



AVISO LEGAL

Título: *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*

Autores: Serna, Enrique; Oroz, Silvia; Mercado, Tununa; Goldchluk, Graciela; Levine, Suzanne Jill; Domenella, Ana Rosa; Romero, Julia

Colaborador: Lorenzano, Sandra (coordinadora)

ISBN: 968-36-6170-X

Forma sugerida de citar: Lorenzano, S. (coord.). (1997). *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. <https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>

D.R. © 1997 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.

© Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.
<https://cialc.unam.mx>
Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- > Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- > Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

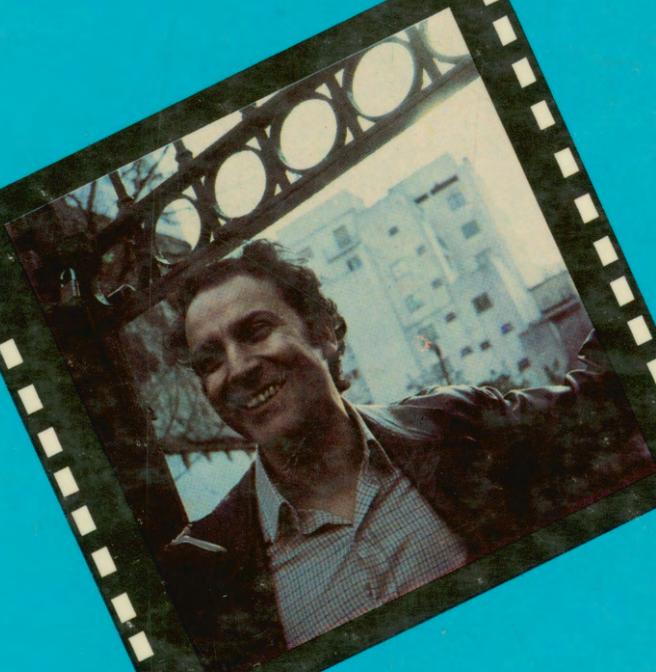
Bajo los siguientes términos:

- > Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- > No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- > Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

La literatura es una película



Revisiones sobre Manuel Puig

UNAM
Centro Coordinador y
Difusor de Estudios
Latinoamericanos

**LA LITERATURA ES UNA PELÍCULA
REVISIONES SOBRE MANUEL PUIG**

Serie NUESTRA AMÉRICA NÚM. 56

**CENTRO COORDINADOR Y DIFUSOR
DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

LA LITERATURA ES UNA PELÍCULA

REVISIONES SOBRE MANUEL PUIG



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO 1997

Primera edición 1997

**Dr © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.**

CENTRO COORDINADOR Y DIFUSOR DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Impreso y hecho en México

ISBN: 968-36-6170-X

LA LITERATURA ES UNA PELÍCULA
Revisiones sobre Manuel Puig

Sandra Lorenzano
Coordinadora

Ana Rosa Domenella
Graciela Goldchluk
Xavier Labrada
Suzanne Jill Levine

Tununa Mercado
Silvia Oroz
Julia Romero
Enrique Serna

A modo de prólogo

Entrañable, irreverente, la literatura de Puig parte siempre del placer de escribir, de descubrirse escribiendo. Este narrador argentino -nacido en 1932 en General Villegas (Coronel Vallejos en sus obras)- recreó como nadie aquello que le dio su "educación sentimental" a generaciones completas de latinoamericanos: los grandes mitos del cine de Hollywood, y los más pequeños -pero mitos al fin- de nuestra propia cinematografía, radioteatros, novelas rosas, tangos y boleros... La cultura popular aparece en sus obras en un registro lúdico y de ruptura textual a la vez que se manifiesta en la proliferación de voces, el cruce de géneros, la búsqueda incesante en la propia escritura.

Manuel Puig, que había vivido en Brasil, en Nueva York, en Europa, era un enamorado de México. Por eso se dejó seducir por los colores y las texturas mexicanas, por los sonidos y la memoria; por eso se instaló en Cuernavaca, entre las bugambilias. Y en Cuernavaca murió, en julio de 1990. Este libro quiere ser un homenaje a su capacidad de goce, de disfrute total de la vida.

*Yo quería que el cine fuera la realidad, y por eso las horas que no podía pasar en el cine me gustaba pasarlas contando una película, para que todo el día fuera cine.*¹

Pueden considerarse dos escenas fundacionales en la literatura de Manuel Puig. La primera tiene su momento inaugural cuando el padre lo lleva a una cabina de proyección desde donde ve *La novia de Frankenstein* de Boris Karloff. El tenía entonces cuatro años. El descubrimiento se convierte en pasión compartida con su madre; la pasión en ritual repetido cada tarde. La sala que va oscureciéndose poco a poco para dar paso al mundo glamoroso de Hollywood, mucho más atractivo que la cotidianidad pobre y rígida de Gral. Villegas, será el espacio de reunión de la ficción y la vida.

Frente a una realidad opresiva, el cine de los años treinta y cuarenta, puede ser visto como un fenómeno con cierto afán democrático. El "american way of life" es el canto a sí misma de una sociedad que se postula como el sitio donde todos pueden cumplir sus sueños, donde cualquier oficinista puede convertirse en estrella. Algo similar sucede con nuestro modesto "star-system" latinoamericano: todos podemos llegar a ser Gardel.

En la Argentina, el fenómeno peronista -contexto en el cual vive su adolescencia Manuel Puig- alimenta esta fantasía a través de la cons-

1 Manuel Puig en entrevista con Saúl Sosnowski, *Hispanérica*, año 1, núm. 3, Maryland, 1973.

trucción de sus propios mitos. ¿No fue Evita, acaso, una chica de pueblo? ¿Una chica que "llegó"? El tecnicolor iluminaba las monocromáticas vidas de la clase media, y con la promesa del desarrollo futuro todos soñábamos con bajar una gran escalera como Olivia de Havilland.

Estaba planeando la escena de un guión en que la voz de una tía, en off, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas del guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar.²

La segunda escena fundacional, la que marca el nacimiento de la forma narrativa en Puig, es esta "aparición" de la voz de la tía que transforma el proyecto de un guión en el germen de su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*. Pueden leerse en este inicio varios elementos que caracterizarán su escritura; en primer lugar, un doble alejamiento del cine desde el lado de la producción que a la vez lo convierte -y no se trata de una paradoja- en materia prima de la escritura. Cuando hablo de doble alejamiento me refiero al abandono del guión como pre-texto para la realización de una hipotética película,

2 Prólogo a *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

y a la decisión de renunciar al proyecto de convertirse en director. Doble alejamiento o doble abandono que transforma la vida de Manuel Puig.

Quizá le hubiera convenido filmar sus guiones -cuenta Xavier Labrada-, pero nunca se animó a dirigir por rechazo a las figuras de autoridad. Era un hombre de trato muy suave, acostumbrado a cautivar con el humor o la inteligencia, y un director debe saber imponerse a los demás, cosa que le repugnaba. En Argentina le propusieron que filmara la versión cinematográfica de *Boquitas pintadas*, pero él se negó y sólo intervino en el guión. "¿Cómo voy a pararme en el foro con un altavoz, me decía, si yo no sé mandar?"³

Ese horror a las figuras de autoridad pasa de la imagen del director a la función del narrador. Crear una literatura "no autoritaria" será una de sus búsquedas. Es en este sentido que me interesa subrayar la fuerza inaugural de la voz de la tía, ya que serán precisamente las voces el elemento más importante de su narrativa; voces que parecieran prescindir del narrador a través de un sutil gesto en el que el borramiento es en realidad la declaración implícita de una poética que se opone a lo autoritario. Son voces que se entretajan, en una aparente falta de jerarquías, sin un "yo" que las unifique; el narrador -o incluso el autor

3 "Manuel Puig en México. Entrevista con Xavier Labrada", en este volumen.

como idea de autoridad- han desaparecido. Lo que se pone en juego, aquello que con su entrecruzamiento va construyendo el relato, son diversos discursos socialmente constituidos y aprobados. Discursos sociales nacidos a veces de la oralidad, a veces de lo que podríamos llamar textos convencionales, ya sea como parodia de documentos oficiales (actas notariales, documentos policiales, etc.) o pertenecientes al sistema de los medios de comunicación (programas de radio, artículos de revistas, correo de lectores...), ya a través de escrituras íntimas como diarios o cartas. En su prosa los lenguajes sociales, con su desparpajo y sus lugares comunes, con una solemnidad al borde del ridículo, encuentran su lugar.

Con respecto a la relación con el cine, pueden destacarse dos miradas complementarias en los trabajos críticos reunidos en el presente libro. Una de ellas es la que analiza el paso de las películas a la escritura, su reutilización y transformación como material narrativo; los trabajos de Julia Romero y Graciela Goldchluk serían los ejemplos más claros de esta línea: "Manuel Puig, se sabe, es un escritor que viene del cine", es la frase con la que Goldchluk comienza su artículo. La segunda mirada es la propuesta por Enrique Serna en su texto, en la cual se trata de subrayar menos las conexiones que las diferencias entre ambos lenguajes -el cinematográfico y el narrativo:

No sólo nació como escritor al divorciarse del cine, sino que mantuvo una sana distancia del lenguaje visual (salvo en las técnicas de montaje), tal vez porque lo conocía demasiado bien. Puig despojó a sus narraciones de cualquier efecto que pudiera ser mejor logrado con una

cámara, y esa depuración lo condujo al relato coral o polifónico, a pintar bocas en vez de atmósferas.

Es entonces a través del entramado de relatos íntimos y colectivos como se construyen sus obras; a través de un entramado de voces personales y subjetivas que repiten, sin conciencia de ello, las formas consagradas por los relatos colectivos de la cultura de masas.

Así se construye el "corpus", cercano -como él mismo lo planteó- al modelo del "show". Y al decir "corpus" pienso, de manera casi obvia, en el lugar del "cuerpo" en estas novelas. El cuerpo, fundamentalmente, como lugar de enunciación. Si en este afán de borramiento de la figura del narrador son los diálogos los que cobran fuerza (Molina y Arregui, Larry y el sr. Ramírez, Nidia y Lucy...), habría que repensar el vínculo entre cuerpo y oralidad; la oralidad como lugar de nacimiento del cuerpo y viceversa. A veces la compulsión por hablar puede buscar esconder el cuerpo y su sexualidad;⁴ otras veces, sumida bajo el cúmulo de prejuicios de una clase media conservadora, la sexualidad pugnará por salir a través de la palabra.

4 Este tema ha sido señalado por Ricardo Piglia, con relación al personaje de Toto en *La traición de Rita Hayworth*, "Clase media:cuerpo y destino", en *Nueva novela latinoamericana 2*, J. Lafforgue (comp.), Buenos Aires, Paidós, 1972.

*Para mí la cursilería no es una mala palabra, no es una vergüenza. Yo soy profundamente cursi y me diferencio de mis personajes porque soy consciente de eso y lo he asumido.*⁵

Manuel Puig trabaja en sus obras a partir de esa cursilería -como la protagonista de *La tajada* también él grita "¡soy cursi!"- y, a la vez, de la conciencia que tiene de la atracción que ella ejerce sobre sí mismo y sobre su escritura. Su narrativa se instala en la tensión entre el regodeo y la distancia hacia lo cursi (aquello que para ciertos críticos lo hace un escritor camp), con lo cual crea un espacio de equilibrio en el que la "cultura del sentimiento" no se opone a las técnicas experimentales de la narración. Como lo señaló Ricardo Piglia: "Puig fue más allá de la vanguardia; demostró que la renovación técnica y la experimentación no son contradictorias con las formas populares".⁶

La forma de trabajar con estos materiales es, fundamentalmente, la del *bricolage*, es decir, la combinación y ensamblado de fragmentos de distinta procedencia, de trozos de materiales. En un agudo artículo sobre *El beso de la mujer araña*, Roberto Echavarren relaciona los relatos de Molina con la idea del narrador de mitos como *bricoleur* que expone Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*: "El *bricoleur* es el que

5 En *Manuel Puig. Semana de autor*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

6 Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de La Urraca/Colección Fierro, 1993, p. 115.

obra... con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos."⁷ Así Molina "fabrica sus mitos a partir de un universo mitológico ya dado".⁸ Lo mismo puede decirse de la mayor parte de los personajes y del propio Puig como narrador. Se trata de la puesta en escena de la estética del reciclaje que reivindica zonas "despreciadas" por la cultura dominante y, al mismo tiempo, toma distancia de ellas a través de su reelaboración en las obras. Tal como lo expone Silvestra Mariniello en "Le discours du recyclage", podemos identificar los modelos originales (los textos, las imágenes, los discursos) y a la vez vemos el "producto híbrido, secundario, derivado del otro" con conciencia de que ha habido una transformación, un proceso.⁹

Tangos, boleros, radioteatros transmiten su visión, la mayor parte de las veces desgarrada, unas pocas festiva, de los absolutos del sentimiento: Amor, Odio, Desesperación, todos con mayúsculas. Las criaturas de Puig se debaten entonces entre una existencia mediocre, convencional, y el afán de cumplir con esos imperativos categóricos. Nené, por ejemplo, en *Boquitas pintadas*, intenta escapar a la realidad

7 Citado en Roberto Echavarren, *Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 88.

8 *Ibid.*

9 Silvestra Mariniello, "Le discours du recyclage" en *Recyclages. Economies de l'appropriation culturelle* (sous la direction de Claude Dionne, Silvestra Mariniello et Walter Moser), Québec, L'Univers des discours, 1996.

de su desapasionado y clasemediero matrimonio con el recuerdo del romance que la ligó en su juventud a Juan Carlos. O Molina, que se refugia en el relato de las películas que ha visto para olvidar que está preso. Todos querrán vivir o haber vivido su "gran melodrama". Y están también, por supuesto, las revistas "del corazón", las películas de "teléfono blanco"... elementos que conforman la textura sentimental latinoamericana. Puig ve con ternura irónica la distancia entre la fantasía y la realidad; entre el inútilmente esperado galán de nuestros sueños y la vida cotidiana; entre los baños de burbujas hollywoodenses y las heladeras pagadas en cuotas. Con esta ternura incorpora tales elementos al entramado de sus novelas y abre así un camino inédito para la literatura de estas tierras (que lo digan si no, por ejemplo, Luis Rafael Sánchez o Sealtiel Alatríste).

Pienso que la actitud posmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle: 'Te amo desesperadamente', porque sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe) que esa frase ya la ha escrito Corín Tellado. Podrá decir: 'Como diría Corín Tellado, te amo desesperadamente'. En ese momento, habiendo dicho con claridad que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado decirle que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Umberto Eco¹⁰

A pesar de su "orgullosa cursilería", Manuel Puig no es Corín Tellado. Quiero decir que su propuesta literaria no es inocente en el sentido que le dio Eco al término.

Varias generaciones hemos aprendido a besar con el cine (y en el cine); con más o menos pretensiones de sofisticación, los modelos femeninos han sido Rita Hayworth o Andrea Palma, o quizás Simone Signoret. Un poco después, seguimos aprendiendo en la pantalla grande (o en la más pequeña de la TV). Más allá de globalizaciones y posmodernidades ¿a quién no le hubiera gustado ser la inspiradora de "María bonita"?

10 Citado por Carlos Monsiváis, "Literatura latinoamericana e industria cultural", en Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p.187.

Los personajes de Puig comparten algunas de nuestras fantasías y todo nuestro imaginario de clase media latinoamericana. Sin embargo, entre haber enjugado lágrimas mirando *Nosotros los pobres* y sentarnos frente al televisor para ver *Los ricos también lloran*, no sólo nos hemos unido en un democrático llanto ante las desgracias de los distintos "sectores sociales" al ritmo de los golpes de pecho del melodrama, sino que hemos sido capaces de tomar distancia e intentar analizar nuestras lágrimas. Es decir, perdimos la inocencia: por eso pasamos de Corín Tellado a Manuel Puig.

*Ya había pasado por México varias veces como turista y siempre me había resultado difícil irme. Muchas cosas me atraían. Ante todo, cierta alegría de vivir. Me daban ganas de quedarme. (...) El enamoramiento que me produjo el cancionero mexicano me había hecho revivir. Tuve la impresión de que había encontrado una segunda patria...*¹¹

México era el cine, los boleros, las canciones de José Alfredo Jiménez y un cierto modo de relacionarse con la cultura popular que Puig sintió cercano al propio; menos rígido, más "cachondo", quizás, que el de la sociedad argentina.

Sin embargo, junto con el placer se dieron desencuentros y equívocos. A una intensa y fructífera actividad como guionista correspondieron situaciones confusas por derechos de autor, o desacuerdos con los directores; amistades ricas con actrices y cantantes fueron acompañadas muchas veces con el silencio hacia sus obras por parte de la crítica especializada. Varios de estos episodios aparecen relatados por Xavier Labrada en la entrevista que le hace Enrique Serna para este libro; por ejemplo, el que tiene que ver con la publicación de *El beso de la mujer araña*:

11 Entrevista de Tununa Mercado, en *Tiempo*, México, 11 de septiembre de 1978, p.61.

...el libro salió a la venta con un gran lanzamiento organizado por Fernando Valdés y desde el principio tuvo muy buena respuesta de los lectores, pero Manuel estaba desconcertado porque las revistas y los suplementos literarios le hicieron el vacío, casi nadie reseñó la novela.

Aún hoy pareciera dominar la ambigüedad: pocos medios suelen ocuparse de sus obras; sin embargo, la versión de *El beso...* que se exhibe en uno de los principales teatros comerciales de la ciudad de México tiene gran éxito de público, y los escritores de las nuevas generaciones reconocen la deuda con las búsquedas de su prosa irreverente. No es extraño que, dentro de la academia, hayan sido también los sectores "no hegemónicos" los primeros en señalar la importancia de la obra de Puig, como es el caso del Seminario de crítica literaria feminista de El Colegio de México.¹²

Las fantasías del viajero se mezclan en Puig con los dolores del exiliado; los límites entre ambos sentimientos son, muchas veces, borrosos. Roma, Nueva York o Río de Janeiro pueden ser el sitio del deseo y la creación, o el modo de seguir pensando el propio país, frente a las recurrentes dificultades con la censura y la inestabilidad política características de la Argentina.

El exilio es también la opción estética del que prefiere ubicarse más allá de las fronteras, sean éstas geográficas o genéricas (de géneros

12 Este interés aparece relatado por una de las fundadoras del Seminario, Ana Rosa Domenella, en su artículo "Dos viejas damas en Río".

sexuales y literarios). Ser exiliado es entonces buscar la libertad de creación por fuera de cánones y hegemonías impuestas.

Me interesan los géneros "menores"...Creo que se desconfía de ellos porque dan placer, un placer inmediato, algo crudo. Del placer se desconfía, produce culpa.¹³

Y es ésta, seguramente, la gran "impertinencia" (como la llama Graciela Goldchluk en su artículo) de Manuel Puig; su mayor transgresión: buscar el placer, reivindicar el "mal gusto", seducir al público sin dejar de experimentar, "exiliarse" para poder enfrentarse a la violencia y al autoritarismo que dominan las relaciones sociales y la producción artística.

13 Entrevista en *Tiempo*, cit.

*Cuando te hablen de amor y de ilusiones/ y te
ofrezcan el sol y un cielo entero,/ si te acuerdas de
mí, no me menciones/ por que vas a sentir amor
del bueno.*

La casa de Cuernavaca tenía un gran jardín con una alberca que Tununa Mercado nunca conoció; tenía un escritorio repleto de papeles escritos y un cuarto de huéspedes en arreglo. Manuel no alcanzó a disfrutarla realmente. Nunca más pudo ser allí John Travolta ni la madre de las hijas de Rita Hayworth; no pudo cantar *El rey* ni inventar una nueva película de cabereteras. El conmovedor relato con que termina Labrada su entrevista nos llena de indignación y de tristeza.

En 1996 decidimos juntarnos para recordar a Puig, en la UNAM, como un modo de ganarle a la muerte. Algunos de los trabajos que están hoy en este libro formaron parte de aquella reunión: el de Silvia Oroz, el de Enrique Serna. Otros, como el de Ana Rosa Domenella o las palabras de Xavier Labrada, se sumaron poco tiempo después.

Surgió entonces la idea de convertir este recuerdo en un libro; valía la pena para eso invitar a otros adictos a su obra para que nos acompañaran. Se agregaron los aportes de Graciela Goldchluk y Julia Romero, ambas pertenecientes al equipo de investigación que, coordinado por José Amícola, se encuentra trabajando con los manuscritos e inéditos de Puig. También la voz de Suzanne Jill Levine, la más autorizada para hablar de las traducciones de las obras y, sobre todo, de las características que se ponen en evidencia a través de la cuidadosa lectura que debe hacer un traductor. Llegaron los recuerdos entrañables de Tununa Mercado, cargados de música y de nostalgia.

A todos ellos quiero agradecer su generosidad y el entusiasmo con que participaron en este proyecto.

Y como parte de los agradecimientos quisiera destacar que ni el homenaje en la Universidad ni este libro hubieran sido posibles sin el apoyo irrestricto del Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, especialmente de su director, Ignacio Díaz Ruiz, y de la Jefa del Departamento de Relaciones Nacionales, Valquiria Wey. Más de una vez pasé con ellos de la conversación "seria" acerca de las posibilidades de realizar el libro al recuerdo exaltado y divertido de alguna escena magistral de Ninón Sevilla o de algún verso de Agustín Lara. Por tales complicidades, estas páginas les deben mucho más que el apoyo institucional.

A Patricia Escandón y a Beatriz Méndez que se hicieron cargo de la edición, les agradezco la paciencia y las horas que sacaron, todavía no sé de dónde, para lograr que este libro estuviera listo a tiempo.

A Bruno Aceves quiero darle las gracias por su ayuda en el diseño de la portada

Mi profundo agradecimiento a Carlos Puig y a José Amícola por el apoyo y el material que nos facilitaron; el puente que tendieron entre Argentina y México con faxes, correspondencia y llamadas telefónicas fue, sobre todo, un puente hecho de generosidad.

Me gustaría terminar estas páginas nombrando a las tres personas a quienes quisiera dedicar el trabajo:

A mi hija Mariana que cree que Puig es de la familia y tiene razón.
A Néstor, por los boleros que nos quedan por bailar.
Y, por supuesto, a Male Puig, con todo mi cariño.

Porque hemos perdido la inocencia pero no las mañas, porque aprendimos que la cursilería puede ser también compleja, densa, innovadora, es que me animo a hacerle desde aquí un guiño a Manuel Puig.

Sandra Lorenzano

Tlalpan, México, junio de 1997

Manuel Puig en México Entrevista con Xavier Labrada

Enrique Serna

Cinéfilo de tiempo completo, programador de películas y productor teatral, Xavier Labrada fue uno de los mejores amigos mexicanos de Manuel Puig.

Conocí a Manuel Puig a principios de los setenta, cuando trabajaba en canal 13 con Emilio García Riera, programando los ciclos de películas que él presentaba. Manuel era amigo de Emilio y le llevó una lista de películas mexicanas que no había podido ver desde la infancia, con la esperanza de que pudiera prestarle copias. Yo fui el encargado de surtirle el pedido. Simpatizamos de inmediato, tal vez porque compartíamos los mismos gustos cinematográficos. Puig había visto mucho cine mexicano en Coronel Villegas, su pueblo natal, y se sabía de memoria algunas películas que los críticos profesionales no aprecian demasiado. Le fascinaban sobre todo los melodramas: *Hipócrita*, *Camelia*, *Una carta de amor*, *Aventurera*. Entre las grandes divas del cine mexicano, sus favoritas eran desde luego María y Dolores. A María nunca la conoció en persona, pero se sabía de memoria los diálogos de sus películas. Le gustaba repetir uno de *Camelia*, en que la Doña le dice a su examante: "De ti me ha quedado un mal recuerdo y una magnífica residencia". Con Dolores sí tuvo algunos encuentros cuando ya estaba muy viejita y hasta le propuso escribir un guión para ella, pero fue un proyecto que nunca llegó a concretarse. Durante mucho

tiempo lo abastecí de películas, a veces en videocassette, o programando ciclos dedicados a él, sobre todo películas americanas de los 30, que es muy difícil ver en las filmotecas. Del canal 13 pasé a Televisa, donde el canal 2 y el 8 tenían una barra nocturna de películas, y una vez le programé veinticuatro horas continuas del cine que más le gustaba.

Manuel llegó a México huyendo de Argentina, donde la dictadura militar había retirado de las librerías *The Buenos Aires Affair*, y se hospedaba en casa del pintor Ricardo Regazzoni. Era enemigo de los cocteles, porque una vez en Buenos Aires le dio por ponerse a bailar en la presentación de un libro, y los asistentes lo tomaron como una majadería. Nunca hizo vida literaria, ni en México ni en otras partes donde vivió, pero le gustaba reunirse con Ulalume González de León, Julieta Campos, Vicente Leñero, Elena Urrutia y Héctor Valdés, entre los intelectuales que yo recuerdo. Elena es el modelo de Beatriz, la feminista de *Pubis angelical*. Manuel la quería mucho y en esa novela quiso hacerle un pequeño homenaje. Con Julieta Campos tenía afinidades literarias, en especial su gusto por el *nouveau roman*, que para él fue una influencia muy importante, al grado de que se llamaba a sí mismo *Madame Structure*. La diferencia es que Manuel sí tenía historias que contar y nunca renunció a crear personajes, sólo tomó del *nouveau roman* lo que le servía y desechó lo demás. "Yo soy una mezcla de Françoise Sagan y Nathalie Sarraute", decía, porque estaba a medio camino entre la novela de grandes pasiones y la novela experimental.

Puig llegó a México en un momento en que el Estado sostenía la industria cinematográfica promoviendo el cine de autor y colaboró con algunos directores. El primero fue Manuel Avila Camacho, que filmó

en 16 milímetros un capítulo de *La traición de Rita Hayworth*. Nunca se estrenó comercialmente, pero estaba muy bien hecho. Años después conoció a mi amiga Silvia Ripstein, que hizo carrera de actriz con el nombre artístico de Daniela Rossen, y ella le presentó a su hermano Arturo, que entonces tenía el proyecto de adaptar *El lugar sin límites*, la novela de José Donoso. Manuel aportó muchísimo al guión, y a mi modo de ver, mejoró la historia original. El tuvo la idea de que la Manuela se vistiera de Manola y sedujera al macho del pueblo bailando *La leyenda del beso*. En la novela de Donoso, la Manuela es un homosexual avejentado y grotesco. Puig lo convirtió en un travesti más bien seductor y la película ganó mucho con ese cambio, porque está mejor dramatizado el momento climático de la historia. Después de escribir el primer tratamiento, Manuel tuvo que salir de viaje, y no pudo seguir trabajando en el guión. Por eso no aparece en los créditos de pantalla, pero la verdad es que su intervención fue definitiva. Sin él, la película hubiera sido otra cosa.

