenguaje privado, es decir todos aquellos enunciados que no pueden ser dichos, enunciados destinados a sacar a la luz una interioridad vedada por una exterioridad coercitiva, ligada a preceptos moral-religiosos (Oliveto, 2006, p.2). Sobre esta forma en que la comunicación

de los personajes se ve influenciada por los preceptos morales de la época, el autor analiza a Paquita, uno de los personajes principales de la obra, y el grave terror que siente al confesar sus supuestos pecados; desde esta idea se analiza la capacidad que tiene Puig de tratar los temas “que no se deben hablar” o “privados” por medio del chisme. Según Oliveto (2006) “El sexo es un elemento omnipresente, objeto de múltiples operaciones que tienden a instaurarlo como discurso permanente” (p.2). Siguiendo esta idea, la forma en este tipo de discursos se ven representados por medio del lenguaje privado del que habla el autor; en este caso en la obra de Puig esto se puede identificar por medio de las cartas, diarios, noticias, fluir de conciencia, pensamientos internos y sobre todo por medio del chisme. Este último, dentro de la obra, sirve para tratar temas referentes a la sexualidad femenina tan criticada en la época. Explica Oliveto (2006):

Una sistemática de cajas chinas da forma a una retahíla de tradiciones discursivas. Así, esta especie de polifonía indiscreta y enmarcada contiene un único referente: el sexo; pero un sexo con signos negativos, a partir de violaciones a su ley: la Ñata, la Rulo, la Mari, la Porota, Celia, todas son mujeres marcadas a partir, en primer lugar, de infringir los mandatos sociales de virginidad, fidelidad y recato; y, en segundo lugar, a partir de la proliferación discursiva de esas violaciones. (p.7)

Sobre todo, en esta manifestación de la sexualidad, los personajes femeninos son los que más se ven involucrados, el autor señala que esta característica femenina se ve encapsulada en algo que denomina como “la filosofía puigiana”, en la cual “parece existir un ejercicio de denuncia de un orbe machista que cosifica a la mujer, y el cual se encuentra atravesado por la hipocresía, el chisme y el secreto” (Oliveto, 2006, p.10). Respecto a esto, es importante tener en cuenta que la figura femenina está siempre presente en las novelas de Puig, no solamente desde la trama principal, sino también desde las secundarias. Un ejemplo de eso es *The Buenos Aires Affair*, donde los fragmentos de películas que se seleccionan al inicio de cada capítulo están protagonizados por mujeres.

Como idea en forma de conclusión, el autor menciona que el alcance de la obra de Puig se encuentra en la forma de tratar los temas prohibidos para la época por medio de recursos narrativos muy bien logrados, y sobre todo por medio de un discurso sexual crítico “los comportamientos, las dinámicas sociales y políticas, las identidades y psicologías de hombres y mujeres; la plasticidad estética de la novela y sus posibles subversiones. Todo ello correlacionado fuertemente con una inquisición constante de la sexualidad (Oliveto, 2006, p.19).

Para continuar, se halló “El folletín: de Galdós a Manuel Puig” por Alicia Andreu (2009). El texto desarrolla un análisis de la novela *Tormento* del escritor Benito Pérez Galdós en relación con Manuel Puig y su obra. En esta comparación e intertextualidad, se toma como punto de partida lo folletinesco en ambos autores y analiza lo que hay detrás de esto. Tanto en la obra de Galdós como en la de Puig, el autor subraya la parodia de la novela folletín, en la cual mezcla lo cliché de este tipo de escritos para combinarlo con el realismo de la época. A su vez, otro punto de comparación es la forma en la que los diálogos entre Galdós y Puig tienen un peso significativo en el momento de crear sus novelas. Tanto la forma como los temas que se retratan y la construcción de sus personajes desafían las convenciones literarias y sociales del momento. Así remarca Andreu (2009):

La relación dialógica entre el texto folletinesco y el realista está definida por la parodia - tropo estilístico cuyos orígenes se remontan a las festividades carnales de la Edad Antigua-. La dinámica de la transferencia del carnaval a la literatura, estudiada por el crítico ruso Michael Bakhtin, lleva consigo la perspectiva de contradicción básica del carnaval: vaivén entre lo bello y lo grotesco. (p.2)

A manera de conclusión, el autor plantea una lectura desde el concepto carnaval-folletín en Puig, en el cual cabe lo rosa en la novela, como el chisme, las cartas de amor, las conversaciones entre amigos, el cine, el melodrama, etc. No obstante, detrás de esto se encuentran lo sexual, lo político, lo psicológico, la identidad, lo marginal. Por lo tanto, hay una dualidad, como menciona el texto, entre “lo bello” y “lo grotesco”.

Por otro lado, se encontró una serie de estudios enfocados principalmente en los temas que trata *La traición*.... Uno de estos es “Historias de patitos feos: humor, vergüenza, narcisismo y oralidad en *La traición de Rita Hayworth*” de María Celina Bortolotto (2017). En este caso, la autora expone una comparación entre los escritores Manuel Puig y Ángel Lozada y sus obras *La traición de Rita Hayworth* y *La patografía*, ambas novelas, de cierta forma, autobiográficas. A grandes rasgos, el estudio propone la “escritura alocada” que utiliza Manuel Puig, en la cual impera el humor, la sátira y lo paródico, pero sobre todo la identificación de personajes marginales y la crítica social: “Los eventos que elige Puig, como Lozada, irán delineando la escritura alocada como propia de un humor que elige el placer de la parodia en las voces recreadas, pero que insiste en mostrar lo difícil de ser diferente” (Bortolotto, 2017, p. 9). A través de situaciones que pueden resultar humorísticas se esconde una voz marginal que muestra lo complejo de ser diferente según

lo que exige un grupo social, es así como el efecto humorístico, explica Bortolotto (2017) es puesto en escena cuando lo que se recrea está inmerso en dolor o situaciones marginales que afectan al protagonista. Además, otra característica que se resalta la autora es la estructura y narrativa de estas novelas, en la cual el narrador a pesar de ser personalizado por el mismo escritor, se construye por medio de las voces de los otros “la impronta autobiográfica no se refleja en un protagonista narrador que se adjudica el poder exclusivo de la voz/escritura, sino que “[I]a polifonía del pueblo anima la figura principal” (Bortolotto, 2017, p. 5). Este tipo de escritura polifónica, además del marginado social, representó un cambio que se traía del *Boom*, Puig dejó de lado los temas acostumbrados a tratar en este y se decidió por un estilo más libre:

La traición donde se articula el paso de la narrativa del *Boom* a lo que se ha definido desde el punto de vista crítico como el post-*Boom* en cuanto a un abandono de búsquedas trascendentales por un cambio paradigmático por lo irrisorio y marginal. (Bortolotto, 2017, p.10)

Esta idea se profundiza al mencionar la manera en que Puig no solo representó a los marginales en su literatura, sino también cómo él mismo fue un referente para la diversidad en su tiempo. Bortolotto (2017) expone que la importancia de este autor no solo está en la nueva imagen que le dio a lo popular desde el humor, sino también a la reafirmación de su posición como autor “loca” en la diversidad sexual del campo literario.

En relación con estos temas poco comentados para la época, como lo eran la liberación sexual femenina y la Iglesia, se halló un trabajo enfocado en la diversidad de género que se evidencia en *La traición...* titulado “Cuerpos protohomosexuales afeminados: subjetividades culturales gays en construcción. *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig” por Jordi Medel-Bao (2019). Este artículo no solo se centra en un estudio del personaje de Toto como un niño “protohomosexual”, sino que también hace un repaso sobre la historia de la homosexualidad desde la parte masculina y la hipocresía que reside en las normas actuales referentes a los gays. Más adelante, el autor se centra meramente en Puig y su novela para exponer la visibilidad que otorga este autor en su obra a las personas *queer* o con un género fluido. Para resumir su idea, Puig le da visibilidad a un sector marginal el cual se refiere a los “hombre gays afeminados” o “locas” no solo en *La traición de Rita Hayworth*, sino en la mayoría de sus textos en donde el mismo Puig se identifica, “ Que Puig haya declarado que 'este chico [Toto] soy yo' (Sosnowski 84) no quiere decir ni más ni menos que reconoce la máscara; que una parte del material empleado para construir la

subjetividad del personaje está inspirada en su propia infancia” (Medel, 2019, p.6). Esta visibilidad hacia la población gay también encapsula el trato que existía en la época y aún prevalece el sector homosexual, así resalta Medel (2019):

Entendemos que Toto no puede ser definido como personaje homosexual, aunque muestre atracciones homoeróticas. 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 presentar una sexualidad fluida. No obstante, sigue siendo una sexualidad en choque con las normas tradicionales de género y sexo. (p.8)

Para finalizar, cabe resaltar, “A todo Puig se lo lleva el viento” elaborado por Daniel Link en el 2020. En este texto el autor hace hincapié en cómo lo “mundano” de hace algunos años es ahora juzgado desde una posición crítica y no tan influenciada por los prejuicios de antaño, cómo lo mal visto ahora se considera como universal. Para reforzar su idea, el autor propone ejemplos de obras tales como *Madame Bovary* y *El amante de lady Chatterley* para resaltar precisamente la crítica que tuvieron estas en su tiempo por desafiar el pensamiento y valores de una época. A su vez, relaciona esta idea con la primera obra de Puig para resaltar cómo su lectura en los sesenta es distinta a una lectura actual: “Puig (cuya mayor obsesión literaria fue, como no me cansaré de subrayarlo, la construcción de una voz al mismo tiempo personal e impersonal, al mismo tiempo universal y qualunque) aceptó con estoicismo la condena a que nunca se entendiera bien lo que estaba haciendo” (Link, 2020, p.1). Una mala lectura de Puig, señala el autor, puede producir incompreensión y prejuicios al leer su obra. Temáticas como el cine norteamericano, el cotilleo y las problemáticas de una casa de familia (temas base en *La traición...*) fueron tildadas de novela rosa o *camp* de una manera despectiva. El autor expresa que esta forma de etiquetas populares muchas veces se producen por un prejuicio hasta homofóbico que despiertan estos temas (Link, 2020). Asimismo, lo que puede llegar a llamarse “banal” en la literatura de Puig o “folletín”, en realidad, se representa como un distinto lenguaje dentro de su obra, señala Link:

Es probable que la experiencia estética de Puig pueda entenderse como “populista”, pero solo en el mismo sentido en que lo fueron las experiencias de Kafka (que escribía en un alemán que pudieran leer los sirvientes) o Bertolt Brecht (que escribía en un alemán que pudieran entender los obreros). Puig escribió novelas que pudieran leer las peluqueras. (2020, p.4)

Esta es una visión valiosa de por sí, debido a que valora la manera en que Puig creó un lenguaje distinto en sus novelas, en este caso en *La traición...*, para, por un lado, por medio de un lenguaje de “peluqueras” ser asequible a un público en general, y, por otro lado, actuar como vehículo para cuestionar el pensamiento de la época. Para finalizar su análisis, el autor reflexiona acerca del pensamiento y su evolución a lo largo de estas últimas décadas para invitar a una lectura distinta y a una resignificación de la obra creada por Manuel Puig.

En conclusión, dentro de los estudios alrededor de la obra de Manuel Puig y *La traición de Rita Hayworth* existe un buen número de textos que invitan a una nueva lectura tanto en sus temas como en la estructura. Partiendo de una lectura desde lo folletín, su universo conduce a resignificar sus palabras en la actualidad. Todo envuelto en lo denominado una novela folletinesca, que esconde en sí una fuerte crítica a: modelos sociales, el exilio político, el pecado instaurado por la religión ante la liberación sexual, la identidad de género, la mujer como protagonista, y la voz homosexual envuelta en lo prohibido. Lo que hace Manuel Puig es establecer un constante juego con el lector, en donde le presenta situaciones rosas— folletinescas, pero que a la vez invitan a pensar lo problemático y lo oculto que contienen. Todo esto con un objetivo de animar a sus lectores a realizar una lectura y análisis a fondo para descubrir qué es lo que hay detrás de este constante “chisme”.

2.2 Bases Teóricas

A continuación, se presentan las bases teóricas, en este caso divididas en cinco apartados distintos, cada uno de estos enfocados en tratar distintas perspectivas en el análisis de *La traición de Rita Hayworth* (1968) entre ellos; se encuentran: el folletín, la novela moderna, la polifonía, aspectos sociales y la autoficción. Cada una de estas propuestas con el objetivo de abordar en profundidad lo ofrecido por la obra.

2.2.1 Lo folletín

Para tratar el tema de investigación y su impacto en la obra escogida, fue necesario indagar en este género literario y de qué modo afectaba la narración y trama. En primera medida, se hace necesario explicar qué es y su surgimiento en la historia.

El folletín o novela por entregas nace en Francia a inicios del siglo XIX. A modo de entretenimiento y accesibilidad para todo el pueblo, “a las capas sociales donde no llegaba la especulación doctrinal del tributo o del escritor, las calaba ese tipo de literatura popular”

(Ynduráin, 1970, p. 56). Este formato, como se lo podría llamar por su forma de publicación y serialización, pero a su vez, género literario por las formas narrativas características que lo componen; adquirió popularidad de la mano de grandes escritores entre los cuales se encuentran: Víctor Hugo con *Los miserables*, Alejandro Dumas con obras como *Los Tres Mosqueteros*, Honoré de Balzac con *La Comedia Humana* y Eugène Sue con su novela *Los Misterios de París*, por nombrar algunos. El folletín se publicaba semanalmente en el periódico donde un apartado correspondía específicamente para la entrega de la novela que estaba en emisión. Esta manera de publicar se debía a una serie de cuestiones en su momento. En primer lugar, su accesibilidad económica, a razón de los pocos recursos que podrían tener las personas en esta época, el comprar el periódico les permitía costearse este tipo de textos y literatura de manera inmediata y favorable. Además, para los escritores del momento resultaba el mejor medio para obtener dinero con cada entrega semanal. Por otra parte, desde la visión cultural, hay que tener en cuenta que en este siglo no existía otro medio de entretenimiento como en la actualidad, por lo cual las novelas folletinescas actuaban de la misma manera que los medios de comunicación hoy en día, como la televisión y el internet. Este formato, también permitía la interacción con el escritor en cuestión, cosa que no era posible con los que publicaban novelas enteras. Estas razones presentadas son algunas de las formas en las que el folletín tuvo un impacto directo entre las masas y el entretenimiento en el siglo XIX.

