

# CLASE MEDIA: CUERPO Y DESTINO



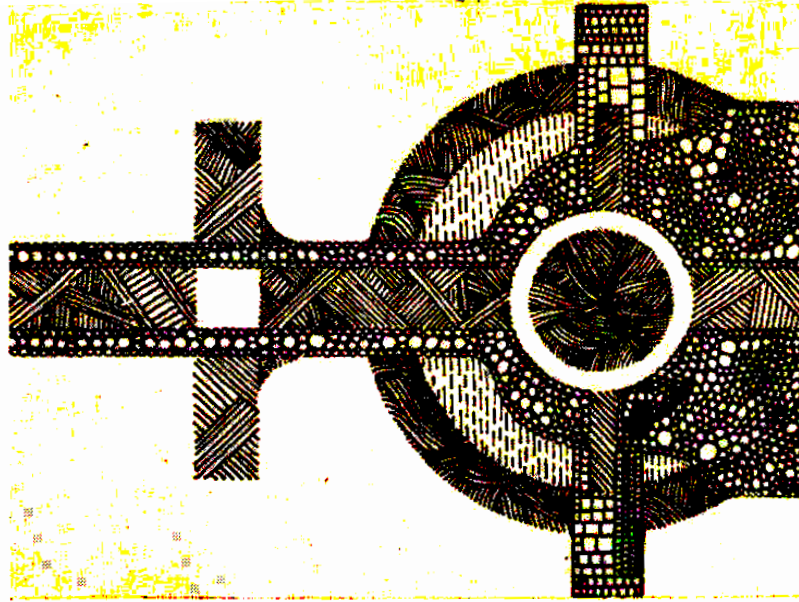
RICARDO PIGLIA

(Una lectura de *La Traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)

*“...su imagen reflejada en la superficie de las aguas le irrita: su tórax hundido, los brazos flacos, la espalda un tanto corva. Se detesta”.* Composición de José L. Casals, Toto.

Juego de espejos, caja china, esa frase encierra toda la novela: “yo (quiere decir Toto) soy el que me miro mirame mi cuerpo”. Conciencia de un cuerpo detestado, máscara narrativa para distanciar ese descubrimiento: Toto, por primera vez en el relato, habla de sí mismo en tercera persona. Para llegar a esa objetivación hay que cruzar 275 páginas: sin embargo, desde el comienzo, toda la novela no hace otra cosa que dar vueltas alrededor de esa fractura. No hay otra “historia” que la descripción minuciosa de ese repudio, de ese despegamiento. No hay otro “tema” que la demostración de que esa alteridad es el producto de relaciones concretas, el resultado de lo que Sartre (hablando de la infancia de Flaubert) llamaba “la violencia del adiestramiento”.

No es casual que el libro se abra con una narración coral: los familiares, los “vecinos” son los voceros de una conciencia colectiva, de salida instalan sus obsesiones, que serán las obsesiones del protagonista. Conversan, se interrumpen, se mueven, apenas se comprende quiénes son: algunas frases, sin embargo, se repiten, se recortan entre esas voces persistentes, confusas: “qué ganas tengo de ver al nenito” (pág. 15), “queremos ver al nenito” (pág. 16), “tengo unas ganas de ver al nenito” (pág. 18). El nenito es Toto, acaba de nacer (estamos en 1933): ellos lo *esperan*. En el capítulo II el padre repetirá obsesivamente: “vestido lindo” (pág. 24) “peinalo bien lindo” (pág. 26) “qué lindo lo peinaste” (pág. 29). Es un ritual, una preparación: hasta el final no habrá otra “anécdota” que la descripción de las consecuencias del choque entre esas conciencias ávidas y ese objeto decorado, “lindo”. Se nos escamotea la experiencia propiamente dicha (entre el capítulo II y el III transcurren seis años): nos quedan los resultados. Las primeras