A principios de los 80 volvió a trabajar con Ripstein en la adaptación de un cuento de Silvina Ocampo, *El impostor*, que originalmente se iba a llamar *La cara del villano*, pero luego se estrenó con el título de *El otro*. Escribió el guión en estrecho contacto con Ripstein, que aprobó todas sus ideas, lo dejó terminado y se fue a Río de Janeiro. Volvió meses después cuando la película ya estaba en postproducción. Alguien le había advertido que Ripstein no había respetado su guión y me pidió que le organizara una exhibición privada de la película. Gracias a los buenos oficios de mi amigo Mauricio Peña, que entonces era publicista de cine, le arreglé la proyección en una sala de los Estudios Churubusco.

Nunca lo había visto tan enojado. En la película no quedaba ni rastro de su guión, los actores estaban fuera de papel y el personaje del doble monstruoso estaba tan minimizado que la historia no se entendía. A la salida, Mauricio le hizo una entrevista para *El Herald*, en la que Manuel protestó por el atropello de Ripstein y renunció a su crédito de adaptador, renuncia que no fue respetada, porque la productora dejó su nombre en los créditos. Arturo declaró después, entrevistado por García Riera, que Puig había escrito un guión "fulastre", pero sus modificaciones tampoco fueron muy atinadas, porque *El otro* fue un rotundo fracaso en las pocas salas donde se exhibió. Más tarde, para desligarse por completo de la película, Manuel publicó el guión en Seix Barral. Ahí está para que la gente pueda juzgar lo que Ripstein hizo con él.

Quizá le hubiera convenido filmar sus guiones, pero nunca se animó a dirigir por rechazo a las figuras de autoridad. Era un hombre de trato muy suave, acostumbrado a cautivar con el humor o la inteligencia, y un director debe saber imponerse a los demás, cosa que le repugnaba. En Argentina le propusieron que filmara la versión cinematográfica de *Boquitas pintadas*, pero él se negó y sólo intervino en el guión. "¿Cómo voy a pararme en el foro con un altavoz, me decía, si yo no sé mandar? Me volvería loco si tuviera que darle órdenes a trescientas personas". Era una profesión que no iba con su carácter. Pero Manuel siempre quiso hacer algo parecido a las películas de rumberas que vio en la infancia y con tal de darse ese gusto le robó mucho tiempo a la literatura. Por encargo del productor Manuel Barbachano Ponce escribió *Recuerdo de Tijuana*, un *thriller* de ambiente fronterizo con toques de melodrama, que pudo haber sido una película muy taquillera. Le había

prometido a Carmen Salinas el papel de la teporocho y tenía en mente a Isela Vega para el papel protagónico —una heroína muy al estilo de *Aventurera*, que a pesar de estar hundida en el fango todavía conserva intacta su capacidad de amar— pero Barbachano le fue dando largas al asunto y la película nunca se hizo. Es un trabajo donde hay una recreación muy lograda del habla fronteriza. Manuel tenía un oído estupendo, le bastaba vivir quince días en una ciudad para empezar a hablar como si hubiera nacido ahí. Además contó con la ayuda de un amigo sinaloense muy talentoso, Agustín García Gil, que le echó una mano con los diálogos y compuso las letras de algunas canciones para los números de cabaret.

Junto conmigo, Agustín fue uno de los mejores amigos mexicanos de Puig. Estuvimos muy cerca de Manuel hasta el día de su muerte y llegamos a formar una familia muy unida, a pesar de que Agustín y yo con el tiempo nos distanciamos. En la década del 70 fuimos inseparables y como Manuel era veinte años mayor, su trato hacia nosotros fue siempre muy maternal. Compartíamos con él su admiración por Rita Hayworth, y nos bautizó con los nombres de las dos hijas que tuvo Rita en la vida real: Rebeca Welles, la hija de la Hayworth con Orson, y Jazmine Khan, la hija que tuvo en su segundo matrimonio con el Aga Khan. La veneración de Manuel por Rita Hayworth nunca disminuyó, a pesar del encuentro desafortunado que tuvieron a principios de los 80, cuando la Hayworth hizo un viaje relámpago a México y se hospedó en el Camino Real. Vicente Leñero narró el episodio en una crónica publicada a la muerte de Puig, pero su crónica no es del todo exacta. Rita nunca entendió que la novela era un gran homenaje a ella. "¿Cómo

se atreve a decirme traidora?, le reclamó, ¿qué van a pensar mis admiradores?" Pero entonces Rita ya tenía la enfermedad de Alzheimer y Manuel comprendió que en esas condiciones no pudo haber apreciado el humor de la novela, si acaso la había leído. El encuentro lo entristeció, pero no por ello dejó de verla como el ideal inalcanzable de su niñez. Y la prueba de que siempre la idolatró fue que años más tarde, cuando leyó la biografía escandalosa de Barbara Leaming, donde dice que Rita cometió incesto con su papá, Manuel se puso furioso y delante de mí arrojó al libro a la basura. "Esta imbécil no conoció a Rita, decía, escribió este infundio con las sobras de la biografía de Orson Welles. Cree que tiene valor derrumbar un mito, cuando lo difícil es inventarlo."

En 1975 Puig se instaló en un departamento de Avenida Universidad, cerca de los Viveros, donde Agustín y yo lo visitábamos con frecuencia. Seguimos paso a paso la creación de *El beso de la mujer araña*, desde que era un esbozo hasta que le puso punto final. Escribía en una vieja Olivetti Lettera, nunca llegó a familiarizarse con las computadoras. Desde el principio ya tenía planeada toda la historia, él no era un escritor que se sentara a improvisar, necesitaba un proyecto redondo y una estructura bien definida, que en su caso siempre era nueva. Tuve el privilegio de ver cómo iba cobrando forma la novela, porque Manuel nos leía capítulo por capítulo. Algunos los reescribió varias veces, hasta quedar satisfecho. Después les envió el manuscrito a Néstor Almendros y a Guillermo Gabrera Infante, para pedirles su opinión, que siempre tomó muy en cuenta. No todas las películas que narra Molina son reales. La mexicana, por ejemplo, es un invento de Manuel, en el que mezcló

elementos de varios melodramas, tomando un poco de aquí y otro poco de allá. La historia de la heroína nazi es mitad verdadera y mitad ficticia, porque Puig completó con la imaginación el argumento de una película que ya no recordaba.

La extensa nota a pie de página donde expone las teorías más modernas sobre la homosexualidad y la bisexualidad no fue un añadido de última hora. La tenía pensada desde el principio, para darle un contexto al lector que no estuviera familiarizado con el tema. Quería hacer una novela que pudiera disfrutar la comunidad *gay*, pero también el resto de los lectores, de ahí el tono didáctico que tiene la explicación. Entre las opiniones de filósofos y sexólogos, se las ingenió para intercalar sus propias ideas. La doctora danesa Anelli Taube no existe: es un seudónimo que Manuel necesitaba para exponer su opinión sin hacerse presente en el texto. Y su opinión es muy importante, porque en ella está contenida la tesis de que la homosexualidad, en su origen, es una expresión de inconformismo revolucionario, y esa inconformidad es el punto de contacto entre Molina y el guerrillero. Cuando la novela se convirtió en un éxito mundial y fue traducida al danés, Manuel convirtió a la doctora Taube en una especialista de Tasmania, para evitar que se descubriera su juego.

En México, el libro salió a la venta con una gran lanzamiento organizado por Fernando Valdés y desde el principio tuvo muy buena respuesta de los lectores, pero Manuel estaba desconcertado, porque las revistas y los suplementos literarios le hicieron el vacío, casi nadie reseñó la novela. Le extrañó sobre todo que no saliera ninguna nota en "La cultura en México", el suplemento de *Siempre!* que entonces dirigía

Carlos Monsiváis, a quien creía su amigo, y me pidió que por favor hablara con él para preguntarle qué sucedía. Monsiváis me dijo que no iba a salir nada porque la novela no era tan buena como las anteriores de Puig. Yo respeto la opinión de Monsi, pero creo que en este caso se equivocó. En años recientes ha elogiado sin medida la novela de Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, que aborda el mismo tema de *El beso*, pero con un desarrollo de la trama muy tramposo, porque el homosexual nunca llega a seducir al joven brigadista cubano, lo que me parece una gran cobardía por parte del escritor. Y como era de esperarse con un tratamiento así, la versión cinematográfica fue utilizada para difundir en el extranjero que el régimen de Castro ya perdonó a los homosexuales, después de haberlos refundido en campos de concentración. ¡Que no me diga Monsi que Senel Paz es mejor que Manuel!

Por fortuna, Puig olvidó muy pronto la mezquina recepción de la novela en el medio intelectual mexicano, porque la primera edición de *El beso* se agotó de inmediato en España, luego vinieron las traducciones, las adaptaciones al teatro en varios países, la película y finalmente la comedia musical, que no alcanzó a ver estrenada: sólo pudo asistir al *workshop* de Harold Prince en Purchase, Nueva Jersey, cuando la obra todavía no tenía productor y Prince estaba experimentando con una adaptación provisional. De las puestas en escena, la que más le gustó fue la mexicana, que se montó en el Polyforum Siqueiros en 1984, con la dirección de Arturo Ripstein. El alma de ese proyecto fue Luis Terán, que se encargó de toda la producción. Héctor Gómez y Gonzalo Vega hicieron un trabajo excelente. Recuerdo que cuando se daban el

beso la gente contenía la respiración y se removía en sus asientos. Después compró los derechos para cine el productor David Wiseman, que llegó a ser gran amigo de Puig, de hecho fue la única hija que tuvo en Estados Unidos. Muchas otras quieren darse ese título, pero nunca pasaron de postulantes. Cuando la película se estrenó en Hollywood, Manuel me invitó a la premier y entré al teatro del brazo de Darryl Hannah, la sirena de *Splash*. Por ahí estaba Arnold Shwarzenegger, yo me moría de ganas por conocerlo y le pedí a Manuel que nos presentara. ¿Cómo te presento? me preguntó. ¿Les digo que eres *my son*? No, le dije, sólo dile que me apellido Mazón, para que crea que soy una mujer filipina. Al estreno asistieron Madonna, Warren Beatty, Mel Brooks y Anne Bancroft, entre muchas otras luminarias. Yo me sentía en las nubes.

La gente de Hollywood quedó encantada con la película y Manuel recibió ofertas para escribir toda clase de guiones. Otro en su lugar se hubiera quedado en Los Angeles, pero en ese tiempo él vivía muy a gusto en Río de Janeiro. Yo lo visité allá unos años antes, en 1982, cuando estaba escribiendo *Sangre de amor correspondido*, y me tocó conocer al protagonista de la novela, un albañil guapísimo que había empezado a contarle su vida mientras le arreglaba un baño. No fue la única novela que escribió a partir de un testimonio directo. También *Maldición eterna a quien lea estas páginas* salió de sus conversaciones con un vecino muy neurótico que tuvo cuando vivía en Nueva York. Pero en ninguno de los dos casos recurrió a las grabaciones. Prefería escuchar a la gente, tomar algunas notas y luego darle un tratamiento literario al material que tenía en la cabeza. *Sangre de amor correspon-*

dido la escribió originalmente en portugués y *Maldición* en inglés. Dominaba a la perfección los dos idiomas, además del italiano, el alemán y el francés, al grado de que él mismo corregía las traducciones de sus novelas. Parece que desde niño tuvo un don de lenguas extraordinario, que luego perfeccionó atendiendo el mostrador de Air France en el aeropuerto de Nueva York, antes de que descubriera su vocación literaria.

De todas sus novelas la que más me perturbó por su pesimismo fue *Maldición*. Se lo dije desde que la estaba escribiendo: es una novela cargada de neurosis y de violencia, esto no es tu mundo. Pero él decía en broma que necesitaba una novela sombría para tener éxito en Estocolmo. Traté de convencerlo de que le cambiara el título, demasiado largo para mi gusto. Nadie va a querer comprarla en España, le dije, allá la gente es muy supersticiosa, y en América Latina peor, aquí la gente cree en las maldiciones y les tiene miedo. Pero Manuel se empeñó en dejarle el título kilométrico, creyendo que iba a llamar la atención. Como la novela tuvo malas ventas y los editores le dieron el mismo consejo que yo, para la segunda edición aceptó recortar el título, que finalmente quedó en *Maldición eterna*.

A partir de los años 80 Manuel se empezó a inclinar por el teatro, algo que ya se venía anunciando en la forma dramática de sus novelas. Además de las publicadas en Seix Barral tiene inédita una obra sobre Gardel, *Gardel: un recuerdo*, que yo vi montada en Río de Janeiro. En México lo último que estrenó fue *El misterio del ramo de rosas*, dirigida por Miguel Sabido, con Carmen Montejo y Rosa María Bianchi en los estelares. Es una obra difícil que tuvo poca respuesta del público, pero

en otros países ha sido mejor valorada. Ann Bancroft y Jane Alexander la pusieron en Broadway, también se ha representado en Italia, en Inglaterra y está incluida en una antología de teatro latinoamericano publicada en Alemania. Después de su mala experiencia con Monsiváis, Manuel evitaba a los escritores mexicanos; sólo tuvo amistad con Leñero y con Edmundo Baéz, a quien yo le presenté cuando don Edmundo ya estaba muy mal de su enfisema. Báez fue un excelente guionista de la época de oro del cine mexicano, escribió varias películas de la Félix, entre ellas *Camelia*, y Puig le tenía una admiración enorme. De la gente de teatro su mejor amigo fue Miguel Sabido. Manuel pensaba que tenía mucho talento como director y, cuando pusieron *El misterio*, tuvieron largas conversaciones para ponerse de acuerdo sobre el género de la obra. También frecuentó a Nancy Cárdenas y a Martha Luna, pero más bien le gustaba el trato con las actrices. Admiraba enormemente a Carmen Salinas, le escribió una comedia que iba a llamarse *Muy señor mío*, donde la Salinas aparecería vestida de varón, que se quedó en proyecto por falta de productor, y un guión cinematográfico, *Urge Marido*, que tampoco se pudo filmar. Yo conservo copias de los dos libretos. Además tenía pensado darle un papel importante en una comedia musical, *Amor del bueno*, que había escrito para Lucha Villa, donde toda la parte musical eran canciones de José Alfredo Jiménez, que fue uno de sus grandes ídolos. Le gustaban tanto sus canciones que se indignó al ver un programa de Jorge Saldaña donde un grupo de intelectuales criticó la letra de *El rey* por ser un himno machista y decidió arrojarla simbólicamente al cesto de la basura. Manuel habló por teléfono al programa y le dijo a Saldaña que el punto

de vista de los jueces estaba muy equivocado, porque *El Rey* era un grito de desesperación.

En el 89 Manuel se vino a vivir a México, porque ya no estaba a gusto en Río de Janeiro. Su playa favorita, Leblon, se había contaminado tanto que ya no podía nadar en ella, y quería estar cerca de Estados Unidos, para atender sus asuntos en Hollywood sin tener que hacer viajes larguísimos en avión. Como el clima de Cuernavaca siempre le había gustado, se compró una casa divina con alberca y un jardín precioso que estaba terminando de remodelar cuando sufrió el ataque de la vesícula. Lo visité varios fines de semana en compañía de mi amigo Víctor en reuniones muy familiares, porque no quería recibir en grande hasta que la casa estuviera perfecta y terminaran de hacerle el bungalow para visitas. La mayor parte del tiempo veíamos películas, a veces Manuel ponía discos y se ponía a bailar. Era un estupendo bailarín, pero no le gustaba bailar solo, necesitaba que alguien atractivo se lo pidiera. Para divertirse no necesitaba el alcohol. Siempre fue abstemio, decía que la memoria era su herramienta de trabajo y no podía maltratarla bebiendo.

El gran amor de Manuel fue su madre, Doña María Elena de Lledonne, una mujer encantadora, inteligente y sensible que desde muy pequeño le contagió su afición por el cine, como está contado en *La traición de Rita Hayworth*. Male recibió dos golpes tremendos en un lapso muy corto, porque tres meses antes de la muerte de Manuel había fallecido su esposo, don Baldomero Puig. Yo lo conocí en Río de Janeiro. Era un hombre de pocas palabras, como tallado en piedra, que nunca expresaba sus emociones, pero estaba muy orgulloso de tener un

hijo con ese talento. A la muerte de su padre, Puig se esmeró por cuidar a Doña María, la trajo a vivir acá y no quería apartarse de ella en ningún momento. Cuando Manuel se enfermó de la vesícula, no quiso operarse en la ciudad de México para no dejarla sola en Cuernavaca. Fue una inflamación sorpresiva que le dio por haber leído en el *New York Times* una nota sobre la versión musical de *El beso* escrita con muy mala leche por un reportero que auguraba el fracaso de la comedia después de haber visto un ensayo. Antes de leer la nota estaba muy bien de salud, nadando en su piscina y escribiendo el guión de *Madrid 1939* una historia de amor ambientada en la Guerra Civil Española que le había encargado Milena Canonero, la diseñadora yugoslava, que con esa película quería debutar como directora.

Me enteré de que estaba grave cuando ya no podía hacer nada para convencerlo de que se internara en el hospital Humana. Por no hacer un viaje de 45 minutos fue a operarse en un sanatorio de medio pelo, donde no le supieron manejar la anestesia. Cuando llegué al lugar me di cuenta de que era una especie de Clínica Prensa y me dio mala espina. Doña María me vio la cara de preocupación y me preguntó si no me gustaba el lugar. No mucho, le dije. Todavía me tocó verlo en la sala de recuperación. Para saber si estaba lúcido o todavía atontado por la anestesia le pedí que me contara el *Don Juan* de John Barrymore, una película que acababa de ver en la antena parabólica. Me la contó perfectamente, pero luego le pusieron una dosis muy fuerte de sedante y ya nunca despertó. Me quedé con Male todo el día y como a las tres de la madrugada salió una enfermera a decirnos que estaba muerto. Cuando estábamos velándolo en la Gayosso de Cuernavaca llamaron

de la Associated Press. Yo contesté y me preguntaron si había sobrevivientes. Sí, les dije, su madre, su hermano Carlos Puig y sus hijos Agustín García Gil y Xavier Labrada. Así salió el obituario en el *Variety* y en el *New York Times*.

Amores y cine: recuerdos desordenados

Silvia Oroz

Conocí a Manuel Puig en un cóctel, cuando ambos, recién llegados a Río de Janeiro, habíamos realizado la hazaña de ir a una reunión de ese tipo, lo que siempre nos dio alergia. Como llegué tarde y agitada, cuando fuimos presentados me preguntó qué me pasaba. Le conté que venía de ver una copia nueva de *Lola Montes*; entonces me dijo: "¿Te gusta Ophuls?". Respondí que era uno de mis preferidos, pero que nunca había podido ver su *Werther*. Entonces le escuché decir: "Vení a casa mañana que yo la tengo".

Así nos hicimos amigos, con una amistad fundada en el amor al cine y a las películas de amor. La literatura no entraba en nuestras charlas. De esa manera conviví con Manuel Puig desde el año 80 hasta su salida de Río, en el 89. Teníamos cotidianamente largas conversaciones telefónicas sobre asuntos del día a día y sobre la programación de los filmes que veíamos cada semana. Nos reuníamos regularmente tres noches por semana. Para Navidad y Año Nuevo inventaba "exclusividades" que había mantenido en secreto. Nos divertíamos muchísimo.

Le gustaba crear suspenso sobre alguna "preciosidad" que estuviera por llegar a sus manos y sobre la cual no pasaba información. Habíamos dividido nuestros programas en tres categorías:

- 1.- *Film* eran las películas de autor que nunca veíamos.
- 2.- *Cintas* eran los buenos melodramas americanos, argentinos, mexicanos y españoles.

3.- *Vistas* eran los excelentes melodramas repudiados por la crítica, tales como *Hipócrita*. En general eran mexicanos, españoles y argentinos.

Las denominaciones "vista" y "cinta" venían del vocabulario usado por las clases bajas de la Argentina de los años 40.

Nuestra única pelea cinematográfica fue por Danielle Darrieux. A él le encantaba y a mí no. La defendía con uñas y dientes.

Una noche me dijo: "Fallamos en nuestra clasificación de las películas". Ante mi perplejidad, agregó: "¿Dónde pones a Ophuls?" "Maestros", respondí. Así iniciamos la categoría de "Los maestros": ahí entraban Dreyer, Ulmer, Ozu, Mizoguchi, Sirk, entre otros.

Manuel era una persona extremadamente austera, generosa y sobria en su vida cotidiana. No disfrutaba socialmente su prestigio y no toleraba que se le acercaran con "pose de intelectuales". El cine era tan importante para él, que cuando yo tenía que dar una clase sobre algún melodrama mexicano, se pasaba horas grabándome varios, para que mis jóvenes alumnos pudieran tener más opciones. Le encantaba hacer eso. Después se preocupaba por saber si a los alumnos les habían gustado los materiales.

Una vez veraneé con mi marido en la "Ilha Grande", lugar paradisíaco y no explotado comercialmente en esa época. Manuel demostró un interés poco común por ese lugar. No entendíamos el porqué pues a él no le interesaban las propuestas de veraneo. Le pedía a mi marido que le describiera el lugar detalle por detalle. Su entusiasmo duró unos dos meses. Nosotros pensamos que iría allí de vacaciones; pero el asunto se agotó y nunca más se habló del tema. Cuando apareció *Cae la noche tropical*, descubrimos que "esta" Silvia va a pasar un fin de

semana con su pasión imposible a la "Ilha Grande" que mi marido le había descrito, y que él había reinventado.

Su horror a la crítica era total. Cuando estaba escribiendo *Cae la noche tropical* y debía introducir a la "otra" Silvia para justificar el tratamiento de "esta" Silvia a la psicóloga de Leblon, me llamaba varias veces por día y decía: "La 'otra' Silvia es alegre, pero no puedo poner eso porque mirá si te pasa algo y te volvéis triste". Otra vez llamó para decirme: "No puedo escribir que a la 'otra' Silvia le gustan las películas mexicanas porque la crítica lo va a tomar mal y te perjudico". En fin, esa historia duró bastante hasta llegar a la forma final.

Una cosa resalto con gran admiración: su respeto por la individualidad. A mi casa llamaba para hablar conmigo de nuestros temas. A otra hora llamaba para hablar con mi marido de los temas de ellos. No mezclaba. Cada uno era un ser especial para él. Así fue con las pocas personas que lo rodeaban: cada una era un universo que lo nutría y lo divertía, y con la que creaba una relación única.

Adoraba *Aventurera*, y sabía de memoria la letra del bolero de Agustín Lara, que solía cantarme con frecuencia, hasta por teléfono:

*Vende caro tu amor aventurera
Dale el precio del dolor a tu pasado
Y aquel que de tus labios la miel quiera
Que pague con diamantes tu pecado...*

No me digas adiós¹

Tununa Mercado

Hay tres piletas de natación -o albercas, según la designación mexicana- en mi relación con Puig. Dos son reales, y una virtual, póstuma. El siempre tuvo que ver con el agua. Todos los días iba a nadar a lo de Ulalume González de León, hija de los poetas uruguayos Sara y Roberto Ibáñez, en la calle de Galeana, San Angel, uno de los barrios más exclusivos de la ciudad de México. Era tanta casa y tan refinado el gusto de sus dueños, que por más que hiciéramos un esfuerzo por recordar si alguna vez habíamos estado en una semejante de algún escritor o intelectual argentino, no nos venía ninguna a la memoria. En un jardín sobrio, al fondo, había una pileta casi reglamentaria, encerrada entre árboles. Yo jamás me habría metido en esas aguas espantosamente cloradas, ni en ninguna otra, de modo que me sentaba a unos metros y contemplaba las amplias brazadas de Manuel, un crawl impecable, con inmersiones hacia el fondo y reapariciones en la superficie; sus pies eran entonces perfectos y se correspondían con sus manos, esa hermandad de miembros que no siempre logran los físicos humanos. Estaba muy quemado y el sol lo había favorecido con ciertos contrastes: blanco de ojos, blanco de dientes, y había realzado sus bíceps; tenía el pelo oscuro y brillante, con la raya al costado, y su cara gozaba de otro

1 Este artículo fue escrito en julio de 1991, a un año de la muerte de Manuel Puig, y se publicó en el diario *Página/12* de Argentina.

privilegio masculino del que no todos los hombres gozan: la barba de apenas unas horas le confería al rostro -si así me dejan decirlo- una sombra azulada. Hablábamos de las pequeñas ceremonias de la escritura. "Todos los días, me decía Manuel, a pesar de que ya hace más de diez años que escribo, tengo una especie de *stage fright*, miedo a las candilejas o, en otras palabras, pánico a la máquina." En una foto de ese año, 1975, aparece tecleando en su Olivetti Lettera 22, sobre una mesa precaria de dibujo.