Con la llegada de un nuevo siglo, la fama del folletín se expandió por otros continentes hasta llegar a América, en especial en Argentina hubo un buen recibimiento, hasta el punto de que ayudo a personas poco letradas a desarrollar un gusto por la lectura y un hábito lector, sin embargo, conforme avanzaba su serialización en el siglo XX, este se tornó de una opinión negativa respecto a los temas que trataba. El melodrama, historias de la vida diaria, dramas entre familias, amoríos prohibidos, y sobre todo el terminar las entregas con un final en suspenso, fueron características que denominaron al folletín por las cuales se criticó de tal forma que lo convirtieron en un género menor o parvo a visión de los críticos literarios. No obstante, cabe aclarar que el uso de estas herramientas narrativas fue empleado por grandes autores como Balzac y Dumas, antes nombrados, en sus novelas más populares. Argumenta Ynduráin (1970):

En un estudio sobre la obra de Balzac (¡y cuánto tiene de folletinesca!), se denuncia como técnica de melodrama la situación de la conjura tenebrosa, oculta para la víctima, conocida

del lector; o el sentido falso de un hecho, que luego viene a esclarecerse sorprendiendo a personajes y lector. (p. 65)

A pesar de la crítica, lo llamativo se encuentra en que este falso dramatismo o drama exagerado, que fue común entre escritores con renombre, más allá de que sea o no un buen recurso literario, lograba mantener enganchados a los lectores e incentivar el ejercicio diario de lectura. Expone Eco (1993) sobre la importancia del folletín en la sociedad:

Difundiendo entre el pueblo las normas de una moral oficial, esta literatura realizó una obra de pacificación y de control, favoreció la eclosión del humor y procuró en definitiva un material de evasión. A fin de cuentas, sin embargo, sostuvo la existencia de una categoría popular de "literatos", y contribuyó a la alfabetización de su público. (p. 17)

Luego de este gran impacto, vinieron otros medios como el cine y la radionovela que al igual que el folletín, calaron de forma intensa entre la multitud. Además, por medio del uso del melodrama y de los finales de suspense, continuaron con la herencia del folletín. De igual modo, estos también se redujeron a géneros menores con el decir que eran formas de entretenimiento barato que no tenían una profundidad.

Puig, un escritor que creció con todo este tipo de arte despreciado, logró hallar un sentido distinto al prejuicio y etiquetas que tenía. Es por lo que, en *La traición...*, se alcanza a apreciar casi en una forma de collage toda esta clase considerada arte menor, "Él trabaja todos los estereotipos de la cultura de masas, pero sin final feliz". (Piglia, 2016, p. 103). No solo en la novela en la que se centra este análisis se observan estos elementos, en general, toda la obra de este escritor cuenta con lo folletinesco incluido en diversas formas: el cine, la radionovela, la novela por entregas, las notas policiales y, claro está, el melodrama sobremanera. Aun así, hace falta aclarar cómo actúa el folletín en el estilo de Puig y principalmente en *La traición...*, pues, es necesario considerar que, aunque el escritor se vea atraído por este género fundamental en sus tramas, este tiene conciencia de que no es un género que pueda producir una novela de alta cultura en comparación de otros formatos, para el escritor lo fundamental en este estilo es poder plasmar su voz, con lo que creció, su herencia folletín influida por el legado que le dejó su pueblo General Villegas y la gente con la que se rodeó. Casi se podría decir que lo folletín en Puig es algo que hizo parte de su vida desde sus primeros años de vida por medio del cine hollywoodense. Sin embargo, el contraste que existe entre lo folletinesco en general y lo folletinesco en la obra de Puig

es notable si se logra apreciar lo que intentó expresar el autor a través de este género. Sobre esto, expone Piglia:

Muchos dicen que lo que hace Puig es parodia. Yo creo que no. La parodia sería una solución fácil al problema. Pero esta poética no hace parodia. Philip Dick no hace parodia, Chandler tampoco. El que se pone en la situación narrativa que se ponen ellos y entra en un género no es igual a aquel que, colocado en el lugar del género menor, hace visible el efecto de la parodia porque usa los géneros tomando distancia. (2016, p. 104)

Puig no intenta satirizar el folletín, sino que hace uso de él para otorgarle otra visión, para defender que, a través de este tipo de géneros secundarios tan criticados en su momento, hay la posibilidad de explorar narrativas distintas, donde se vean envueltas cuestiones sociales delicadas y sobre todo una alta psicología y profundidad entre personajes que en un principio parecen altamente dramatizados.

La traición de Rita Hayworth, protagonista en este análisis, cuenta con lo folletinesco al modo Puig, en un principio la acciones, los diálogos y las interacciones de personaje están sumidas por el melodrama a de un pueblo que no tiene otro modo de entretenerse más que con el chisme, sin embargo, una vez avanza la novela este tinte en un inicio rosa, se vuelca para producir una mezcla de sabores agridulces en los cuales lo melodramático se viste de un tono totalmente oscuro y psicológico. Esta novela es un pilar entre la narrativa del escritor para comprender su literatura y sobre todo en lo que consiste lo folletinesco como herramienta significativa.

2.2.2 Novela Moderna

La necesidad de contar y, sobre todo, de extenderse en la comprensión de la multiplicidad de vidas y voces, hizo efecto en la creación de lo que se conoce como novela, o novela moderna hoy en día. Al analizar la obra en este trabajo de investigación, se cuestionó su estructura y sobre todo su objetivo en comparación con las demás novelas escritas para el momento de su publicación. En el siglo XX la evolución de este género literario marcó un punto indudable en lo que se traía de la antigüedad respecto a sus temas y estructura, produciendo distintos significados de lo que puede representar este. Señala Bobes Naves (1993):

La definición no es una ley que obliga a hacer novelas según ella. No se pone a un discurso cualquiera el título de «novela», sino que se hace un discurso siguiendo una tradición de novela o yendo en contra, con unas normas que se siguen o se niegan, a veces

conscientemente, a veces intuitivamente. El problema no es para el novelista que tiene toda la libertad para escribir, más bien se plantea al intentar un conocimiento más o menos general sobre ese conjunto de creaciones humanas al que socialmente se ha convenido en llamar «novelas». (p. 6)

Existen distintas versiones de lo que puede ser y configurar este género, sin embargo, como señala la autora, al conseguir explorar una narrativa distinta a lo establecido, el novelista puede crear distintos significados. Un ejemplo claro de esto es a la que se le considera una de las primeras novelas, *Don Quijote de la Mancha*. Cervantes, considerado un genio y rebelde, consiguió crear un texto en el cual se rompió con la visión de lo que era una historia de caballerescas, a la par que ayudó a la conformación de un nuevo estilo de escritura. Sobre la importancia de este, Kundera expresa:

Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, Don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Este, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo. (1987, p.3)

Al no hallar ningún Juez supremo, como señala el autor, el personaje se siente desubicado, esto haciendo referencia a la ausencia de una verdad en la Edad Moderna y el Renacimiento. De ahí que la definición de novela se viera afectado por el constante cambio que enfrentaba esta época, Don Quijote representó un símbolo heroico para los autores posteriores y los movimientos que tomaron como punto de partida esta obra, sin embargo, al avanzar los siglos, se hace aún más visible la exploración de una verdad y de un nuevo significado hacia la literatura y sus formas. Según Luckas (2002) en una época donde el sentido de la vida se ha vuelto un problema, la novela es la epopeya que aún busca la totalidad. Ya no se registran los héroes caballerescos como antaño, sino que han surgido otros tipo de símbolos que funcionan en la modernidad.

Retomando la idea del siglo XX y su impacto en la forma escrita, se evidenció sobre todo una afinidad por la experimentación en la manera de contar una historia, estos sobre todo con la acumulación de distintas voces y el monólogo, pero, también este siglo estuvo caracterizado por su fuerte crítica social y política, sobre todo en Latinoamérica con movimientos como el Modernismo, Vanguardismo y el *Boom*.

Se puede decir que, aunque Puig estuvo dentro de este último movimiento literario y sobre todo editorial, la visión de lo que era la novela en este periodo no fue algo con lo que el autor se familiarizó. Él buscaba replicar el lenguaje de su entorno, sin embargo, no con técnicas como el Realismo Mágico y Fantástico, que era usual en esta literatura. Desde su búsqueda de una nueva verdad, sobre todo de lo que puede representar esta forma narrativa, optó por desafiar lo comercial y lo más leído, para expresar desde lo que él era. Así argumenta Oliveto:

Lo que hizo Puig fue revalorar el sentido que en la vida individual y colectiva actual han cobrado los mitos cursis y degradados de la cultura masiva. Lo importante es ese mapa mental que el psicodrama dibuja como trasfondo real del fantaseo y las cándidas ilusiones a las que los personajes se aferran. (1995, p. 1413)

Según el autor, otro de los elementos que conformaron su innovación, además de su lenguaje, fue la psicología de sus personajes. En *La traición...* existe una serie de voces y pensamientos caracterizados por los habitantes de Coronel Vallejos. Durante la lectura de los capítulos, se puede hallar que, en cada uno de estos, el lector se interna en la profundidad de un personaje distinto. Un ejemplo de esto es en los capítulos de Toto y de Mita, en los cuales se identifica la deconstrucción que existe a través del cúmulo de ideas internas, monólogos, expresión de emociones y silencios. La mezcla de todos estos elementos en un personaje hace visible el trabajo que le tomó a Puig dotar a cada una de sus distintas voces con una mentalidad específica.

Respecto a la incursión en la psicología humana, es necesario reconocer su importancia en lo que se refiere a la novela moderna. Esta exploración de la psiquis dentro de la literatura fue explotada por uno de los escritores más trascendentales en su momento y en la actualidad, Fyodor Dostoyevsky. En su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín reflexiona acerca de cómo esta fijación por la mente de sus personajes ayudó a la creación de una nueva ola de innovación en la escritura. Shklovsky (1985, como se citó en Bajtín, 1993) analiza:

No son sólo los héroes los que discuten en Dostoievski; también los elementos diversos del argumento parecen estar en una mutua contradicción: los hechos se interpretan de una manera diferente, la psicología de los héroes aparece como internamente contradictorio; esta forma viene a ser resultado de la esencia. (p. 67)

Gracias al aporte que hizo Dostoyevsky respecto a lo que se comprendía cómo novela, el paso de la historia provocó diversos resquebrajamientos en su significado, llegando a diversas escuelas, grupos y movimientos. En este caso, con Puig en su primer trabajo publicado, se puede

identificar el impacto que la historia novelesca tuvo en la elaboración de su propia voz y, sobre todo, en su propio significado dentro de la modernidad.

2.2.3 Polifonía

Uno de los elementos que se tomó en cuenta en la búsqueda de teoría acerca de *La traición...* fue su estructura narrativa, precisamente, la manera en que el autor utiliza estos medios característicos a la hora de contar. Uno que sobresale, no solo a través de su primera obra, sino en todas sus novelas, es la polifonía. Bajtín (1993) la define como la pluralidad de conciencias inconfundibles que se desdoblán en un texto. Esto se puede interpretar como la multiplicidad de voces independientes que interactúan en un texto por medio de conciencias que se distinguen las unas de las otras. “Toda opinión en su obra se convierte efectivamente en un ser vivo y es inseparable de la voz humana que la personifica. La opinión introducida en un contexto abstracto, sistemático y nomológico deja de ser lo que es” (Bajtín, 1993, p. 31). Ya no es una sola versión la que observa y le transmite al lector los hechos desde su psiquis, en la polifonía esto se rompe dando paso a la diversidad de historias ricas en significados, lo que permite, a su vez, proporcionarle a la novela, en este caso, una serie de percepciones distintas.

Respecto a esta herramienta, en su texto *S/Z* Barthes argumenta como un texto puede ser comparado con una partitura clásica, en esta analogía las partes de la pieza musical corresponderían a la de una obra literaria. Barthes (1970) explica:

Sometido a una exposición, un divertimento (ocupado por los retrasos, ambigüedades y trampas con los que el discurso prolonga el misterio), un stretto (parte apretada en la que se precipitan los fragmentos de respuesta) y una conclusión. Finalmente, lo que sostiene, lo que encadena regularmente, lo que armoniza el todo, como lo hacen los instrumentos de cuerda, son las secuencias proairéticas, la marcha de los comportamientos, la cadencia de los gestos conocidos. (p. 41)

Tal como en una partitura, existen momentos específicos en la pieza que marcan su diferencia y unicidad en comparación con otras. A su vez, los instrumentos que la componen provocan diversas sensaciones, combinaciones y sonidos que no se podrían llegar a lograr sin las distintas piezas musicales que producen estos. Al transportar esto a una obra literaria, se podría relacionar plenamente con la polifonía y la utilización de diferentes voces que conforman esta técnica. Expone Barthes (1970) “Lo que bloquea la reversibilidad es lo que limita el plural del

texto clásico. Estos bloqueos tienen nombres: por un lado, la verdad, y por otro, la empiria: precisamente aquello contra lo que —o entre lo que se establece el texto moderno” (p. 42). En esta disrupción de lo acostumbrado en las obras clásicas, la novela moderna logró encontrar un lugar en lo distinto e innovador, en este caso, por medio de la polifonía.

Ahora, para enfocar esta definición en *La traición...*, se puede ubicar la partitura, como denomina Barthes a la polifonía, en torno a todo el texto. Puig utiliza la voz de varios habitantes del pueblo para describir situaciones desde diferentes puntos de vista. Es por ello que, al empezar la novela se tiene la percepción meramente de Toto, el protagonista, pero, conforme avanzan los hechos, se observa el contraste de voces en personajes como Héctor, Paquita, Cobito, entre otros. Esta sonoridad de mentes logra dar profundidad al texto y a la vez, exponer la marginalidad que experimenta el protagonista respecto a cómo se percibe diferente al resto y a las situaciones que lo rodean. Se podría a su vez relacionar la polifonía del autor, en este caso no enfocada en una pieza musical como se expuso anteriormente, sino más bien en su terreno usual el cual es el cine. Acerca de esta disrupción en la forma, Piglia (2016) sustenta:

Por otro lado, desde un punto de vista formal, los relatos de Puig son muy elaborados, tienden a producir rupturas internas en la construcción narrativa y a trabajar con un sistema de desplazamiento continuo del foco. Puig ha encontrado una poética que tiende a unir la alta cultura con los medios de masas desde el punto de vista de la forma. Percibe la posibilidad formal del tipo de narración de los medios de masas y hace uso de ellos. (p. 102)

A modo de cámara de grabación, el autor combina estos medios cinematográficos, como una escena de una película, para así centrarse en diversas voces en su texto y que sean los diálogos de los personajes los que construyan la escena. Es entonces la polifonía la que actúa tanto en *La traición...* como en los demás trabajos de Puig, a modo de narrador.

2.2.4 Autoficción

“La primera novela, sobre todo, fue un intento de aclararme por qué de niño yo solamente respiraba dentro del cine, y afuera, si no estaba con un escudo, no me sentía bien”. (Puig, 1977). De esta manera expresa Puig el sentido de su primera obra, esta encaminada a ser más un intento de explicación de sí mismo y de lo que vivió que cualquier otra cosa.

La autoficción es un término reciente que nació de la mano del escritor Serge Doubrovsky, en su novela *Fils* (1977) en esta el escritor expone como en su texto existen hechos y acontecimientos reales, pero que en sí se consideran una ficción. Aunque Doubrovsky haya acuñado este término, alrededor de la historia de la literatura, ya se había identificado este enfoque estilístico en la creación literaria. Genette (1998) argumenta «Strether, dice una vez más Booth, ‘narra’ en gran parte su propia historia, aunque esté designado siempre en tercera persona»: ¿su situación sería entonces idéntica a la de César en La guerra de las Galias?». (p. 32). Es, pues, considerada autoficción cuando el escritor se incluye dentro de su relato y en él son mezclados sucesos de su vida, pero alterados con situaciones totalmente ficcionales. A diferencia de la autobiografía, en donde se debe mantener la veracidad en los hechos contados, la autoficción juega con esto y utiliza la ficcionalidad para alterar situaciones, y así darles otro significado.