palabras de Toto al salir de ese “encuentro” y entrar en la novela son para describir “tres muñequitos” (ver pág. 31). Basta retener algunos detalles de esa descripción: los muñecos son “duros”, “no se comen”, los hombres visten ropas de mujer. Toto está hablando de su cuerpo, del modo como quiere ser visto, de la experiencia de su cuerpo en el mundo. En ese momento, a los seis años, es “inocente”. Obviamente, la suya es una inocencia de mala fe: ya sabe todo de sí mismo. Su ingenuidad es un olvido, un rechazo del conocimiento: “... y empezó a explicarme qué querían decir óvulos y genitales y yo ‘sí’ y *no entendía nada porque me puse a pensar en otra cosa a propósito*, que me explotaba la cabeza de hacer tanta fuerza para pensar en otra cosa” (pág. 76, subrayo yo). Es evidente que ya sabe distinguir las verdades “inocentes”, de las otras: ha aprendido a evadirse, a “no entender”. Como todas, esa censura es contingente, las seguridades de la razón nunca solucionan los problemas de la existencia: en sus necesidades, en sus deseos, Toto vive la condena de tener un cuerpo, es decir, un sexo, una sexualidad, un cuerpo para los otros. Por debajo de sus olvidos, de su “inocencia”, en el espacio de su cuerpo se le cruzan las verdades del mundo, los terrores: “... los pelos del chico le van comiendo todo el traste, y después la barriga y el corazón y las orejas y poco a poco se la come toda y está perdida, *no se ve nunca más*” (pág. 44). Ser comido, perder el cuerpo, no ser visto nunca más. Si el sexo es vivido como amputación y pérdida, ya no se trata de “olvidar”, sino de *no tener* un cuerpo en el que sufrir el sexo. Repudio, negación que termina por ser una metamorfosis. Veamos una cualquiera de esas transformaciones.

Escondido en la oscuridad, (pág. 100) Toto asiste a un juego sexual. La experiencia lo toma de sorpresa. No puede huír, su cuerpo lo traiciona, se le impone: “me dieron ganas de oír más”. Censuradas,

repudiadas esas "ganas" se convierten en asco, en "repugnancia": "me vino de golpe la gana de repetir la torta repugnante de mucha manteca y vino la gana de oír también de golpe". Deseo y náusea, tentación, represión: este vaivén dura segundos, le da vertigo encuentro y rechazo de la sexualidad, momento clave, sintetiza la dialéctica del libro: olvidar un cuerpo, recuperarlo en sus deseos. Todas las respuestas llevan a la misma encrucijada: enrollarse en la conciencia, ser un espíritu, o ser uno de esos "muñecos duros que no se comen". Ser un alma pura o ser otro. Mejor: ser el alma de otro <sup>(1)</sup>. Cada vez que su cuerpo negado, "muerto", reviva en la carnalidad de sus deseos no habrá mejor refugio que esconderse en otro, ser visto como si uno fuera el otro. Esa búsqueda es una pérdida de sí mismo, un modo de extraviarse en la contemplación fascinada de un cuerpo ajeno, ausente.

A los nueve años Toto ha elegido enmascararse: esta evasión confirma su destino. A partir de ahora *sabe*, mejor dicho: no puede negar que sabe. Disfrazado, olvidado, ese conocimiento es una premonición: toda su vida no será otra cosa que el intento de realizar en lo concreto ese espejismo. Búsqueda de otro en el que refugiarse, de otro en el cual ser: este "descubrimiento", que modifica su vida, provoca la quiebra más significativa en el nivel estructural del relato. A partir del capítulo quinto, Toto "se va" de la novela. Su conciencia deja de narrar(se) Cuando reaparezca (en un texto clave: la composición del capítulo trece) habrá perdido su identidad, se llamará José Casals, hablará de sí mismo en tercera persona. Nosotros podemos descubrirlo entre esa maraña de palabras que lo esconden, pero él se habrá perdido (por fin) para sí mismo.