A fines del 74 había empezado a escribir *El beso de la mujer araña* y quería incluir en el relato una película mexicana de cabareteras. Vio decenas, y "para no despreciar a ninguna", inventó una que según él era el común denominador de todas. Le fascinó el cancionero de esas películas y sobre todo la obra de José Alfredo Jiménez, el Discépolo mexicano (el de *me cansé de rogarle, me cansé de decirle, que yo sin ella de pena muero*, letra en la que más adelante callan los mariachis cuando él pierde su amor y de su mano cae la copa sin darse cuenta), en cuyas canciones Manuel veía "un rechazo del machismo al mismo tiempo que una imposibilidad de renunciar al rol del macho dominante". El resultado de esa frecuentación fue un llamado "drama" musical -inspirado en *Nace una estrella* con Judy Garland-, que nunca se representó y cuyo título sale precisamente de una letra de Jiménez, "Amor del bueno" (*Cuando te hablen de amor/ y de ilusiones/ y te ofrezcan el sol/ y un cielo entero,/si te acuerdas de mí/ no me menciones/ porque vas a sentir/ amor del bueno*). Junto a esa alberca, en una de mis visitas, se enroscó la toalla en el cuello como pañuelo de charro y frunció el ceño (siempre tuvo marca vertical en el entrecejo)

poniendo cara de duro e interpretó esa "tensión", propiamente masculina, entre la imploración y la reciedumbre, que aparece sobre todo en *El rey: No tengo trono ni reina/ ni nadie que me comprenda, / pero sigo siendo el rey. / Una piedra en el camino/ me enseñó que mi destino, / era rodar y rodar/ rodar y rodar, rodar y rodar*. Como toda buena imitación, las de Manuel permitían imaginar lo que no estaba: un sombrero, un peinado, incluso la atmósfera de un lugar. Por ejemplo, cuando imitaba a Ethel Merman haciendo *There is no business like show business* de Irving Berlin (canción de la película *Annie get your gun*) hacía con el brazo, de derecha a izquierda, el ademán de acomodarse la cola del traje largo y era como si uno viera los volados y la caída del vestido, y ese detalle, ese giro en el aire que sólo podían advertir los conocedores, se cargaba de sentido: entenderlo era saber mucho, era haber captado una estética en la que lo femenino aparecía transgredido por exceso de femineidad; era valorar, con una suerte de ironía piadosa y complacida, la intensidad del gesto amoroso y sufriente de la canción romántica.

En septiembre de 1978 fui a hacerle una entrevista a Cuernavaca. Había terminado *Pubis angelical* y me habló de una adaptación cinematográfica de "El impostor" de Silvina Ocampo, y de una nueva historia de cabareteras que salía también de aquella investigación para *El beso de la mujer...* Había alquilado una casa grande, despojada de muebles, pero con una enorme pileta de natación. En ese jardín de las delicias ("Las delicias" se llamaba, en efecto, el barrio) trabajamos un fin de semana. Yo había ido con mi hija Magdalena, que entonces tenía 12 años y escuchaba fervorosamente a los Rolling Stones. Yo no le

había hablado demasiado de Manuel, y ella se desconcertó mucho cuando él le preguntó si le gustaba Travolta. Puso en la grabadora *Fiebre de sábado por la noche* de los Bee Gees, que ella seguramente menospreciaba, y acompañó la voz y el baile de Travolta con un conocimiento de causa tal que parecía consustanciado con el personaje. Es cierto que había perdido pelo, pero eso no impidió que viéramos el jopo suelto del cantante, tan perfecta era la imitación. Esa tarde nos enzarzamos en una evocación sin fin, que consistió en cantar, una tras otra, a medida que salían, canciones de los cincuenta, entre risas y exclamaciones. Sabía muchas de Rosemary Clooney y Frankie Lane, imitaba la voz sensual de Eartha Kitt cantando *I wanna a kiss, kiss, kiss, but you don't wanna, you don't wanna*, pero las que más me quedaron grabadas fueron las de Johnnie Ray, de quien curiosamente nunca se deja de decir que era sordo. Cantamos el de la nubecita blanca que lloraba, *Please Mr Sun, Just walking in the rain, Hernando's Hideaway (Olé)* y *Cry*, verdaderamente enloquecedora en cualquier ejercicio que se quiera de nostalgia: *If your sweetheart sends a letter of good bye/ it's no secret you'll feel better if you cry./ When waking from a bad dream, don't you sometimes think it's real/ but it's only false emotions that you feel./ If your heartache seems to hang around too long,/ and your blues keep getting bluer with this song,/ remember sunshine can be found behind a cloudy sky/ so let your head down and go on baby and cry.* Manuel culminó con una regresión todavía más lejana, de los años treinta: *Johnnie* cantada por Marlene Dietrich en el 31, *Yes, Sir!* y *Sag mir nicht "adieu", sag mir "auf Wiedersehen"* de Zarah Leander que, contrariamente al gigante con voz de niña lorquiano, era una

giganta de Baudelaire con cabellera roja y voz de barítono, capaz de ser la amante de Goebbels, y con su contraparte, Lilian Harvey, atiplada y perversamente infantil. Esa misma tarde vi a Esther Williams atravesar el parque de la escuela de sirenas y desplazarse ganando con sus brazos la ingravidez del agua, porque eso era lo que ella lograba, treparse al agua en una especie de fantasía de posesión del primer elemento. Manuel me había preguntado si quería que me hiciera Esther Williams en *Bathing Beauty* (1944), y había nadado con unos estilos lineales y floridos. La ficha se completó en el aire de Cuernavaca: estaba Red Skelton y se oía un fondo de Cugat, con Harry James y la inefable Ethel Smith en el órgano.

No llegué a conocer la tercera alberca. Esther Williams debe haber atravesado la pileta que la Metro había construido especialmente para ella con su mejor estilo y él la debe haber observado el martes 17 de julio de 1990, la víspera de su internación, con una inteligencia todavía más rica que en las veces anteriores; o tal vez la vio desde las riberas del sueño, como a una hija preferida. Fue su última película, junto a su madre, exactamente doce años después de aquella tarde conmigo, nuevamente en Cuernavaca. En ese su cine propio de despedida, se fusionaron literatura, sueño y realidad. La última Esther Williams fue la hija de Neptuno, la de la gran inmersión.

(Felisa Pinto, Kado Kostzer y Sergio García, que conocieron el repertorio de Manuel, me hicieron escuchar de nuevo algunas de sus piezas y las recordaron conmigo.)

La conquista de una realidad paralela

Enrique Serna

El quinto aniversario de la muerte de Manuel Puig, fallecido a los 57 años en la tierra de Malcolm Lowry, es una buena oportunidad para revisar algunas interpretaciones reduccionistas de su obra, precisar en qué consistió su aportación a la narrativa hispanoamericana y liberarlo de algunas etiquetas que le hacen poca justicia a su enorme talento. También puede servirnos para hacer un llamado de atención a los editores de Puig, que tienen fuera del mercado mexicano la mayoría de sus libros, incluyendo *La traición de Rita Hayworth*, como acabo de constatarlo en un recorrido por las principales librerías de la ciudad. Es verdad que ningún autor soporta el peso de sus obras completas, como decía el maestro Mejía Sánchez, pero lo menos que se merece un clásico moderno de la talla de Puig es una buena distribución de sus grandes novelas, que lo mantenga vigente y cercano a las nuevas generaciones.

Se ha vuelto un lugar común de la crítica presentar a Puig como un crítico de la clase media argentina enajenada por el cine de Hollywood, la canción popular y el folletín radiofónico. Desde que apareció *La traición de Rita Hayworth*, Emir Rodríguez Monegal advirtió que la madre del Toto era una versión moderna de Madame Bovary, "alienada por el radioteatro y la televisión comercial".¹

1 Emir Rodríguez Monegal, "Tradición y renovación", en *América Latina en su*

En la misma tesitura, Angel Rama consideró a Puig "descubridor de un nuevo bovarysismo compuesto por los fantasmas alienantes que acarrera toda transculturación".²

Sin duda, Puig observó la alienación y la reflejó en el lenguaje coloquial de sus primeras novelas con un humor deslumbrante. Pero eso no quiere decir que lamentara la influencia del cine, el bolero y el tango en la conformación de la psique social argentina. Hubiera sido incongruente con sus propios gustos, pues sabemos que fue un fanático del cine hollywoodense, en especial de sus grandes divas, y una enciclopedia de la canción popular: se sabía de memoria todas las canciones de Agustín Lara, Alfredo Le Pera y José Alfredo Jiménez. Más bien, lo que Puig deploraba era la impotencia del público enajenado para estar a la altura de sus evasiones, la incapacidad del hombre para convertirse en protagonista de su existencia.

Es indudable que para Puig, como para tantos novelistas contemporáneos, *Madame Bovary* fue un punto de partida. ¿Pero cuál fue su punto de llegada? ¿En qué se distinguen las jóvenes casaderas de *Boquitas pintada* de la famosa devoradora de folletines románticos? En que la lectura, en el caso de Emma Bovary, es una catapulta hacia lo imposible, mientras que para las mujeres de Coronel Vallejos, víctimas de un contexto social que reprime cualquier intento de rebeldía, el

literatura, compilación de César Fernández Moreno, México, Editorial Siglo XXI, 1978.

- 2 Angel Rama, *Novísimos narradores en Marcha: 1964-1980*, México, Marcha Editores, 1981.

radioteatro es un amargo premio de consolación, la pequeña dosis de fantasía tolerada en un ambiente de frustración y parálisis. Nené y Mabel, las dos novias desdichadas de Juan Carlos Etchepare, el Don Juan pueblerino que muere de tisis en plena juventud, pierden su única oportunidad de amar por negarse a sí mismas la libertad que le conceden a sus heroínas de melodrama. Condenadas a la infelicidad por la acción combinada de la represión familiar y el machismo de su galán, al entrar en la madurez asumen como una fatalidad los prejuicios que les arruinaron la vida. En su último encuentro, después de escuchar por radio la historia de una heroína romántica que se entrega a su novio fuera del matrimonio —el paso que Nené nunca se atrevió a dar con Juan Carlos— Mabel sale a una calle de Buenos Aires "donde los árboles crecían inclinados, tanto por el día como por la noche" y el paisaje le suscita la única reflexión de la novela donde se filtra la voz del autor: "Qué inútil humillación. ¿Habían olvidado esos árboles toda dignidad y amor propio?". Sustitúyase árboles por mujeres y se tendrá una clave para entender el bovarysismo pasivo y tortuoso al que Puig contrapuso más tarde la desesperada frivolidad de Luis Alberto Molina, el homosexual cinéfilo de *El beso de la mujer araña*, capaz de llegar hasta el heroísmo con tal de vivir una pasión de película.

Nacido en General Villegas, un pueblo de la Pampa seca, a catorce horas en tren desde Buenos Aires, Puig atribuía su afición por el cine a su inconformidad con el triste lugar donde pasó la niñez. En el prólogo a los únicos guiones que escribió para el cine mexicano (*La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana*, Seix Barral, 1985) esbozó una escueta autobiografía donde explica el rumbo que tomó su necesidad de evasión:

Mi instinto de supervivencia me llevó a inventar que existía otro punto de referencia muy cercano; en la pantalla del cine del pueblo se proyectaba una realidad paralela. ¿Realidad? Durante muchos años así lo creí. Una realidad que yo estaba seguro existía fuera del pueblo y en tres dimensiones. La primera prueba negativa me la dio Buenos Aires (...). Allí encontré variaciones del machismo desaforado de la Pampa. Lo que daba prestigio era siempre detentar la autoridad(...) Me costó salir de mi país y al poco tiempo de vivir en Roma descubrí que tampoco ahí existía la realidad apetecible de la pantalla.

Se podría decir que Puig, tras haber buscado por todo el mundo una realidad paralela, comprendió que sólo podía conquistarla en la escritura. Y si al principio su tema fue la dificultad del hombre para liberarse de sus cadenas psicológicas y sociales, más adelante advirtió el peligro de convertir esa realidad alterna en una pesadilla, cuando en vez de soñar con una felicidad en tecnicolor, el hombre anhelante de libertad queda atrapado en su propia neurosis, que a veces puede tomar un sesgo ideológico. La bizantina justificación de Pozzi, el macho suicida de *Pubis angelical*, para militar en el peronismo sin tener ninguna simpatía por ese partido, delata su retorcido afán de poder, que lo lleva a preferir la muerte antes de quedar en una posición de inferioridad frente a los demás. En esa novela, al igual que en toda su obra, Puig utiliza el diálogo como un detector de mentiras para guñarle un ojo al lector sin hacerse presente en la narración. Su objetividad irónica separa al verdadero Pozzi de la identidad que se ha fabricado, compuesta por una compleja mezcla de psicoanálisis y marxismo.

Tal vez no se haya reparado lo suficiente en la paradójica relación de Puig con el cine. Estudió en los estudios Cinecittá con Cesare Zavattini, ganó el Oscar a la mejor película extranjera por *El beso de la mujer araña*, su cultura cinematográfica era apabullante, y sin embargo fue un escritor completamente ajeno a las imágenes preciosistas, a las descripciones detalladas y a todo lo que la literatura suele tomar prestado del cine. De hecho, su vocación literaria nació a contrapelo de la imagen en movimiento: "Yo no decidí pasar del cine a la novela —confesó en el prólogo ya mencionado— Estaba planeando la escena de un guión en que la voz de una tía, en *off*, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas del guión, pero siguió sin parar unas 30 páginas. No hubo modo de hacerla callar". No sólo nació como escritor al divorciarse del cine, sino que mantuvo una sana distancia del lenguaje visual (salvo en las técnicas de montaje), tal vez porque lo conocía demasiado bien. Puig despojó a sus narraciones de cualquier efecto que pudiera ser mejor logrado con una cámara, y esa depuración lo condujo al relato coral o polifónico, a pintar bocas en vez de atmósferas. Maestro del relato dialogado, nos dejó personajes inseparables de su expresión, vidas habladas o voces vivientes que se independizaban de su autor al tomar cuerpo en la página, como las lenguas de fuego del Evangelio. Con él renació en lengua española un género híbrido —la novela dramática— olvidado desde *La Celestina*.

Pero en las novelas de Puig no sólo hay voces y diálogos sino cartas de amor, partes policiacos, inventarios, fragmentos de agendas, recortes de periódico, álbumes de quinceañeras y todo tipo de materiales

aprovechables en la confección de un relato falsamente documental. Como buen heredero de Flaubert, a Puig le gustaba esconderse detrás de sus narraciones, como testigo de una novela que se escribe sola, donde el papel del autor se reduce a la transcripción de conversaciones y documentos. En *Boquitas pintadas*, la recopilación de testimonios biográficos sobre Mabel, Juan Carlos y Nené, deferencia tradicionalmente reservada a los personajes históricos, subraya por contraste la insignificancia de los personajes, como si el autor le hiciera una larga caravana a un mendigo. Por medio de constantes alusiones a la fosa común del pueblo, donde van a parar los huesos de Pancho, se establece una analogía entre los despojos físicos de los personajes y los despojos verbales que el narrador va recogiendo en archivos públicos y privados. La novela se nos presenta así como un osario de palabras, como un largo epitafio escrito con cenizas humanas, que deja en el ánimo del lector la sensación de asistir a una exhumación y un desasosiego similar al que se experimenta al terminar "Los muertos" de Joyce.

En obras posteriores, Puig logró el mismo efecto valiéndose de otros medios, como sucede en *Sangre de amor correspondido*, donde los tiempos de la narración y las voces de los personajes involucrados en una historia de amor se yuxtaponen en un diálogo de sordos, de tal manera que el desencuentro de María y Josemar queda reflejado en la estructura misma de la novela, hecha de preguntas que no empalman con sus respuestas. Por la mezcla de habladorías y opiniones contradictorias que parecen venir de ultratumba, *Sangre de amor correspondido* tiene cierta semejanza con *Pedro Páramo*. Pero Puig no cuenta una historia de fantasmas, ni trata de darle voz a los muertos, sino que sitúa

las voces de los vivos en un plano intemporal, donde María y Josemar quedan ligados para toda la eternidad.

Desde *Boquitas pintadas* hasta *Cae la noche tropical*, el tema del amor malogrado que pervive en la memoria de los personajes fue una recurrencia de sus novelas. El máximo premio de los amantes no es la felicidad en la tierra, sino alcanzar una plaza fija en el pensamiento de la persona amada, como ocurre en *El beso de la mujer araña* cuando el guerrillero, en su desvarío final, confunde la voz de Molina con la de Martha, su novia, que le susurra al oído: "No tengas miedo, creo que ya nadie nos va a poder separar, porque nos hemos dado cuenta de lo más difícil, que vivo adentro de tu mente y así te voy a acompañar siempre, nunca vas a estar solo". Tratándose de un escritor como Puig es difícil saber si esta idea le vino de Platón o de un compositor de tangos, y tal vez no importe mucho averiguarlo. Lo significativo de esta obsesión por seguir la trayectoria de un amor desde su nacimiento hasta su consumación ideal es que lo obliga a narrar en retrospectiva, como un investigador que va reuniendo testimonios del pasado hasta componer un rompecabezas. Esa era su forma natural de novelar, el terreno donde se sentía más cómodo. En cambio tuvo serias dificultades para convertir la acción pretérita en acción presente, lo que explica la poca fortuna de sus obras teatrales —*Bajo un manto de estrellas*, *El misterio del ramo de rosas*— donde la fluidez del diálogo no puede compensar la falta de tensión dramática. Y es que el novelista coloquial puede ser muy hábil para narrar en distintas voces lo que ya sucedió, pero el oficio de dramaturgo consiste en capturar el vaivén emotivo de lo que está siendo.

En la obra de Puig, la reflexión política nunca ocupó el primer plano, pero tampoco fue un escritor ajeno a las luchas de su tiempo, ni dejó de alzar la voz para condenar a los gobiernos militares de su país, que fundamentalmente en el periodo comprendido entre 1976 y 1982, so pretexto de exterminar a los grupos guerrilleros, se propusieron liquidar a sangre y fuego toda forma de disidencia. Expatriado junto con miles de intelectuales, padeció en carne propia la censura del gorilato cuando sus obras fueron retiradas de las librerías argentinas. Eran tiempos en que la izquierda latinoamericana estaba muy ideologizada y la literatura comprometida muchas veces caía en el panfleto. Desde una posición heterodoxa, pero combativa, Puig vio la escalada fascista como una consecuencia lógica del "machismo desaforado" que había conocido desde la infancia en los colegios. En respuesta al clima de terror desatado por los distintos gobiernos militares escribió dos memorables novelas de tesis, *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*, donde establece una analogía entre la subversión política y la liberación sexual.

La tesis de *El beso* es que ambas formas de rebeldía deben ser conciliadas para combatir el fascismo no sólo en la actividad política, sino en el interior de la mente humana. Por medio de una extensa nota a pie de página, en donde expone las ideas más avanzadas sobre la conducta sexual del hombre, desde Freud hasta la doctora danesa Anelli Taube (seudónimo del propio autor), Puig coloca al lector dentro de un contexto en el que la entrega de Arregui a Molina cobra un carácter simbólico. No se trata ya de un simple encuentro homosexual, sino de una liberación interior en que el guerrillero acepta su componente femenino (identificado con el humor, la ternura, la capacidad de soñar)

sin que ello le represente perder la hombría. El éxito mundial de la novela, adaptada al cine, al teatro y a la comedia musical, se debe sin duda al carácter arquetípico de los protagonistas, pues aunque la acción transcurre en la Argentina de los años 70, Molina y Arregui representan al homosexual perseguido y al revolucionario de cualquier lugar y época. En un plano más abstracto, su relación amorosa logra conjugar en un mismo impulso libertario la necesidad de evasión con la urgencia de transformar el mundo. No está mal soñar con historias maravillosas, parece decirnos el autor, lo grave es quedarse cruzado de brazos y no hacer nada por llevarlas a la realidad. Después del escapismo cinematográfico de su infancia y tras haber estudiado a fondo la conducta humana en la madurez, Puig parece haber concluido que la realidad paralela está dentro de nosotros, siempre y cuando seamos capaces de convertir el sueño en acción.

"Si todos los hombres fueran como mujeres no habría torturadores", dice Molina en una discusión con Arregui. Invertiendo los términos de la frase tendríamos la tesis de *Pubis angelical*, una de de las novelas más complejas de Puig, cuya protagonista es una mujer sometida que sólo puede enamorarse de un hombre cuando lo cree superior. Acorralada entre un peronista conservador que desea esclavizarla y un peronista de izquierda empeñado en utilizarla como carnada, Ana se queja de sus verdugos pero les hace el juego al aceptar pasivamente el papel de víctima. El hecho de que esté postrada en una cama de hospital desde el principio hasta el final de la novela es muy significativo, puesto que se trata de uno de esos "árboles inclinados", a quienes Puig había descrito ya en *Boquitas pintadas*. La diferencia es que Ana llega a tomar

conciencia de su condición y rompe las cadenas que la atan al macho, al igual que la agente W218, su doble simbólica en uno de los relatos entreverados con la historia central. Se trata de la novela más feminista de Puig y también de la más ambigua, por la oscura conexión entre el plano fantástico y el plano realista del texto, que no es fácil elucidar a primera vista. ¿Cuál es el punto de contacto entre las tres mujeres que tienen el don de adivinar el pensamiento y la historia de Ana? ¿Qué tienen en común la esposa prisionera en una isla amurallada y su bisnieta W218, trabajadora sexual al servicio de un Estado totalitario? Como el Faulkner de *Palmeras salvajes*, quizá Puig se propuso ejemplificar el caso de Ana con una serie de alegorías paralelas que ilustran la lucha entre los sexos y el temor del macho a que la mujer desarrolle plenamente su inteligencia. En el diálogo de Ana con Pozzi hay muchas alusiones a la guerra sucia de la dictadura Argentina, pero más bien, la novela es una crítica del fascismo doméstico, donde se incuba el embrión de un régimen autoritario. "¿Qué diferencia hay entre Hitler y un marido histérico que llega a la casa borracho y maltrata a la familia?", se pregunta Ana en un momento de lucidez. Para Puig, la dependencia femenina del macho, la proclividad de la mujer a valorarse en función del hombre que la posee refleja en un microcosmos lo que sucede a escala nacional en un país sojuzgado por los militares. En ambos casos, el error estriba en depender de una figura de autoridad por el miedo del ser social o individual a elegir su propio destino.

El tiempo se encargará de juzgar el conjunto de la obra de Puig, no siempre bien acogida por la crítica. Tras el brillantísimo arranque de su carrera pudo haberse cohibido al extremo de no escribir más, pero tuvo

la valentía de arriesgarse a los altibajos de un escritor prolífico. Sus hallazgos ya están siendo explotados por los novelistas de las nuevas generaciones, sobre todo en la utilización de la cultura popular como sistema de referencias para encuadrar la vida sentimental de los personajes, y actualmente se le estudia en muchas universidades del mundo, a despecho de la crítica miope que tiende a verlo como un escritor ligero. Desde que salió de Argentina a los 23 años, Puig llevó una existencia nómada. Vivió en Roma, en Nueva York, en México, en Barcelona, en Río de Janeiro y por último en Cuernavaca, donde pensaba sentar raíces. Murió en plena gloria, cuando estaba por estrenarse en Broadway la versión musical de *El beso de la mujer araña*, (un triunfo que para él debió ser equivalente a la obtención del Nobel) pero todos podemos visitarlo en su residencia definitiva: la de sus libros, donde tiene asegurada la supervivencia.

Una literatura rara

Graciela Goldchluk

*Cuando el mundo tira para abajo
es mejor no estar atado a nada
imaginen a los dinosaurios en la cama*
Charly García

El cine

Manuel Puig, se sabe, es un escritor que viene del cine. Aunque tal vez sea más acertado afirmar que es un escritor que vivió del cine. A los cuatro años su padre lo llevó a una cabina de proyección desde donde vio su primera película, *La novia de Frankenstein*,¹ con Boris Karloff. A partir de ese momento empezó a ir al cine diariamente con su madre, los musicales y las películas de amor eran sus preferidas. Su pasión lo llevó a estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia, dirigido entonces por Zavattini, y a escribir sus primeros guiones. De algún modo, descubrió que lo que le gustaba del cine era devorarlo y así nació la literatura, a partir de una transformación. Trataré de analizar brevemente algunos signos de esa transformación.

1 Posteriormente incorporó esta película a su videoteca de coleccionista apasionado (de algo más de 3,400 títulos). Agradezco las referencias biográficas a Male, Carlos y Mara Puig, además de su generosidad para la consulta permanente de los archivos y videoteca.

Puig señala reiteradamente tres guiones cinematográficos como comienzo de su escritura.² Los dos primeros son, según sus propias palabras, "alegorías": *Ball Cancelled* (1958) sobre la fatalidad de la pasión ilícita, y *Verano entre paredes* (1959) sobre el imperativo de triunfar para dar respuesta a un oscuro origen provinciano; ambos transcurren en paisajes exóticos, de tarjeta postal, y reproducen el mundo de Hollywood que había alimentado la infancia del escritor. El tercer guión, *La tajada* (1960), está ambientado en Buenos Aires durante la gestación del peronismo y marca una distancia temática y estética con respecto a los anteriores: reflexiona sobre la realidad política del país y comienza a explorar en forma crítica el mundo de la cultura de masas.

El peronismo

Borges y Cortázar publicaron, a comienzos de los 50, una versión literaria del peronismo. Cortázar definía con *Bestiario*, en 1951, la galería de monstruos que lo atormentaban; y Borges había presentado en 1949, en *El aleph*, junto con una desesperada búsqueda de racionalidad, una miniatura del oprobio que describiría años más tarde en "La fiesta del monstruo". En el epílogo, Borges aclara que "las piezas del

2 Los primeros guiones de Puig están incluidos en *Manuel Puig, Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, edición de José Amícola, Centro de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, 1996.

libro corresponden al género fantástico" excepto "Historia del guerrero y de la cautiva" y "Emma Zunz". En este último cuento se lee:

Referir con alguna realidad los hechos de esa tarde sería difícil y quizá improcedente. Un atributo de lo infernal es la irrealidad, un atributo que parece mitigar sus terrores y que los agrava tal vez.

La referencia se aclara en 1957, en la revista *Ficción*, cuando en "Un curioso método", Borges describe su experiencia del peronismo:

La dictadura fue inverosímil y aún increíble, y uno de los alivios (o acaso de los horrores adicionales) de aquella larga noche era, lo recuerdo muy bien, sentir que era irreal.

La perspectiva de estos textos, que durante toda la década del 50 representarían lo que en Argentina se entendía como buena literatura, es la de los intelectuales preocupados por el avance de las masas. Del lado del peronismo aparecen personajes que se definen por el horror o por el ridículo, formas de la irracionalidad que resultan amenazantes, pero también promiscuas. Al definirse contra el peronismo, la literatura se define contra el mal gusto.

En *La tajada*, la relación entre la historia de la protagonista y la de Eva Perón es tan evidente que Puig se encarga de distribuir indicadores de "realismo" que nos alertan sobre la imposibilidad de identificarlas.

Al mismo tiempo, distribuye otros indicadores, el encuentro con el modisto Paco Jamandreu, el cambio en el peinado y en la vestimenta que sugieren el paralelismo. Es posible pensar que Nélide Cuenca es una versión más casera de Evita, una versión libre que le permite a Puig contar la historia a su manera, sin las estridencias de la Historia. En la película que imagina Puig, los intelectuales son unos esnobs que desaparecen en la primera escena y el peronismo es una revancha. A la hora de definir gustos, hace gritar a la heroína: "Algo soy: ... ¡soy cursi!".