En *La traición...* es interesante explorar la historia por medio del personaje principal Toto, el cual narra lo sucedido desde su mente, reflexiones y pensamientos. Si bien este no se nombra igual que el escritor en cuestión, sí existe una conexión entre la vida de Puig y la vida de Toto. Por otro lado, si se toma en cuenta lo que expone el mismo Puig, de que Toto es solo una excusa para explorarse a sí mismo dentro de su pasado y recuerdos, se puede deducir que Puig es Toto, o sea, el autor se hace presente a través de Toto, en el cual se ve reflejado.

Sin embargo, hay que aclarar las diferencias y confusión que pueda traer esta autoficción en comparación con otros medios narrativos como lo es la autobiografía, en donde el autor utiliza hechos propios para contar. Lejeune (1973) expone que la autobiografía se basa en el todo o nada, esto se refiere a la coincidencia de identidad entre el autor, el narrador y el personaje principal. Por ello la identidad es absoluta, no se admite la ambigüedad en este tipo de textos debido a que resultaría en una falta de autenticidad. A diferencia de la autoficción donde existen estos grados de veracidad e información, es posible diferenciar lo que es una autobiografía de otras formas narrativas íntimas. Ahora bien, si se transporta esta distinción y teoría a *La traición...* es posible reconocer en elementos como: el impacto del cine en el protagonista, los miembros de la familia y el pueblo natal, la diferencia que existe con la autoficción. Un ejemplo de esto es Coronel Vallejos y General Villegas: el primero es un pueblo ficticio y el segundo, la ciudad natal de Puig. En este caso, se emplea el primero como un seudónimo que representa vivencias que Puig experimentó realmente en el segundo. De manera similar, se utilizan nombres alternativos, tanto de lugares como de personas reales, para transformar lo que podría considerarse una autobiografía

en una autoficción. Finalmente, el objetivo de esto reside en resignificar los rastros de vida del escritor para así hallar otros significados posibles. En Puig, como se expuso al inicio, utilizar la autoficción le sirvió como una herramienta en la cual encontrarse a sí mismo en su primera novela, pero a la vez, suscitar otro tipo de visiones por medio de nuevas voces.

2.2.5 Contexto Sociopolítico

Tanto lo político como lo social influyen en la creación y publicación de una obra literaria en la mayoría de los casos; principalmente, este factor se debe tener en cuenta a la hora de analizar un texto. En el caso de *La traición...*, estos elementos influyen de gran manera en la trama. Por un lado, es necesario analizar tanto el contexto en el cual se sitúa la novela, el cual se enmarca en los años 40, pero, además, observar el año en que es publicada y los desafíos que afrontó Puig debido a la política y sociedad argentina de la época. Para América Latina, el siglo XX estuvo repleto de cambios y nuevos horizontes desde la política, el gobierno y los movimientos insurgentes. Hay que tener en cuenta la lucha por la democracia que experimentaban la mayoría de los países en la primera mitad del siglo; acerca de esto Zanatta analiza en su libro *Historia de América Latina: De la colonia al siglo XXI* (2012) el impacto que tuvo la revolución a favor de la democracia:

Baste decir que, aunque en 1944 los gobiernos con credenciales democráticas aceptables eran apenas cuatro —en Chile, Uruguay, Costa Rica y Colombia—, se multiplicaron en sólo un par de años, dejando prácticamente solas, obligadas a atemperar la represión, a las dictaduras de Nicaragua y República Dominicana. Incluso el régimen militar argentino tuvo que liberalizarse y llamar a elecciones, de las que salió triunfante Juan Domingo Perón. (p. 132).

Esta transición se hace visible alrededor de la primera novela de Puig. Si bien el contexto político no es mencionado directamente, es posible apreciar la desolación y pocas oportunidades que enmarca la vida de personajes a la espera de un cambio significativo. Con la llegada de Perón y su política basada en el trabajador, se distingue el contraste entre una sociedad marginal y su ilusión por un futuro diferente. Zanatta (2012) comenta:

América Latina se destiñó hasta transmutarse en una década de restauración autoritaria, que cubrió la mayor parte de los países del área en los años cincuenta..., la brisa democrática fue mermando hasta casi desaparecer. Desde la Argentina, donde Perón no tardó en manifestar sus rasgos dictatoriales. (p. 132)

Con la segunda llegada de Perón y la censura que este trajo, se vio afectada la población; además de que la expresión y libertad de pensamiento se condicionó a causa de lo “políticamente correcto”. En este periodo, sobre todo, hubo una fuerte tensión entre los grupos peronistas, antiperonistas y la Iglesia católica. “La gigantesca organización de la propaganda oficial contaba con múltiples recursos; los folletos y cartillas, el control de casi todos los periódicos del país, el uso de la radio, la eficaz oratoria del presidente y de su esposa”. (Romero, 1997, p. 102).

Independientemente de la forma en que Perón llevó a cabo su mandato, todo este tipo de situaciones se ven reflejadas en *La traición...* desde la economía y oportunidades, el pensamiento de cómo debe actuar la mujer, el pecado impuesto por la Iglesia, hasta el trato a personas consideradas distintas. Al profundizar en este espacio social y político en el que se ve envuelto la novela también se relaciona el contexto en el cual se publicó.

Aparte de *La traición...*, las demás novelas de Puig también ahondaron en lo que se vivió respecto a la sociopolítica en la Argentina. A causa de esto, el autor tuvo que ausentarse por un tiempo de su país natal debido a dificultades que experimentó por la crítica social en sus historias. Respecto a ello, expone Oviedo (1995):

Su cuarta novela logra insertar en las preocupaciones y formas ya examinadas el tema político, justo en el momento en el que comenzaba la dictadura argentina. (Ya en 1973 la edición de *The Buenos Aires Affair* fue secuestrada y su autor había recibido amenazas de muerte. Tuvo que exiliarse en México, donde se encontraba cuando *El beso...* apareció en Argentina y corrió la misma suerte que la anterior. A partir de entonces, Puig no volvió a publicar en su país). (p. 1414)

Tanto en su primer texto publicado como en la vida del escritor, las problemáticas de su entorno están presentes. En este caso, Puig, un escritor crítico con lo que sucedía en su país, logró expresar un mensaje por medio de una narrativa y, sobre todo, voz propia.

2.3 Referente legal

El presente trabajo se basa en una investigación literaria de la obra *La traición de Rita Hayworth* (1968) por lo cual, no se presenta un referente legal específico.

3. Diseño Metodológico

3.1 Tipo de investigación

La intención de esta investigación metodológica se centra en un estudio cualitativo e interdisciplinar. Lo cualitativo se refiere, en este caso, a la recolección de datos y análisis para seleccionar los elementos más relevantes en la obra propuesta. Lo interdisciplinar se refiere a la relación que existe entre lo literario y otros tipos de análisis: lo histórico, social, cultural y político. En *La traición...* específicamente, existe una transversalidad entre diferentes medios como el cine, el cual es un elemento fundamental en la obra y que se relaciona directamente con los protagonistas. También hay que tener en cuenta que, desde la parte sociopolítica, sobresale una fuerte crítica hacia modelos de conducta y represión que acontecían en la época. Por ello, se hace necesario un estudio tanto desde lo literario como desde otras disciplinas como las mencionadas, con el fin de abarcar de manera correcta todo lo que ofrece la novela.

3.2 Población y Muestreo

La investigación tomó una serie de factores a la hora de su realización, que pudieran ser de interés para distintos grupos de la población. Por un lado, se enfocó en las personas que tuvieran afinidad hacia la literatura argentina, especialmente hacia autores que merecen un mayor reconocimiento y estudio como es el caso de Manuel Puig. Por otro lado, quienes tuvieran interés en las distintas formas narrativas y recursos estilísticos con los que se puede contar una historia, tal y como se aprecia en *La traición de Rita Hayworth* (1968), también fueron tomados en cuenta. Además, todo aquel que se viera envuelto en la cultura *pop*, el cine y las diversas corrientes de arte contemporáneo, fue considerado para la elaboración de este texto.

Para el análisis en profundidad de la obra, se estimaron tres argumentos con los cuales poder definir un rumbo fijo hacia el objetivo de la investigación. Entre ellos se tuvo en cuenta, como base fundamental, la representación del folletín en la obra de Puig y cómo la marginalidad de este género es adaptada por el escritor. Por otro lado, se consideran las distintas herramientas narrativas y discursivas a través de las cuales se cuenta y describe a los personajes, entre ellas, la polifonía, el flujo de conciencia y la omisión de un narrador omnisciente. De otro modo, el tercer argumento se enfoca en los temas sociales, políticos y tabú que enmarcan esta historia, en donde el mismo Puig se ve envuelto.

3.3 Hipótesis

El folletín en la obra *La traición de Rita Hayworth* (1968) actúa como un género renovado y denunciatorio a través del cual Manuel Puig logra exponer problemáticas sociales concernientes a los grupos marginales de la población.

3.4 Instrumentos de Recolección de Datos

3.4.1 Antecedentes (matriz y reseñas)

En la recolección de los datos necesarios para el estudio de la novela, se realizó un sondeo en el que se tuvo en cuenta todo lo referente a la obra *La traición de Rita Hayworth* (1968), pero también, estudios sobre el autor y su narrativa. Gracias a esto, se logró hallar una serie de reseñas y artículos. Estos son ricos en contenido y bastante variados respecto a las temáticas que aborda la obra y las facetas de escritura del autor. Entre ellos, se encuentran los siguientes.

1. “Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig” (1971) de Severo Sarduy
2. “*La traición de Rita Hayworth*, una novela dialógica” (1987) de Soledad Bianchi
3. “Dispositivos confesionales: sexualidad, saber y verdad en dos novelas de Manuel Puig” (2006) de Mariano Oliveto
4. “El folletín: de Galdós a Manuel Puig” (2009) de Alicia Andreu
5. “Historias de patitos feos: humor, vergüenza, narcisismo y oralidad en *La traición de Rita Hayworth*” (2017) de Guilherme Bortolotto
6. “Cuerpos protohomosexuales afeminados: subjetividades culturales gays en construcción. *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig” (2019) de Jordi Medel-Bao
7. “A todo Puig se lo lleva el viento” (2020) de Daniel Link

Una vez culminada la búsqueda, se realizó una matriz bibliográfica, la cual permitió destacar los aportes más importantes encontrados en relación con la obra en cuestión y con estilo del autor. Esta estuvo conformada por título, autores, fecha, resumen, aportes al proyecto y referencias. Además, se realizó un resumen correspondiente a cada uno de estos estudios con el objetivo de destacar sus apartados más relevantes en relación con el objetivo del análisis.

Los referentes teóricos expuestos surgen principalmente de la búsqueda virtual en diferentes fuentes, entre ellas: la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional, Universidad de los Andes y la Universidad Industrial de Santander. Además, se utilizaron fuentes secundarias, entre ellas,

Dialnet, *Google Académico*, *Orbis Tertius*, *Scielo*, entre otras revistas y archivos que contribuyeron a la investigación.

3.5 Recursos y Técnicas de Análisis

Para el análisis, el texto esencial fue *La traición de Rita Hayworth* (1968), que constituye la base principal de esta investigación. Sin embargo, también se tuvieron en cuenta otras obras de Puig como *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires affair* (1973), *El beso de la mujer araña*, *Pubis angelical* (1979), *Cae la noche tropical* (1988), entre otros, con la finalidad de evidenciar y comparar el folletín dentro de la narrativa de Puig. Luego de la lectura y relectura de *La traición...*, se seleccionaron los tópicos y argumentos a trabajar. Además, un recurso primordial fueron las herramientas de *Office*, en especial *Word*, en las que se realizaron las correspondientes reseñas, análisis, argumentación y todo lo referente al estudio. No se puede descartar, además, el uso de recursos como el diccionario de la RAE, para aclarar términos desconocidos, y, sobre todo, *YouTube*, en el cual se encontraron entrevistas y documentales para comprender la vida, obra y escritura del autor.

Tabla 1.

Actividades y Cronograma

Fecha de reunión	Tema	Compromisos
9 de febrero del 2024 11:30 a. m.	Planeación del trabajo a realizar con el director	Reunión
18 de marzo del 2024	Antecedentes sobre <i>La traición de Rita Hayworth</i> (matriz)	Entrega
21 de marzo del 2024 10:00 a. m.	Socialización y corrección de los antecedentes hallados (estado del arte)	Reunión
25 de marzo del 2024	Posible tesis para la investigación	Entrega

5 de abril del 2024 9:00 a. m.	Discusión sobre la problematización y tópicos para la tesis	Reunión
8 de abril del 2024	Borrador de la problematización y tópicos	Entrega
12 de abril del 2024 11:30 a. m.	Corrección de la problematización y entrega y sugerencias de teóricos	Reunión
19 de abril del 2024	Primera corrección	Entrega
22 de abril del 2024 10:30 a. m.	Resolución de preguntas y cuestionamientos acerca del marco teórico	Reunión
26 de abril del 2024	Borrado del marco teórico	Entrega
30 de abril del 2024 4:00 p.m.	Aclaración de teóricos y conceptos acerca de las bases teóricas	Reunión
6 de mayo del 2024	Primera entrega del marco teórico	Entrega
8 de mayo del 2024	Corrección de las bases teóricas	Entrega
10 de mayo del 2024	Segunda entrega del marco teórico	Entrega
20 de mayo del 2024	Tercera entrega del marco teórico	Entrega
25 de mayo del 2024	Borrador del informe final del trabajo de grado	Entrega
27 de mayo del 2024 8:00 a. m.	Resolución de cuestiones acerca de la entrega final	Reunión

29 de mayo del 2024	Corrección del informe final	Entrega
30 de mayo del 2024	Entrega del informe final de trabajo de grado	Entrega

4. Resultados

Como se planteó desde un inicio, algo que resalta no solo dentro de la primera novela de Puig, sino en casi toda su obra, es un estilo propio caracterizado por distintas influencias de la cultura *pop* y el cine. Sin embargo, algo bastante sobresaliente que se puede pasar por alto es el procedimiento técnico con el que el autor lleva a cabo esta originalidad en su parte escrita. Encontrar un estilo y una voz dentro de la literatura resulta siempre un reto, y son los autores que lograron encontrarla los que trascienden. Aun así, un estilo innovador puede traer a su vez valoraciones negativas en un principio, tal como muchos otros autores en su tiempo Manuel Puig fue objeto de fuertes críticas con su primera obra publicada, *La traición de Rita Hayworth* (1968), debido a múltiples factores que la hacían diferente a lo que se estaba escribiendo en América Latina.

La traición de Rita Hayworth es una novela que explora la vida de los años 30 y 40 en Coronel Vallejos, un pueblo ficticio argentino. A través de Toto, un joven que no se siente parte del entorno en el que nació y que se refugia en el cine Hollywoodense, se exploran las diversas dificultades que afectan y reflejan el entorno hostil de una época marcada por la desigualdad social. Ahora bien, a pesar de que la historia se centra en Toto, cada capítulo es independiente el uno del otro, debido a que es protagonizado por una voz distinta que a su vez encara las diferentes circunstancias que se generan en el pueblo. Entre los episodios se encuentran apartados donde la voz principal es Mita, la madre de Toto; pero también personajes como Héctor, Teté, Delia, Cobito, entre otros más que mantienen relación con el protagonista. Lo relevante en esta forma de contar la historia a través de voces distintas se presenta en el hecho de que cada narrador conforma un mundo aparte, y a pesar de que tenga relación con el hilo principal, cada uno es una conciencia propia.