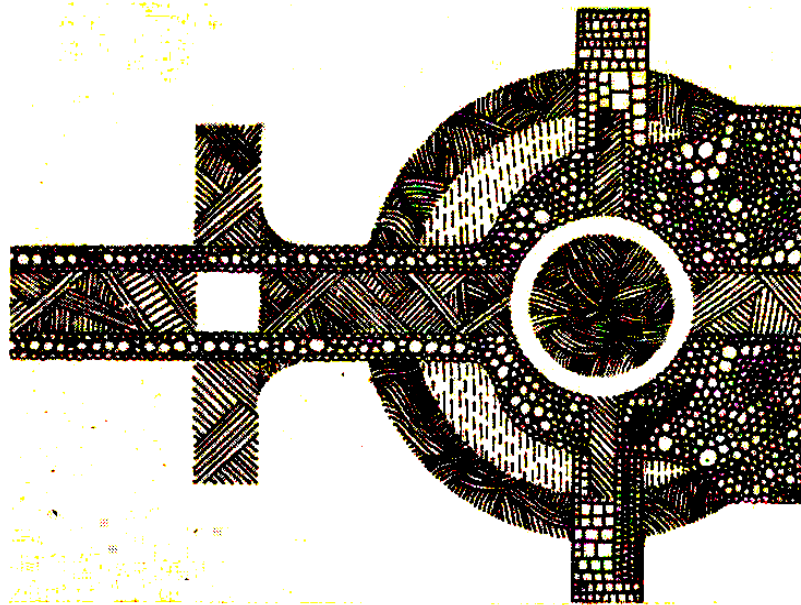
El otro camino de esa fuga se da fuera de la escritura, "en la realidad" de su vida: desde la escena en la que no puede (quiere) orinar (ver pág. 33), pasando por sus resistencias a nadar, a andar en bicicleta, lo que hace es negarse a usar, a *vivir* su cuerpo: la conclusión es la "independencia" de un cuerpo que actúa sólo y termina siendo extraño, incomprensible, el cuerpo de otro, "¿por qué te dejaste pegar? papá; ¿por qué se dejó pegar? mamá; ¿por qué me dejé pegar mamá?"

Se entiende, al mismo tiempo, la teatralidad de sus reacciones en los momentos decisivos: encuentra en esas comedias apasionadas que se representa a sí mismo, un modo de vivirse desde afuera, en el momento congelado del gesto teatral: alcanza lo que siempre buscó: ser un espejo, verse, mirar su cuerpo detenido en un ademán elegante, espiritual.

---

(1) Otro: un refugio, un muñeco ciego al que prestarle el alma: "... y el tío de Alicia que ahora tiene la cara lisita y más lustrosa como los muñecos y los ojos ya no son de hombre, son de piedras preciosas que cuesta tanto comprarlas" (pág. 100). "... sin que nadie se de cuenta me paso para adentro del pecho del tío de Alicia, voy a estar *adentro de él* como *el alma* está adentro del cuerpo" (pág. 102).





Desdichadamente esas representaciones son fugaces: los verdaderos espectadores se niegan a aceptarlas. Quien lo arranca del extásis es casi siempre Héctor: antítesis, mirada negadora, lo arrastra a la realidad, lo arrincona en los límites de su cuerpo (“petizo”, “enano”). Lo define no por lo que Toto representa, por lo que quiere ser, sino por lo que es para los otros. Al mismo tiempo <sup>(2)</sup> en el relato, Toto existe (desde el capítulo sexto) únicamente por los otros, por lo que el resto de los personajes dicen, piensan o escriben sobre él. Estos testigos implacables confirman lo que Toto se niega a narrar, a decirse: está atrapado por la realidad, es cada vez menos un espectador. Ya no juega (pág. 42), escucha (pág. 100) o mira (pág. 175), ahora es perseguido (pág. 184) acosado (pág. 215) acorralado (pág. 230). Su única defensa es negarse a aceptar la experiencia vivida: objetiva, se distancia, habla de sí mismo como si se trata de otro. El límite de esta esquizofrenia es un ambiguo relato el que Toto cuenta (seguramente imaginaria) iniciación sexual: “la está tocando y no la está tocando, porque apoya las yemas de sus dedos contra la carne de la sirvienta y no siente el tacto, como si sus dedos fueran de aire. Entonces saca un fósforo y lo acerca encendido al dedo índice para ver si siente algo y se quema y grita de dolor” (pág. 300). Niega su cuerpo, o mejor, niega su cuerpo para el sexo. Y al mismo tiempo se desdobra, hay dos conciencias simultáneamente: la primera se relaciona con su cuerpo vivido como ajeno, y la segunda con la primera. Hablo y me oigo hablar, miro y sé que me miro: se espía, se juzga, se compara. El paso siguiente es previsible y cierra la