En este guión, la evaluación del peronismo está a cargo de los peronistas, y no es siempre positiva. Sin definirse a favor, Puig se coloca desde el comienzo en contra del maniqueísmo, actitud que más adelante le acarrearía problemas con la censura. De este modo, una novela altamente crítica con el peronismo como es *La traición de Rita Hayworth* fue prohibida en Argentina por una dictadura tan puritana como antiperonista, mientras *The Buenos Aires Affair* que, en el terreno político, apunta su crítica contra la incomprensión del Partido Comunista respecto del peronismo, le valió las amenazas de la Alianza Anticomunista Argentina y el comienzo de su exilio.

Cuando Puig empieza a escribir sobre "temas argentinos", comprende que es necesario operar un desplazamiento en la voz. Frente a la superstición sesentista de "ser la voz de los que no tienen voz", Puig nota lo que cualquier vecina haría notar: que la gente tiene voz y se reconoce a través de ella. La construcción de esa voz en la escritura es uno de los grandes logros de la literatura de Puig.

La mirada "camp"

Considerando los guiones como su primera producción, el gesto de comienzo en la escritura de Manuel Puig se presenta como una rebelión contra el neorrealismo ascético e intelectual que proclamaba "el terror Zavattiniano" imperante en Italia, donde cursaba estudios hacia 1956. En el mismo cuaderno en que tomaba sus apuntes, se ven los primeros borradores de *Ball Canceled*, historia romántica que transcurre en una casa de campo comparable con la de *Cumbres borrascosas*. Frente al rechazo acríptico de todo lo que estuviera relacionado con Hollywood, Puig trabajó, a partir de ese momento, la mitología bastarda de las "stars"; y frente a la "ilusión de realidad" que proponía el neorrealismo, reivindicó un mundo artificial cuyo principal motor es el deseo. Esta elección aparece entonces como respuesta crítica frente al realismo visto como represor y es únicamente en ese sentido, muy general, que su literatura puede ser leída como una forma de parodia postvanguardista, es decir, como diálogo crítico con los modos de representación anteriores y contemporáneos.³

En esta corriente se inscribe el "camp", cuya definición más consensuada se puede resumir en la expresión de "kitsch autoconsciente"⁴. Las cuatro características básicas que se reconocen en el camp:

3 Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Form*, New York, Methuen, 1985.

4 Chuck Kleinhans, "Taking out the Trash", en Moe Meyer (comp.), *The Politics and Poetics of Camp*, London and New York, Routledge, 1994, pp. 182-201.

ironía, esteticismo, teatralidad, humor, aparecen siempre muy atenuadas en la producción de Puig, que más que ofrecer un modo de construcción camp en la escritura, presenta una lectura camp de la cultura de masas. La escena tantas veces citada de Toto calcando las figuritas de las estrellas de cine se corresponde de manera no sólo analógica con la afirmación: "[el camp] calca y transforma la cultura de masas".⁵ En *La tajada*, Puig enuncia el programa que va a desarrollar a partir de *La traición*. La identificación de la protagonista con el bolero, que se resume en la frase citada "soy cursi", queda en el nivel de la representación, pero no se erige aún en modelo de escritura. Paradójicamente, en los primeros guiones se percibe una voz autoral que recién logra su disolución en la novela. Podemos distinguir dos actitudes diferentes de esa voz: tanto en *Ball Canceled* como en *Verano entre paredes*, las acotaciones están narradas en un tono que reproduce el kitsch hollywoodense sin marcas de distancia crítica. Las acciones presentadas se corresponden con el ambiente en un continuo que muestra una sola cara del artificio. Los personajes resultan planos, tal como describe Kleinhans (p. 183) "[los personajes] no *tienen* fantasías, las viven".⁶ En *La tajada*, el narrador de las acotaciones desaparece, pero la voz autoral está presente en la zona de los personajes.⁷ La presencia de esta voz se percibe en la transcripción costumbrista de la

5 *Ibid.*, p. 188.

6 *Ibid.*, p. 183.

7 Ver Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

dicción y en la construcción de diálogos funcionales para la economía de la historia, en los que cada réplica se orienta hacia la construcción de esa historia y de ese modo se repone el narrador necesariamente ausente en el guión. Sobre la mutación de estos dos elementos Puig va a construir la novedad de su literatura. A partir de *La traición de Rita Hayworth*, el trabajo con el lenguaje tenderá a la invención de una coloquialidad literaria que elimina la voz del autor-evaluador. Por otra parte, los diálogos estarán regidos por la ley del derroche y de ese modo logran que la autoridad se pierda en una selva de voces y que la explicación dé paso a la narración pura; esto es: la narración que prescinde de una voz que la guíe.

Con la disolución de la voz autoral, es la narración misma la que asume la afirmación "soy cursi", aunque sin constituirse, como el kitsch, en una "literatura de la felicidad".⁸ Ya desde *La tajada*, Puig introduce un hiato (inexistente en los guiones anteriores) entre las ilusiones que los personajes tienen y la realidad que viven. De este modo, la ilusión kitsch se rompe en la confrontación con su propio discurso. Esa confrontación se produce a partir de una impertinencia genérica, en el momento en que un guión hollywoodense trata de asimilar situaciones inhabituales dentro de su universo. Es en este espacio donde se encuentra la distancia crítica que produce el pasaje del kitsch al camp: en esa zona de conflicto se juega la dimensión

8 Abraham Moles, *Le Kitsch: l'art du bonheur*, Paris, Mame, 1971 (*El Kitsch. El arte de la felicidad*, traducción de Josefina Ludmer, Buenos Aires, Paidós, 1973.)

política de los deseos más privados y la imaginación se revela en su doble carácter de colonizada por la industria cultural y resistente a las determinaciones unívocas.

El problema del género

En la literatura de Puig, el género siempre es algo a la vez visible y conflictivo. Como género literario, trabaja con materiales altamente codificados: en lugar de la voz de un narrador nos encontramos con la voz del folletín, de la carta, del chisme, del diario íntimo o del informe policial, por nombrar sólo algunos; sin embargo, no es posible clasificar sus novelas como folletines, epistolares, policiales, etc., o parodia de folletín, epistolar, policial, etc.. Como género sexual, sus personajes están cercados por estereotipos sociales de lo femenino / masculino / homosexual, pero cada uno de sus textos deja la sensación de que las palabras "femenino", "masculino" y "homosexual" sólo designan sistemas de represión, modos de opresión que arruinan la vida de los personajes cuando se ven atrapados por esa nominación. En ambos casos, género literario y género sexual, la incomodidad se presenta a partir de una impertinencia.

Vimos que en *La tajada* se plantea un problema: el mundo glamoroso de las actrices se ve enfrentado con la dificultad para pagar el alquiler, y el mundo masculino de los negocios y de la política aparece interferido por una mujer que, para escándalo y regocijo de su amiga, no se sacrifica entregándose a los hombres que la pueden ayudar en su carrera, sino que disfruta en la cama tal vez más que sus sucesivos *partenaires*, los que van cediendo su lugar agotados por la fogosidad y

el romanticismo de Nélide. La voracidad romántica de Nélide resquebraja los moldes del costumbrismo apuntado en la historia: en lugar de la vida de una pobre muchacha que es objeto sexual y queda prisionera de su éxito, la heroína se convierte en sujeto sexual y en dueña del destino de los varones que la menospreciaron; una utopía a la que Puig no se volverá a atrever, pero que fija una escala de valores que tiene su punto más alto en el punto máximo de la pasión.

Esta doble impertinencia que se produce entre la historia romántica y la historia social es también un núcleo generador de la literatura de Puig y tiene su emergente más claro en *El beso de la mujer araña*, donde los órdenes se interfieren no sólo en el nivel de los personajes, sino en la naturaleza doble de la novela con las notas al pie; y es también esta impertinencia regida por el exceso la que impide clasificar la utilización de la materia sentimental como uso paródico.

Tangos y boleros

En *La tajada* Puig enuncia su programa en la voz de Nélide, ser cursi para ser algo: la autenticidad de Nélide está en el fervor de la imitación, en la sinceridad con que se asume ese código. En *El beso de la mujer araña*, Molina toma la posta y despliega toda su seducción narrativa a partir de la misma convicción: "yo siempre con la heroína". Pero este narrador es ya un experto: ha tomado el hilo de los relatos, ha aprendido a tejer "la tela que atrapa al lector" y está dispuesto a decir cuatro verdades (se sabe, porque Molina nos enseñó, que "los boleros dicen montones de verdades", p.143). Y la primera verdad que nos dice, la

primera frase de la novela, es una verdad de bolero: "A ella se le ve que algo raro tiene".

La palabra "rara" está estrechamente ligada con el bolero, en donde la pasión es siempre desmedida y contradice las leyes del mundo y de Dios, en donde "amar es un pecado" y requiere el aprendizaje de nuevas normas dictadas por la pasión que el mundo no comprende. En su gramática particular, la única medida posible es la desmesura y la única clasificación aceptable es entre amores grandes, sinceros, y amores pequeños, mezquinos. El punto más alto se condensa en la expresión popular "Amor del bueno", título de un bolero y de un melodrama teatral escrito por Puig en México, al dorso de una adaptación televisiva de un capítulo de *La traición*.⁹ Este bolero está incluido además en la última película que Molina le cuenta a Valentín. Copio la cita de Molina: "y si quieren saber de tu pasado, es preciso decir una mentira, di que vienes de allá, de un mundo raro...", y más adelante "y si quieren saber de mi pasado, es preciso decir otra mentira, les diré que llegué de un mundo raro...", "que no sé del dolor, que triunfé en el amor, y que nunca he llorado" (p.234).

Lo raro recoge —como el bolero— la tradición modernista de Darío, y señala una diferencia. Según analiza Graciela Montaldo, el raro no sería el "grande hombre" romántico, modelo de su comunidad, sino el diferente, el anómalo.¹⁰ En *Cat People*, la película que abre la novela

9 El personaje central debía ser interpretado por la cantante mexicana Lucha Villa.

10 Graciela Montaldo, *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1994.

de Puig, se trata de un ser que tiene una naturaleza doble, mujer y pantera; naturaleza que se pone de manifiesto, se deja ver, en el momento de la pasión. El beso de un hombre la convertirá en pantera y provocará la destrucción de ambos:

- Vos te das cuenta de lo que le pasa, ¿no?
- Que tiene miedo de volverse pantera.
- Bueno, yo creo que ella es frígida...(p. 21)

Pese a las repetidas interpretaciones de su marido, de su psicoanalista y de Valentín, que intentan normalizar la situación con explicaciones y confían en su *curación*, Irena confirma su naturaleza doble, libera a la pantera de la jaula y ambas mueren destrozadas: Irena por la pantera y la pantera por un auto de policía.

Pero Irena no sólo es "rara", sino que "se le ve", como a Molina:

- ... Claro, él se dio cuenta enseguida de mí, porque a mí se me nota.
- ¿Se te nota qué?
- Que mi verdadero nombre es Carmen, la de Bizet.(pp.71-72)

La visibilidad extrema remite al problema de la pose, desdeñada como frívola y percibida (y perseguida) como amenaza, particularmente a partir del momento en que la constitución de las subjetividades se convierte en una cuestión nacional de Estado. Molloy señala que "si

bien no toda pose finisecular remite directamente al homosexual [...], sí remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo *no masculino*, o por un masculino *problematizado*".¹¹

La referencia al decadentismo finisecular se actualiza nuevamente en la herencia que la canción popular —particularmente el bolero y el tango— recogió de la poesía modernista y que hace de esta poesía el modelo más presente en el imaginario popular. Ambos, el bolero y el tango canción, muestran una imagen donde se problematiza lo masculino; si el tango "Tomo y obligo" recuerda entre lágrimas de borrachera que "un hombre macho no debe llorar", la milonga "Varón" admite "yo canto por no llorar" y Molina la recuerda (o recuerda "Los mareados") cuando perdona las burlas de Valentín: "A lo mejor vos te reíste porque te tocaba muy de cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango" (p.140). El bolero va mucho más allá, viene de "un mundo raro" donde la frontera entre lo masculino y lo femenino se afantasma en el marco de un enunciado que dramatiza su enunciación y de ese modo escapa a la cárcel de las nominaciones. Ya no se trata de los él y ella de la tercera (no) persona, sino de un "yo" y un "tú" que aceptan sin mayores problemas los cambios requeridos por las distintas interpretaciones a cargo de voces masculinas y/o femeninas, cuyo encanto suele verse acentuado con un toque de ambigüedad.

11 Sylvia Molloy, "La política de la pose", en Josefina Ludner (comp.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1994, p. 132.

La naturaleza doble

Con *El beso de la mujer araña*, Puig va un paso más allá. La doble pertenencia: al mundo masculino y femenino, o a la novela de tesis y la novela sentimental, se vuelve una doble impertinencia. Si el crecimiento de la historia romántica permite la lectura de la muerte de Molina como final melodramático, por identificación con la heroína, también es cierto que esta explicación, como todas en la novela, está puesta en duda. El final de una película, para que sea un buen final, debe ser "enigmático"; y el final de la novela, la frase "*no, mi Valentín querido, eso no sucederá, porque este sueño es corto pero es feliz*", no lo es menos. Pensar el sueño de Valentín únicamente como el sueño de la morfina, dejar de lado el sueño de la revolución, requiere un gran esfuerzo de descontextualización.

Si es posible pensar *La traición de Rita Hayworth* a partir de una economía narrativa del lujo y del gasto, en donde las historias se disparan y se dispersan en el vacío de la pampa, el espacio cerrado de la prisión requiere una lógica carcelaria, circular, donde "también los paranoicos tienen enemigos"¹² y donde no se puede desperdiciar nada. De este modo, la novela cuenta una y otra vez la misma historia, a través de los diálogos y de las películas, a través de los boleros y de las notas al pie; al punto que una nota al pie cuenta la película que Molina

12 "En otro país", primer relato de *Prisión perpetua*, de Ricardo Piglia (1988), comienza: "Una vez mi padre me dio un consejo que nunca pude olvidar: '¡También los paranoicos tienen enemigos!.'"

acaba de interrumpir, y la cuenta en el momento en que le traen la comida envenenada a Valentín, pero además esa nota anuncia que es de un servicio publicitario nazi, justo cuando Molina oculta a su compañero la conversación que ha tenido con el director del penal. Cada réplica, cada situación, cuenta y refuerza la misma historia, como corresponde al discurso pedagógico puesto en escena a través de los "estudios científicos" sobre las causas de la homosexualidad; pero esa misma historia es siempre otra y es doble. De este modo, Puig que no desdeñó ninguno de los géneros desprestigiados logra un discurso pedagógico no autoritario, un relato que nos enseña que siempre es posible pensar las cosas de otro modo, pero que hay que pensarlas, volver a ellas. Después de todo, por el mismo precio compramos dos libros: uno se llama *El beso de la mujer araña* y lo firma Manuel Puig, el otro se llama *Sexualidad y revolución* y lo firma, al pie, la Dra. Taube.

De traiciones y traducciones¹

Suzanne Jill Levine

La escritura contra la autoridad

El cine y especialmente las películas de Hollywood "para mujeres" fueron un medio de evasión perfecto para el joven y sensible Manuel Puig, quien pasó su infancia en la atmósfera opresiva de un pequeño pueblo en las pampas argentinas durante los años treinta y cuarenta. Para Puig, un adolescente en busca de su identidad sexual, los modelos de masculinidad y feminidad en su mundo resultaban frustrantes y frustrados; para alcanzar el éxito y la felicidad, el hombre debía ser agresivo y la mujer sumisa. El cine exaltaba estos valores, aunque los representaba de manera glamorosa, y frente a la pantalla el joven e imaginativo Puig tenía la libertad de identificarse con ambos sexos y de vivir en un mundo de fantasía que para él se volvió la "única realidad". La primera ambición del joven escritor fue dedicar su ingenio a la libertad imaginaria que prometía el cine, pero al ingresar como estudiante a los estudios de Cinecittá (Roma) en 1956, Puig llegó a sentirse incapaz de asumir el papel autoritario del director y decidió que prefería verse como espectador, frente a (y no detrás de) la pantalla.

En los escritos de Puig se vislumbra la influencia de los modelos impuestos por la cultura de masas estadounidense —una fuente de

1 Este artículo forma parte del libro *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, St. Paul, Graywolf, 1991.

inspiración pero también de aislamiento que servía de pre-texto y también de pretexto para su escritura. La primera novela de Puig, *La traición de Rita Hayworth*, empezó como un guión de cine, pero al poco tiempo Puig se dio cuenta de que el "material [autobiográfico] era demasiado complicado para analizarse en una película". En una entrevista, Puig explica que

Necesitaba más espacio y más libertad. No estaba seguro de ninguno de los personajes. Lo divertido sería descubrir la verdad sobre toda esa gente que había estado conmigo en mi niñez: mi primo, mi padre, mis amigos más cercanos.²

Monólogos, diálogos, cartas, diarios, y otras formas ordinarias de narración servirán para volver a lo orígenes de su pasado, de sus relaciones, y a las raíces de su identidad y sexualidad —las fantasías fílmicas.

La razón por la cual el autor consideró que el género cinematográfico no le ofrecía la "libertad" suficiente para "analizar" a sus personajes se vuelve extremadamente obvia en la trayectoria de los escritos de Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*, su cuarta novela, perfecciona una técnica narrativa que al autor ya había introducido en *La traición de Rita Hayworth*. En el capítulo XII de la primera novela de Puig, Toto

2 *City*, núm. 5, Nueva York, CUNY, 1966, pp. 69-70.

—el *alter ego* del autor— "reconstruye" la trama de una de sus películas favoritas en una composición escolar. Toto elabora la composición a partir de su propia interpretación de la película *El gran vals*, distorsionando sutilmente la trama o los personajes de la película para revelar o representar sus fantasías. La estructura de *El beso* se basa casi por completo en esta técnica. La película de Hollywood que Molina, un homosexual encarcelado, recrea verbalmente para el preso político con quien comparte su celda, nos demuestra cómo Puig desenmascara la cultura popular para analizar la manera en que ciertos valores e ideologías gobiernan nuestras vidas y controlan nuestros deseos.

La traición de Rita Hayworth se compone exclusivamente de textos que han sido escritos (o hablados) por los personajes de la novela. Se trata de una técnica narrativa que —al menos aparentemente— suplanta la voz del narrador. El supuesto narrador se limita a organizar los textos en orden cronológico —a excepción de último capítulo—, a otorgarles títulos descriptivos (como "Monólogo de Toto, 1941"), y a ponerle un título al libro que los contiene. Como autor, Puig no juzga a sus personajes. Lucille Kerr observa que el libro permite lecturas complementarias e incluso contradictorias. Al permitir que sus personajes hablen por sí mismos, Puig cuestiona la autoridad del padre y de los modelos culturales hegemónicos. Tal desafío a la autoridad resulta más complicado de los que podemos imaginar: Puig imitó al fotógrafo cubano Germán Puig (sin parentesco) que como no pudo ser un gran director, decidió convertirse en un gran escritor. En su entrevista con la revista *City*, Puig confiesa: "Le tengo miedo a la autoridad. La odio.

No la acepto, pero al mismo tiempo me es muy difícil revelarme contra ella o enfrentarla directamente".³

El título o sea el nombre

El título de la novela, provisorio, como todo buen título, eternamente suspendido entre dos significados, es una representación literal de la ambigüedad de los personajes y del discurso de la novela. De nuevo descubrimos que los títulos nos sirven de guía, pero sus significados también deben interpretarse a partir de la lectura del texto. La "traición de Rita Hayworth" remite al episodio en que Toto y sus padres van al cine para ver *Sangre y arena*, la película que protagonizan Tyrone Power y Rita Hayworth. Esta escena y sus consecuencias (narradas en el capítulo V por Toto a la tierna edad de nueve años) constituyen la "clave" —la escena primordial— a la que remiten la ambivalencia sexual y la identidad irresoluta de Toto.

Pero la primera asociación que nos viene a la mente va más allá del texto: ¿por qué Rita Hayworth? Para un lector marxista, esta referencia representa un símbolo de los valores falsos y enajenantes impuestos por la cultura dominante e imperialista sobre una cultura marginal. Cierto. Y si seguimos el interrogante, descubrimos que el nombre de la actriz es en realidad un seudónimo, ya que la Srta. Hayworth se llamaba Margarita Cansino y fue hija de un bailarín español que, para ganarse la vida —aunque sobre todo para poder hacerse famoso— "traicionó"

3 *Ibid.*, p. 71.

sus orígenes latinos adoptando el nombre y los valores de la cultura dominante.

El título, o sea el nombre, nos jala "simultáneamente en varias direcciones", como escribe Lucille Kerr, refiriéndose a la tensión entre el mundo real y el mundo fantástico.⁴

Pero el significado de Rita Hayworth sigue siendo ambiguo: aunque es cierto que en la película *Sangre y arena* la actriz traiciona a Tyrone Power, lo que Hayworth *significa* para Toto también resulta traicionado implícitamente.⁵

Esta salida al cine es importante porque es la primera y única ocasión en que el padre acompaña a su esposa e hijo a ver una película. Toto espera que su padre disfrute la película y se entusiasme por volver al cine. Inconscientemente, Toto también espera que su identidad armonice con el modelo masculino patriarcal y pueda seguir siendo hombre, ya que también los hombres, y no sólo las mujeres, disfrutaban

4 Lucille Kerr, *Suspended Fictions: Reading Novels by Manuel Puig*, Urbana, University of Illinois Press, 1987, pp. 27-28.

5 Jonathan Tittler sugiere que "el papel del espectador es simple comparado con el de la actriz, quien ve o imagina su propia imagen en la pantalla y puede sentirse tentada a asumir el mismo rol idealizado fuera de la pantalla. La confrontación inevitable entre los personajes real y ficticio da lugar a una segunda traición, que se pierde al traducir el título literalmente al inglés. En español, *La traición de Rita Hayworth* permite que Rita sea el objeto así como el sujeto de la traición". "Betrayed by Rita Hayworth: The Androgynous Text", en *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Novel*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 80, nota 5.

del cine. Esta esperanza se ve aplastada: Berto imita (incluso se apropia de) el deseo de Toto cuando ve (y disfruta) la película, pero se enamora de la actriz más bella y "malvada". Turbado por la maldad (el poder de castración) de esta mujer, Toto intenta imitar la atracción de su padre hacia aquella que traiciona al hombre que la desea. Después de haber sido "seducido" por la posibilidad de imitar a su padre y desear a la mujer malvada, Toto (al igual que Tyrone Power) se ve abandonado por el padre, quien termina rechazando el cine porque ir a ver películas no da para comer ni resuelve los problemas de la vida. La versión de la película escrita por Toto acaba por confundir a Rita Hayworth y a su padre: Berto se identifica con la mujer que lo atrae, pero al final la rechaza junto con el mundo de fantasía que representa. En un principio Toto se identifica con su padre, quien lo atrae, pero termina rechazándolo junto con todo lo que representa: la opresión patriarcal.

La novela concluye con una carta que Berto nunca envía a su hermano y que revela la ironía final de la trama. El traidor ha sido traicionado: las inseguridades de Berto —y su consiguiente autoritarismo— remiten a su propia "tra(u)ma familiar" y a la posición de impotencia que ocupó en su niñez con respecto a su hermano mayor, con quien se llevó bien en un principio. Al convertirse en víctima, Toto recrea la situación sufrida por el victimario, que también fue víctima alguna vez. La carta insiste sobre un punto que el monólogo de Toto ya había demostrado: como arguye Kerr, "el ser o el verse a sí mismo victimado y traicionado por los seres queridos significa convertirse en

el sujeto de una ambivalencia irresoluble hacia éstos".⁶ Aquí nace el Toto traicionero y manipulador de palabras (si no de realidades).

La polivalencia del título original refleja, por lo tanto, múltiples traiciones y traidores. Traiciona Rita Hayworth (como mujer), traiciona Berto (como hombre), y traiciona también la heterosexualidad, que en última instancia es repudiada por Toto, el primer traicionado que emerge como el principal traidor.

La versión inglesa traiciona, por supuesto: el nombre "Rita Hayworth" funciona de manera diferente en inglés que en un texto escrito en otro idioma. En el español argentino de Puig, el nombre de Hayworth podría señalar la imposición de la cultura estadounidense a la argentina, mientras que en inglés sólo señalaría la imposición de la cultura popular en el terreno literario. Aun así, el lector estadounidense sabe que está leyendo la traducción de una novela argentina.

La traducción traiciona porque, al igual que la crítica, tiene que elegir una de varias posibilidades insinuadas por la novela. Aunque *La traición de Rita Hayworth* sugiere dos lecturas, para el oído del lector hispano este título se oye como una afirmación tosca, enérgica, e incluso blasfema. Y como dijo Manuel, tenía que sonar como "una frase que dice el chico".⁷ "Traición" es más fuerte que "*betrayal*", una palabra inglesa que se limita al terreno emocional y no contiene las connotacio-

6 *Suspended Fictions...*, *op. cit.*, p. 34.

7 Citado por Juan Goytisolo en *Manuel Puig. Semana de autor*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.

nes criminales del vocablo castellano. En inglés, el verbo "*to betray*" [traicionar] es más enfático que el sustantivo "*betrayal*" [traición], y con frecuencia los cambios gramaticales (de sustantivo a verbo, por ejemplo) funcionan mejor en la traducción que las alteraciones léxicas. *Betrayed by Rita Hayworth* —el título de la traducción inglesa— resultó más fuerte y enfático en inglés, un idioma que favorece "la claridad del sentido" en el lenguaje. Resulta acertado producir tal familiaridad vernácula en una novela que ha sido descrita como una "galería de voces" en que los personajes hablan un idioma argentino y vivaz. El preservar la ambigüedad —o mejor, la excentricidad— del original hubiera complicado innecesariamente la lectura del título en inglés. *The Betrayal of Rita Hayworth* es un título literario, mientras que *Betrayed by Rita Hayworth* suena más común y coloquial: en la traducción, como en el original, la frase debe oírse como si hubiera sido pronunciada por Toto.