De esta manera, se pueden hallar problemáticas sociales referentes a la sexualidad, el cuestionamiento de un Dios, la mujer y su posición en la sociedad, pero también subtramas más

profundas como el no sentirse parte de ningún lugar, la muerte, la soledad y la desilusión por no tener un futuro. Todo este cúmulo de emociones y situaciones humanas se combina en una red. Cada relato conforma, por así decirlo, un pilar en lo que respecta a Coronel Vallejos, y a pesar de que se desarrollan diferentes conciencias y dolores separados uno de otros, se alinean en forma de comunidad para crear un conjunto que sufre y se une frente a la desigualdad.

Ahora bien, teniendo una idea de lo que refiere la obra, los resultados en este caso están destinados a analizar los distintos capítulos que la componen, sus personajes, la estructura, y, sobre todo, cómo todas estas características están relacionadas con el folletín, un formato literario bastante popular entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, del cual Manuel Puig toma para reinventarlo a su manera.

4.1 El folletín desde otra perspectiva

Es necesario, antes de ahondar en lo que representa para Puig el folletín, indagar en qué consiste este. Tal como se expuso anteriormente en las bases teóricas, el folletín o *feuilleton*, como se le denominó en Francia, nace gracias al periódico. Este consistió en una serie de novelas que se publicaban semanalmente y que ayudaban a darle mayor popularidad a los diarios y una mayor serialización entre los lectores de la época, siglo XIX. Distintas obras y autores reconocidos fueron publicados gracias a este medio que les dio un nombre, no solo en su continente, sino en todo el mundo. Con esto cabe aclarar que, a pesar de que al folletín se le denomine en ocasiones como un formato, este tiende a inclinarse más por lo que a género literario se refiere. Según Roman Gúrben (1984):

El folletín es, después de las viejas literaturas orales, el primer género literario de gran audiencia popular. Es decir, desde Homero, prácticamente desde la literatura oral, no se había producido en literatura un género de tan vasta audiencia popular como la que genera el folletín. (p. 148)

Como menciona el autor, la popularidad que tuvo este fue indiscutible debido al público al que llegó, y si se hablara del folletín desde un mero formato de publicación, no habría mucho que discutir, más que este fue una herramienta utilizada en la prensa para ganar popularidad. No obstante, este género cuenta con una serie de características particulares que destacan y se diferencian de la novela tradicional, y que, al mismo tiempo, se pueden observar en la propuesta narrativa de Puig. Algunas de estas particularidades son: el continuará, la fragmentación, el

melodrama, la imagen de la sociedad del momento y, sobre todo, la intriga, entre otras. Todorov (1980) explica: “No es casual si, al estudiar un género, nos colocamos desde el punto de vista de la poética. El género representa precisamente una estructura, una configuración de propiedades literarias, un inventario de posibles” (p. 103). Al observarlo de esta manera, se podría decir que con sus múltiples características se configuraría lo llamado género folletín o folletinesco.

Este concepto, además, se discutió en una mesa redonda realizada en el marco del XXX Festival de cine de San Sebastián (1982), donde se hallaban autores y novelistas de peso tales como: Guillermo Cabrera Infante, Vargas Llosa y hasta el propio Manuel Puig. Algunas de las cuestiones que se plantearon fueron: ¿qué es lo que hace que una obra pertenezca o no a este género?, ¿cuál es la relevancia de este en la cultura de masas?, y ¿cuál es la importancia de lo folletinesco en la historia no solo de la literatura sino también del cine? Durante toda la charla, este fue nombrado un género literario, y aunque se comentó acerca de su modo de publicación, esto se catalogó como una mera característica de lo amplio que es lo folletinesco.

Por otro lado, algo que cabe resaltar de este género es el melodrama y el impacto que este tuvo entre los lectores. A medida que el folletín se hacía popular, las historias que se contaban en este procuraban enganchar para así prolongar la expectativa para la siguiente entrega entre el público: “La retórica folletinesca emerge consustanciada con lo visual, aspecto que puede explicarse si se tiene presente el origen compartido del folletín con el melodrama” (Pas, 2023, p. 302). Este género y la forma de entrega se complementan de tal manera que los productos resultantes produjeron un gran impacto entre el público. Tal como se relató, Dumas y Sue fueron grandes exponentes del folletín en Europa, y, con la serialización y llegada de este a Latinoamérica, nuevos productos surgieron y ayudaron a su popularidad. Un ejemplo de esto es Eduardo Gutiérrez que con su folletín *Juan Moreira*, publicado en *La Patria Argentina* en el siglo XIX, alcanzó gran éxito debido a su temática del gaucho, protagonizada por situaciones de venganza, amor y suspenso, que contribuían a la expectativa del público por el próximo capítulo.

El formato folletín –más, incluso, que el género– se convirtió rápidamente en un ubicuo dispositivo de lectura. Y el periódico, que a mediados de siglo exploraba los novedosos recursos de la comunicación pública impresa, llegó a pergeñar, bajo su impulso, la figura del “folletinista”. (Pas, 2023, p. 294).

Su impacto fue tal que se le dio lugar a este “folletinista” que tenía por labor encargarse de redactar tanto relatos como historias del día de la comunidad argentina, historias que resultaban

interesantes y alentaban el morbo. Esto podría hoy ser comparado con programas o series enfocadas en el chisme, la farándula y la invasión de la vida privada de las personas con el objetivo de atraer público. Todo este cúmulo de estrategias que fueron conformando el folletín con el propósito de atraer adeptos, se volcaron en opiniones bastante negativas hacia su lectura. En suma, lo que comenzó como un formato de publicación económico para los autores, se transformó en un género sensacionalista que llevaba al extremo las historias melodramáticas. Todo esto combinado hizo que finalmente el folletín o las historias folletín se tacharan como literatura de segunda.

4.1.1 El folletín como estructura narrativa

Al explorar la obra del autor, se puede inferir que la manera en la que fue escrita *La traición...* dio cabida al resto de novelas donde lo folletinesco impregna las tramas. Tanto es así que esta influencia se ve más adelante en *Boquitas Pintadas*, la cual el mismo Puig denomina folletín. En esta es posible identificar figuras melodramáticas y, asimismo, el corte abrupto de capítulos nombrados cada uno como “Entrega uno”, “Entrega dos”, haciendo referencia directa al modo de publicación: “Subtitulada por el autor como ‘folletín’, *Boquitas pintadas* representa la definitiva madurez de los procedimientos narrativos iniciados en *La traición de Rita Hayworth*” (Rodas, 2015, p.155). Es por lo que, más allá de que no exista propiamente una entrega periódica, el cúmulo de voces y la fragmentación de narrativas es en realidad lo que permite que Puig logre el suspenso entre cada capítulo por medio de esta estructura.

Dicho esto, es pertinente traer a colación el tipo de escritura y temáticas que eran un factor denominador en el momento en que fue publicada la novela, pues hay que recordar que en los 60 tuvo protagonismo categórico el *Boom* en la literatura latinoamericana. Al analizar las formas en las novelas más conocidas escritas en este tiempo, se puede encontrar, por medio de una comparación, la distancia que toma *La traición...* de estas. Algunos ejemplos se hallan, por un lado, en *Cien años de soledad* (1967), escrita por Gabriel García Márquez. En esta novela predomina el realismo mágico característico de García Márquez, donde lo fantástico y mítico rodean a los personajes de Macondo. La novela contiene una estructura cíclica, en la que el tiempo actúa como una repetición inevitable: En esta cada generación de los Buendía revive patrones y conflictos similares, lo que contribuye a la idea de un destino trágico que no puede evitarse. Esta recurrencia de temas y episodios permite que sus fragmentos, aunque extensos y complejos, se sientan como parte de una sola historia continua, con un destino compartido por los personajes.

Aunque existen similitudes en la representación de personajes en un entorno rural y las problemáticas que esto acarrea, *Cien años de soledad* se distancia de *La traición de Rita Hayworth*, donde no hay lugar para lo fantástico. Puig, en cambio, utiliza hace uso de una narrativa de corte confesional para explorar temas como la frustración cotidiana dentro de lo familiar, el escapismo hacia los medios populares y la identificación con personajes marginados, puntos ausentes en la obra de García Márquez.

Por otro lado, *Rayuela* de Julio Cortázar (1963) podría parecer similar a Puig en cuanto a su fragmentación por capítulos, pero se aparta completamente del formato folletinesco que Puig adapta. En *Rayuela*, la narrativa se sitúa en un entorno urbano y se orienta hacia lo existencial y metafísico. Así, aunque *La traición de Rita Hayworth* comparte con estas novelas el impulso de desafiar el canon literario, Puig lo hace adaptando un género menos valorado como el folletín, reinterpretándolo desde sus propias preocupaciones estructurales y temáticas.

Por consiguiente, al regresar a la obra objeto de estudio, un elemento por remarcar es la manera en la que está dividida, pues se compone de dos partes y dieciséis capítulos, los cuales, de manera cronológica, se fragmentan cada uno en un año distinto. Estos abarcan desde el año 1933 para finalizar en el 1949, y después regresar al 1933 de manera circular. Si se compara esta organización al modo como se emitía el folletín, se puede hallar cierta similitud de forma que cada apartado representaría una entrega distribuida en una fecha particular. Precisamente fue la serialización dentro de este género literario la característica por la cual se dio a conocer. Cuando se publicaba en los periódicos diaria o semanalmente, dependiendo del diario al que se acudiera, era bastante común que al final de cada historia se encontrara un final ya fuera con el típico “continuará” (o *cliffhanger*, como se le suele llamar a este término en la serialización), en donde las últimas líneas dejaban en intrigar al lector y con ansias de saber qué iba a suceder en la siguiente parte. Esto se conoció como la novela por entregas, y tal como se comentó, debido a su facilidad de publicación, diversos autores hicieron uso de esta alternativa para dar a conocer sus obras.

Un ejemplo de esta estructura en *La traición de Rita Hayworth* se observa en el desarrollo de la historia a través de una especie de serialización. La novela mantiene capítulos que, al igual que en el folletín, funcionan como entregas de momentos clave en la vida del protagonista a lo largo de los años. Por ejemplo, desde los capítulos iniciales, como *Toto 1939* y *Toto 1945*, se ofrece una ventana hacia la percepción que Toto tiene de su entorno y su familia, así como sus primeras impresiones del mundo, las cuales lo hacen sentirse como un extraño: “el pajarito se hace

como que no la oye, cuando les quiero dar las migas de pan se espantan y me tengo que ir lejos ¿a mí me tienen miedo?” (Puig, 1968, p. 42).

En la segunda parte de la novela, Toto ya es un adolescente, y esa sensación de extrañeza se acentúa con nuevos problemas y agresiones que le rodean. En el capítulo *Concurso anual de*

composiciones literarias, encontramos a un Toto que, marcado por sus heridas emocionales, utiliza el cine como un refugio para distanciarse de su realidad*.

Cada capítulo, independientemente de quién tome el rol central, va revelando las circunstancias que afectan a Toto a lo largo del tiempo, siguiendo un desarrollo que abarca unos quince años y que se puede verificar con las fechas de cada sección: *En casa de Berto, Vallejos, 1933; Teté, invierno, 1942; Héctor, verano, 1944; Paquita, invierno, 1945*; entre otros. En este sentido, al tomar elementos folletinescos, la novela adopta una estructura fragmentada que, aunque no sigue el formato de publicación en entregas, mantiene el carácter episódico y fragmentado del folletín.

Ahora bien, al profundizar en el elemento del suspenso, existe un fragmento específico en el capítulo *Toto 1939*, en el cual está jugando con su amiga Pocha al papá y a la mamá; luego que los atrapan, esta le cuenta lo que le hacía un muchacho cuando jugaba con ella: “¿Qué le hacía con los pelos? ‘el muchacho me mete el pito en el agujerito de la cola y no me deja ir, yo ya no me podía mover y él se aprovechaba” (Puig, 1968, p. 47). Ante esta compleja situación de abuso, el protagonista expone lo que vivió su amiga por medio de descripciones según su forma de percibir el hecho: “el muchacho grande viene, se acerca, ve que la Pocha duerme, le levanta despacio el vestido a florcitas verdes, ¡y la Pocha se olvidó de ponerse bombachas!” (Puig, 1968, p. 47). La situación lleva a preguntarse qué pasó con esta joven y quién es este muchacho que se aprovechó de ella. Además, propone el interrogante de si Toto va a delatar este caso con algunos de sus padres. Sin embargo, luego de esto, la escena se corta súbitamente sin permitir el desenlace de lo que sucedió con Pocha: “La Pocha está perdida, está terminada para siempre, no se ve nunca más. El otro vestido a florcitas azules queda colgado en el ropero. ¡Paf! la cachetada que me dio la Felisa, que nunca me pega” (Puig, 1968, p. 48). A partir del “¡Paf!”, que podría considerarse como el *cliffhanger* en este caso, la trama se inclina hacia otra circunstancia completamente distinta al problema que se exploraba.

Así como en esta escena, gran parte del relato transcurre no solo desde la acción de los personajes, sino desde sus pensamientos, se presencia constantemente este corte inesperado que deja la duda en cómo continuarán sus vidas. Cabe mencionar que esta sonoridad de mentes constituye otro elemento característico de la obra, puesto que, de igual modo, son los diálogos y situaciones de estas las que ayudan a despertar la intriga. *En la traición...* es posible identificar estos típicos diálogos. Un ejemplo es en el capítulo: *Diálogos de Choli con Mita*, en este se expone

*La exploración del cine y Toto tendrá protagonismo en el último apartado de este texto.

una conversación entre estas dos amigas cercanas. Por una parte, se encuentra Mita, la madre de Toto que cuenta con distintos problemas en su hogar; por otro lado, está Choli, una maquilladora que viaja gracias a su trabajo y comenta los retos de ser una mujer que no sigue lo preestablecido según los valores: “Mita, porque no sos envidiosa, vos no te pintas más que los labios y te pones un poco de polvo, pero vos sabés que ni a vos ni a mí las de acá nunca nos quisieron por forasteras” (Puig, 1968, p.59). Lo interesante alrededor de todo este episodio es la manera en la que está escrito, puesto que es solo la plática de Choli la que se presenta explícitamente en el texto. La voz de Mita, en cambio, es representada por guiones vacíos:

—¿Pensaste que sí? Confesalo.

—

—Ya después pierden el interés y no quieren hablar: porque te hayan visto sin ropa creen que ya saben todo de vos, ya no vales nada, ni que fueras un vestido pasado de moda.

—

—Exacto: con las manos vacías y más sola que nunca. (Puig, 1968, p. 74)

Puig juega con sus lectores de forma que crea una interrogante respecto a qué está diciendo el otro hablante en el caso. Además de esta incertidumbre, se hace presente el hecho de lo folletinesco respecto a cómo la conversación gira en torno de problemas cotidianos que afectan a estas dos mujeres en un tiempo no muy sencillo para ellas.