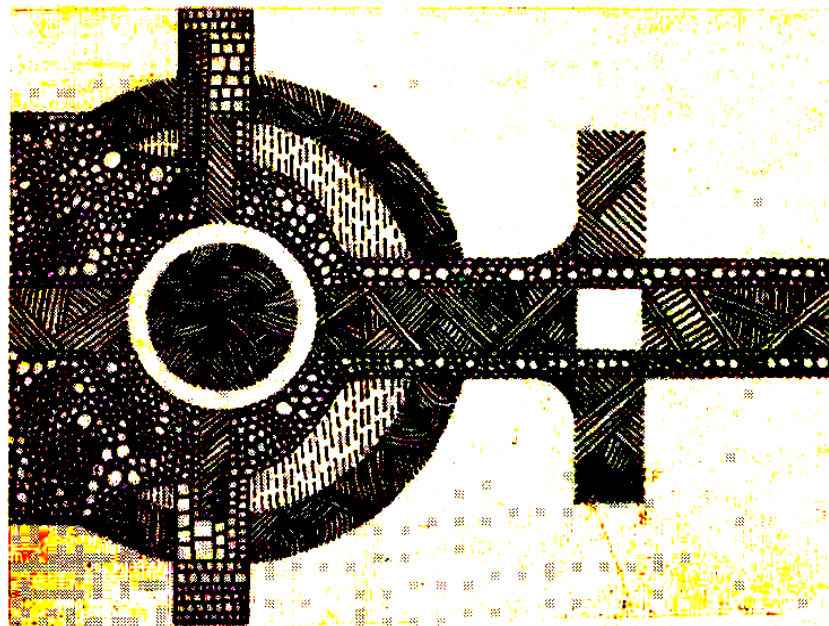
---

(2) En una nueva relación de homología entre la estructura de la narración y la del “mundo” narrado que es una de las virtudes permanentes de la novela.

novela: Toto muestra una fotografía, alguien pregunta por el "muchacho rubio". Y Toto explicita al final lo que ha sabido siempre, a los dieciseis años lo que está viviendo desde que tiene seis: "me da vergüenza decirte, pero resulta que es el más buen mozo del colegio y una chica me dijo que yo me parecía a él, y que al llegar al quinto año *voy a ser como él*" (pág. 315). Ahogado, acorralado, termina por aceptar que su fuga es una búsqueda. Este descubrimiento, define su vida: *Ascensión*, espiritualización, búsqueda de ese Otro en el que refugiarse. *Caída* en la sexualidad, reencuentro de su cuerpo en el cuerpo de los otros. La narración respira en cada situación ese trayecto vertical y, al mismo tiempo, lo despliega horizontalmente, lo convierte en camino, en "línea argumental", en el único *espacio* real de toda la novela. Por otra parte, ese movimiento es una pausa: todo ha pasado, todo está por pasar. Se vive un instante que dura quince años, una situación única que está al comienzo y en todos lados: no se cuenta una historia, se describe un destino. Aislado, incomunicado de su propia experiencia, Toto no sabe nada porque sabe demasiado. Ese conocimiento censurado es un olvido, un asesinato del recuerdo: viviendo en la ilusión, en lo imaginario, flotando en el vacío, privado del deseo que lo rodeaba de futuro, cae en el abismo del presente. Esa inmanencia organiza la estructura temporal: no hay "duración" narrativa, hay saltos hacia momentos distintos de conciencia. Tiempo mítico, tiempo interior: no hay pasado ni futuro, todo es presente, obsesión. La experiencia es una sola, siempre la misma y la única temporalidad viene de afuera: los nombres, los lugares y las fechas que encabezan los capítulos<sup>(3)</sup> interrumpen, ordenan la inmovilidad mítica, establecen una cronología. Instalan una especie de relato independiente, que camina fuera del texto y retoma la narración en su totalidad para vincularla con un tiempo que es el de los hechos. Esa voz neutra, exterior a las formas visibles de la narración (monólogos, diarios, cartas, etc.) indica las referencias circunstanciales: es la voz del Narrador que organiza la lectura y la sitúa. Se trata, sin duda, del mismo Toto: sólo en él coexisten esos dos "tiempos", porque él vive en dos planos (experiencia, narración) la temporalidad de su autobiografía. Únicamente Toto puede transformar esos cuadros estáticos en un relato. Y a la vez, siendo Toto el narrador, se explica que esa cronología rigurosa se vea, en el final, violentada por la experiencia y se desbarate. Ese salto que sepulta el futuro en el pasado, envuelve en un círculo toda la novela, destruyendo

---

(3) 1. En casa de los padres de Mita, La Plata 1933/2. En casa de Berto, Vallejos 1933/. Toto, 1939/4. Diálogo de Choli con Mita, 1941/5. Toto, 1942/6. Toto, invierno 1942/7. Delia, verano 1943/8. Mita, invierno 1943/9. Héctor, verano 1944/10. Paquita, invierno 1945/11. Cobito, primavera 1946/12. Diario de Esther, 1947/13. Concurso anual de composiciones literarias. Tema libre: "La película que más me gustó". Por José L. Casals, 2º año nacional, div B/14. Anónimo dirigido al regente del Internado del Colegio "George Washington", 1947/15. Cuaderno de pensamientos de Herminia, 1948/16. Carta de Berto, 1933.