Varios críticos han observado que al alcanzar la madurez, Toto (o Manuel Puig) aprende a convertirse en un sujeto traicionero. En sus novelas, Puig nunca resuelve completamente los enigmas planteados, "traiciona" al lector y "traiciona" su papel de autor ya que se rehusa a transmitir un mensaje claro, o sea autoritario. Al igual que Toto, Puig juega (en serio) con la manipulación y con la ambigüedad. Es imposible decidir si sus escritos tan solo estilizan y reproducen las voces de otros sin juzgarlas, o si en cambio presentan un re-evaluación de "los géneros,

temas y lenguajes sub-literarios, así como de las formas no literarias de la cultura popular abordadas de manera tan dramática en su escritura".⁸

Nacen más nombres

Boquitas pintadas (1968), la segunda novela de Manuel Puig y parodia del folletín, es también una crónica —casi hiperrealista— de la vida provincial en un pueblo llamado Coronel Vallejos. Muchos de los nombre de personajes y de lugares en esta obra satírica "significan" algo: son sobrenombres regionales, como el de la sirvienta apodada Raba, o nombres propios que encierran una valor simbólico: el doctor Aschero, la tienda "La Criolla", y ciertos nombre emblemáticos como Juan Carlos.

Juan Carlos, un joven amargado y seductor que conquista a todas las mujeres de la novela, recuerda irónicamente la figura de Don Juan. Sus iniciales también recuerdan —con amarga ironía— a JesuCristo. Juan Carlos muere (apropiadamente) en semana santa, "mártir" de la tuberculosis, del amor, o de ambos. "Resucita" a la vida eterna⁹ del texto en las fantasías de Nené, una ex-novia. El mito de Don Juan ha viajado más allá de sus orígenes hispanos, y por ende todo lector puede identificarlo —aunque quizá no tan fácilmente— en Juan Carlos.

8 *Suspended Fictions...*, *op. cit.*, pp. 13-14.

9 Lucille Kerr sugiere que este "replay" degrada y glorifica a la figura de Don Juan, reemplazándolo por un personaje inseguro, poco sincero, aunque de inspiración romántica.

"Antonia, alias Rabadilla, alias Raba": rabadilla alude al trasero de la sirvienta, que se convierte en sinécdoque de su cuerpo, de su destino "biológico" y de su función social. "La Raba" establece un lazo metonímico entre causa y efecto, entre su anatomía y la ruina que sufre después de ser seducida por Pancho. "Rabadilla" significa cola de ave, y en vano pensé traducir este nombre a "*Goose Ass*" [cola de ganso] o "*Bunny Tail*" [cola de conejo/chica]. Pero se me "encendió el foco" y me acordé de *Fanny*, el nombre de la mujer, enorme y maternal, que había sido como una abuela para mí. *Fanny/Rabadilla* resultó una correspondencia mágica; dos nombre femeninos, verosímiles en ambos idiomas, y que sirven para el mismo "fin". "Rabadilla", un nombre concreto y rural, apunta de manera más directa a su referente; "*Fanny*" nos hace pensar en "*fan*" [abanico] y sugiere la forma del trasero de la sirvienta. "*Fanny*" es una palabra coloquial que se refiere a las nalgas, pero también es un nombre real; en este caso, en la traducción el nombre es más indirecto que en el original. "*Fanny*" es menos regional que "Raba" y, etimológicamente, está más alejado del trasero humano; es por lo tanto, un nombre más "literario" que el original.

"Dr. Aschero": Aschero es un nombre propio, de origen italiano que identifica las raíces inmigrantes del personaje y evoca la "vulgaridad" del inmigrante que se contrapone a la "nobleza" criolla. "Aschero" es también una palabra que nos hace pensar en "asco". Este doctor es un villano que abusa de su posición privilegiada para seducir a las jóvenes empleadas de su casa (entre ellas, Nené).

Cuando Joyce tradujo al italiano los juegos de palabras y los nombres de "Anna Livia Plurabelle" decidió "italianizarlos" y así multiplicó los

significados de cada nombre, produciendo juegos de palabras dobles y hasta triples. De igual manera, Aschero tenía que ser traducido por otro nombre que reflejara el carácter del personaje.

"Aschero" representa el carácter multilingüe de Argentina, un país en donde el italiano se mezcla con el español. El "lunfardo" —la jerga de Buenos Aires— contiene muchos italianismos. Pero, ¿existe un equivalente de esta mezcla lingüística en Estados Unidos? Los estadounidenses asocian a los inmigrantes italianos con la mafia, con la antítesis de la superioridad social de los descendientes de los peregrinos del *Mayflower*. Estos patricios son el equivalente norteamericano de los criollos argentinos, cuyo linaje remite a los primeros españoles que llegaron a América del Sur. Pero hay una relación más estrecha entre los hispanos y los italianos —latinos a fin de cuentas— que entre el inglés estadounidense y el italiano. "Aschero" es un juego de palabras en español, y la contribución "lunfardesca" del italiano al español argentino es única.

Busqué una solución en el directorio telefónico de Nueva York y me topé con el apellido "Nasti". "Nasti" carece de connotaciones físicas (asco, náusea), pero es homónimo de la palabra inglesa "*nasty*", que significa "detestable", "molesto", "desagradable". "Nasti" describe perfectamente al Dr. Aschero, aunque no tenga la connotación de "asco". Puig pensó que "Nasti" era un nombre demasiado obvio, y por ello decidió reducirlo a "Nastini", un nombre italianizante y ridículo que produce efectos cómicos en inglés. La relación entre Nasti y Nastini es quizás otra más de esas correspondencias mágicas en que "el principio creativo" se da "en el idioma de la traducción". Etimológica-

mente, "*nasty*" significa "fétido, sucio, nauseabundo". Y si creemos en el misticismo lingüístico, descubrimos que "*nasty*" y "aschero" tienen la sílaba "as" en común.

"La Criolla" es el nombre del almacén que Juan Carlos frecuenta para emborracharse en compañía de Pancho, el albañil. En inglés, el equivalente de esta palabra sería "*creole*", que proviene de la misma raíz latina, *creare*, y tiene un significado semejante: descendiente de los colonos del nuevo mundo. Pero "criollo" y "*creole*" tienen connotaciones regionales, raciales y sociales muy diferentes. "*Creole*" se refiere a los descendientes de colonos europeos "criados" en las Antillas; a los estadounidenses este término nos hace pensar en la comida antillana y en el barrio latino de Nueva Orleans. "Criollo", en cambio, se asocia con los argentinos de ascendencia española, con las clases altas que se enorgullecen de su origen aristocrático. Pero en las novelas de Puig, pobladas de personajes rurales de clase baja, la palabra "criollo" (al igual que "negro") quiere decir mestizo. Tanto "criollo" como "negro" son términos peyorativos, empleados por los personajes burgueses, para referirse a Pancho y a Raba. Para traducir el nombre de "La Criolla" (el lugar en el que Juan Carlos y Pancho seducen a criollas como Raba), pensamos en "*The Gaucho Inn*". "Criolla y "gaucho" son palabras relacionadas por asociación, y aunque "gaucho" sea un término exótico para el lector estadounidense, produce una imagen apropiada e identificable. Lejana pero inteligible.¹⁰

10 Donald Keene sugiere que al traducir referencias culturales muy específicas o poco conocidas, el traductor debe intentar producir un efecto "lejano" pero

Así hablan: El (hiper)realismo de Manuel Puig

¿Cómo encontrar un lenguaje coloquial y vernáculo que preserve en la traducción el espíritu de las novelas *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig? Para el lector estadounidense, la situación geográfica de estos textos —un pueblo triste y perdido en las extensísimas pampas argentinas— podría encontrar su contrapartida en la geografía de un lugar como Kansas, una esquina remota de los Estados Unidos. Pero los habitantes del pueblo argentino, de ascendencia española, italiana, judía y hasta rusa, parecen tener más en común con el cosmopolitismo de Nueva York que con la relativa homogeneidad cultural de un pueblo de los estados centrales estadounidenses. Tampoco podía usar el inglés coloquial de mi generación, ya que la trama de ambas novelas se desarrolla en los años treinta y cuarenta.

Recurrí entonces al cine de la época, a los recuerdos de mis amigos y parientes, y hasta al *Dictionary of American Slang* [Diccionario de inglés coloquial] —una obra que precisa fechas y orígenes de palabras coloquiales. Traté de enriquecer los diálogos de Puig con expresiones estadounidenses como "*Mom, don't think I get that much advantage out of the house either*" ["Mamá, no creas que yo saco tanto provecho fuera de casa"] (p. 8) para evocar un ambiente social norteamericano, pero

"inteligible". Cfr. "The Translation of Japanese Culture", en *Landscapes & Portraits: Appreciations of Japanese Culture*, Tokio & Palo Alto, Kodansha International Ltd., 1971, pp. 322-329.

sin suprimir por completo la originalidad de la lectura y el lenguaje de la novela. Como siempre, la traductora tuvo que hacer malabarismos.

El mundo narrativo de Puig —desde los monólogos de Toto en *La traición de Rita Hayworth* (que culmina con una "re-escritura" de "La película que más me gustó"), hasta el habla callejera que estructura el diálogo telefónico entre Mita y Choli— tiene sus orígenes en los espectáculos hollywoodenses y en los recuerdos de las voces del pasado. Choli habla de "mujeres interesantes" que "ocultan su pasado", aventureras que viven vidas intensas y llenas de emoción. Al hablar de estas mujeres, Choli se imagina a sí misma como una especie de Joan Crawford o Mecha Ortiz, la famosa actriz argentina.

En *La traición de Rita Hayworth*, la traducción de los capítulos dialogados (1, 2, 4) presentó una serie de obstáculos aparentemente infranqueables. Los capítulos primero ("En casa de los padres de Mita, La Plata 1933") y segundo ("En casa de Berto, Vallejos 1933") son transcripciones de conversaciones que omiten tanto los nombres de los personajes como la descripción del contexto narrativo. Eventualmente el lector va descubriendo la identidad de los personajes gracias a las pistas sembradas en los diálogos. Los protagonistas hablan desde su propio mundo, sin dirigirse al autor ni al lector, que sólo alcanzan a entreoír los diálogos. El capítulo cuarto es un caso extremo: es una conversación telefónica en que sólo oímos la voz de Choli, y tenemos que imaginarnos las posibles respuestas de Mita.

Puig me reveló la identidad de varios personajes y me aclaró partes de diálogos; sin esta información no hubiera podido comprender la importancia de ciertos comentarios que por su naturalidad parecían

confusos. Al conversar "naturalmente" utilizamos gestos, expresiones faciales y entonaciones para comunicarnos. Los personajes de Puig que aparecen en las familias de Berto y Mita son gente humilde, descendientes de inmigrantes italianos que hablan un español amanerado y vernáculo, lleno de errores gramaticales. La traducción de la novela tenía que imitar la forma más "pura" del lenguaje hablado, y por lo tanto debía revelar pero también disimular el significado. Al igual que el original, el lenguaje de la traducción tenía que violar las normas convencionales de la gramática en favor de un lenguaje más "natural" e idiomático.

He aquí la primera frase —sorprendentemente trivial— de *La traición de Rita Hayworth*, primero en el original, y luego en la versión inglesa definitiva. Usé una grabadora para registrar, leyendo en voz alta, las diferentes versiones de las frases. Esta técnica me ayudó a encontrar la entonación adecuada y la sintaxis más natural en inglés coloquial:

Original: "El punto cruz hecho con hilo marrón sobre la tela de lino color crudo, por eso te quedó tan lindo el mantel". (p.7)

Primera versión: "*Brown thread cross-stitched over beige linen, that's why your tablecloth turns out so beautifully*".

Versión definitiva: "*A brown cross-stitch over beige linen, that's why your tablecloth turned out so well*".

En la primera versión, la frase resulta demasiado técnica, y no se oye como parte de una conversación entre amas de casa. Para simplificar la frase, decidí cambiar "*thread cross-stitched*" a "*cross-stitch*" (al fin que para estas mujeres resultaría obvio que un punto cruz se hace con hilo). "*Well*" es una palabra más coloquial y más ordinaria que "*beautifully*", y funciona mejor porque la traducción intenta reproducir un lenguaje ordinario, lleno de lugares comunes, pero que se vuelve cómico al trasponerlo a un contexto literario.

Más adelante, la madre de Mita y su hermana Clara se quejan de lo poco que la ven después de que se casó con Berto y se mudó a Vallejos, un pueblo del interior. La madre exclama:

Original: "Los días se pasan volando, el primer día parece que no, parece que rinde muchísimo, pero después los días se pasan sin darse cuenta". (p. 8).

Primera versión: "*The days fly by then, the first day it doesn't seem so, it seems like you're getting something done, but then the time gone before you know it.*"

Versión definitiva: "*Vacation days fly, the first day she's here doesn't seem so short, it seems like you're getting a lot done, but then the time is gone before you know it.*" (p. 6).

La primera versión, que no especifica el tipo de días que pasan, parecería ser la más cercana al español. Pero en la frase anterior, la madre de Mita había subrayado que se trata de los días de vacaciones, ya que le dice a su hija que "tendría que venir dos veces por año a La

Plata, de vacaciones, en vez de una vez" (p.8). Sabemos que la madre de Mita se refiere a los días de vacaciones, y se lamenta de que éstos sean tan pocos, porque son la única época en que puede ver a su hija. En el original, la madre usa un lenguaje indirecto que raya en el circunloquio —una práctica que se usa con frecuencia en el habla cotidiana.

Boquitas pintadas —ejemplo máximo de la escritura que Puig llamaba "la prosa del fregadero"— sigue siendo un reto para la traducción. En el episodio inicial, Nené le escribe una carta a la madre de Juan Carlos para darle el pésame por la muerte de su hijo. Nené es un ama de casa frustrada que vive en una sociedad represiva, y que siempre se negó el placer de involucrarse con el hombre de sus sueños. Nené habla con un lenguaje indirecto, lleno de lugares comunes; las imágenes exageradas de sus conversaciones producen un efecto cómico y patético a la vez.

En una de sus primeras cartas, Nené saluda a Doña Leonor —que acaba de perder a su hijo— y le pregunta por su salud para luego añadir "Yo sigo muy caída" (p. 13).-Puig me animó a traducir las palabras de Nené de la manera más cursi posible. Por asociación metonímica, "caída" me hizo pensar en "*down*"; la palabra "*fallen*" hubiera sido una traducción incorrecta, ya que nos hace pensar en "*fallen woman*" —mujer deshonorada. Pensé en la expresión coloquial "*down in the dumps*" ["en la calle de la amargura"], pero quise encontrar una frase aún más anticuada y ridícula. El *Roget's Thesaurus* me llevó a la expresión "*down in the mouth*", que resulta apropiada para Nené, una

mujer que al no cerrar la boca, quejándose de su matrimonio, comete una indiscreción.

La correspondencia indiscreta de Nené se prolonga hasta el segundo episodio. Nené se siente aún más frustrada al no recibir respuesta alguna de Doña Leonor. Este silencio se convierte en otro aspecto doloroso e incontrolable de su vida:

Original: "Si me pasa algo no sé como voy a aguantar.

¿Por qué es que no me escribe?"

Más adelante, el marido de Nené se percata de su mal genio:

(mi marido)... "Dice que ando con cara agria"

Versión literal en inglés: *"If something bad happens to me I don't know how I'm going to stand it. Why is it you don't write to me?"...*

"He says I have a sour face."

Versión inglesa definitiva: *"If something else goes wrong with me I don't know how I'll have the strength for it.*

Why is it you don't write to me?"...

"He says I have a sour puss all the time." (p. 21).

Este primer párrafo del segundo episodio avanza en un *crescendo* entre el disimulo y la confesión que culmina con la pregunta: "¿Por qué es que no me escribe?". Opté por una traducción más idiomática de "No sé como voy a aguantar" — *"I don't know how I'll have the strength*

for it ["No sé si tendré fuerzas"]. La palabra "*strength*" ["fuerza"] me hace pensar en mi propia niñez, en la voz de mi madre cuando se quejaba y nos hablaba de la fuerza que se necesita para sobrellevar los dramas de la vida familiar. Para enfatizar la persistencia de la tristeza en la frase "ando con cara agria", utilicé la expresión "*all the time*".

Al sumergirme en el lenguaje meloso que Manuel Puig imitó tan bien, regresé a los abismos de mi niñez en busca de palabras ambiguas que expresan las frustraciones y deseos de estos personajes: una búsqueda personal que forma parte de la tarea imposible (o posible) de la traducción, de reconciliar lo extraño y lo familiar.

Dos viejas damas en Río

Ana Rosa Domenella

Todo lo privado es político

1

Manuel Puig vino a morir a Cuernavaca al inicio de la última década de éste, el único final de siglo y de milenio que transitamos. En el mítico Quauhnhuac que fuera, cincuenta años atrás, el sitio "paradisiaco" e "infernado" del cónsul inglés y de Lowry, y donde el escritor argentino había regresado a vivir con su madre después de seis años de residencia en Río de Janeiro, contagiado por cierta "alegría de vivir" o, como escribía en su diario Ana, la protagonista de *Pubis Angelical*, porque "tantas cosas me caen bien de México. El acento. El tequila".¹

Yo también argentina trasterrada en el Valle del Anáhuac había leído a Puig a finales de los sesenta en Córdoba, compartiendo mi entusiasmo con un público amplio y heterogéneo que oía una voz distinta entre los consagrados en la "ciudad letrada" de la nueva novela latinoamericana. Este entusiasmo mío alcanzó para proponer un trabajo escolar sobre *Boquitas pintadas* a Jorge Aguilar Mora, titular de la cátedra de "Corrientes actuales de la crítica literaria" en El Colegio de México, en el año de 1973; opción que sin duda afirmaba mis preferencias literarias, pero también mi provincianismo pues rescataba el escenario

1 Manuel Puig, *Pubis Angelical*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p.25.

de las sierras cordobesas de la novela. Descubrí que el "folletín" pampeano se amoldaba con ductilidad y ligereza al corsé cartesiano y hermenéutico del *S/Z* de Barthes.

Uno o dos años más tarde lo traté un par de veces a través de la amistad con Noé Jitrik y Tununa Mercado. Recuerdo una visita a su casa de Coyoacán donde todas las tardes veía, con singular entusiasmo, viejas películas mexicanas relacionadas con sus proyectos teatrales y con la novela que estaba escribiendo y que se llamó después *El beso de la mujer araña*. Me invitó a un té con el ritual y la vajilla dignas de alguna tía lejana. Me habló de la prohibición de sus novelas en Argentina, en especial *The Buenos Aires Affair*, y del terror desplegado por los secuaces de López Rega con la "Triple A". Aún no llegaba el caudal mayor del exilio argentino que buscaba asilo, entre otros países latinoamericanos y europeos, en México, a partir del golpe militar de 1976. Le reiteré mi admiración por su obra.

La tercera entrevista programada era grupal y no pudo realizarse por lo que suelen llamarse "causas de fuerza mayor". Elena Urrutia lo había invitado a participar en una sesión dedicada a sus novelas que preparábamos en el "Seminario de crítica literaria feminista" del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, en El Colegio de México porque reconocíamos en sus textos una posición antisexista y antiautoritaria. Los escritos y las preguntas se interrumpieron con el anuncio de su muerte el 22 de julio de 1990.

A pesar de saber que la publicación de la primera novela de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth*, se retrasó tres años por malos lectores en concursos y editoriales de España y Argentina, su primera edición, en Jorge Alvarez de Buenos Aires, es de 1968 y la de *Cae la noche tropical*, que resultara ser la última, en Seix Barral de Barcelona en 1988; por lo tanto las ocho novelas se publicaron en un lapso de veinte años. Sus escenarios fundamentales son de nuestro continente aunque Puig vivió varios años en Europa; desde Buenos Aires a New York, de Ciudad de México a Río de Janeiro y por supuesto junto a las ciudades cosmopolitas, los pueblos de Coronel Vallejos en Argentina y de Cocotá en Brasil.

Los personajes de sus dos primeras novelas son irremediamente pueblerinos aunque se muden a ciudades importantes, y sus modelos culturales son los que conforman a la sociedad de masas y no a la alta cultura que en Argentina tiene como modelo paradigmático a Borges y a gran parte de las vanguardias artísticas. Sus personajes no leen a los clásicos ni descubren a los escritores malditos pero asisten a las salas cinematográficas, escuchan radionovelas y consultan la sección sentimental de las revistas.

Puig no teme trabajar con géneros tradicionalmente catalogados en la subliteratura porque sus personajes sobreviven con los mitos y el lenguaje de las capas medias de un país atravesado por el aluvión migratorio al que se intentó unificar a través de la escuela pública, gratuita y laica, y con los medios de comunicación de la época, al

compás de tangos y boleros. Con estos elementos se va configurando una peculiar "educación sentimental" no exenta de violencia, intolerancia y clasismo.

Como afirma Miguel Arias en su participación en la "Semana de Autor" que se organizó en España pocos meses antes de su muerte: "El arte de Puig no es parodia, ni costumbrismo, ni caricatura; es un género de nuestro tiempo: el arte de citar, de entrecomillar, el *bricolage* literario".²

Algunos críticos lo han catalogado como representante del "Pop Art", movimiento de posvanguardia que tuvo sus mejores representantes en los Estados Unidos; sin embargo la obra de Puig es profundamente latinoamericana. El propio Puig declara que él es "cursi" y añade, "la diferencia con mis personajes es que soy consciente de ello; lo he asumido".³ Por supuesto la creación exige distancia para que se produzca el "extrañamiento" o la "desautomatización de la percepción", temas de los que escribían los formalistas rusos en sus textos fragmentarios. Puig reconoce que se identifica con la gente reprimida y con la mujer de los años cuarenta y su cultura (en la Argentina); sin duda no las que rodeaban la revista *Sur* sino las que

2 *Manuel Puig. Semana de Autor*, Juan Manuel García Ramos (Ed.), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 18.

3 Participación de Manuel Puig en el homenaje realizado en Barcelona en marzo de 1990, compilado en la citada edición de Cultura Hispánica. Las declaraciones de Puig, salvo que se explicita otra fuente, corresponden, a *Manuel Puig. Semana de Autor, cit.*

consumían novelas rosas y folletines. "Reinas o cautivas" -como escribe Beatriz Sarlo- "las mujeres están siempre en el centro del imperio de los sentimientos".⁴ La belleza verbal de las letras populares, los géneros menores, se reciclan para ser utilizados en sus novelas.

Ricardo Piglia, en un ensayo de los años setenta sobre *La traición...*, cita las palabras de Toto; para poder "volar con la imaginación", "hay que ser flojo como una mujer", hay que ser "distinto" ya que los hombres "se las aguantan, sienten menos". Para Piglia la complicidad entre el protagonista de la novela y su 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".⁵ En obras posteriores esa condición se extendería a prisioneros en *El beso de la mujer araña*, a enfermos terminales en *Pubis angelical* y a ancianas en *Cae la noche tropical*.

4 Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917- 1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1992.

5 Ricardo Piglia, "Clase media: cuerpo y destino", en *Nueva Novela Latinoamericana 2*, J. Lafforgue (comp.), Buenos Aires, Paidós, 1972 . (en nota)

Cada novela mía ha sido dictada por la necesidad de aclararme un problema que no resuelvo, se me cruza un personaje de la vida real y lo aprovecho como protagonista; para analizar mis propios problemas desde otra perspectiva. Nunca he escrito una novela en "frío", ha sido una compulsión.

En el caso de su octava novela la cercanía de los ochenta años de su madre, señala, no le proporcionaba a ella la calma que Puig había imaginado, sino "una épica diaria, cada día inventarse una razón para vivir y una pantalla para no mirar el futuro inmediato que sólo anuncia el final". Quizá por esa razón las protagonistas de *Cae la noche tropical* son esas dos viejas damas en Río de Janeiro, las hermanas Nidia y Luci de Angelis, de 81 y 83 años respectivamente, con sus hijos y nietos en Buenos Aires o Suiza. Ambas son viudas y además Nidia ha perdido a su hija de 48 años víctima de un cáncer, y para elaborar ese duelo visita a su hermana en Brasil. Las ancianas conversan sobre la cotidianidad, sobre el pasado, y, en especial, sobre el "mal de amores" de la vecina de 45 años, argentina, psicoanalista y divorciada que tiene a Luci como confidente. Después de escribir una novela en Nueva York en inglés (*Maldición eterna a quien lea estas páginas*) y otra con personajes brasileños en portugués (*Sangre de amor correspondido*), regresa a los personajes femeninos argentinos pero viviendo en contacto con otra cultura y otra lengua.

Según Juan Manuel García Ramos, editor del volumen que reúne las discusiones en torno a la obra de Puig, *Cae la noche tropical* "es un tratado sobre la soledad y la nostalgia" y aunque reconozca que esa vejez no tenga la crueldad de *La guerra del cerdo* de Bioy Casares, están presentes "el desamor, el desconsuelo y la vulnerabilidad".⁶

Sin embargo, y a pesar de que Luci le comenta a su hermana que "una no habla más que de muertos" y añade "Qué tristeza de esta edad",⁷ su presente no es triste y pueden aún disfrutar de pequeños placeres e incluso se permiten forjar proyectos al margen de la voluntad de los hijos. Simone de Beauvoir, en su tratado sobre la hoy llamada "tercera edad", cita a Proust quien escribió "De todas las realidades (la vejez) es quizá aquella de la que conservamos más tiempo en la vida una noción puramente abstracta".⁸

Aunque la misma Simone asegura que "ni en la literatura ni en la vida he encontrado ninguna mujer que considere su vejez con complacencia", y añade que nunca se habla de una "hermosa anciana", pues en el mejor caso se las califica de "encantadoras",⁹ en México se han escrito por lo menos dos novelas en las que las ancianas protagonistas

6 Juan Manuel García Ramos, "Prólogo" a *Manuel Puig. Semana de Autor*, cit., p.31

7 Manuel Puig, *Cae la noche tropical*, México, Seix Barral, 1989. p.13. Las citas textuales de la novela son tomadas de esta edición y en adelante sólo se colocará el número de página que corresponda.

8 Simone de Beauvoir, *La vejez*, México, Ed. Hermes, 1990, p.10.

9 *Ibid.*

pueden experimentar aún deseos, gozo y, lo que resulta más importante en sus contextos ficcionales, el ejercicio de su libertad e independencia. Me refiero a la novela utópica de Leonora Carrington, *La trompetilla acústica*,¹⁰ escrita a finales de los cincuenta pero publicada quince años después, cuya protagonista, nonagenaria y sorda, vive aventuras extraordinarias con sus compañeras de asilo; y otra menos vanguardista, *La viuda*,¹¹ de María Luisa Puga, publicada recientemente, donde Verónica, la protagonista de 68 años, decide finalmente su vida, se muda de ciudad y satisface sus gustos luego de enviudar tras cincuenta años de feliz matrimonio.