En este sentido, a pesar de que estos elementos y herramientas literarias como la polifonía y fragmentación ya hubiesen sido exploradas anteriormente por diferentes autores, como los del *Boom* Latinoamericano, cabe resaltar que, a diferencia de ellos, Puig, implementa estos elementos tomando como pilar el lenguaje desde un estilo coloquial, cotidiano y melodramático, que, sin embargo, no reduce el propósito de este al ahondar en coyunturas presentes. Así explica Globoff (2003):

Muy por el contrario, la suya es construcción literaria que, como tal, escapa a la mentada naturalidad de las hablas y, por ende, a su popularidad, a su progresismo. Porque lo que Puig imita o transcribe (simula transcribir) no son hablas vírgenes (si es que alguna vez hubo) sino los remedos que las clases populares, en virtud de un largo trabajo de deformación dirigida y querida, hacen de lenguajes ya fuertemente manipulados. (p. 8)

La estructura del folletín, por lo tanto, se halla principalmente en generar expectativa, en este caso, con herramientas narrativas como: el corte abrupto, la omisión, el característico lenguaje, y la continuación de una historia principal a través de distintas entregas en forma de capítulos.

4.1.2 *El melodrama como objeto discursivo*

Algo que resalta al leer una novela es el enganche que tiene en el lector las situaciones entrecruzadas, los desafíos y el *suspense* al que los personajes se enfrentan a lo largo de la trama para producir el interés en la lectura. Ahora bien, al profundizar en la obra en cuestión, es bastante notorio cómo este enganche impera alrededor de todo el texto por medio de lo melodramático. Esto se ve plasmado sobre todo en los diálogos y acciones que involucran a los habitantes de Coronel Vallejos. “El melodrama es más un modo que un género, un enfoque de la emoción, la narración y la moral que atraviesa numerosos géneros y se manifiesta en una amplia gama de formas de medios” (Mittell, 2015, p. 233, citado en Cappello, 2020, p. 3). Como sugiere el autor, este debe ser considerado más como un estilo narrativo que se puede encontrar en cualquier medio, y en el cual son las emociones intensas y los dilemas morales los cuales configuran una historia. Sobre esto, además, Friedman (1955) considera que una trama melodramática se caracteriza por “un sentido obsesivo de la fragilidad y la inutilidad humana, dejándole a uno con un sentimiento de compasión, dolor y pérdida frente a la inescrutable apisonadora de las circunstancias que aplasta los frágiles deseos humanos” (p. 68). Teniendo esto en cuenta, es posible analizar cómo se ve reflejada esta exacerbación de las pasiones por medio de los personajes y circunstancias en *La traición...*

Uno de los elementos más criticados dentro del género folletín fue precisamente esta exageración melodramática en las historias que se publicaban. Esta narrativa tenía la intención de mantener la intriga en los lectores, incentivándolos a esperar la siguiente entrega. Sin embargo, la crítica se centró en que esta forma de escritura no genera verdadera literatura, sino un producto mercantil considerado de segunda categoría. Vargas Llosa (1984) señala que el folletín “expresa la forma más extrema de irrealidad que puede constituir la ficción. Es decir, el folletín no expresa la vida, no expresa la experiencia humana, sino una vida regida por unas leyes propias, distintas a las que rigen nuestra vida” (p. 2). A partir de esta afirmación, se establece un punto de distancia que separa a Puig del canon literario de su tiempo. En las novelas de Vargas Llosa y, en general, en el movimiento del *Boom*, el melodrama no es un recurso comúnmente utilizado; más bien,

tiende a ser cuestionado y descompuesto. Por ejemplo, en *Conversación en La Catedral* (1969), lo que podría considerarse dramático se enfoca en situaciones conflictivas relacionadas con la corrupción y las dictaduras. Este enfoque sociopolítico también se halla frecuentemente en las obras de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Juan Rulfo, entre otros autores de este círculo.

En este sentido, los escritores del *Boom* suelen subvertir el melodrama, utilizándolo para construir personajes y conflictos que reflejan la complejidad de la realidad social y emocional. En contraste, Puig recupera el melodrama de una manera más directa en sus obras, otorgándole un espacio apropiado y explorando cómo este afecta las vidas de personajes marginales y cotidianos. Esta particularidad es lo que distingue a Puig de otros autores del *Boom*, ya que su escritura se adentra en las emociones y realidades de aquellos que suelen estar al margen de la narrativa convencional. En esto consiste precisamente un elemento fundamental de la literatura puigiana: darle vida y sentido a narrativas en la literatura que tienden a ser infravaloradas por la crítica. Es él mismo quien comenta:

En mi trabajo he tratado de rescatar algunas características del folletín que me parecían válidas, y de desechar otras, pero tal vez no lo logré. Por ejemplo, me interesa del folletín la preocupación por mantener una intriga y mantener al lector o al espectador despiertos a lo largo de toda la narración. Empecé a trabajar en una época en que lo sentimental era casi mala palabra y se me ocurre que ésta es una parte de la experiencia humana y... ¿por qué no puede entrar en la literatura? (Puig, 1984, p.3)

Un capítulo que permite analizar esta forma de escritura separada del canon es, *Delia, verano 1943*. Este narra la vida de una mujer cansada de su marido y del trato que este tiene hacia ella. En su desilusión conoce a López, su amante, con el cual entabla un amorío que solo la termina hundiendo más. Si se observa *La traición...* desde lo melodramático, se puede hallar que todo el tono y ambiente del capítulo se concentra plenamente en situaciones relacionadas con el folletín, como lo es la infidelidad y la obsesión. Para retratar más de cerca esto, hay un fragmento en específico, casi al final, en donde Delia se despide de su amante, lo que le causa una gran tristeza:

...ay Dios mío, que hasta cuándo, hasta qué día, qué hora, qué minuto me va a seguir amargando la vida, maldito el momento en que lo conocí. Y que se muera si quiere, que no por eso me voy a morir yo, y que si me muero tampoco me importa, porque ya todo se fue

al diablo y la vida es una reverenda porquería, la puta que los parió a los hombres y que los recontra mil veces. (Puig, 1968, p.145)

La utilización de expresiones como “ay Dios mío” y el profundo deseo de morir a causa de un amor fallido actúan como elementos clave al retratar la alta carga de emocionalidad y exceso de las pasiones característicos del melodrama. Esto podría ser comparado con múltiples novelas folletín o rosas en donde un hecho trágico sucede a causa de un momento de ira o de celos y luego se corta la escena para la siguiente entrega. Un ejemplo de este tipo de escenas se puede hallar en *Los misterios de París* (1845) de Eugène Sue. Este folletín, uno de los más populares en el siglo XIX, contiene un gran número de momentos y el sentimentalismo abunda. En el episodio titulado *La pena*, el personaje de Rodolfo enfrenta al médico diciéndole que él es Anselmo Duresnel, un ladrón y asesino; un ambiente bastante angustiante cubre la trama, y Rodolfo se propone cobrar venganza:

Habéis cometido un asesinato... Vais a morir en ese sitio... Por compasión, por respeto a vuestra mujer y a vuestro hijo no sufriréis la ignominia del patíbulo... se dirá que habéis sido muerto combatiendo a mano armada... Disponeos... las armas están preparadas — ¡Misericordia... piedad / — No hay piedad para vos —dijo Rodolfo. —Si no morís aquí moriréis en el cadalso. (Sue, 1845, p.178)

Al igual que en el capítulo de Delia, en *La traición...*, es posible identificar las características melodramáticas en este caso por medio de expresiones como “misericordia” y “piedad”, asimismo el uso de puntos suspensivos que producen la sensación de que el personaje se estuviese desbordando a causa de tantas emociones. Igualmente, en este enfrentamiento donde se disponen a pelear estos dos hombres, se resalta el contraste entre el bien y el mal, entre el héroe y el criminal; arquetipos estereotipados muchas veces utilizados en este tipo de trama.

Es preciso, además, al tener una idea de cómo lo melodramático se hace presente en una historia, analizar el propósito de esto dentro de la novela en cuestión, pues más allá de querer mantener la atención del lector por medio de las situaciones repletas de emocionalidad, en medio de estos momentos se sacan a la luz problemáticas complejas. Un ejemplo de esto se da cuando Delia decide visitar a su amiga Mita, al estar en la cena familiar presencia una riña que se produce por un berrinche de Toto debido a que todos le dicen que no ha aprendido a nadar como los demás niños de su clase: “al instructor le hizo mal el vino ‘yo estoy siempre entre gallinas, hay que ver el miedo que le tienen al agua en este pueblo’ y me mira a mí y el Toto sonso se pone colorado”

(Puig, 1968, p.142). Todos empiezan a acusar a Toto de que es un cobarde y que tiene celos de sus compañeros: “y el instructor ‘pero a los celosos no los quiero, y a las gallinas tampoco, miedo tienen las mujeres’” (Puig, 1968, p.143). A causa de estas palabras, Toto, enfurecido, clava un cuchillo en la mano a la sirvienta, lo cual produce un momento bastante tensión que alcanza un tinte melodramático excesivo.

Continuando con el evento, se evidencia la relación que tiene Berto con su hijo al referirse a Toto: “si no fuera que estamos en la mesa sabés lo que te haría” (Puig, 1968, p. 143); y luego de que el niño explote clavándole el cuchillo a la sirvienta: “El Toto de un salto ya salía cuando el Héctor lo alcanzó de un brazo, pero al verlo al Berto enfurecido abalanzándose lo dejó escapar el Héctor al Toto” (Puig, 1968, p. 143). De nuevo, se manifiesta la forma en la que el lenguaje y la manera de referirse los personajes de unos a otros en las situaciones de mayor conflicto, producen un incremento de las emociones y permite observar así el melodrama. Dentro de este escenario se observa además el comportamiento violento que mantiene Berto hacia su hijo, puesto que no es solo hacia el protagonista que el padre reacciona de una manera negativa. Alrededor de la novela, su personaje es caracterizado por ser un hombre que no permite a su familia expresar debilidad. Así mismo pasa con su esposa Mita, quien experimenta el temor hacia esta figura de autoridad “— Felisa, ayer vi que la señora lloraba. —Pero no lo digas delante del señor, la señora llora si él no la ve” (Puig, 1968, p.33). Es precisamente en estos actos de violencia y disputas donde se generan estos comentarios determinados por un lenguaje que invita al sentimentalismo, el cual actúa a su vez como un medio para revelar las realidades muchas veces ocultas y complejas de expresar.

En fin, al leer la obra completa y revisar los momentos que se podrían catalogar como melodramáticos, es posible evidenciar cómo la exageración pasional es utilizada por Puig de manera estratégica. Esta no solo actúa como una forma de coraza o pantalla, sino que representa una fuerte carga denunciatoria oculta sobre la familia tradicional argentina que se refleja en los años 30, en los 60, cuando se publicó, y aún hoy día al estar presente en situaciones contemporáneas. La narrativa de Puig expone que no se trata solo de una pelea familiar, sino del reflejo de un hijo que, a su corta edad, no soporta ser reprimido; de una madre que no puede defenderlo por temor a ser censurada, y de un padre con graves problemas emocionales que solo sabe descargarlos a través de su familia.

De acuerdo con este contexto, la voz de la mujer y del marginal adquieren una profundidad significativa, y no son tratados solamente como personajes secundarios, como a menudo ocurre en

la obra de autores de su círculo, que tienden a adoptar un enfoque más conservador. Por el contrario, Puig les otorga un lugar propio y explora cómo sus experiencias se ven afectadas por su entorno. Esto contrasta con el enfoque de otros escritores del *Boom*, quienes, si bien aportaron una crítica profunda, utilizaron el melodrama en favor de una exploración de la realidad principalmente social y política. Como señala Oviedo (1995), “Es el estilo oral o escrito —torpe, sentimental, revelador a pesar suyo— de los protagonistas el que da su tono a la novela y la tiñe con una modulación confesional que no teme mostrar su oscura carga psicológica” (p. 1413). Es por medio de este enfoque distinto hacia el melodrama que Puig no solo sigue los moldes del folletín, sino que los transforma, dotando a su narrativa de una carga emocional y social que desafía las convenciones literarias de su tiempo y permite además una reflexión profunda acerca de la experiencia humana.

4.2 La mujer y el pecado

Una constante presente en la obra es la manera en la que el folletín es usado como medio para representar cuestiones que atormentan a los personajes y, que, a su vez, enmarca dinámicas sociales que azotaron a la Argentina de la primera mitad del siglo XX. No obstante, más allá de la denuncia, también se aprecia el hecho de valorar y hacer presente la coyuntura a través de distintos tipos de representación. En *La traición...* Puig dota a la novela con un número notable de voces femeninas. De los dieciséis capítulos que conforman la obra, la mitad están narrados por una mujer. Esto sin contar el primer capítulo, que, aunque carece de una conciencia fija como narrador y está compuesto por una suma de voces en la habitación, la mayoría de estas son femeninas. Sobre esto, Speranza (2000) expone que:

El comienzo de *La traición...* es, en este sentido, inequívoca de la consagración al ámbito doméstico femenino; no sólo es la voz de una tía que habla mientras lava la ropa la que inspira la narración, sino que la novela se abre con un coro de voces femeninas. (p. 98)

Existe un común denominador, que une tanto a Mita, Teté, Paquita, Delia, Herminia, entre el resto de los personajes. Este es el ser mujer dentro de Coronel Vallejos. Hay que tener en cuenta el tiempo en el que transcurre la historia, pues alrededor de los años 30 y 40 en Latinoamérica cuestiones como la subordinación hacia la figura masculina, el rol doméstico, el matrimonio como obligación, el difícil acceso a la educación y sobre todo el control social, eran bastante marcadas en la sociedad:

Hasta en casos como éstos, en que la historia de la mujer se ramifica hacia otras áreas, lo que seguiría diferenciándola de la historia de la familia es el énfasis en la desigualdad de género y aun dentro de la familia el enfoque sobre las relaciones de poder entre el hombre y la mujer. (Arrom, 1992, p.381)

En *La traición...* es posible abordar estas diversas situaciones que afectan a la figura femenina bajo el velo folletinesco. Es por lo que, para este apartado, la atención va a estar dirigida, por un lado, hacia la censura de la mujer para expresarse y sobresalir en un mundo monopolizado por la figura masculina, y por otro, hacia la Iglesia, específicamente el terror que existía sobre la libre expresión de la sexualidad. Dentro de estas dos tramas principales se encuentran Mita, Teté y Paquita, las cuales personalizan el prejuicio que impera en Vallejos.

4.2.1 Mita no puede llorar

El personaje de Mita es uno de los más destacados en la obra, casi a la par de Toto. En cada episodio que involucra al niño, Mita siempre está presente, mostrando que el vínculo que existe entre madre-hijo es un punto de conexión profundo en la trama, más allá de los problemas que afectan al hogar. Este lazo parece vincularse especialmente por su amor compartido hacia el cine y las figuras del mundo artístico, que funcionan, a su vez, como un escape en un entorno difícil. Sin embargo, las cualidades de Mita van más allá de su rol en casa. Aunque cumple con las expectativas de una mujer en el ámbito doméstico, resalta también como una enfermera respetada y valorada en Vallejos. Esta doble faceta la convierte en un personaje que desafía los límites de su rol, manteniendo una fuerza y presencia que enriquecen la narrativa.