cualquier ilusión de continuidad narrativa: el tiempo fechado se quiebra y retrocede, la historia se cierra en el comienzo. Unico momento con temporalidad propia, ese final está al comienzo porque es, al mismo tiempo, el principio y el fin: encuentro con el padre, descubrimiento de la identidad de ese Otro al que se busca desde siempre. Y a la vez, encuentro con el origen y las razones de esa búsqueda, contexto, definición del escenario en el que se realizará el aprendizaje.

Porque si el tema de esa carta (escrita y destruída por Berto en 1933, que reaparece en 1948) es el destino pensado para Toto por su padre: el "tema" de la novela es la traición de ese proyecto. Destino y traición que se definen al final pero que se muestran en todos lados: en los miedos de Toto, en los furoros de Berto, en la doble complicidad de Mita (la madre). Lo que hace la carta es sintetizar (significa, digamos) lo que el texto alude en sus trescientas páginas. Y al mismo tiempo, ilumina el verdadero sentido, el significado último de esta novela: porque lo que se narra, en última instancia, es el vértigo de pertenecer a la clase media: los riesgos de vivir en una clase sin apoyo en la estructura real, el vacío de asumir una condición social fundada no en lo que se tiene o en lo que se hace, sino en lo que se aparenta. La reputación, entonces, ("me cortarían una mano para no pasar vergüenza", Berto, (ver pág. 68) es el máximo nivel de conciencia posible, el fundamento sobre el que se asienta la ilusión de un Ascenso (a la clase "alta") y se combate el terror a una Caída (en la clase "baja"). Este modo de estar en el mundo, de *sostenerse* en la realidad, aparece referido a un doble código, a dos ejes sobre los que gira toda la novela: el sexo y el dinero. O mejor, la sexualidad