En el caso de las viejas damas o cronas¹² de la última novela de Puig, son mujeres curiosas, sensibles y atentas a las vicisitudes y la belleza de los demás; pueden disfrutar de la comida, de la playa, de las plantas, de las películas y, sobre todo, de la conversación.

Estos personajes parecen corresponderse con Mita, la madre de Toto, quien tiene una hermana, Adela, en *La traición de Rita Hayworth*,

10 Leonora Carrington, *La trompetilla acústica*. Traduc. Renato Rodríguez, Caracas, Monte Avila, 1977.

11 María Luisa Puga, *La viuda*, México, Grijalbo, 1994.

12 En la *Enciclopedia de mitos y secretos*, "crona" es la forma que designa al tercero de los tres aspectos de la Triple Diosa; representa la vejez o la muerte, el invierno, la luna menguante y otros símbolos de la destrucción que preceden al renacimiento. También representa la tercera fase de la vida de la mujer (la post menopausia) y los templos en honor de Rhea, Cronia o Madre del Tiempo eran atendido por ancianas que se consideraban sabias porque ya no derramaban "la sangre lunar" y la guardan para sí. Las cronas son consideradas como diosas de la sabiduría.

después de casi medio siglo y en otro contexto. La incredulidad religiosa y el anticlericalismo que criticaban los beatos de Coronel Vallejos, reaparece en estas viejas damas que nunca van a misa y ante la cercanía de la muerte reconocen, con cierta melancolía, que no creen que haya otra vida que la que transitan. El tema reaparece al recordar la muerte de Emilsen, hija de Nidia

—Yo a Dios lo único que le pido es que si hay otro mundo no me toque estar sola. Pero después de esta vida no hay nada, por suerte.— Claro que no hay nada. Mejor que no haya otro mundo. Para injusticias ya bastante con éste (p.70).

Pero otros personajes, los jóvenes del nordeste que migran en busca de trabajo en Río, sí tienen creencias muy precisas sobre el reencuentro después de la muerte, lo que provoca el posterior comentario epistolar entre las hermanas.

Nunca te contesté a lo que me preguntabas, si yo me puedo ilusionar con que algún día me encuentre de nuevo con los seres queridos que se nos murieron. No puedo, Nidia,¹³ vos tenés razón. Si vos nunca pudiste que fuiste

13 Debería decir "Luci" y no Nidia porque ésta es la que firma la carta, además que la "sentimental", según la psicoanalista, es Luci y la de sentido práctico, Nidia. No sabemos si el error es de la edición o autorial. De todos modos el ejemplo tiene la misma validez para efectos del comentario.

más novelera menos que menos yo. Pero ya ves esta gente tan ignorante del Norte como se consigue conformar con eso. Tal vez más que la ignorancia sea la pobreza. Como no tienen nada de nada, a la fuerza se tienen que inventar esas ilusiones. Yo la envidio a la Wilma. (p 186)

Las ancianas son muy conscientes de la pobreza que les rodea y también de las diferencias sociales que existen hasta en el contexto edilicio (la pequeñez de los cuartos de servicio en los edificios de departamentos de la zona elegante de Leblon). Dicen, escriben, en ese juego de Puig con los lugares comunes del lenguaje cotidiano: "¡Cuánta miseria en un país tan rico!" (p.144).

También son sensibles a la situación política que se vivió en Argentina en el gobierno de Isabel Perón y durante la dictadura militar, y comentan sobre muertes y exilios forzosos. Llegan a preguntarse si los militares brasileños fueron tan "asesinos" como los argentinos cuando estuvieron en el poder.

Pero más allá de los temas políticos, religiosos y económicos, las ancianas recuerdan sus lejanas juventudes, o sus lecturas de poemas de Rubén Darío y de las novelas de las hermanas Brontë a la luz de los problemas sentimentales de la vecina. La psicoanalista Silvia Bernabeu vive un romance pautado por los desencuentros con un viudo de 50 años que conoció en el hospital y que le recuerda a otro galán desamorado que tuvo en México. Toda esta historia la conocemos a través de la narración que le hace Luci a su hermana. Incluso aspectos eróticos que las ancianas califican, sin nunca escandalizarse, como "picantes". Por todo este entramado afectivo y sentimental que conforma la novela,

García Ramos afirma que en *Cae la noche tropical* "nos encontramos con la sensualidad del mejor Puig; con el taraceado verbal de sus más distinguidos antihéroes".¹⁴ A pesar de que las viejas damas comprenden, aunque no siempre justifican, el complicado plan de seducción que traza Silvia para conquistar al escurridizo galán maduro y que la orilla al suicidio, no aceptan la actitud de las muchachas más jóvenes, tanto en Argentina como en Brasil, porque lo consideran juegos peligrosos que pueden destruirlas. También está presente en sus charlas las diferencias por géneros en un mundo sexista.

Dentro de la narración enmarcada que hace Luci sobre la aventura de Silvia, cuando llevó a su galán contador al congreso de psicoanalistas a la bahía de las 365 islas y éste salía todas las noches con los pescadores, las ancianas opinan que los hombres quieren estar "libres y sin ataduras" como el viento; y continuando con el símil añaden "que va arrastrando con todo y no se dan vuelta a ver los destrozos" (p. 97). En oposición, considera Nidia que a las mujeres no les gusta el viento: "Nos despeina, o trae polvo a la casa, y las ventanas se empiezan a golpear" (*ibid.*). Sin embargo, su hermana le hace notar que está de "moda" afirmar que no siempre fue así ya que las mujeres habrían nacido "tan baguales como ellos", pero la educación las cambió. De este modo se introduce en el diálogo la presencia del discurso feminista.

14 J. M. García Ramos en art. cit.

Cae la noche tropical está estructurada en doce capítulos, como los meses del año, y la historia narrada abarca desde mediados de 1987 a comienzos de 1988 con numerosos episodios en analepsis. A su vez puede marcarse una subdivisión en dos partes, como los diálogos que siempre involucran a dos interlocutores. Por cierto esta dualidad simboliza la oposición de conflicto y reflexión, así como la cifra de todas las ambivalencias y todos los desdoblamientos.¹⁵ Las dos viejas damas están en el corazón del relato. Con el número dos se designaba en la antigüedad a la Madre y al principio femenino que sin lugar a dudas es prioritario en la novela.

Los primeros seis capítulos están organizados sobre diálogos y el relato de historias ajenas y por lo tanto predomina el tono oral; los seis restantes se conforman sobre textos escritos, como cartas e informes oficiales; sin embargo la intercomunicación de códigos establece puentes entre la primera y segunda parte.

En el capítulo cuarto, Luci lee el periódico para conciliar el sueño y a través de los anuncios entra el mundo al espacio doméstico: la compraventa (una finca imperial del XVIII), las novedades culturales (las *performances*, la música *afrobeat*, *funk* y *reggae*, Marshal Berman y la posmodernidad, y las denuncias en Sicilia de otro escritor atento a

15 J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1991.

la vejez -Sciascia- sobre la mafia), y también la próxima moda veraniega en Río.

En el capítulo doce se incluye un telefonema de Silvia Bernabeu desde Río a Nidia, ya de regreso en Buenos Aires tras la muerte de su hermana en Zurich, invitándola a viajar y a visitarla. Con este vuelo, que reafirma el espíritu de rebelión e independencia que había manifestado Nidia al quedar sola en Río y oponerse a las disposiciones familiares, se cierra la novela. El último documento escrito, el informe de la azafata de Aerolíneas Argentinas marca otra transgresión de la anciana y un guiño costumbrista: el robo de una manta del avión.

La oralidad predomina desde la elección del título que recuerda la canción mexicana "Nocturnal" de José Sabre Marroquí. Todos los personajes hablan, todos cuentan. Los pacientes de la analista desde el diván, "esta Silvia" (porque Luci conoce a otra del mismo nombre) a su anciana vecina y a su vez ella a su hermana Nidia. El joven Ronaldo Rodrigues o Nascimento, velador, sereno o "vigía" nocturno del edificio, le cuenta a la señora Nidia su vida e ilusiones cuando la acompaña a sus paseos a la playa o al mercado. Pero también todos ocultan información que el lector debe recabar a través de otras voces o testimonios para completar la trama y cubrir o iluminar las zonas oscuras de la historia. Muchos escriben cartas y la comunicación, entonces, cubre distancias mayores. Se escriben las viejas damas entre sí cuando el hijo de Luci impone la separación desde Suiza. Escriben los hijos desde el exterior o prefieren la cercanía costosa del teléfono, como el hijo de Silvia Bernabeu desde México o el Nene, hijo de Nidia, desde Buenos Aires. Algunas cartas se escriben para informar a algunas

personas y soslayar la verdad a otras, como las que intercambian, Alfredo Mazzarini, el Ñato, y Silvia Bernabeu sobre la muerte de Luci, a espaldas de Nidia. Otras cartas deberán ser traducidas y transcritas, como las que se escriben entre Nidia y Wilma, la esposa de Ronaldo. De otros hechos nos enteramos por las partes policiales, como el estupro cometido por Ronaldo contra la niñera María José, con la que huye con el dinero de Nidia para el pasaje aéreo de su esposa Wilma, y el vestido blanco de Fortaleza y la mantilla española que el Ñato le regalara a su madre.

Esta tupida red de mensajes interpersonales borra la voz de un posible narrador; los personajes acceden a la diagénesis por sus propias voces desde la primera novela de Puig y le otorgan a su narrativa una mayor singularidad. Por supuesto existe un metanarrador o autor implícito que organiza las redes del relato pero no aparece en el texto porque su presencia no es necesaria. Esta peculiaridad de Puig se vincula con su perspectiva antiautoritaria en todos los órdenes; también con su propia biografía, cuando abandona el proyecto de convertirse en director de cine en Italia por su incapacidad de ejercer el poder sobre un equipo de gente y de contar una historia en el lapso de un par de horas. Reconoce en una entrevista que en el cine y el teatro cultiva géneros ya consagrados y respeta las reglas, pero la flexibilidad de la novela le permite arriesgar y experimentar más con las formas y los géneros que ha consagrado el público y no la crítica. Y añade: "Los

géneros menores están en cierto modo en la misma situación de las mujeres en los países machistas: se goza de ellas pero no se les respeta".¹⁶

Para finalizar y cerrar el círculo que se traza entre la primera y última novela de Manuel Puig recordemos que decidió pasar del cine a la novela a causa de "la voz de la tía"; cuenta que cuando planeaba la escena de un guión en que la voz de una tía, en *off*, introduciría la acción en tres renglones; dicha voz siguió sin parar durante treinta páginas. Añadamos que continuó desde el pueblo de Coronel Vallejos hasta Río de Janeiro, desde mediados de los años treinta en Argentina a finales de los ochenta en Brasil. La historia de quien la escuchaba y transcribía concluyó en Cuernavaca en 1990.

16 Entrevista de Tununa Mercado a Manuel Puig, "Un desafío permanente y vertiginoso", en revista *Tiempo*, 11 de septiembre de 1977 (México D.F.). Este dato también lo dieron las profesoras de la Universidad Nacional de La Plata, Graciela Goldchluk y Julia Romero en su conferencia "Los manuscritos de Manuel Puig", UNAM, febrero de 1997.

La imaginación melodramática: sentimiento y vida nacional¹

Julia Romero

I. Traducciones y tradiciones

Reconocer la tradición cinematográfica y negar la literaria se convierte en uno de los *Leitmotive* sobre el cual Puig edifica cierta figura de escritor² que se caracteriza principalmente por borrar las marcas del padre y de la patria, ambos integrantes de una pareja que ha sido nefasta desde los comienzos, pero que, sin embargo, promovió su producción a partir de la negatividad. El padre en el campo literario, Borges, había propiciado que toda una generación de escritores se viera indefectiblemente bajo su sombra; la patria lo había condenado a la censura y al exilio, y sin embargo es el lugar hacia donde dice remitir constantemente su escritura: "escribo en el castellano de Argentina y soy leído en traducciones", protesta en una suerte de manifiesto en contra de la crítica y de la censura —"Loss of a Readership"—, en 1985, y que

- 1 El presente artículo es parte del publicado en la revista *Orbis Tertius*, núm. 2, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1996.
- 2 La noción de figuras de escritor está basada en las teorizaciones sistematizadas por María Teresa Gramuglio en "La construcción de la imagen", en Tizón, Rabanal, Gramuglio, *La escritura argentina*. Universidad Nacional del Litoral, 1992, donde suma los aportes metodológicos de estructura de sentimiento (R. Williams), ideograma (F. Jameson) y campo intelectual (P. Bourdieu).

concentra un cuerpo de nociones que se reiteran sistemáticamente en entrevistas de diversas épocas.³ A pesar de sí, esta afirmación oculta su inverso: la escritura "de traducción", que ya había experimentado Puig cuando ensayaba los comienzos⁴ no tenía la intención fundacional, característica que ha sido señalada respecto de la cultura argentina,⁵ sino el intento de colonización de un espacio extraño, extranjero. Al contrario del mecanismo de importación de culturas, lo que Puig postulaba en sus primeros guiones no era un lector nacional o por lo menos no un lector de traducciones. Recién con la primera novela se "traducen" las referencias del cine de Hollywood y se contraponen a la realidad cotidiana del pueblo. La escritura de traducción se reitera con otras características en su sexta y séptima novelas: la versión original de los manuscritos de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) está escrita en inglés; en *Sangre de amor correspondido* (1982) escri-

- 3 Para el análisis de este tema remito a mi trabajo "Del monólogo al estallido de la voz" incluido en la Publicación Especial, núm. 1 de *Orbis Tertius*, Manuel Puig. *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, edición de José Amícola; colaboradoras: Goldchluk, Páez, Romero, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1996.
- 4 Puig escribe *Ball cancelled* en una mezcla de inglés y castellano en su primera versión. *Summer Indoors* en una versión en inglés y otra en castellano. La característica que surge a primera vista es la de copia o imitación del lenguaje de los films de Hollywood, gesto que continúa aún en el tercer guión, en castellano, en el que imita el lenguaje de una clase. Remito al volumen citado en la nota anterior, donde se incluyen los tres guiones.
- 5 Panesi, Jorge, "La traducción en la Argentina", en *Voces*, núm. 3, agosto de 1994.

tura y traducción estuvieron vinculadas ininterrumpidamente en el proceso generativo: Puig contaba como "pre-textos"⁶ con doscientas setenta páginas desgrabadas de las conversaciones con un albañil brasileño y las traspone/traduce en el personaje de Josemar. "Escribir en el castellano de Argentina" implicó para la escritura de estos textos, y desde *La traición*, un proceso de traducción implícito en el trabajo de estilización del lenguaje.

Al margen de las traducciones, el período de menor productividad novelística —1982 a 1990— lo dedica Puig a indagar experimentaciones a nivel lingüístico, genérico y estético que lo ubicarían en otra tradición. Así lo muestran los numerosos manuscritos de proyectos en los que desarrolla una tendencia marcadamente surrealista que ya esbozaba en el período de su residencia en México,⁷ coincidente con la primer etapa del escritor en el exilio. Si, tal como cita Gramuglio, "el imaginario de un escritor es, también, la construcción de una imagen de sí en el espacio literario, y su estética, la forma que da a esa

6 "Avant-texte" según la terminología de A. Grésillon, *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, Presses Universitaires de France, 1994. En su glosario define el *avant-texte* como "ensemble de tous les témoins écrit qui témoigne de la genèse du texte génétiques écrits conservés d'une oeuvre ou d'un projet d'écriture, et organisés en fonction de la chronologie des étapes successives."

7 A partir del año 73, en el que comienza la etapa del exilio Puig reside en primer lugar en México, aproximadamente hasta fines del 76, cuando el periódico mexicano *Excélsior* anunciaba el estreno de su comedia musical *Muy señor mío*, dirigida por Nancy Cárdenas.

imagen",⁸ la imagen oculta, entonces, una estética marginal respecto de las consagraciones del mercado que lo emparentan con una vertiente del cine de Buñuel.

Con el mismo visaje de ocultamiento, Puig funda su *traición* al inventar un pasado que encubre la cultura letrada al tiempo que produce y reproduce discursos que exhiben una consistencia cinematográfica, desde los repertorios hasta los mecanismos de narratividad.⁹ Pero entre sus papeles, un nombre —Delly—¹⁰ denuncia abiertamente su adscripción al melodrama literario donde se advierte su doble función: componer un homenaje al tiempo que construye un espacio de distancia crítica.¹¹

8 Alan Viala, *Naissance de l'écrivain*, París, Minuit, 1983, p.10; citado por M.T. Gramuglio, *op.cit.*

9 *La traición de Rita Hayworth* es la novela que ostenta en mayor medida referencias literarias junto a las cinematográficas.

10 Delly era el seudónimo de una escritora de origen francés, Marie Petitjean de la Rosière (1876-1947), llamada también María Salomón aparece asimilada en los pre-textos de su primera novela a lo cursi. Remito a la sección "Anotaciones en Collage" en *Manuel Puig. Materiales iniciales...* op. cit.

11 En este sentido pueden leerse las líneas que Puig dedica a Borges en el suplemento *Sábado Cultural* de *ABC*, Madrid, núm. 281, 21-6-1986, p.xiv; publicado con el título "Un recuerdo de Borges" en: *Espacios de Crítica y Producción*, Universidad de Buenos Aires, núm 15, diciembre 1994-marzo 1995, p. 23; *cfr.* J.Amicola, "El escritor argentino y la tradición borgeana" y que denomina originariamente "La voz de una mujer": "*Ahora me piden de este periódico unas palabras en su memoria y sólo se me ocurre decir que su relación con la literatura es una historia de amor correspondido, él amó como pocos los libros y la literatura lo abrazó como a un amante privilegiado. Y junto a ambos, en sus últimos años de ceguera, se empieza a escuchar la voz de una mujer que le lee,*

Antonio Gramsci, en *Literatura y vida nacional*¹², agrupa diversos tipos de novelas populares y proporciona una visión sutil y sumamente esclarecedora que hace partir de la orientación ideológico-política de sus textos. Sólo haremos referencia a algunas agrupaciones que interesan a este trabajo. Por un lado, (a) las novelas consideradas como representativas de la tendencia democrática ligada a las ideologías de 1848, es decir a las ideologías socialistas. Hay que recordar que en esa fecha, año del *Manifiesto Comunista* de Marx y Engels, las ideas revolucionarias ya estaban en el ambiente ideológico: se asiste entonces al surgimiento de la República con la obtención de derechos para las clases relegadas (sufragio universal y extensión de libertades públicas). *Los miserables*, de Víctor Hugo y *Los misterios de París*, de Eugène Sue representan esta línea. Otro grupo (b) está representado por las novelas de Ponson du Terrail —invocadas por Roberto Arlt en los repertorios de sus textos— y las de Alejandro Dumas, cuyo *Conde de Montecristo* sería modelo inspirador del *superhombre*¹³ nietzscheano.

una voz que le trasmite la poesía y se va volviendo la poesía misma, la voz de quien él no podrá dejar por lo tanto de enamorarse. Una historia tan romántica que su pudor le impediría concretarla. Si me oyese se pondría colorado, ésta es mi pequeña venganza, por aquello de los títulos horribles". (Citado del manuscrito, los subrayados son míos). Homenaje y distancia crítica están constantemente ligados en la literatura de Puig, también en este escrito, que supone una venganza al explicitar una historia de amor de quien no escribía sobre ellas.

12 Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional*, trad. José Aricó, México, Juan Pablos Editor, 1976.

13 "El tipo de *superhombre* es Montecristo, liberado de este halo particular de

La tipología los diferencia por el carácter histórico de esta última categoría y por la escasa explicitación de lo ideológico-político, pero además —agrego— hay un posicionamiento en la representación del "miserabilismo". En Du Terrail hay una exaltación de los aristócratas y de sus fieles servidores. En Hugo, Jean Valjean, un hombre de pueblo, es encarcelado por haber robado un pan y pasa veinte años en prisión a causa de sus tentativas de evasión. Si bien aparece como víctima de una sociedad crecientemente opresiva¹⁴ y que, a la manera romántica, produce una degradación mayor al recluirlo en esa otra sociedad de delincuentes, sin embargo la posibilidad de salidas públicas es postergada por una redención moral. La conmiseración de monseñor Myriel provoca en él una verdadera conversión, que a su pesar, no será suficiente para apartarlo de aquella condición. Es destacable la observación de Gramsci respecto del autor, hacia quien revela ciertas reservas: a pesar de componer una tendencia socialista democrática insta a recordar la amistad de Víctor Hugo con Luis Felipe, de lo cual deduce una postura monárquico-constitucional.¹⁵ Por otra parte

fatalismo que es propio del bajo romanticismo..." Antonio Gramsci, *op. cit.*

- 14 En el prólogo el autor explicita que su intención es denunciar la "degradación del hombre a través del proletariado, la decadencia de la mujer hambrienta, la atrofia del chiquillo que vive sin sol".
- 15 Hugo escribe *Los miserables* inspirado en *Los misterios de París*, de Sue pero también en el éxito que éstos tuvieron, dice Gramsci, lo cual deja entrever la posibilidad de una tendencia populista, si tenemos en cuenta las reservas que había enunciado acerca de su amistad con Luis Felipe. El término *populismo* lo define en otra sección del estudio haciendo referencia a la tesis de Alberto Consiglio: "*frente al crecimiento del poder político y social del proletariado y*

Eugène Sue¹⁶—su inspirador— representa las miserias del pueblo y denuncia las instituciones, pero además exhibe un sistema de represión de la delincuencia profesional. Otro grupo (c) lo conforman las novelas policíacas. Rocambole, el héroe admirado por los protagonistas de Arlt, a pesar de ser una creación de Ponson du Terrail, es incluido en este grupo. La representación del delito plantea la posibilidad de salida ilícita e individual, por lo tanto contrapuesta al primer grupo, que había sido denominada "novela social".

El último grupo al que nos referiremos (d) lo conforma la novela sentimental, no política en sentido estricto, pero caracterizada por la representación de lo que se denomina en el texto "democracia sentimental". En esta línea ubicaremos la novela sentimental de Delly.¹⁷

de su ideología, algunos sectores del intelectualismo francés reaccionan con estos 'movimientos hacia el pueblo'. La aproximación al pueblo significaría, por consiguiente, una continuación del pensamiento burgués que no quiere perder su hegemonía sobre las clases populares y que para ejercerlas mejor acoge una parte de la ideología proletaria." Gramsci, *op. cit.*

- 16 Sue es autor de *Los misterios de París*, una de las primeras novelas del género del folletín (publicada por entregas en el *Journal des Débats*, que era el diario de la burguesía ilustrada, entre 1842 y 1843), y de *Los misterios del pueblo o Historia de una familia de proletarios a través de los tiempos* (publicada por entregas en el mismo periódico, entre 1849 y 1856)
- 17 *Cfr. Deuda de amor*, donde se representa la posibilidad de matrimonio entre el marqués de Orcella —que reúne "fortuna, vieja y noble familia, dones físicos, bellas cualidades intelectuales y morales" — y Ernestina Campestri, "sin dote, o casi sin ella, nada tiene que aguardar de otro pretendiente a pesar de su innegable hermosura". Las novelas de Delly circulaban en Argentina sobre todo en la década del 40, en la versión española de la editorial Tor, otro punto de

El rescate de estos tipos de novelas según su orientación permiten dilucidar ciertos matices que se eslabonan —en una compleja red— con la literatura citada por Arlt y Puig, de modo que se encuentran algunas claves que diferencian el uso ideológico de ciertos elementos, en el marco de un repertorio común: la novela popular decimonónica. En Puig, aparecen conectadas características del primero y del último tipo: la novela sentimental se liga a una preocupación social cuestionadora del orden burgués que había generado la "revolución folletinesca".

Al melodrama literario se le sumarán otras variaciones del género que en su conjunto constituyen un programa que se define cuando el escritor determina el pasaje de los guiones iniciales a su primera novela, lo que significó la *conversión de una estética en una poética*¹⁸ que llevaría como rúbrica el bolero, el tango, el melodrama literario, el radioteatro y el melodrama fílmico hollywoodense y mexicano de las décadas 30 y 40 junto con estrategias que componen su transgresión.

II. Puig y el melodrama inicial

La primera novela ostenta una densidad que contradice la textura en apariencia simple, y que incorpora la extrema fragmentación, sobrecargada con la cita de referencias culturales que funcionan como iconos,

contacto con las lecturas de malas traducciones de Roberto Arlt.