Siguiendo esta idea, cabe mencionar de manera comparativa la forma en que era tratada la mujer dentro de las novelas, por ejemplo, del *Boom*. Como es sabido, este círculo estaba conformado principalmente por escritores masculinos, los cuales narraban en la mayoría de las ocasiones desde una voz masculina. En *Rayuela* (1963) de Cortázar, La Maga, es presentada desde como alguien inocente y misteriosa, sin embargo, desde la perspectiva del protagonista masculino lo cual le impide desarrollar su voz propia. Asimismo, en *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, la protagonista es percibida desde la visión de Felipe Montero como un ser enigmático y etéreo. De igual forma, en *El lugar sin límites* (1966), las mujeres que habitan el prostíbulo, como La Japonesa y La Manuela, también se ven atrapadas por la mirada masculina. Un ejemplo de la visión y exploración de la figura femenina que puede servir para contrastar a Puig de manera clave

con el *Boom* se encuentra en *Del amor y otros demonios* (1994), escrita por Gabriel García Márquez. La novela narra la historia de Sierva María de Todos los Ángeles, una joven que, tras ser mordida por un perro rabioso, es considerada poseída por demonios. Esta percepción termina con su reclusión en un convento, donde su vida se cruza con la de Cayetano Delaura, un sacerdote encargado de su exorcismo. Algo interesante, y por lo que vale la pena mencionar esta novela, se encuentra en que Sierva es presentada como un ser casi etéreo e idealizado por el narrador. La novela, aunque critica la opresión que enfrenta Sierva, no permite que la joven desarrolle una voz propia, donde sea ella misma la que narre desde su visión sus pesares.

A diferencia de los personajes femeninos de Puig, estos a menudo luchan por reclamar su identidad y autonomía. Al detenerse en algunos capítulos y pasajes en específico, es posible apreciar el dolor y dificultades que dotan a la historia, en este caso de Mita, con un significado distinto. Para Ortiz (2011), “Los relatos de Puig, presentados como de película, explotan a través de fuentes objetivas los más sutiles matices del habla; su escritura suplementa como una segunda naturaleza, la naturaleza discursiva de mujeres” (p.3). Siguiendo esta idea, en anteriores fragmentos por parte de otros personajes como las empleadas, Choli o Teté, se obtiene una visión de los problemas que rodeaban el hogar de Mita, siendo Berto, el personaje más conflictivo respecto a la relación con su esposa e hijo. Un reflejo de esto se da por ejemplo en el capítulo *En casa de Berto Vallejos*, 1933. Mientras las dos empleadas cuentan lo violento que puede llegar a ser el patrón, también rumorean acerca del miedo que le tiene su familia: “—Felisa, ayer vi que la señora lloraba. —Pero no lo digas delante del señor, la señora llora si él no la ve” (Puig, 1968, p. 33). De igual manera, en el capítulo *Mita, invierno 1943*, se presenta una visión clara de cómo está estructurada la familia del protagonista. Este comienza con la voz de Mita, narrando desde un futuro la dolorosa manera en la que la pérdida de su hijo recién nacido la marcó. Este capítulo está construido de una forma bastante cuidadosa, puesto que no inicia contando lo que le ocurrió, sino que, por medio de: pistas, pequeñas frases, comparaciones y figuras literarias, Mita desahoga el dolor que lleva dentro. “al panteón llevaron el Toto y el Héctor, un día de las vacaciones de julio que no hacía tanto frío, en bicicleta todos esos kilómetros. Nunca me voy a animar yo, a ir” (Puig, 1968, p. 147).

Este capítulo, más que explicar lo que pasó con el bebé, se trata de una confesión. Mita, en este caso, revela, poco a poco, el sentimiento terrible que siente por no poder desahogarse junto a su familia, por ser obligada a guardar el mar de lágrimas que lleva auestas: “lo peor es que Berto

nos tiene prohibido llorar cada vez que nos acordamos” (Puig, 1968, p.154). En este caso, es el padre, el esposo, la figura masculina del hogar la que prohíbe expresar cualquier tipo de sentimiento débil a su modo de ver. Nadie en la casa puede llorar, sobre todo Mita, por miedo a que Berto la descubra. La censura por parte de este la limita tanto que, cada vez que se intenta hablar del tema, corta la conversación de un tajo, como si no hubiera sucedido nada, como si nunca hubiera existido un bebé:

el Toto “vos estabas en el laboratorio preparando un jarabe y no la oíste” y yo “no es cierto, la partera está peleada y no viene más a la farmacia” y el Toto “bueno, no puedo decir quién lo dijo, ¡pero se le va a morir!” y Berto “¿por qué no lo ponen al Chicho de inside en vez del Gordo?” y el Héctor “el Chicho no sirve en la delantera” y ya sabía yo que Berto me iba a mirar de reojos y yo no sabía cómo aguantarme. (Puig, 1968, p. 155)

El relato actúa como una catarsis ante la pérdida, pues Mita no soporta comportarse más como si nada hubiese ocurrido, como si el dolor que siente fuera invisible a los ojos de sus seres queridos: “total a nadie le importa nada, sí, esa es la verdad, a nadie le importó nada, y todos se olvidaron y como si no hubiese pasado nada” (Puig, 1968, p.149). Mita está cansada de que el sufrimiento de una madre al perder su cría se tome como un simple acto pasajero que el tiempo va a curar, pues para ella esta herida no es algo que se deba guardar en el cajón del olvido, Mita quiere llorar.

y ni una lágrima, pero Berto se despierta si lloro ¿y ni siquiera eso? ¿ni siquiera llorar., ¿por qué no? si no aguanto más... Y qué importa que se despierte o que estemos en la mesa, por lo menos llorar, ahora que puedo llorar. (Puig, 1968, p. 157)

Lo que prevalece ante todo es la impotencia, la ira contenida de ser subyugada a y transformarse en una máquina que no siente porque si lo hace será castigada. Esta impotencia además no va dirigida solo hacia la imposibilidad de expresión de sus sentimientos, sino que también recae en Toto:

Berto con la vista irritada de jugar con el viento y el polvo de ladrillo “y tanto lío con la crianza y ¿qué es la madre del Pocho? una empleada de tienda era, ¿y ella salió criando al chico mejor que vos?”, ¡qué mejor, qué mejor! no hay que ser injustos, no hay que decir lo que no es, ¡no hay que mentir, no hay que mentir! el Toto vale más que todos juntos, los chicos de Vallejos, pero si alguien vale todos lo odian. (Puig, 1968, p. 162)

El capítulo finaliza con un ensueño de Mita donde se puede reencontrar con su bebé perdido y puede por fin verle su rostro. Aun así, la situación concluye de una manera agridulce en donde es obligada a dejar ir a su niño sin tener un duelo justo, esto por el mero hecho de su imposición hacia la figura masculina que no permite ningún signo de debilidad. Esta representación de la impotencia femenina frente a la subordinación de sus sentimientos es hábilmente plasmada por Puig. Según Roffé (2003), las novelas del autor: “suscitan cuestionamientos, trabajan con la contradicción y la ambigüedad de los sentimientos, que fluctúan entre lo ideal y lo real, y donde la mujer -sin ostentar poder alguno- despunta, finalmente, como sujeto de la historia, no como objeto desvalorizado” (p.6). Es precisamente en este aspecto donde se destaca cómo, a través de la cotidianidad de sus relatos, construye a una mujer de carne y hueso que transmite un mensaje profundo, en contraste con las figuras idealizadas desde la visión masculina, como es el caso de Sierva María y otros personajes femeninos en la literatura de su tiempo, escritos por hombres.

4.2.2 *Teté y Paquita las pecadoras*

Relacionado con las limitaciones que traía ser una mujer en Vallejos, es importante, a su vez, considerar que el control, además de ser manejado por la figura masculina, se incrementaba a un mayor grado por parte de la Iglesia. Para la época, tanto los valores como formas de actuar en la sociedad eran medidos por el temor a Dios y el rechazo del pecado. Según Arrom (1992) “es lógico pensar que la decadencia de la Iglesia, una importante reguladora del matrimonio, transmisora de valores e institución protectora de la mujer... tendría un impacto significativo en la experiencia femenina” (p. 381).

En *La traición...*, uno de los factores más relevantes es la presencia de lo llamado “pecado”, pues el tema de la fe en Dios y la forma de actuar ante este es una circunstancia que afecta a varios personajes, principalmente a las mujeres en la obra. La causa de esto se debe a cómo la imagen femenina se debía cuidar, cómo la castidad debía ser guardada cual tesoro y la que no cumpliera con esto era inmediatamente tachada con la marca de la impureza: “La pastoral cristiana ha inscrito como deber fundamental llevar todo lo tocante al sexo al molino sin fin de la palabra” (Foucault, 1976, p. 29). La confesión era la única forma de tener algún perdón, sin embargo, este modo de pensar hizo que el respeto hacia Dios se transformara en terror y que cumplir con los mandatos, según dictamina la Iglesia, se convirtiera en una carga demasiado pesada de llevar.

Para identificar esta problemática existen dos personajes femeninos, los cuales enmarcan cada uno a su manera una correcta representación del control de la Iglesia y el castigo del pecado. Estas son: Teté y Paquita, dos jóvenes que afrontan durante toda la novela la difícil situación de ser mujer y cumplir con los mandatos de Dios.

Para hablar de Teté, es preciso analizar el capítulo *Teté, invierno 1942*. En este el lector está inmerso en una ráfaga de pensamientos ansiosos por parte de esta niña de doce años. Hay una cuestión que afecta a Teté, ver a su madre postrada en una cama sabiendo que en cualquier momento va a morir. Por esto, la niña reza cada noche con todas sus fuerzas con tal de que su madre pueda sanarse: “Si yo rezara todo el día como las Hermanas del Colegio de Lincoln mami siempre estaría bien a lo mejor, cuando yo no rezo ella está mal y se queda en la cama todo el día y se queja” (Puig, 1968, p. 108). Desde un primer momento en la historia es posible observar el daño que causa en la niña este fanatismo religioso, pues para ella es indispensable no parar de rezar. Si no reza no solo morirá su madre, sino que ella será una pecadora: “‘hay que rezar con el corazón dolorido, el dolor de Jesús crucificado’ decía la Hermana Anta y anoche me puse a rezar hasta dormirme, a rezar más que nunca, con el corazón dolorido...” (Puig, 1968, p. 112). Lo que en un primer instante fue su fe con la esperanza de que las cosas mejoraran, queda reducido a un constante miedo hacia Dios, el cual solo acepta una forma correcta de probar su devoción por medio del dolor.

A su vez, el relato permite una mirada a la percepción que se tenía del sexo según la visión de la época. Teté describe en varias ocasiones el pecado que comete Paquita y la de Pardo, al coquetear con sus amigos y mantener relaciones sexuales con algunos. Para la niña esto es la encarnación del mal y la perdición según lo que se le ha instruido bajo los mandatos de la fe: “Y tuve que confesar al Padre de Vallejos que me habían contado todo y él dijo que solamente las mujeres casadas pueden hacer eso” (Puig, 1968, p. 110). Este fragmento en donde se confiesa, sobre todo, demuestra la represión que existía hacia la liberación sexual de la mujer. La respuesta que le da el padre le comunica explícitamente que para una mujer el peor de los pecados es perder su virginidad:

Que es el pecado más grande. Y yo le pregunté si el pecado más grande no era matar, dejar morir a alguien, y me dijo que para una niña de doce años es más pecado dejarse “fornicar” por los muchachos, porque para matar se necesita un cuchillo o un revólver, mientras que para pecar con muchachos basta con pensar que ya es pecado. (Puig, 1968, p. 110)

Peor que la misma muerte, así lo describe el cura que a su vez representa el poder de la Iglesia y la forma de pensar de una época ante la libre sexualidad femenina. Esta idea dentro de Teté la afecta de tal manera que todo pasa a representar un pecado mortal en su vida. La idea de que se va a ir al infierno tanto ella como su madre la carcome de tal forma que no puede parar de rezar, esto a su vez la lastima hasta el punto de hacerle perder su inocencia de la niñez: “en vez de rezar todo el día desde que sale el sol como las monjas de Lincoln, quiero jugar con la Paquita” (Puig, 1968, p. 112). Teté realmente no quiere continuar más con este rito. está cansada. Con sus mismas palabras expresa que solo quiere volver a ser una niña y jugar como lo hacen los de su edad.

Por otro lado, al conectar su historia con la de Paquita, es necesario examinar primeramente el capítulo *Toto, 1942*, pues en este existe un fragmento en el cual el protagonista, desde su visión infantil, narra un abuso sexual por parte de Raúl García hacia Paquita. La escena resulta cargada del característico flujo de conciencia en donde el niño mezcla diversos pensamientos mientras ocurre la terrible escena:

Alicita me sacó la lengua y me dieron otra tajada pero me dieron ganas de oír más, que él quería meterle el pito para que ella no se pudiera mover y ahí aprovechaba a pegarle y arrancarle la ropa para verle las tetas, y hacerle rayas con un cuchillo hasta dejarla toda marcada y darle los pellizcones que duelen más y dejan moretones. (Puig, 1968, p. 102)

Luego de este suceso no se tiene más información del desenlace hasta en la segunda parte de la obra en el capítulo *Paquita, 1945*. En este la muchacha se encuentra haciendo una fila junto a otras compañeras para confesarse ante el padre, mientras espera su turno. Paquita comienza a pensar en el amorío que ha estado manteniendo con el instructor de natación. Lo que más le atormenta de esto es pensar en cómo va a confesar los pecados que ha cometido, principalmente el denominado pecado mortal “Robé, falté a la verdad, no recé (falté a Dios), y malos pensamientos, y hay más ¿un pecado mortal se confiesa al final o al principio? para el cura confesor querer pecar es igual, o peor, que pecar” (Puig, 1968, p. 205).

Hay algo, además, que no se remueve de la mente de Paquita: tres años han pasado desde el incidente, y, aun así, Raúl sigue presente en sus pensamientos. La mezcla de culpa, dolor y, sobre todo, remordimiento que le impone la Iglesia, al calificar cualquier acto de este tipo como aberrante, pesa sobre ella. La cuestión es que la joven no ha sido capaz de confesar lo sucedido a nadie; el miedo a ser considerada una “pecadora” la afecta de tal manera que siente la necesidad

de hablar sobre su experiencia. Mita es una de las personas en quienes más confía, sin embargo, cuando intenta contarle lo ocurrido, es interrumpida:

Mita, escúcheme, escúcheme, le tengo que contar una cosa, no es del Totó, no, yo no le salgo en defensa de nadie, es otra cosa que quiero contarle yo antes que le cuente otro “no me vengas con quejas porque entre los dos grandotes y el chiquito ya me han sacado de quicio” ¡no son quejas! (Puig, 1968, p. 204)

El capítulo culmina con Paquita escapando de la fila de confesión debido al terror que le genera contar el pecado que ha cometido. No es capaz de hablar del abuso que sufrió con nadie quedando con eso dentro de su mente, peor aún, culpándose a ella misma del abuso que sufrió: “y fue Raúl García que me hizo lo que quiso ayudado por mi pensamiento” (Puig, 1968, p. 206).

Dentro de los capítulos de Teté y Paquita es posible analizar el modo en el que la Iglesia y el fanatismo imperaban de gran manera en la sociedad y sus reglas eran una fuente de represión enfocada principalmente hacia la mujer. Como se observó en el análisis, a las dos mujeres les mortifica lo denominado como pecado. Esto hace que cada acción y pensamiento esté marcado por lo negativo, llegando esto al punto de sentirse culpables de situaciones que les son imposibles de controlar. Es conveniente traer al caso, al igual que en el capítulo anterior, la obra *Del amor y otros demonios*, ya que en ella también se puede observar la imposición de la Iglesia sobre la mujer y su anhelo de libertad. Sin embargo, lo realmente relevante y distinto de la narrativa de Puig radica en su capacidad para explorar los sentimientos de estas mujeres frente a la opresión, cómo les afecta y cuáles son sus mayores temores. El autor se aleja de una visión masculina y permite que las voces de estas mujeres expresen de manera libre el dolor que experimentan. Es por ello que, Puig logró gracias a estos personajes dar a conocer la configuración de la sociedad que limitaba a la figura femenina y retratar cómo la Iglesia era uno de los principales causantes de esto.