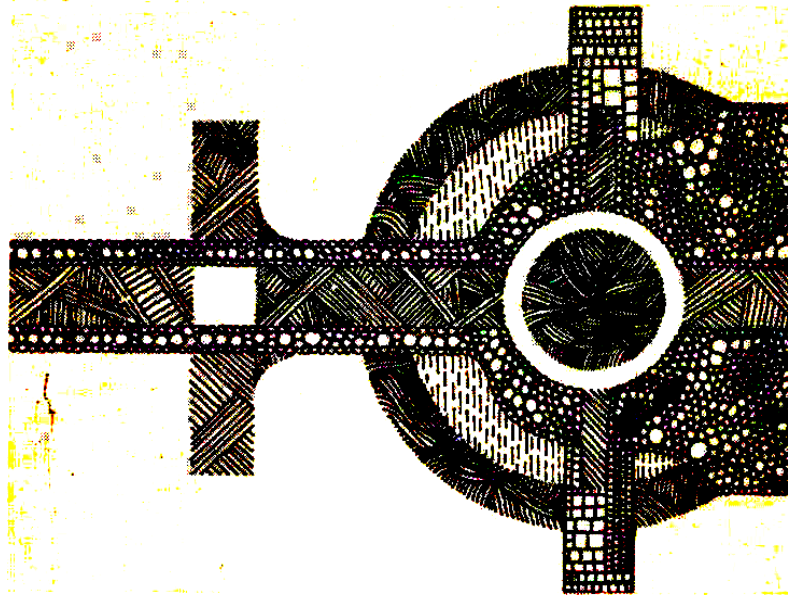


y la economía. Basta recordar las dos obsesiones de Héctor: el "profe de Química", "un comunista" que proclama la necesidad de "renunciar a toda ambición personal" y se divierte prediciendo una época en la que "todos tendrán el mismo sueldo" (ver pág. 177). Y el viejo que comparte su pensión, "el gran puto" que quiere seducirlo (ver pág. 170). Basta pensar en las reacciones de Héctor (personaje "positivo", contrafigura de Toto) para ver que el sexo y el dinero encuadran el espacio en el que se mueve la novela: ascenso y caída, vaivén (cuyos límites son ser homosexual, ser comunista, invertir los códigos) en el que sexo y dinero se cruzan, se yuxtaponen, forman una estructura significativa que define las relaciones, transformando el intercambio económico en una forma de la afectividad, y a la relación sexual en un modo de la economía<sup>(4)</sup>. En este sentido podemos decir que en la novela todo es sexualidad, todo es economía. Después de Marx, después de Freud, sabemos que esos dos niveles de la materialidad son espejos de la existencia entera: esta verdad, a primera vista tan abstracta, es vivida en lo concreto por los hombres y mujeres de la clase media que pueblan esta novela. Si uno es lo que aparenta, cualquier gesto puede traicionar esa representación. No hay rincones neutrales, la clase "se muestra", se pone en juego en todos lados. Ocultamientos, disfraces, nunca se está seguro de no ser (mal) visto. Este vértigo enseña que el modo de vestirse, la forma de hablar, de comer, de mirar a las mujeres, puede *descubrir* una situación económica, una conducta sexual.

En el interior de esa mitología se juega el destino de Toto: esas son las "normas" que él trata de obedecer, representando, sin comprenderlo, al personaje social que le imponen: se ahoga en ese papel, trata de evadirse. Está acorralado: intenta encontrar una salida, acomodarse, "caer bien". Buen alumno, simpático, siente la mirada de los otros y se esmera. No bien profundice un poco estas "virtudes" caerá del otro lado: "chismoso", "chupamedias". Se sostiene con tanta desesperación del mundo constituido, de la moral que lo aplasta que termina buscando aliados entre sus verdugos. Siempre cerca de los celadores, de la maestra: busca refugio, quiere ser "defendido". El paso siguiente es previsible: delatará para ser admitido, para "ganarse" los afectos (ver pág. 198). El contenido de sus delaciones es un intento de exorcisar sus miedos: estarán siempre referidos a las relaciones sexuales. Por un lado quiere salvar a las mujeres del "infierno" del sexo, al mismo tiempo estas "malas" acciones son una confirmación de

---

(4) Las referencias al sexo y al dinero son casi una obsesión de la novela, los cruces son innumerables: desde el matrimonio pensado como operación ventajosa (ver pág. 128: "nada le favorecería tanto en su carrera en el Ministerio") a "las negras, las sirvientas" vistas como objeto sexual "barato", todo tiende a instalar la novela en el vaivén entre necesidad (económica) y deseo (sexual): "la lujuria debe ser algo que se siente cuando se come bien, sobre todo mucha carne y frutas, que son los artículos más caros" (pág. 303).



la moral aprendida. Queda atrapado en ese doble juego: está en el medio, es un traidor, trata en vano de conciliar las dos imágenes que querría encarnar simultáneamente. Solo, arrinconado, no puede elegir: salta, una y otra vez, hacia lo imaginario. Esta fuga es una respuesta provisoria: quiere ser una evasión, termina siendo una prueba de su “diferencia”: en esta novela de la ilusión, todos tienen la suya: el carácter de esas ensoñaciones sirve para situarlos en esa realidad que tratan de rechazar. No es casual que el insomnio sea uno de los “temas” obsesivos de la novela (ver pág. 316): perder el sueño es estar condenado a la lucidez, varias veces el suicidio se ofrece como única salida para este exceso de conciencia. En esa dirección podríamos dibujar un trayecto que saliendo de Berto, inmerso, perdido en el espesor de su realidad, ciego a la “ilusión” (“no puede dormir, no ve las cintas, porque se le pasan por delante todas las cuentas del negocio con los pagarés y los vencimientos” (ver pág. 89), pasa por Héctor que está a mitad de camino en el aprendizaje de su clase y ya tiene una fantasía situada, instalada en lo concreto (sueña con ser jugador de fútbol, ganar dinero, “salir a un estadio con cinco mil personas *mirándote* y que *miren* nomás” (pág. 186) y concluya en Toto que busca refugiarse en la espiritualidad, para perder el cuerpo y ascender, para que “el aire lo lleve alto hacia las nubes desde donde se ve todo chiquito en Vallejos” (ver págs. 39, 102, etc), desde donde se puede mirar sin ser visto. Su madre es la única que comparte con él estos espejismos, pero culpablemente y a escondidas: para “volar con la imaginación”, dice (ver pág. 149) hay que “ser flojo como una mujer” (pág. 159), hay que ser “dis-



tinto", los hombres "se las aguantan, sienten menos" (pág. 158) son eficaces porque no se despegan de la realidad <sup>(5)</sup>.