- 18 Uso el término "poética" con el sentido de actividad *programática* en el uso de ciertos repertorios de la representación, regulada por ciertas leyes, e integradora de una teoría sobre el arte. En este sentido se relaciona con el concepto de los "comienzos" de Edward Said, como *producción intencional de significados*, en *Beginnings*, New York, Basic Books, 1975.

de modo que las historias se intercalan, se vinculan y enriquecen y conforman una verdadera *superproducción* que desdibuja la imagen del narrador decimonónico.¹⁹ Una retórica minimalista surge como producto: las historias se concentran en un mínimo de palabras que en algunos casos se reducen al sintagma correspondiente a un título. La mayoría de los films evocados tienen su filiación en las vertientes genérico-fílmicas en boga en los años de la hegemonía hollywoodense: *Cuéntame tu vida* (A. Hitchcock), *La dama de las camelias* (G. Cukor), *El Gran Ziegfield* (R. Leonard), *Cumbres borrascosas* (W. Wyler), *Solterona* (F. Sumpter), *Ninfa constante* (E. Goulding), *Sangre y arena* (R. Mamoulian), *Intermezzo* (G. Ratoff), son algunos de ellos.²⁰ Los films citados, referidos o recontextualizados aparecen atravesados por la vertiente melodramática. Aun en el musical citado en el capítulo III Toto incluye ese perfil melodramático: Fred Astaire muere al estrellarse su avión en la guerra y Ginger Rogers lo espera vanamente, "aunque ella y él transparentes siguen bailando hasta que no se ven más". Las excepciones: dos films en el cuaderno de pensamientos de Herminia, uno de los cuales es referido como una película francesa —que es invención de Puig— y que se inscribe en la vertiente gótica del horror (muestra, a modo de parábola, el mecanismo por el que una sociedad se enferma de *fragmentación esquizofrénica* provocada por un modelo

19 Esta hipótesis se encuentra desarrollada en el artículo citado en la nota 2.

20 Como parte de una investigación en curso el presente trabajo no es exhaustivo en el análisis de las referencias culturales y su funcionamiento en la economía de la novela.

conveniente para las clases dominantes, el señor feudal) y *Lujuria*, también inventado, nombrado como referencia al vacío de significancia en el mundo de Herminia, equiparable a *Atlántida* o *El Dorado*. En las versiones anteriores de la novela se incluían *Drácula* o *Betty Boop*.²¹ El mecanismo del escamoteo construye una textura armada entre lo dicho y lo no dicho por imposibilidad: los films de Hollywood estaban sometidos a un sistema de control cifrado en el llamado "Código Hays", que habían convenido los productores, y que se sustentaba básicamente en una política de moral victoriana; al mismo tiempo fueron sus condiciones de posibilidad. *Betty Boop*, pese a ser un dibujo animado, fue uno de esos films que padecieron la censura. La sustracción de Puig obedece a otras causas: si bien el texto excluido no ofrece mayores explicitaciones, como icono contenía fuertes connotaciones como para no ser sustraído por el "eterno escamoteo" —tal es la expresión que aparece frecuentemente en sus anotaciones— de una estética que obedece a las reglas del *suspense* y el interés, por otra parte propios de los folletines del género policial y sentimental. Ambos, junto al psicoanálisis —ese "folletín de la clase media", según lo denomina Beatriz Sarlo²² a partir del uso que Puig realiza en sus textos de ese saber—

21 Una referencia al film *Drácula* estaba incluida en las primeras versiones del capítulo X, "Paquita, invierno de 1945". (La transcripción del pasaje, en el artículo citado en la nota 2.) La referencia a *Betty Boop* estaba incluida en la primera de las tres versiones del capítulo III, "Toto, 1939"

22 "Manuel Puig y la magia del relato", *Revista Fierro*, núm. 23, Buenos Aires, julio de 1986. Citado por Graciela Speranza en "Puig y Hitchcock: psicoanálisis y folletín", en: *Espacios de Crítica y Producción*, Universidad de Buenos Aires,

constituyen una suerte de casuística, de la que el escritor extrae el máximo de rentabilidad narrativa.²³ En este sentido, *Ball Cancelled* aparece como la matriz generadora de ese cruce: Puig declara haberse inspirado en *Rebeca, una mujer inolvidable* (Hitchcock), *El amor nunca muere* (S. Franklin) y *Cumbres borrascosas*. De todos modos en los films de Hitchcock aparece una concentración de esta mezcla que Puig continúa con los aditamentos del melodrama crítico como el de Wyler. Los usos polémicos y estratégicos que Puig realiza de la estética del melodrama —estética que se sustentaba en la identificación como fundamento de valor— permiten dilucidar una crítica a la conciencia pre-social vigente en esas ideologías, que en alguna medida se esbozaban en los films de ese director. *Cumbres borrascosas*, considerado la cumbre del género constituye un film en el que no se ha leído suficientemente la importancia de la representación de una sociedad clasista. Como en *La dama de las camelias*, hay dos ideologías amorosas en pugna:²⁴ el amor de Catherine Earnshaw y el de Heathcliff sufre las diferencias sociales de sus protagonistas, real causa de la "fatalidad" que circula en la historia, tanto en el film de Wyler como

núm 17, diciembre de 1995

- 23 G. Speranza, en el artículo citado, sostiene respecto de *The Buenos Aires Affair*: "superpone así, deliberadamente, las variantes del caso. Explora sus analogías formales y explora sus posibilidades narrativas: el caso policial (con su remisión al género), el caso psicoanalítico (con su remisión a los casos freudianos) y el caso amoroso (Hollywood, como casuística sentimental)".
- 24 Roland Barthes, "La dama de las camelias", en *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

en la novela de Emily Brontë. La intromisión del personaje masculino en el mundo anhelado por su amada es presentada como quiebra del orden naturalizado del mundo burgués representado por la casa Linton, Thrushcross Grange. Lo "natural" es la división en clases, por eso se explica el debate interior que sufre la protagonista, entre el amor y la obediencia debida al orden social. De todos modos, como Wyler trabaja sobre la fórmula tradicional del melodrama, el amor de la pareja aparece signado por la fatalidad, por la imposibilidad de alteración de ese sino trágico que los mantiene unidos más allá de la muerte como paradigma del amor verdadero, y que aparece visualmente en el símbolo del ramo de bresos, *Leitmotiv* del film. Este mensaje es leído por Mita cuando se refiere a Juárez (W. Dieterle), lectura que desplaza al contenido político de la historia mexicana en el film. En vez de éste, el tema del amor más allá de la muerte ocupa al personaje que ha perdido su segundo hijo. En este sentido, *Hasta que la muerte nos separe* (W. Wellman) proporciona un modo de identificación de la experiencia vivida con la de la historia del film.

En general, el melodrama difundido por Hollywood y por cierta literatura era el que operaba como lenguaje modelizador que controlaba y garantizaba la reproducción de modelos de subjetividad que respondían a una moral sexual identificable con los modos de vida burgueses.²⁵ Si el melodrama en sus orígenes había sido netamente

25 Es interesante ver que este concepto es sostenido por uno de los autores que Puig había leído, según consta en una de las notas al pie de *El beso de la mujer araña*: Wilhelm Reich, en *Der Einbruch der Sexualmoral, zur Geschichte der*

popular, es decir, expresión genuina de los intereses del pueblo —y en este sentido constituía una literatura nacional-popular—,²⁶ posteriormente la apropiación que realiza el discurso estatal genera una vertiente de prácticas de escritura y de lectura que construyen dispositivos de control regidos por la ley del género.²⁷ Así, *María*, la novela de Jorge Isaacs que representaba los tópicos románticos de la "literatura nacional e individual"²⁸, "...permanece cerrada a las luchas civiles y a los conflictos sociales" y "... las gentes del valle actúan como imagen ideal de la felicidad de los enamorados", no tenía un afán didáctico como *Pablo y Virginia*, que Bernardin de Saint Pierre²⁹ utiliza para ejemplificar el dualismo rousseauiano: amor puro de los protagonistas-maldad ciudadana que alejada de la naturaleza provoca la destrucción del sentimiento. De todos modos, ambas novelas aparecen citadas en *La*

sexuellen Ökonomie, Berlín, Verlag für Sexualpolitik, 1932. Trad. castellana: *La irrupción de la moral sexual*, Editorial Homo Sapiens, 1983.

- 26 Una literatura nacional-popular, concepción de Gramsci, surge en el marco de ciertas variables: a) una identidad de concepción del mundo entre escritores y pueblo, que refleje que los sentimientos populares son vividos como propios por los escritores, b) que los escritores cumplan una función "educadora nacional" propiciando la elaboración de esos mismos sentimientos populares después de haberlos revivido y hecho propios.
- 27 Utilizo el término castellano para operar con su ambigüedad, ya que me refiero a la ley del género literario (*genre*) y del género sexual (*gender*).
- 28 Susana, Zanetti, *Jorge Isaacs*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- 29 Recuerda Zanetti que tanto *Atala* (1801) de Chateaubriand como *Pablo y Virginia* han sido vinculadas con *María* desde su primer prólogo.

traición de Rita Hayworth. La concepción de la fatalidad alimentaba los imaginarios de una época signada por la Segunda Guerra Mundial. Recordemos que las citas aparecen en los capítulos VIII "Mita, invierno de 1943" y X "Paquita, invierno de 1945", y —como en *El Quijote* de Menard— el cambio de contexto produce otro texto. Entre los intersticios de ambos se lee la distancia crítica de la ironía³⁰ en el nivel del autor implícito. Esta cualidad es aplicable a todas las referencias culturales que aparecen citadas en la novela, y que afilian a Puig a los mecanismos del *Pop Art*.³¹ La composición escolar es otra muestra de estos mecanismos: *El gran vals* (J. Duvivier) se traspone al imaginario del niño, que sobreimprime su melodrama a la vida de Johannes Strauss.

La otra vertiente genérico-fílmica que se vincula en la escritura de Puig, además del melodrama —en su distintas versiones ("puro", policial, psicoanalítico)— es el *thriller* de horror. El pasaje desechado de la economía narrativa de las primeras versiones de *La traición* constituye, sin embargo, una matriz generadora que se hará presente

30 "Aunque parezca lo contrario, la copia exacta presenta más problemas estéticos que su deformación porque impugna muy fuertemente la idea de que el arte transforma todo lo que toca y que el artista se define en la marca personal que deposita incluso en los objetos más banales. La copia exacta es, en su propia exactitud, una ironía." Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 1994.

31 Es interesante tener en cuenta que cuando Puig escribe *La traición*, entre 1963 y 1965, reside en Nueva York, época de Warhol y la música de *Velvet Underground* (Lou Reed y John Cale). En literatura, la sicodelia o movimiento beat había posibilitado escritores como Jack Kerouac, William Burroughs y Allen Ginsberg, entre otros.

en particular en la primera novela escrita en el exilio, *El beso de la mujer araña*. Al contrario de su primera novela, donde los films concretizan el ensueño contrapuesto a la realidad cotidiana que se aparece por momentos como siniestra, en su primera novela mexicana este contrapunto se invierte: la clausura de la celda es ahora la que cifra la utopía —que para existir necesita del encierro o del delirio—, al tiempo que el horror se representa en los films y en la historia nacional que, apenas referida en el comienzo, usurpa cada vez más lugar.³²

III. México, una nueva estética

La filmografía mexicana amplía las fuentes que alimentan esa estética de la copia, que ha sido interpretada, en lo referente al uso de los estereotipos, como condición de posibilidad de la identidad argentina³³ a causa del estado de dependencia cultural de los países periféricos. El mismo Puig lo corrobora cuando afirma que "los países latinoamericanos han crecido a la sombra de dos grandes culturas: la europea, y en este siglo la norteamericana (Hollywood y el jazz-rock). Eso ha dado lugar en nosotros a toda una tendencia imitativa. Los modelos son

32 A la funcionalidad de los films en *El beso* me refiero más específicamente en el ensayo "Puig, la seducción y la historia", en *Cuadernos Angers-La Plata*, núm. 1, Université d'Angers (Francia), Universidad Nacional de La Plata (Argentina), 1996.

33 Daniel Castillo Durante, "El estereotipo como condición de posibilidad de la identidad argentina. La interacción entre cultura, identidad y estereotipo en las novelas de Sábato y Puig", en R. Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*, Frankfurt, Vervuert, 1995.

ajenos, irreales. Todo intento de emulación fracasa porque las motivaciones son falsas (todas menos una) y los materiales son precarios. El resultado es la cursilería, el vano afán de sofisticación y madurez en vez de la auténtica expresión de nuestro subdesarrollo". Sin embargo, estos productos conmueven y fascinan porque "la única motivación real de estos realizadores y divos es su profunda necesidad de expresión, combinada con su total fe en los modelos que admiran".³⁴ Sin embargo ésta es parte de la historia. En el revés de la trama es posible descubrir otras variables relacionadas con los intereses de mercado, que determinaron en gran medida esa dependencia cultural. El hecho se generaba durante la primera posguerra, cuando Estados Unidos tenía como objetivo, en el área cinematográfica, desalojar del mercado latinoamericano la producción europea. Un despliegue de estrategias se hizo presente en ese campo de luchas, entre las que se cuentan las versiones traducidas de producciones americanas, o la promoción de actores locales que se incluirían junto a estrellas europeas, importadas con el mismo fin. Aunque en un principio los films se enfrentaron con el repudio —lo cual no fue previsto en su política de penetración— con el tiempo el mismo público fue seducido por las formas de narrar del cine norteamericano. Luego de marchas y contramarchas para promover el desarrollo de una industria local frente a la cultura que se imponía,³⁵ tanto México como Argentina logran impulsarla durante la

34 Elena Poniatowska, "Entrevista a Manuel Puig", en *Novedades*, México, 23 octubre 1974.

35 Entre las estrategias de resistencia para competir en el mercado cinematográfico,

década del 30. Pero como ambos países necesitaban de la tecnología extranjera para su desarrollo, el paso siguiente fue padecer un boicot que limitaba el desenvolvimiento de una u otra cinematografía, según los intereses del momento. Como consecuencia, la imposición en el mercado determinó también la hegemonía de sus modelos en la formación de un imaginario. Estas cuestiones no parecen ajenas a los intentos posteriores de realización de un cine nacional, que en gran medida aparecía caracterizado por una retórica del *Kitsch*, y que tiene en el film *Aventurera* (México, 1949; dirección Alberto Gout, protagonista Ninón Sevilla) su máximo exponente. Puig, en el periódico citado declara:

Ninón Sevilla no hace un sólo gesto veraz, todo es imitativo, nada está enraizado en una emoción propia, vivida. Ninón mima los gestos que ha visto en las grandes trágicas del cine. Es ridícula en primera instancia porque todo lo vuelve excesivo y falso, pero hay tal intensidad en su intento, cree de tal manera en los gestos admirados en alguna pantalla de su infancia, que de ridícula pasa a patética y de patética a sublime. La intensa sinceridad de

la industria mexicana decide imponer una política impositiva para los films norteamericanos. Su negocio de exhibición cinematográfica entró en colapso, —hay que tener en cuenta que cubrían el noventa por ciento del mercado— cuando se negaron al pago. Los dueños de las salas comenzaron a exhibir producciones nacionales, lo cual exigió a la industria producir mayor cantidad de films. Remito, para ésta y otras cuestiones de interés en relación con el melodrama cinematográfico al trabajo de Silvia Oroz, *Melodrama. O cinema de lágrimas da América Latina*, Río de Janeiro, Ríó Fundo Editora, 1992.

su falsa concepción la redime. El equivalente de Ninón Sevilla en directores es Orol.³⁶

De algún modo, la estética que descubre en el cine mexicano es la propia, pero se manifestará mediante nuevos repertorios fundamentalmente a partir de *El beso de la mujer araña*, su cuarta novela.

Los estereotipos —incluida la historia melodramática como estereotipo— proporcionaban un mecanismo de consolación que atenuaba la angustia de la imposibilidad, las individualidades y sus deseos se disolvían o se desplazaban en los moldes que aparecían legitimados, y los sumía en una inmovilidad propia de los regímenes reaccionarios. Proporcionar una moral exportable fue la política extendida a través de los estereotipos, pero ésta había encontrado un terreno fértil en los países latinoamericanos que reunían "cristalizaciones resistentes conformadas por el clero y la casta militar".³⁷

IV. De los comienzos a los finales: el último tango en Buenos Aires

El mismo año de aquel "manifiesto" Puig escribe *Tango Musik* —el título está enunciado en alemán—, un guión cinematográfico del que

36 En el mismo artículo rescata otro director como valioso, el "Indio" Fernández, en él ve "inspiración de primera mano, una milagrosa intuición de lo auténtico latinoamericano".

37 Antonio Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Trad. Raúl Sciarreta, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984. De todos modos la cuestión es más compleja de lo que aparece planteada aquí. Debe evitarse toda interpretación mecanicista que pueda surgir del análisis, y de la cual nos apartamos.

consta el primer borrador, en inglés. El último texto en el que se hallaba trabajando —*Vivaldi*— también constituye un guión en inglés. Todo revela el retorno al gesto fundacional de su literatura, y a postular un lector que ya había "colonizado". Pero a la traducción idiomática se le agrega la traducción de mundos representados: en la novela los melodramas de Hollywood se "trasladaban" a la realidad doméstica de un pueblo bonaerense; en el guión se traduce al inglés la realidad del Buenos Aires inmigratorio del 900.

De la novela al guión las técnicas sufren un reacomodamiento: la fragmentación ahora aparece como forma propia del género, igualmente acentuada, la historia se sintetiza y los personajes aparecen sin el volumen que les otorgaba el contrapunto de monólogos interiores.

Si los comienzos, según el concepto de Said,³⁸ conforman un gesto preparatorio de las obras posteriores, desde el cual el escritor parte y las "hace salir", en los materiales iniciales de *La traición* se encuentra en estado de contingencia el guión *Tango Musik*.³⁹ Los guiones conforman un género que a Puig le atrae no sólo por su relación con el cine, sino también por su condición de *menor*: en relación al film, es sólo su pre-texto.

38 Said, *op. cit.*

39 Se trata de un guión inédito de la última etapa del escritor, aproximadamente de 1985, que efectivamente fue presentado a los estudios de Hollywood para comercializarlo. En el dactilograma aparece el nombre de una productora de films.

En *La traición*, Mita y Toto escapaban a los modos de subjetividad estereotipada⁴⁰ mientras los demás personajes se sumían en las "máscaras" confeccionadas por la industria cultural para ser *un buen hombre* o *una buena mujer*, moldes diseñados por las *lecciones* que profería Hollywood. Las vampiresas, protagonistas de algunos melodramas fílmicos (Marlene Dietrich, Hedy Lamarr, Rita Hayworth), eran representadas en identificación con el mal y terminaban, al modo de las heroínas trágicas, atrapadas por el destino y la pasión provocada. Tal discurso pedagógico se justificaba en la política cultural que habían convenido a partir de los años 30 los productores de cine (la Motion Pictures Producers and Distributors of America). La convención se concretiza en aquel Código, que fabricaba, junto a los sueños glamorosos, una moral que aseguraba el dinero de los inversores. La mala reputación que había adquirido Hollywood por aquel entonces fue la causa que condujo a la invención de una imagen de sociedad pura y respetuosa, tal como reclamaban algunos grupos religiosos. El Código funcionó hasta la década del sesenta, coincidentemente con la irrupción de films europeos que significaban una amenaza en la competencia regida por las leyes del mercado.⁴¹ La propaganda ideológica que

40 Remito a "Anotaciones en collage" en *Manuel Puig. Materiales iniciales...op.cit.* En esa sección hay una anotación si no previa, por lo menos simultánea a la etapa de redacción de la obra, y que alude a este carácter de excepción respecto de la subjetividad que constituyen los personajes de Mita y Toto. Véase también Alberto Giordano, "Lo común y lo extraño", en *La experiencia narrativa. (Juan José Saer-Felisberto Hernández-Manuel Puig)*, Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo, 1992.

ejercían los estereotipos, si bien no era tan explícita como en los films nazis que circulaban durante la Segunda Guerra, ejercían el mismo poder. La carta de Berto en la primera novela puede leerse entonces como las *Confesiones de una máscara*, en la que aparece el lado oculto, lo siniestro: la impotencia frente a la opresión de aquellos modelos. "La carta robada"⁴² por el narrador que muestra furtivamente esa debilidad, prefigura la estética de los géneros latinos que revierten las representaciones opresivas del imaginario: en el tango, como en el bolero⁴³ aparecen invertidas —en un gran porcentaje— las relaciones de lo masculino/femenino, de su forma tradicional, patriarcal. Esta se desplaza por la representación de una subjetividad masculina victimizada. En la carta de Berto, por lo tanto "se cita" el tango.⁴⁴

41 Para este tema remito al trabajo de Leonard Leff y Jerold Simmons, *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s*, New York, Anchor Books, Doubleday, 1991.

42 La carta de Berto como equivalente de la "carta robada" del cuento de Poe, según el análisis de Lacan, sostiene el análisis de mi artículo "Las traiciones de Manuel Puig. Otra lectura de *La traición de Rita Hayworth*", en José Amícola (comp.), *Homenaje a Manuel Puig*, revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Serie Estudios e Investigaciones, núm. 21, 1994.

43 En *La traición* sólo aparece citado "Nosotros" en el capítulo IX "Héctor, verano de 1944", en estrecha relación con las estrategias de seducción y abandono que despliega el personaje. Aquí, como en otros boleros, no existe tal inversión. Para este tema remito al estudio de René Campos, "The Poetics of the Bolero in the Novels of Manuel Puig", en *World Literature Today*, v. 65, núm. 4, Autumn 1991.

44 La carta cita el género, pero también cita un tango, tal como consta en las notas al pie de la edición genética de la carta. En *Manuel Puig. Materiales iniciales...*,

En el guión de la etapa final de la producción de Puig se presenta otro modo de transgresión. En *Tango Musik* el mundo del *glamour* es reemplazado por la realidad del Buenos Aires del 900 donde la historia del suburbio desplaza al ensueño: dos personajes femeninos, Ilse y Pola, inmigrantes en la etapa cercana a la época del Centenario, sueñan durante un viaje en barco que las llevará de Hamburgo a Buenos Aires, con un lugar que las aleje de la pobreza y la discriminación, respectivamente, ambas miserias que había traído la Primera Guerra. Ilse viaja con su hijo de cinco años, Johannes, para encontrarse con su esposo que trabaja en un astillero como empleado. Pola, que se dice polaca porque había escapado de las persecuciones en Rusia (supuestamente antes de la Revolución) viene a encontrarse con el esposo con el que tuvo que casarse —por poder— ya que no tenía dote. Como referentes míticos de las sociedades de la era industrial los inmigrantes constituyen, al lado de las novelas, el inicio de una red causal, donde la frustración de las expectativas interviene como gesto fundacional: Ilse enviuda a causa de la negligencia patronal de Hollander, y Pola se encuentra con el hombre que en vez de esposo oficiará como *cafishio*, en una homologación que ya Dostoievski había postulado: el matrimonio como la prostitución son dos variantes de la dependencia mercantil femenina.⁴⁵ Por otra parte, Ilse, una vez viuda, se ve acechada por los

op. cit., donde constan frases del tango "Tomo y obligo" .

- 45 En *Crimen y castigo* (1866) Dunia, de origen burgués, aparece a punto de casarse con Svidrigáilov sólo para salvar a su familia económicamente, quedando igualada al personaje de Sonia, que se prostituye con el mismo motivo.

requerimientos del antiguo patrón de su esposo. En esta historia, la música de tango funciona como nuevo icono del erotismo, que —por otra parte— implica a Pola como representante de ese mundo, contracara del de Ilse. Pero paulatinamente los estereotipos se sobrepunen en una misma identidad: Ilse seducida por el mundo del tango, logra subvertir la represión naturalizada por la cultura e incorpora la faceta que el mundo del tango le había revelado. El final feliz implica la realización de aquel discurso utópico que había caracterizado a las novelas⁴⁶: el personaje logra su integridad, el desdoblamiento femenino entre la diva y el ama de casa logra su síntesis. Ese momento coincide con el levantamiento de la censura que había caído sobre el tango hacia el final de la historia, cuando esa música pasa de la periferia y la clandestinidad al centro, y figuran, además de la transformación del cuerpo urbano, el cambio que el personaje logra, su independencia económica y sexual.⁴⁷

En *La traición*, "se conjuga la impotencia y la aspiración heroica de una colectividad sin salidas públicas".⁴⁸ Pero la percepción de la "fatalidad" del destino por parte de los personajes se desenmascara en el final, con el gesto irónico de la muestra de la carta. *Tango Musik*,

46 Cfr. en *La traición* la antítesis entre el ama de casa y la diva, y más explícitamente en *Pubis angelical*.

47 En las ficciones de Puig el cruce entre sexo y economía estuvo siempre presente.

48 Carlos Monsiváis, "Notas sobre cultura popular en México", *Latin American Perspectives*, 5, núm. 1, 1978. Citado por Elías M. Muñoz en *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*, Madrid, Pliegos, 1987.

en cambio, si bien también contiene tintes melodramáticos, representa la transgresión a esa visión cegada a lo social: la "fatalidad" —la muerte del esposo de Ilse— se vuelve el pretexto para encontrar la salida pública en el mundo laboral, rompiendo los estereotipos que a comienzos de siglo regían como un mandato.⁴⁹

Desde el *Kitsch* de aquel *tango* inicial que enseñaba los errores⁵⁰ del sistema patriarcal hay un trayecto que culmina en la producción final, el último tango, recorrido de una exploración que recoloca en su centro el deseo que yacía desplazado.

49 Entre los manuscritos de Puig hemos encontrado un escrito inédito en el que se demuestra el uso inequívocamente irónico que realiza del melodrama. Remito a *Un destino melodramático* (incluido en este libro). Como el narrador de *El beso de la mujer araña*, la vuelta de tuerca está dada en la nota al pie que incluye el relato.

50 Beatriz Sarlo cita a Moles: "Una de las funciones fundamentales del Kitsch es su función pedagógica o educadora". Sarlo agrega que las narraciones semanales "no sólo enseñan su mal gusto. En un momento de conformación del público medio y popular, ellas son instrumentos culturales en sentido amplio". En *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

Un destino melodramático¹

Establecimiento de texto
a cargo de Julia Romero²

- Señorita maestra ¿se acordó de lo que le pedí?

- Sí, niña. Fui a ver en el diccionario y busqué la palabra melodrama.

Dice así: "especie de drama en que, con recursos vulgares, se procura ante todo mantener la curiosidad y emoción del auditorio". Entonces busqué la palabra drama y decía: "Obra de asunto serio y generalmente triste, que conmueve profundamente el ánimo y suele tener desenlace funesto".

1 El título es propuesto aquí por falta del mismo en el manuscrito. Escrito casi íntegramente con bolígrafo negro, salvo en escasas excepciones. El criterio adoptado para esta edición ha sido el de establecer la versión *rescatada*, sin enmiendas. Es la única versión encontrada entre sus papeles y corresponde, probablemente, a la última etapa del escritor. Se coloca * cuando la escritura que figura es conjetural. Los signos angulares indican la terminación de los nombres, donde sólo figuraban sus iniciales.

Corregimos "Reiner" por "Steiner", citado en mi artículo "De monólogo al estallido de la voz", en *Manuel Puig. Materiales para la Traición de Rita Hayworth*, edición de José Amícola, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, 1996.

2 Agradezco a la familia Puig su autorización para publicar el presente texto. Se publicó por primera vez en 1996 como anexo de mi artículo "La imaginación melodramática", en *Orbis Tertius*, núm. 2, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata, 1996.

- ¿Entonces un melodrama es un drama hecho por alguien que no supo Señorita?