4.3 El marginal y la cultura de masas

Lo diferente, la excepción a la norma o lo “anormal”, está plasmado de diversas maneras dentro de *La traición de Rita Hayworth*, pues esta característica no solo se refleja en la forma de la escritura. Al extender esto a la obra completa de Manuel Puig, es posible hallar estos rasgos de lo distinto e incluso marginal, que a menudo rodea sus textos. En este caso, en *La traición...*, además de contener un estilo reciclado y tratado de manera única como lo es el folletín, se puede encontrar un personaje poco representado para la época: el homosexual. Aunque las temáticas

queer empezaban a ser exploradas por otros autores contemporáneos a Puig, entre ellos: Severo Sarduy, Reinaldo Arenas y José Donoso, aún era poco común que se abordaran en la literatura, ya que lo marginal tendía a representarse principalmente a través de personajes pertenecientes a poblaciones olvidadas, empobrecidas o víctimas de la violencia. Un ejemplo claro es en *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, que muestra a las comunidades indígenas guatemaltecas resistiendo a una modernidad que busca explotarlas. Mientras que en *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo, los personajes marginales son campesinos y trabajadores rurales abandonados por el sistema, quienes experimentan una profunda exclusión y opresión. De manera similar, en *Los ríos profundos* (1958), José María Arguedas presenta a los indígenas de los Andes peruanos, quienes sufren el despojo de su cultura y el desprecio social.

En comparación con estos autores, es Puig quien, a través del protagonista, plasma vivencias personales, como el ser tildado de marginal; en este caso, bajo una marginalidad homosexual: “En mi primera novela, el protagonista era yo de niño” (Puig, 1996). Cabe recordar que el autor era parte de esta comunidad y, además, defendía sus derechos, lo que le otorga a la obra un tono más íntimo y, sobre todo, confesional.

Por esta razón, desde su primera publicación, hubo una gran duda por parte de los lectores y escritores de la época acerca de qué tipo de novela estaban leyendo. En este contexto, las características folletinescas desafiaban la noción de que su obra pudiera llegar a ser un gran texto, debido a la singular imagen que proyectaba su estilo, además de las voces inusuales para ese tiempo. Sin embargo, algo que Puig demostró en sus novelas fue precisamente el hecho de cómo lo que se considera diferente puede sobresalir precisamente por no cumplir con lo preestablecido.

En este caso, es preciso explorar la marginalidad desde dos perspectivas: por un lado, a través del personaje principal de la historia y cómo este se relaciona fuertemente con la vida del autor, tanto en sus experiencias como en sus pasiones; y, por otro lado, también cabe analizar este desplazamiento desde uno de los productos de entretenimiento de masas más sobresalientes alrededor de la novela: el cine. Esto, además, teniendo en cuenta la presencia del folletín en estas formas narrativas.

4.3.1 *Toto atrapado*

Desde un primer momento, al repasar las páginas de *La traición...* se presenta al protagonista Toto como un niño diferente, dentro de lo que pueda representar el ser distinto. En

este caso, lo peculiar reside en que Toto no actúa como debería hacerlo según lo estipulado por la sociedad como un niño común y corriente. El fútbol, las peleas, montar bicicleta y salir con su grupo de amigos son actividades ajenas a lo que conforma la visión de Toto. En cambio, para él, lo interesante se encuentra en el cine, Norma Shearer, en pequeños cartoncitos con las escenas más representativas de sus películas favoritas. Lo diferente y fuente de rechazo, por lo tanto, reside en fijarse en lo que más lo apasiona y lo hace ser quien es.

No obstante, existe una preocupación en el pueblo mientras Toto crece. La forma de expresarse, de interactuar con los demás y sus intereses, hacen pensar a las personas que lo rodean de que tiene un problema: “Mita le decía al Toto que le prohibía jugar más a la tienda y con las cosas de la Paqui robadas y pintar artistas porque no eran cosas de varones” (Puig, 1968, p. 121). Esta inquietud que se genera respecto a su comportamiento se debe a que Toto no actúa según los estándares de cómo debería comportarse un varón en esa época; sin embargo, lo que más le aterra a la gente del pueblo es la posibilidad de que pueda ser un “invertido”. Así lo describe Herminia en *Cuaderno de pensamientos de Herminia, 1948*:

Toto cada vez me hace recordar más a ese antipático invertido, está muy afeminado de modales. Que Dios me perdone el mal pensamiento pero los veo muy parecidos, aunque no le deseo esa desgracia, si todos los invertidos son como el de Armonía resultan una peste, gente venenosa y llena de chismes y favoritismos (Puig, 1968, 310)

Así como este, existen diversos momentos en la historia en donde a Toto se le considera homosexual, por lo cual se le es fuertemente juzgado. Hay que tener en cuenta que, para los años 30, la homosexualidad era un tema tabú rodeado de prejuicios para la comunidad y mostrarse de tal forma podía ser objeto de críticas y hasta violencia. Así expone Saéz (2004):

Los movimientos de liberación de gays, lesbianas y transexuales surgen precisamente como una oposición hacia diferentes dispositivos de estigmatización, criminalización y patologización que surgen a finales del siglo XIX. En realidad, podríamos decir que hay una dependencia estructural en el hecho histórico de la producción de 'el homosexual' por estos dispositivos, y la reacción de personas que se ven señaladas como seres extraños y enfermos. (p. 24)

Para complementar la idea sobre la percepción del homosexual en la literatura a mediados del siglo XX, es fundamental comparar algunas de las obras más representativas que abordan este tópico. Como se mencionó al inicio de este capítulo, aunque este tema era poco tratado por los

escritores de la época, especialmente por aquellos más reconocidos dentro del círculo del *Boom*, sí existieron algunas representaciones *queer* significativas para el momento. Entre ellas, se encuentra *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, donde La Manuela, un travesti, dirige un pequeño prostíbulo en un pueblo rural y conservador. Otro ejemplo es Severo Sarduy con su obra *Cobra* (1972), que sigue a Cobra, un personaje transgénero que emprende una metamorfosis física y espiritual en un ambiente carnavalesco y surrealista. Al igual que Puig, estas obras se destacan por otorgar una voz a personajes *queer* mientras denuncian las injusticias que afectan a la comunidad LGBT. La Manuela y Cobra, al igual que Toto, actúan como voces en busca de identidad y desafían la discriminación en América Latina hacia estas comunidades en ese tiempo:

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, para trazar la formación psicosexual del personaje en conexión con lo social. (Medel, 2019, p. 7)

Cabe destacar que, a diferencia de Sarduy y Donoso, Puig elige expresar las injusticias hacia la comunidad *queer* no a través de personajes que pertenecen a lo fantástico o alejados de su contexto cercano para expresar las injusticias hacia la comunidad LGBTQ+. En lugar de ello, emplea una visión más personal a través de su propio “yo” homosexual, con lo que aborda estas problemáticas desde una perspectiva íntima, trasladando elementos de su propia experiencia a sus personajes e historias. Puig construye un relato autoficcional donde la denuncia emerge no desde un mundo ajeno, sino directamente de su vida, transformada en ficción.

Dicho esto, al retomar la obra objeto de estudio, es posible identificar la hostilidad y el rechazo hacia la homosexualidad, característicos de la época, reflejados en el personaje de Toto, quien es excluido tanto por su familia como por sus compañeros. Un ejemplo de esto es su primo Héctor, el cual lo agrede verbalmente en repetidas ocasiones llamándolo “maricón” a lo largo del relato: “y el Héctor ‘y vos maricón mientras lloras te crees que estás en una película’” (Puig, 1968, p. 154). Esta forma de referirse despectivamente se observa a un mayor grado cuando Toto entra al colegio, específicamente en el capítulo *Diario de Esther, 1947*, se obtiene una perspectiva desde la mente de su compañera de colegio, la cual tiene gran cantidad de conflictos con Toto y le guarda cierto recelo hacia su manera de ser:

y yo se lo dije “me alegro de pelearme con vos, porque me tenías cansada con tus disparates... de pretender chicas grandes y compararte con Adhemar, y tenés coraje de

criticar a tu primo que es tan bueno con vos”, y no me quería dejar hablar pero yo seguí: “te crees gran cosa y sos un mocosito maricón todo el día metido entre las chicas ¿ya qué tanto hablar de Adhemar? ¿estás enamorado de él acaso? (Puig, 1968, p. 2)

Este apelativo se vuelve recurrente en la etapa de su juventud, principalmente en el colegio donde Toto recibe más rechazo. Tanto así que, en el capítulo *Cobito, primavera 1946*, se aprecia un fragmento en el cual este compañero de Toto obsesionado con abusar de los demás toma una fijación en el joven “de haber sabido que había una salida abierta en el corredor de las aulas de dibujo no se nos escapaba Casals, con las ganas de coger que tengo, me cago en Casals” (Puig, 1968, p. 212). La visión marginal hacia el protagonista se agudiza hasta el punto de sufrir situaciones desagradables cada vez más consecutivas por el mero hecho de ser visto como un “invertido”.

El hecho de ser catalogado como alguien diferente lo afecta de tal manera que no se siente parte de ningún lugar; al igual que Toto, quien no halla su lugar en Coronel Vallejos, se encuentra el propio autor de esta obra: “Yo rechacé totalmente la realidad que me tocó vivir” (Puig, 1977). En numerosas entrevistas, Puig reveló su enajenación frente al entorno en el cual creció debido a esa sensación de diferencia. Al compararlo con la novela, se puede identificar la similitud entre ficción y realidad, ya que Vallejos representa para Puig su lugar natal, General Villegas. Así, el autor utilizó su propia historia, voces familiares, situaciones melodramáticas, y, sobre todo, exploró la percepción de no sentirse “normal”, aun con el riesgo de ser censurado.

Este enfoque fue fundamental en Latinoamérica para la construcción de novelas autoficcionales sobre la temática *queer*. Por ejemplo, en *Antes que anochezca* (1992) de Reinaldo Arenas, se ofrece una mirada íntima, como la de Puig, sobre su experiencia como hombre homosexual, en este caso en Cuba. Arenas también expone sus experiencias, como lo hace Toto, enfrentándose a un mundo que lo considera diferente desde una edad temprana. Asimismo, en *Tengo miedo, torero* (2001), Pedro Lemebel utiliza aspectos de la autoficción para presentar a su protagonista, un amante gay en el Santiago de Chile durante la dictadura de Pinochet. Estas dos obras reflejan el legado que dejó Puig al transgredir las normas y no temer exponer la represión de la sociedad frente a la homosexualidad, siendo su voz y ellos mismos parte del relato. Así afirma Goytisolo (1990), “No sólo fue un gran escritor, sino un tenaz defensor de los derechos de las mujeres y los homosexuales en un mundo ferozmente machista”.

El rechazo que sufre Toto es, por tanto, el reflejo de un contexto marcado por el prejuicio social. El autor toma este alter ego para plasmar el pensamiento que predominaba hacia lo marginal o *queer*, sobre todo, para representar la búsqueda de una identidad a través de sí mismo por medio del arte, en este caso con la literatura folletinesca como mediadora.

4.3.2 *El cine como forma de escape*

Más allá de dotar de significados, etiquetas o subtítulos hacia Puig y su obra, hay que comprender que este autor, más allá de catalogarse desde una corriente de escritura, en realidad se desliga de todo lo que involucra esto. Se distancia de lo que se estaba escribiendo por los años 60 en la Argentina, donde de la mano de autores como Cortázar, García Marquez, Fuentes, Donoso, Sabato, entre otros, lo metafísico y fantástico predominaba. El autor buscó hallar su propio estilo recurriendo a un medio tan popular como lo fue el folletín y a su vez, implementando el cine como una voz más en el relato. Según Cabrera Infante (como se cita en Rodríguez Monegal, 1969):

También le pasa lo mismo a Manuel Puig y a Gustavo Sáinz, y me parece que, en una medida muy grande a todos los narradores jóvenes, para quienes el cine no sólo es un entretenimiento, sino una fuente de información y de formación literaria. (p. 75)

Ahora bien, tomando el cine como eje, es fundamental considerar la importancia de la cultura de masas que se venía desarrollando desde lo folletinesco, y cómo el escritor la adaptó a las nuevas corrientes de pensamiento y arte que surgían en su tiempo. “El *pop art*, ya consagrado a mediados de los años 60, estimula la incorporación de la cultura masiva y la reproducción como operaciones estéticas legítimas y, al mismo tiempo, sugiere, promueve o convalida materiales y procedimientos” (Speranza, 2000, p. 86). Puig se dio cuenta de que el arte *pop*, al igual que el folletín, permitía representar las fascinaciones de la época, tales como el cine, la radio y las grandes celebridades hollywoodenses, a través de una forma distinta y renovadora que, a su vez, permitía observar los intereses de la cultura emergente.

Algo que resalta en la obra del autor, además, es una posible intención en demostrar que se puede contar una historia con narrativas poco convencionales en la literatura. A manera de collage, se encuentran dentro de sus páginas: boleros, notas policiales, fragmentos de películas, y toda clase de recursos ajenos a lo convencional. En este caso, al aterrizar esto a *La traición...* es posible observar todo tipo de formas alternativas en el relato. Además, de que es gracias a esta primera obra que el autor pudo formar su característica escritura que se vería más adelante reflejada en

obras como: *The Buenos Aires affair* (1973), en donde las tiras noticiales toman protagonismo para dotar de un ambiente policiaco al libro. También en *El beso de la mujer araña* (1976), en la cual son los microrrelatos de películas los que ayudan a llevar a cabo la historia principal. Para Puig (1973), son estos recursos culturales los que dotan sus palabras de sentido: “Yo no vengo de ninguna tradición literaria. Vengo del cine; de oír radio, de ver folletines, melodramas de la Metro” (p.6).

En este sentido, si se analiza el contexto de publicación de *La traición de Rita Hayworth* en los años 60, es necesario considerar cómo los nuevos movimientos de arte *pop* de la época se integraban en la cultura y si estos eran incluidos o considerados como un recurso narrativo en la literatura. Al tomar algunas de las obras más representativas del *Boom*, se puede observar la distancia que existe entre sus textos y las formas que Puig decide aplicarlos, especialmente en relación con los medios culturales masivos. Por ejemplo, en *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez, la obra se centra en lo mítico y lo cíclico, a través de Macondo y la familia Buendía; lo popular no tiene lugar, más sí otro tipo de tradiciones y mitos enraizados en el pueblo, a diferencia de Puig, donde sus textos están directamente conectados con la cultura de masas. De igual forma; en *La ciudad y los perros* (1964), de Mario Vargas Llosa, se identifica un enfoque aún más distanciado de los medios populares, pues la novela utiliza un tono crítico que se centra en la vida militar y en la estructura de la disciplina en el colegio Leoncio Prado. Al contrario de Puig, que emplea el cine y el folletín como espacios de escape, Vargas Llosa sitúa a sus personajes en un entorno más hostil que refleja la realidad opresiva de la época sin ningún medio masivo o popular. Ahora bien, si se relaciona la obra de Manuel Puig con un escritor cercano a su contexto, es posible contrastar a Julio Cortázar con *Rayuela* (1963). Esta se sitúa en un lugar más urbano, como lo es París, y es posible distinguir distintos medios culturales del momento, como lo son la música, el arte y la intertextualidad literaria. Sin embargo, en el caso de Puig, el cine no es tratado como una simple mención o referencia, sino que actúa como un recurso vital que le permite a sus personajes marginales un escape.