También en el contenido de sus "ilusiones" Toto es un traidor: no es casual que se funden en el cine. Allí encuentra la inversión de su experiencia en el mundo. Sumergido en la oscuridad, convertido en mirada pura, ejerciendo el más espiritual de los sentidos puede pensar que no es otra cosa que un espíritu: el cuerpo se borra, no puede ser visto por nadie, ni siquiera (y sobre todo) por sí mismo. Instalado en esa espiritualidad, es fácil vivirse como un "alma" para la que no hay otra experiencia que el espectáculo de esas siluetas luminosas y frágiles, "transparentes en el cielo", que se deslizan con elegancia, que se "levantan en el aire" (pág. 38). Toto no se proyecta en un actor: lo que quiere es vivir en el mundo mágico del cine. Quiere ser admitido por esa realidad siendo el que es, el que piensa que es <sup>(6)</sup>. Cobijarse en ese mundo "lujoso" donde todo deseo es colmado sin "repugnancia": un mundo de "muñecos", de "almas". Una ilusión fugaz: cada vez que se enciendan las luces, Toto descenderá al infierno. No hallará otra salida que hacer de esa contingencia un ritual: en la infancia dibujará los títulos, los carteles con el rostro de los actores, es final de esa ceremonia es la composición del capítulo trece: Toto busca recuperar ilusoriamente la ilusión del cine. No es casual que esta novela haya nacido como guión <sup>(7)</sup>: intento de "crear" el mundo del cine, termina reflejando todas las obsesiones, todas las felicidades que el desencuentro entre el cine y la realidad han producido en el narrador. Fundada en la obsesión de la fuga del cuerpo, esa mitología le dictará una técnica, un lenguaje, una estructura. Novela de la pura interioridad, sin cuerpos puestos en relación, no hay otra cosa que conciencias: hablan, piensan, escriben, pero son invisibles. El cuerpo existe para los otros, por los otros: para

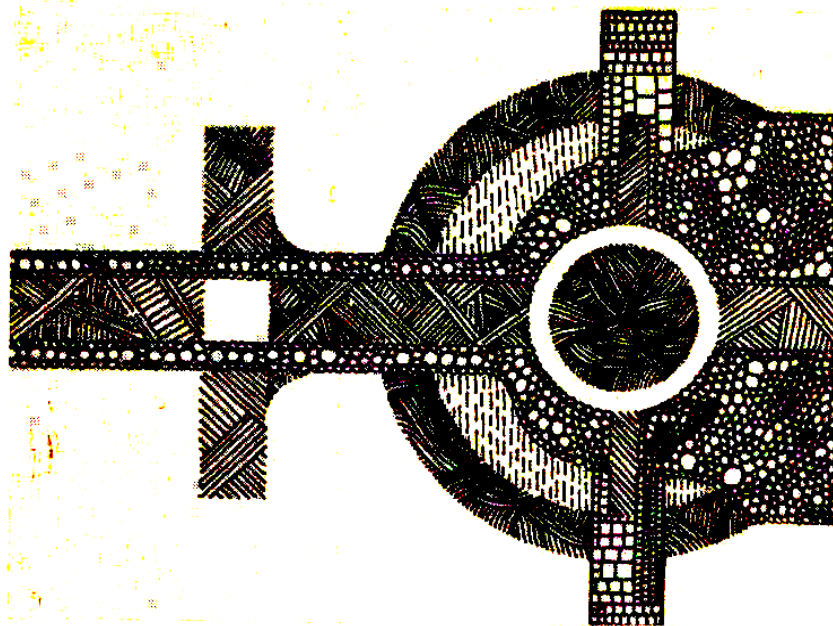
---

(5) En un sentido la madre es también una "traidora": fluctúa en una doble valoración, no se define: sobre protección, castigo, ella ve en Toto, al mismo tiempo, una imagen de sí misma y una frustración (del proyecto de Berto). Su ambigüedad, que define todo el capítulo VII se muestra nitidamente cuando Berto decide mandar a Toto pupilo: "Los chicos se vuelven hombres en los colegios, lejos de los padres, dicen, y yo me voy a quedar sin mi nene, me volvía hecho un hombre? y a una madre le pueden arrancar su chico y después devolverlo lo que se le dé la gana?" (pág. 153). y al mismo tiempo, "con el nenito sí que iba a estar contento Berto, box y fútbol, desde chico, y nada de mimos, con él sí que iba a estar contento, no con este flojo, con este gallina de Toto" (pág. 160).