Ahora bien, en los capítulos titulados *Toto, 1939* y *Toto, 1945*, a través de la mente del pequeño, se logran identificar intervalos específicos en los que el cine toma protagonismo y se incrusta dentro de la narración. La misma actriz Rita Hayworth, quien forma parte del título de la novela, resalta su relevancia en los primeros capítulos: “pone cara de mala, es una artista linda

pero que hace traiciones. Y decime, papá, todas las otras partes que te gustaron, ¿cuál artista te gusta más? ¿Rita Hayworth? Y así íbamos a hablar toda la cena de la cinta” (Puig, 1968, p. 91).

Este fragmento ilustra que, a pesar de que su padre y Toto no mantengan una buena relación, la película y su actriz favorita alivian sus tensiones. Esto también se puede observar en otras cintas: “vimos la más linda de la Ginger Rogers porque es de bailes y termina mal, que Fred Astaire se muere en la guerra en el avión estrellado y ella lo está esperando, pero él no llega” (Puig, 1968, p. 43). Toto relata su actividad favorita junto a su madre, que consiste en ir a ver películas; sin embargo, se siente preocupado de que le pueda ocurrir algo a su adorada Ginger Rogers. Su mamá le aclara que nada malo va a pasar y que en el filme la tragedia no tiene un lugar como en la realidad: “‘quiere decir que ella siempre lo sigue queriendo como cuando bailaban juntos, aunque ahora él esté muerto’. ¿La Ginger está triste? ‘No, porque es como si estuvieran juntos, ya nada los puede separar, ni la guerra, ni nada’” (Puig, 1968, p. 44).

De igual forma, en el capítulo *Concurso anual de composiciones literarias*, se abre un espacio en donde Toto decide participar con su historia. Lo llamativo en esto es la manera en la que la narrativa del cine cobra tanta importancia que vuelve a irrumpir con la trama principal, en este caso mediante un capítulo completo. En el relato, los protagonistas son un compositor de vals y una cantante, los cuales viven una historia de amor intensa y nostálgica. Al considerar este escrito dentro de la influencia que tienen las películas en el libro, se puede ver que, más allá del trabajo de Toto, el cine resulta un medio para desahogarse y evadir su realidad:

recrea su fascinación infantil por el cine en una composición escolar de tema libre, *La película que más me gustó*. Elige esta vez *El gran vals* (1938) de Julien Duvivier, e improvisa una versión personal de la biografía hollywoodense de Johann Strauss. Copia algunas secuencias, recrea otras con total libertad, inventa peripecias delirantes para la trama, acentuando los efectos sentimentales, el fatalismo romántico, la extravagancia y el manierismo visual de la versión original. (Speranza, 2000, p.83)

Toto construye su texto mediante un “copia y pega” de este filme que tanto admira, pero lo dotan de su propia percepción. A lo largo de la novela, existen muchas otras referencias a distintos filmes y obras populares. Sin embargo, la característica que logra unirlos es el anhelo de los personajes por escapar de su realidad y transportarse a un lugar diferente dentro de la ficción: “sólo hablan de las películas que vieron, se proyectan imaginariamente dentro de episodios cinematográficos que recortan de viejos films; sus valores y su misma habla derivan del cine, son

los nuevos prisioneros de la caverna platónica creada en todo el mundo de hoy por el cinematógrafo” (Rodríguez Monegal, 2016, p. 14). Esta obsesión por el cine no solo alimenta el folletín en la obra de Puig, sino que lo moderniza, dándole una nueva forma estética y emocional crucial en su obra. El autor se desliga del realismo mágico y de las marcadas corrientes del *Boom* para proponer una nueva variante narrativa en la que los medios como el cine tienen una participación activa y se convierten en una voz más dentro del relato.

5. Conclusiones

A partir de un concepto inicial de lo que a folletín se refiere, se exploró el alcance que tuvo este género popular a lo largo del siglo XIX y de qué forma este se vio reflejado después en *La traición de Rita Hayworth* a mediados del siglo XX. A lo largo del trabajo, además, se analizó, por un lado, la crítica que sufrió esta primera entrega publicada por Manuel Puig debido a su peculiar estructura y personajes fuera de lo convencional en el contexto de la literatura de la época. Por otro lado, en contraste, el alcance que tuvo esta implementación a la hora de crear una nueva manera de narrar. A través de distintas investigaciones acerca de la polifonía, el flujo de conciencia, el melodrama, la historia sociopolítica argentina y diversas entrevistas del autor, se llegó a rastrear de manera comparativa las principales distinciones del género y su modo de acción dentro de la novela. Es por lo que, desde los resultados, en los tres capítulos explorados los hallazgos fueron los siguientes:

En primer lugar, se destaca la originalidad y ornamentación que logra Puig construir en la estructura narrativa que conforma su obra, diferenciándose de las convenciones estructurales del *Boom*. Aunque recursos como la fragmentación y la polifonía con sus saltos temporales y alternancia de voces protagonistas ya habían sido utilizados por autores como Juan Rulfo, Puig reinventa su función al integrarlos en un contexto social y cultural distinto, el de un pueblo argentino atrapado en sus limitaciones. Este enfoque otorga a cada salto temporal y cambio de perspectiva una función folletinesca, de forma que el lector se ve constantemente impulsado por las revelaciones y cambios, en un reflejo del corte de escenas y *cliffhangers* que recuerdan a la publicación por entregas. Respecto al flujo de conciencia, que tiene antecedentes en escritores como Cervantes o Dostoievski, Puig, en lugar de limitarse a explorar la subjetividad individual, como hacían estos autores clásicos, lo emplea para profundizar en el choque entre la realidad rural de Argentina y las fantasías moldeadas por el cine y los medios masivos. Todo utiliza el cine como

una vía de escape, proyectando sus pensamientos hacia los personajes y situaciones de las películas que admira. El flujo de conciencia, en este caso, no solo refleja su mente, sino que también actúa como una extensión de sus fantasías y aspiraciones. Por lo tanto, la particularidad de este recurso en Puig reside en cómo conecta la mente de los personajes con los productos de la cultura popular, como el cine, para construir su mundo interior. Es a través de estos recursos, junto a la inclusión de elementos como el diario y el chisme, que Puig transforma el concepto del folletín, llevándolo más allá de su carácter sensacionalista para construir una novela de múltiples capas y significados.

En segundo lugar, se encuentra la utilización del melodrama como medio denunciatorio. Puig, más allá de utilizar este género para dotar de suspenso a las circunstancias que rodean a sus voces, hace uso de este género propio del folletín de una manera social. Esto se evidencia en este caso, al representar la manera de pensar que se tenía sobre la mujer y cuánto influía en ello la posición masculina. Además de un personaje secundario o visto desde la idealización, como se acostumbraba a representar a la mujer en las obras escritas por autores masculinos del *Boom*, es gracias a Mita, Paquita Teté, y en realidad todas las voces femeninas que hacen presencia en el relato, que se contribuye a formar una imagen de la falta de derechos, abuso y estigmatización que existía frente a la forma de actuar y expresarse de la mujer. Esto, además, determinado en gran medida no solo por el machismo de la época, sino por lo que la Iglesia y la moral cristiana influenciaban el pensamiento. *La traición de Rita Hayworth* retrata los desafíos que ha debido enfrentar la mujer a lo largo de la historia para tener un lugar en la actualidad. Es la voz del ama de casa, de la mujer independiente, de la sirvienta, de la maestra y de la niña la que dota al relato con una fuerte presencia social ante lo que por mucho tiempo se consideró como correcto.

En tercer lugar, se resalta la representación que existe dentro de la obra, ya que el autor, al reflejarse a sí mismo a través de Toto, expone los retos que implica identificarse como una persona homosexual en un contexto determinado. Puig presenta las dificultades de nacer como alguien diferente a lo preestablecido y, más aún, en una época y lugar donde ese concepto era ridiculizado y fuertemente censurado. Mientras que en el *Boom* los personajes marginales a menudo funcionan como símbolos de la resistencia frente a un contexto sociopolítico opresivo, Puig ofrece una representación más íntima y personal de un arquetipo poco tratado en este círculo de escritores, el homosexual desde el relato íntimo. A través de su personaje, Puig encarna la exclusión, la incertidumbre y el sentimiento de no pertenencia, provocados por el prejuicio y la crítica que generan, en este caso, la identificación con una orientación sexual particular. Asimismo, se destaca

la manera en que implementa enfoques narrativos poco comunes en Latinoamérica para su tiempo. Puig otorga un lugar al cine dentro de sus relatos, demostrando la versatilidad y originalidad con las que un medio popular puede ser adaptado como una voz más en sus obras y la trascendencia de este en la literatura posterior.

Para finalizar, es necesario entonces pensar más allá de lo que representa el folletín en *La traición de Rita Hayworth*. Este, por encima de una sátira, parodia o burla empleada por Manuel Puig, se puede deducir que, aunque sí contenga el propósito de desafiar a la narrativa que se escribía en su momento, el folletín, más bien, es una demostración de que no es el formato lo que convierte a una obra en literatura o no, sino el saber tratar los temas desde una propia voz, o en este caso, desde las voces parte de la vida de Manuel. Comenta Puig al respecto: “Me interesa la manera de hablar, por defectuosa o limitada que sea, de las personas reales. Es posible que eso me limite, pero el uso que el escritor hace de cualquier método solo está limitado por su talento” (citado en Wheaton, 1995, p. 221). En este caso, podría hallarse que el folletín creado por Puig se reinventa de modo que podría catalogarse como una mutación del género o la creación de uno nuevo denominado el “nuevo folletín”, que, a grandes rasgos, es la transformación de lo que se cataloga como literatura de segunda o literatura marginal, convertido en una obra sobresaliente que rompe con las limitaciones de su tiempo de una forma polémica y denunciatoria, y que además que rehace lo etiquetado como inservible en un medio para propagar un mensaje necesario.

Referencias Bibliográficas

- Andreu, A. G. (2009). EL folletín: de Galdos a Manuel Puig. *Revista iberoamericana*, 49(123), 541-546
- Arrom, S. M. (1992). *Historia de la mujer y de la familia latinoamericanas*. In *Revista Mexicana de Sociología*, 42(2), 379-394..
- Bajtín, M. M. (1993). Problemas de la poética de Dostoievski. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1970). S/Z. Siglo XXI Editores.
- Bianchi, S. (1987). La traición de Rita Hayworth, una novela dialógica. *Revista Iberoamericana*, 53(141), 837-859.
- Bobes Naves, M. D. C. (1993). La novela. Madrid: Síntesis.
- Bortolotto, M. C. (2017). Historias de patitos feos: humor, vergüenza, narcisismo y oralidad en La traición de Rita Hayworth (1968) y La patografía (1998). *Taller de Letras*, (60), 107-121.
- Cappello, G. (2020). El melodrama como pulso esencial. Una mirada desde la narrativa serial. *Comunicación y Sociedad*, artículo e7491. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7491>
- De Lera, J. R. R. (1999). “Eduardo Galeano: la literatura como compromiso ético y estético”. *Revista Estudios humanísticos. Filología*, (21), 295-312.
- Dobrovsky, S. (1977). Fils. París: Galilée.
- Eco, U. (1993). Apocalípticos e integrados (11ª ed.). Lumen.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad. Vol. 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Friedman, N. (1955). *Form and meaning in fiction*. University of Georgia Press.
- Genette, G. (1998). El discurso del relato. Madrid: Taurus.
- Gubern, R. (1984). *El folletín por entregas y el serial*. En J. Marco et al. (Eds.), Mesa redonda celebrada en el marco del XXX Festival de Cine de San Sebastián (1982).
- Goloboff, M. (2003). El camino de la oralidad. En *Cuadernos Hispanoamericanos - Nº 634, abril 2003* (pp. 7-10). Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Goytisolo, J. (1990). *Artículo sobre Manuel Puig*. El País.
- Jordi Medel-Bao. (2019). Cuerpos protohomosexuales afeminados: subjetividades culturales gays en construcción. La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig /Effeminate proto-gay bodies: *queer* cultural subjectivities in construction. La traición de Rita Hayworth by Manuel Puig. *Anclajes : revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, 23(3). <https://doi.org/10.19137/anclajes-2019-2332>.

- Kundera, M. (1987). *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Diego Labra (2021). "Perniciosa y malsana" lectura. *Novela de folletín, prensa de entretenimiento y el origen de la cultura masiva en la Argentina de fines del siglo XIX*. XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Lejeune, P. (1973). *El pacto autobiográfico*
- Link, D. (2020). A todo Puig se lo lleva el Tiempo. *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 25(32), e171–e171. <https://doi.org/10.24215/18517811e171>.
- Oliveto, M. (2006). Dispositivos confesionales: sexualidad, saber y verdad en dos novelas de Manuel Puig. *Anclajes*, 10(10), 157-176.
- Ortiz, G. (2011). *Vestidos de género en Manuel Puig*.
- Oviedo, J. M. (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana*
- Pas, H. (2023). Folletín: la entrada de la literatura en la prensa.
- Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia
- Puig, M. (1968). *La traición de Rita Hayworth*. Debolsillo.
- Puig, M. (1996). *Paisaje de voces* [Entrevista]. DNI - Archivo Prisma. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HO9caIJiP2o>
- Rodas, G. C. (2015). Edición crítico-genética de *Boquitas pintadas*. Folletín (1969), de Manuel Puig (Doctoral dissertation, Universidad Nacional de La Plata).
- Rodríguez Monegal, E. (2016). *La nueva novela latinoamericana*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Roffé, R. (2003). *El enigma de lo femenino*. Cuadernos Hispanoamericanos, (634), 13-20.
- Romero, J. L. (1997). *Breve historia de la Argentina*. Fondo de Cultura Económica.
- Sáez, J. (2004). *Teoría queer y psicoanálisis*. Síntesis.
- Sarduy, S. (1971). Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig". *Revista Iberoamericana*, 37(76-77), 555-567.
- Sosnowski, S. (1973). *Entrevista a Manuel Puig*. *Hispanamérica*, (nº 3).
- Soler Serrano, J. (1977, octubre 30). *Entrevista a Manuel Puig en "A fondo"* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rXxlo1kPvpg&t=1895s>
- Speranza, G. (2000). *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*. Ediciones de La Flor.
- Sue, E. (1845). *Los misterios de París* (Tomo 1). Barcelona: Imprenta de Sairí, A. Gaspar y Berdagi er.

Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia Editora de Libros.

Wheaton, K. (1995). Manuel Puig. En *Confesiones de escritores: Los reportajes de The Paris Review* (p. 221). El Ateneo.

Ynduráin, F. (1970). Galdós entre la novela y el folletín. Taurus Ediciones.

Zanatta, L. (2012). *Historia de América Latina: De la colonia al siglo XXI*. Siglo XXI Argentina.