Por otro lado la complicidad entre Toto y la madre despliega otro de los mitos de la clase media: la sensibilidad es el privilegio de los niños, de las mujeres, de los "poetas", es decir, de los individuos al margen de la vida económica.

(6) Ver la conmovedora escena en la que Toto ingresa en el mundo de "El gran Ziegfeld" convertido en un "mensajerito sin padre". (pág. 81 y ss.).

(7) "Empecé un cuarto guión donde resolví hablar de gente que conocía. De mi pueblo. El guión se convirtió en novela: La traición de Rita Hayworth". Declaraciones de Manuel Puig, en Panorama, 30 de julio de 1968.



sí mismo, todos son fantasmas. Se ha dicho que el lenguaje es el personaje, lo constituye, se hace carne con él. Los hombres se confunden totalmente con sus palabras: ellas son el anclaje, el único espesor de esas conciencias aladas. Se lleva al límite aquella verdad propuesta por Borges: "En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber como habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis es haber descubierto un destino". Los personajes existen por el lenguaje: el acto de usarlo, hablando, escribiendo, es la única acción que despliegan. Acurrucados en el fondo de un zaguán, tendidos en la cama, sentados contra una mesa, su única actividad es narrar (se). No hay otros hechos que esos diálogos, esas voces secretas que susurran, esas manos que escriben un diario, una carta. Todo pasa por la conciencia o por el lenguaje: quiero decir, por la conciencia que es lenguaje. Eso explica la fiebre de expresión que sufren: confesión, exorcismo, ese parloteo es, casi siempre, de mala fe: a cada rato están hablando para no decir nada. Se trata, sobre todo, de un "trabajo" en el sentido que le da el psicoanálisis. Lenguaje asociativo, escritura automática, esas conciencias se niegan a ser "traducidas": en ellas "el lenguaje (como escribía Morleau-Ponty) significa porque en lugar de copiar el pensamiento se dejan hacer y rehacer por él".

En el texto, esta experiencia verbal tiene dos movimientos: por un lado los capítulos "hablados" (del primero al doce) donde las alusiones, los silencios, tienen el mismo relieve que las palabras, y la significación nace, más que en el léxico, en la sintaxis, en el ritmo, en la estructura misma de la lengua. No en lo que dicen las palabras, sino en lo que se dicen entre sí. A la inversa, un espesamiento, una sobrecarga de sentido en los capítulos "escritos"

(del doce al dieciseis), cierta teatralidad del lenguaje que hace de ese exceso de "sensibilidad" un estilo, una *manera*. Hay siempre un "más acá" o un "más allá" de la literatura <sup>(8)</sup>: este vaivén borra la escritura en beneficio de una memoria verbal cuyo secreto es lo único que el relato quiere "representar". De este modo, la novela se cierra en sí misma, haciendo del lenguaje el espacio donde el narrador "pone en escena" la comedia de su autobiografía.

Narrador, protagonista, lo que Toto busca es recuperar la fascinación del cine. Quiere revivir esa ilusión; convertir en lenguaje un espejismo: él será el único realmente *traicionado*. Desde el comienzo la novela no es otra cosa que una toma de conciencia: de su cuerpo, de su familia, de su clase. En la experiencia de escribirla Toto se ha ido descubriendo a sí mismo el origen de sus obsesiones. El encuentro con su padre clausura al libro con un interrogante. A los quince años, Toto está ciego, se ha dejado llevar hasta los límites, busca una salida sin saber cuál es, ni dónde está. La novela es ella misma una respuesta. Al escribirla Toto prueba que es capaz de realizar la única empresa que le ha estado prohibido desde siempre: elegir. Fiel a sí mismo y a su clase, realiza esta elección con ambigüedad, en lo imaginario.

---

(8) Para ser precisos tendríamos que hablar de la dialéctica entre *lengua* y *estilo* que estructuran la escritura de Puig: una dialéctica entre el momento social del lenguaje, ese "tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad" (para decirlo con Saussure); y el momento individual, a la suma de recuerdos asociaciones, contextos que nacen en el cuerpo y en la historia del que escribe fundando una mitología personal y secreta. Bastaría analizar correspondencias que relacionan y aíslan dos capítulos tan esenciales en esos movimientos en el idioma de Toto comparando los cambios y la economía de la novela como el cinco y el trece, para abrir la posibilidad de una nueva lectura de *La traición de Rita Hayworth*, que no es (por el momento) el objetivo de estas notas.