- No exactamente, busqué más en la enciclopedia en la parte de teatro, y decía que en el drama los conflictos están originados en los defectos o virtudes de los personajes. Cada personaje tiene su propio carácter con defectos y virtudes, y de ahí surgen los dramas, porque se trata de gente diferente entre sí, y por eso chocan. En cambio en el melodrama lo que origina el conflicto es alguna intervención del destino, como en "Puerta cerrada",³ que L[ibertad] L[amarque] pierde todo en la vida porque un cartero entrega el telegrama a alguien que salía en ese momento de la casa de ella, que era tan buena. Y también era muy buena M[argaret] S[ullivan] en *La usurpadora*,⁴ pero se atrasa el cochero que la lleva al puerto y pierde el barco y el novio se cree que ella no vino porque no lo quiere. En el melodrama hay siempre esos golpes de la mala suerte. Y los reciben personas buenas. Las protagonistas de los melodramas son siempre mujeres muy buenas.

- ¿Santas?

3 *Puerta cerrada*, film de Luis Saslavsky, 1939.

4 *La usurpadora*, título original *Back Street*, de la M. G. M., 1941. Director: Robert Stevenson. Existen tres versiones de este film: una de 1932, director Stahl; la segunda es a la que se refiere Puig, por las iniciales M.S. (además de Margaret Sullivan, participaban Charles Boyer y Richard Carlson como actores principales) y la tercera versión es de 1961 del director David Miller, con Irene Dunne, John Boles y Susan Hayward. Existen además dos versiones mexicanas. Los datos fueron tomados de la *Historia documental del cine mexicano*, tomo 6, México, Ediciones Era, 1974.

- No, una cosa es ser buena y otra ser santa.

- Señorita, una tía de mami se quedó soltera también por eso, un golpe de la mala suerte: le prestó el vestido a una amiga que entró a la casa de un soltero, y el novio de la tía de mami se creyó que era ella, y la esperó hasta que salió y la mató y se escapó, y nunca nadie supo más de él. La tía de mami nunca más salió de la casa. ¿Pero qué culpa tuvo ella?

- Culpa ninguna, el destino le mandó la desgracia. Hay gente que se busca la desgracia, por defectos de carácter, y esos vendrían a ser personajes de drama ¿entendiste?

- ¿Y la tía de mami no es personaje de drama entonces?

- Según el diccionario no, es personaje de melodrama. La pobrecita tuvo un destino melodramático.

- ¿Y qué hay que hacer para salvarse de un destino melodramático?

- Nada, porque no depende de uno. Te cae y te electrocuta como un rayo, basta no piensen más en eso.

- No señorita, a mí me da miedo, voy a rezar mucho todas las noches para salvarme de un destino melodramático.

Nota de redacción: tal destino puede ser agravado más aún mediante luces agoreras de J. Fipee* y acordes apocalípticos de Max Steiner.

Cronología de la producción escrita de Manuel Puig

Graciela Goldchluk

Esta cronología es el resultado de un trabajo en equipo, realizado con la profesora Julia Romero durante casi tres años, en los cuales leímos todo el material que se encontró en el escritorio de Manuel Puig en Cuernavaca, lo clasificamos y así conformamos el archivo Puig que fuimos completando con materiales recopilados entre artistas y profesores en países en los que Puig trabajó.

Con el archivo organizado, en primer término según se tratara de material édito o inédito, y en este último caso según su grado de elaboración, me dediqué a investigar su datación y a revisar nuevamente los textos.

Abarca todos los trabajos de autoría de Manuel Puig: novelas, obras de teatro, guiones cinematográficos, guiones televisivos, artículos periodísticos, prólogos y diversos proyectos inconclusos; ordenados según la fecha probable en que comenzó a trabajar en ellos y agrupados por décadas.

Lo presento en tres secciones: I. Material édito, con los datos de la primera edición, II. Material inédito y III. Proyectos inconclusos. En cada título se agregan datos de interés relacionados con etapas de elaboración o con el contenido de las obras, cuando son poco conocidas o desconocidas. En algunos casos se transcriben entre comillas declaraciones de Puig.

Las fechas indicativas responden a la datación de los papeles en que se presentan los manuscritos y dactiloscritos originales, cuando es posible cotejadas con declaraciones y datos biográficos adicionales. En la mayoría de los casos, un trabajo se escribe al dorso de las pruebas de galera o de traducción de otro. En caso de no poder determinar la fecha de escritura, se consigna la de la primera publicación.

Para una apreciación más global del ritmo de escritura se incluye un sumario que conserva la división genérica y en secciones (material édito, inédito, en preparación) y una cronología general sumaria que engloba todos los títulos ordenados por fecha probable de elaboración.

1950 / 1960

I. Material édito

Guiones cinematográficos

1956/ 1958: *Ball cancelled*. Se encuentran apuntes con esquemas para este guión en su cuaderno de Roma. Se trata de un melodrama romántico ambientado en una casa de campo estilo *Cumbres borrascosas*. Editado en *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, edición a cargo de José Amícola, La Plata (Argentina), Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de la Plata, 1996.

1956/ *Summer indoors / Verano entre paredes*. Ambas versiones pertenecen a Puig. Es una comedia romántica con elementos de melodrama de Hollywood, que transcurre en Lucerna (ciudad que reaparecerá en *Cae la noche tropical*). La versión en castellano fue publicada en *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth, op. cit.*

1960 / 1970

I. Material édito

Novelas

1962/ 1965: *La traición de Rita Hayworth*. Es la novela que tiene más cantidad de material descartado en la versión definitiva. Fracás una tentativa de publicarse en España. En Argentina llegó a la imprenta y fue rechazada porque el linotipista advirtió "obscenidades" que podían traer problemas con la censura de la dictadura de Onganía en el poder. Su editor se exilió pocos años después. Primera edición: Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.

1967/ 1969: *Boquitas pintadas*. Presumiblemente, comenzaría a trabajar en esta novela al descartar el proyecto *Humedad relativa 95%*, por considerarlo demasiado autobiográfico. Primera edición: Buenos Aires, Sudamericana, agosto 1969 (cuatro ediciones ese año).

Guiones cinematográficos

1960: *La tajada*. Es el primer guión ambientado en Argentina, en la ciudad de Buenos Aires, durante el comienzo del primer gobierno peronista. Publicado en *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth, op. cit.*

Artículos

1969/ 1970: "Bye-bye Babilonia". Recopilación de "Cartas de Manuel Puig", en la revista *Siete Días Ilustrados*. Publicados en *Esteriores de una década. Nueva York '78*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina / Seix Barral, 1993.

II. Material inédito

No hay ningún texto escrito en esta década terminado sin publicar.

III. Proyectos inconclusos

Novela

1965/ 1967: *Humedad relativa 95%*. Llegó a redactar cuatro capítulos. Incluso hay una versión en inglés del primer capítulo. Es esta novela se desarrollan las reacciones de un padre frente a su hijo. Tendría que esperar a *Maldición eterna a quien lea estas páginas* para volver a tratar un personaje paterno. A la muerte del escritor, "Primer Plano" (suplemento literario del diario *Página/12*) publicó un fragmento considerándola un proyecto en el que estaba trabajando, sin embargo no hay indicios de que volviera a trabajar sobre esta novela. Hay esquemas narrativos para siete capítulos. (Castellano, 200 páginas, incluyendo versiones y apuntes previos).

Guiones

- 196... *Nina y he* : No hay fechas indicativas, pero las hojas utilizadas son del mismo tipo de las que se usaron en *La traición de Rita Hayworth*, entre cuyos pre-textos figura el personaje "Nina" que no llega con ese nombre a la versión éditada. Los personajes son escritores (uno de ellos escribe para el cine). (Manuscrito, en inglés y castellano, 40 páginas).
- 196... *Historia de Jujuy*: (Sin título) Resumen de guión, ambientado en Jujuy. Personajes: Gianni (regresa a Jujuy después de recibirse de ingeniero en Milán), Piero (ha provocado su ruina por causa de las drogas), la esposa de Piero (no puede ver la realidad, acusa a Gianni de asesinar a Piero). (Original de dactiloscrito, 4 páginas).
- 1967/ 1969: *Marzomanía y luna/Lucena and body guard*. El proyecto está desarrollado casi en su totalidad en forma manuscrita, en castellano. Al dorso hay un dactiloscrito de una de las primeras versiones de *Boquitas pintadas*. Alcanzó a desarrollar sólo la primera escena. La acción transcurre en un departamento en el que hubo un suicidio. (9 páginas con anotaciones, tres de guión desarrollado).

1970 / 1980

I. Material édito

Novelas

1972/ 1973: *The Buenos Aires Affair*. Se conserva una primera versión dactiloscrita. Otros títulos que fueron descartados: *Una noche en el Ritz*, *La espía y el traidor*, *Yeta*, en todos los casos con el subtítulo "Novela policial de Manuel Puig". Primera edición en Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

1973/ 1976: *El beso de la mujer araña*. Comenzó a pensar en la novela hacia 1972. Se entrevistó con presos políticos liberados en mayo de 1973 por el gobierno de Héctor Cámpora, en Argentina, la redacción habría comenzado en México, en 1974. Primera edición: Barcelona, Seix Barral, 1976.

1976/ 1978: *Pubis angelical*. Primer título *Pubis de ángel*. Al dorso aparecen originales de *Boquitas Pintadas* y de la traducción de *The Buenos Aires Affair*. En la primera versión, el personaje de Ana conversaba con doctor, además de con su amiga. Primera edición: Barcelona, Seix Barral, marzo de 1979.

1978/ 1980: *Maldicion eterna a quien lea estas páginas*. La primera redacción de la novela está en inglés. Al dorso de la primera versión, se encuentra el dactiloscrito original de "Los arcanos de la pólvora". Publicado en *Nueva York '78*. Primera edición: Barcelona, Seix Barral, noviembre de 1980.

Guiones cinematográficos

- 1978: *La cara del villano*. Guión cinematográfico de Manuel Puig basado en el cuento "El impostor" de Silvina Ocampo. Versión 1978, para el productor Barbachano Ponce. El director mexicano Arturo Ripstein lo convirtió en el film *El otro*. Puig, disconforme con la versión cinematográfica que lo presentaba como único autor del guión, a pesar de que éste había sido modificado, lo publicó en 1985 con el título *La cara del villano*. Primera edición: *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, Seix Barral, 1985.
- 1978: *Recuerdo de Tijuana*. Primer título *Aventurera*, título de un bolero que canta el protagonista, cantante de boleros que se ve envuelto en una historia de traficantes. También es el título de una de las películas preferidas por Puig, con Ninón Sevilla como protagonista. Fue encargado por Manuel Barbachano Ponce, aunque nunca llegó a filmarse. Primera edición: *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, *op. cit.*

Artículos

- 1975: "Los nuevos misterios de París". En "Diorama de la cultura", *Excélsior*, México, 24 de agosto de 1975. Es una respuesta a las críticas recibidas por *The Buenos Aires Affair*.
- 1978: *Estertores de un década*. Artículos publicados en la revista *Bazaar*, de Madrid, durante 1978. Primera edición de Palermo, Sellerio editore, 1984. Primera edición en castellano, Buenos Aires, Espasa Calpe / Seix Barral, 1993.

II. Material inédito

Comedias musicales para teatro

1974: *Amor del bueno*. Subtítulo "Melodrama". Ambientada en México, en los años 40. Es una obra escrita para la actriz y cantante mexicana Lucha Villa. No se presentó. Es la historia de una mujer que protege y ayuda a un joven cantante enfermo. (Original dactiloscrito y manuscrito, 60 páginas).

1975: *Muy señor mío*. Ambientada en Veracruz 1954. Representada en México en 1976, dirigida por Nancy Cárdenas y protagonizada por Carmen Salinas, pero no llegó a concretarse. Se trata de una comedia de enredos con boleros. Una prostituta fracasada se disfraza de hombre para cumplir un encargo, dos mujeres se enamoran de "él" y descubre la historia de un asesinato. (Original dactiloscrito, 80 páginas).

1978 *Pilón*. Lírica cumaná. Espectáculo musical basado en canciones folklóricas populares venezolanas. La obra está construida a modo de *collage*, los diálogos se arman con las canciones.

Guión para T.V.

1974: *Muestras gratis de comésticos*. En colaboración con Agustín García Gil. Adaptación del capítulo IV de *La tracción de Rita Hayworth* para la televisión mexicana. (Versión completa, 23 páginas, en castellano).

Guiones cinematográficos

- 1973: *Boquitas pintadas* "Mi último trabajo en Argentina, antes de irme en setiembre de 1973". Dirigida por Leopoldo Torre Nilson en Buenos Aires, 1974.
- 1975: *El lugar sin límites*. Se conserva parte del guión, en su primera versión. Es una adaptación de la novela homónima de José Donoso. La película fue filmada por Arturo Ripstein, en 1978, con Lucha Villa (cantante muy admirada por Puig) como actriz, en el papel de la Japonesa Grande. El único de sus trabajos para el cine que lo dejó conforme al ver el resultado en la pantalla, hizo retirar su nombre de los títulos debido a una amenaza de censura por parte del gobierno de López Portillo.
- 1975: *Sad flowers of opium*. Subtítulo "Opium Tale". Escrito en castellano (sólo el título está en inglés). Resumen de guión cinematográfico. El guión está desarrollado, pero se han extraviado hojas intermedias. Es la historia de una opiómana, mujer de gran belleza protegida por un chino poderoso, su psicoanalista se enamora de ella e intenta salvarla. No hay indicación de haber presentado el script a ningún productor. El ambiente recuerda a algunas historias de *Pubis angelical*. (Original dactiloscrito, en castellano, 47 páginas).

1979: *Urge marido*. Producción de Manuel Barbachano Ponce. Enero-1979. Se trata de una comedia, la protagonista es una enfermera ("Gordis") que convence al novio de una vecina embarazada para que se case, a través de diferentes enredos que incluyen una personificación de Libertad Lamarque. (Copia de guión, 83 páginas).

Artículos

1978: *Chistes argentinos o el último tango en Venezuela*. Del estilo de los publicados en *Bazaar*, es de suponerse que lo escribiera cuando concretó *Pilón*. Critica los prejuicios nacionalistas.

III. Proyectos inconclusos.

Guiones

1975: *Gratas veladas de sociedad*. Resumen cinematográfico. Ambientado en México, época actual. Gira en torno a un asesinato confuso. (Original dactiloscrito, muy anotado, 17 páginas, en castellano.)

1977: *Guión de ballet*. Sin título. Resumen cinematográfico. Ambientado en México, época actual. Historia de amor entre bailarina y músico. Personajes: Olga, Cecilia, Ismael. (Original dactiloscrito, 7 páginas, en castellano.)

- 1977: *Serena* Resumen cinematográfico. Ambientado en México, época actual. Comienza y termina en una vecindad de México. Tiene escenas surrealistas. Hay una escena de King Kong y una en un museo con Mary Todd Lincoln (a quien se alude en *La traición de Rita Hayworth*). (Original dactiloscrito, muy anotado, 19 páginas, en castellano.)
- 1979: *Guión con boxeador* Sin título. Resumen original de guión. Ambientado en un barrio humilde de México, D.F., época actual. Historia de la rivalidad entre dos hombres, que se enfrentan en una pelea. Personajes: Arsenio, Joaquín, Estela. (Original dactiloscrito con anotaciones, 7 páginas, en castellano. Hay dos páginas manuscritas con el comienzo del desarrollo del guión.)

1980 / 1990

I. Material édito

Novelas

1980/ 1982: *Sangre de amor correspondido*. Seguramente comenzó a grabar las conversaciones con el albañil en la primera mitad de 1980, ya que en junio de ese año estaba ya instalado en su departamento de Leblon, como lo indica la dirección a donde se dirige la editorial Hachette. Publicada en Barcelona, Seix Barral, 1982.

1986/1988: *Cae la noche tropical*. Datación al dorso de las primeras versiones de los capítulos. Cap. I: mayo de 1986; Cap. II: setiembre de 1986; Cap. III: diciembre de 1986; Cap. IV: enero de 1987; Cap. V: agosto a setiembre de 1987; Cap. VI: mayo de 1987; Cap. VIII: enero de 1988; Cap. IX: enero de 1988; Cap. X: enero de 1988; Cap. XI: mayo de 1988; Cap. XII: enero de 1987 (sólo las cartas de Nidia y Silvia). En la primera versión, de quince capítulos, hay una carta escrita desde La Plata, así como otras alusiones a la ciudad, que acentúan el matiz autobiográfico. En la segunda versión, dactilografiada, se agregan en forma manuscrita alusiones a la frazada que va a ser la clave del final de la novela. Primera edición: Barcelona, Seix Barral, octubre de 1988.

Guiones cinematográficos

1986: *The seven tropical sins*. Original en inglés, escrita para el productor David Weisman, responsable de la versión cinematográfica de *El beso de la mujer araña*. Dos personajes, Ralph y Ken, llegan en un transatlántico para los carnavales. Publicado en su versión italiana, *I sette peccati tropicali*, Milan, A. Mondadori, 1990. Traducción de Angelo Morino y prólogo de Manuel Puig.

Obras de teatro

1980/ 1981: *El beso de la mujer araña* Adaptación escénica de la novela homónima realizada por el autor. Original en portugués (hay dos versiones). Estrenada en la sala Escalante de la Diputación de Valencia, el 18 de abril de 1981. Con Pepe Martín (*Molina*) y Juan Diego (*Valentín*). Para esa representación, Puig preparó una versión "hispanizada", en la que los personajes hablan de tú y se cambian algunas palabras, como "niño" por "chico". (En su biblioteca: Víctor León, *Diccionario de argot español*, Madrid, Alianza, 1980, dedicado a Puig por Pilar Daniel, autora de la Introducción, el 11.7.80) Publicado junto con *Bajo un manto de estrellas*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

- 1981/ 1982: *Bajo un manto de estrellas* Estrenada en el teatro Ipanema de Río de Janeiro, el 20 de agosto de 1982. Con Rubens Correa (*Dueño de casa*) y Vanda Lacerda (*Dueña de casa*). Historia de un matrimonio, su hija y dos visitantes. "El tema principal de *Bajo un manto de estrellas* es la mirada de los otros" (M.P.). Se separa de los cánones realistas. Publicada en *Bajo un manto de estrellas, op.cit.*
- 1987: *Misterio del ramo de rosas*. Otros títulos que aparecen en los originales son: *Paisaje a oscuras* y *Víctor y Andrés*. Dos personajes femeninos: paciente y enfermera, en la habitación de un sanatorio, hablan de sus vidas. "Creo que la vida de los afectos tiene una dinámica propia. (...) La anécdota de *Misterio del ramo de rosas* excluye todo factor sexual determinante" (M.P.). Escrito en castellano y traducido al inglés, francés, alemán e italiano. Fue estrenada en Donmar Warehouse, el 24 de julio de 1987, con Brenda Bruce (paciente) y Gemma Jones (enfermera). Se publicó en italiano *Misterio del mazzo di rose*, Milán, A. Mondadori, 1987. Traducción e introducción de Angelo Morino.
- 1982/ 1985: *Triste golondrina macho*. Acción ubicada en los comienzos del siglo XIX. Personajes: Hermana mayor, Hermana menor, Caballero, Flavia, Cabrero. "Es una reflexión sobre el componente autodestructivo de la pasión amorosa". No fue representada. Se publicó en Torino (Italia), Eunadi, 1988. Traducción y edición a cargo de Angelo Morino.

Cuentos y artículos

- 1984: "Loss of a Readership". Conferencia leída en un encuentro de escritores censurados, organizada por la revista *Index of Censorship*. Parte de la conferencia está publicada en "Writers and Repression", *Index of Censorship*, Vol. 13, nº 5, octubre de 1984. Muñoz cita "Losing readers in Argentina", *Index of Censorship*, v. 14, núm. 5. Hay traducción de José Amícola "Censuras y rencores (la pérdida de un lectorado)", publicada parcialmente, sin mencionar el traductor, por "Primer Plano", suplemento cultural de *Página/12*, en 1990. Este artículo contiene reflexiones que lo convierten en germen de "El error gay".
- 1985: "Prólogo". *La cara del villano. Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral. Contiene el relato de cómo ingresó a la literatura.
- 1986: "La voz de una mujer". Aparecido en el suplemento "Sábado cultural", *ABC*, Madrid, núm. 281, 21 de junio de 1986. Incluido también en el artículo de José Amícola "El escritor argentino y la tradición borgeana", *Espacios de crítica y producción*, Universidad de Buenos Aires, diciembre de 1994-marzo de 1995.
- 1990: "Un destino melodramático" Relato breve en forma de diálogo. Encontrado junto con los manuscritos de los relatos reunidos en *Los ojos de Greta Garbo*. Se refiere al melodrama como género, pero menciona a la actriz argentina Libertad Lamarque (cuya carrera fílmica se desarrolló principalmente en México).

- 1990: *Los ojos de Greta Garbo*. Relatos publicados en la revista italiana *Chorus*. Primera edición *Gli occhi di Greta Garbo*, Milán, Leonardo editore, mayo de 1991. Primera edición en castellano, Buenos Aires, Espasa Calpe / Seix Barral, 1993. Traducción de José Amícola. En esta edición se agregan dos escritos póstumos: "Una actriz y sus directores" y "El fin de la literatura" (este último es una versión de los "Apuntes breves sobre mi relación con el cine" que Puig publicó como prólogo a *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*).
- 1990: "Promesa dell'autore". Prólogo a *I sette peccati tropicali*, Milán, A. Mondadori, 1990. Traducción de Angelo Morino. Reseña su actuación como guionista y cuenta por qué retiró su nombre de los títulos de *El lugar sin límites*.
- 1990: "El error gay". Desarrollo de algunas hipótesis contenidas en "Loss of a Readership". Publicado en forma póstuma en un dossier sobre homosexualidad de la revista *El Porteño*, Buenos Aires, septiembre de 1990.

II. Material inédito

Comedias musicales para teatro

- 1988: *Renata*. Sin título. Proyecto de espectáculo teatral para desarrollar con Renata Schusheim y el grupo Caviar. Tiene elementos fantásticos y de ciencia ficción. (Original dactiloscrito, 32 páginas)

1988: *Gardel uma lembrança*. Ambientada en Buenos Aires, 1915. Episodio imaginario en la vida de Carlos Gardel, aparece el motivo de las prostitutas polacas (que se trata en *Tango Musik*). Gardel, siendo un músico de barrio, conoce y ayuda a una prostituta; ya famoso, se encuentran en París y deciden casarse, ella vuelve a Buenos Aires en barco y allí se entera del accidente en Medellín. Se proyecta su publicación en portugués, español e italiano. Escrita en portugués, hay traducción en castellano y en italiano.

Guiones cinematográficos

198...: *Pubis angelical*. Filmado por Raúl de la Torre en 1982. En su prólogo a *I setti peccati tropicali*, Milán, A. Mondadori, 1990, Puig afirma: "Mi guión fue modificado profundamente en una revisión unilateral hecha por el director, que yo desaprobé en su momento. El sentido político de la novela resultó seriamente comprometido, agregándose incluso un elogio a Evita Perón, personaje que es tiempo de que sea analizado con objetividad. Involuntariamente, contribuí a una enésima etapa de su vacua santificación".

- 1985: *Tango musik*. Guión cinematográfico. Visado por la censura en Brasil. Ambientado en Buenos Aires, a comienzos de siglo. Cuando arriban Hollander y Pola, rige la prohibición de ejecutar tangos en la ciudad de Buenos Aires. En el final, ambas mujeres escuchan la música de tango como un símbolo de su propia liberación. Tiene alguna relación con la película *Naked Tango*, probablemente se comenzara a trabajar con este guión, y después Puig pidió que lo retiraran de los títulos, aunque se conserva un agradecimiento a Manuel Puig. (110 páginas, en inglés.)
- 1987/ 1989: *Vivaldi*. Guión cinematográfico sobre la vida de Vivaldi. Redacción definitiva en Santa Marinella (Génova - Italia) en 1989, en una residencia de Ceconi puesta especialmente a disposición de Puig. (Original manuscrito, 69 páginas, en inglés.)

III. Proyectos inconclusos

Novelas

- 1982: *Mère fantasie*. Se conservan manuscritos con esquemas y anotaciones muy en germen. Ambientado en 1941. Personajes principales: Aciega (simpatizante nazi, luego se retira de la política), Irina. Anotación: "La novedad romántica de Mère F. sería que elaboración romántica se realiza al final (alargado) en que H E Aciega se encuentra con ella vieja o noticia muerte y se da cuenta de cosas y ata cabos románticos 20 años después." (27 páginas con anotaciones, castellano.)

- 1984 *Historia con pescador*. Sin título. Ambientada en una aldea pobre de pescadores en Brasil. El hambre desencadena una historia fantástica, con elementos oníricos y una muñeca mecánica. Al dorso, galeras de la traducción francesa de *Bajo un manto de estrellas*. (Original dactiloscrito con muchas anotaciones manuscritas, 9 páginas la primera versión, la segunda versión alcanza 30 páginas, incluidas anotaciones, en castellano.)
- 1987 *Novela con padre*. Muy en germen. Sólo está la estructura de los capítulos y distintos cuadros con personajes. El primer capítulo sería el diario del padre. (15 páginas con anotaciones, en castellano)

Comedias musicales

- 1987: *Musical con guerrilla*. Sin título. Ambientado en las Antillas, con un dictador en el poder. Apuntes manuscritos con esquemas. En una anotación: "peón es guerrilla secreto, lo matan. Lidera la conga". (Original manuscrito, 6 páginas, en castellano).
- 1989: *Dorelli-Belén* Apuntes para dos partes, con números musicales, todos tangos. (Original manuscrito, 11 páginas, en castellano).

Guiones cinematográficos

- 198...: *El beso de la mujer araña*. Resumen de guión en italiano. Diecisiete escenas para cine, con indicaciones alternativas para una versión en T. V. (se sugiere cambiar "Cat People" por "Salón México", film mexicano de 1947). (En italiano, 7 páginas.)

- 198...: *El beso de la mujer araña*. Proyecto de guión en inglés, con anotaciones con letra de Manuel Puig y con una letra desconocida. Fragmentos. También cuadro hojas manuscritas del hotel Maksoud, Sao Paulo, Brasil, con las primeras ideas para el guión, en inglés, letra de Manuel Puig.
- 1983: *The Good Luck Charm*. (Synopsis by Manuel Puig for a film by Bruno Barreta) Historia de amor entre Nueva York y Brasil (parte de la acción se desarrolla en Recife, época de carnaval). Termina con el regreso de la protagonista a N. Y. donde recibe una tarjeta. (Original en inglés, 10 páginas, en inglés).
- 1984: *Bel-air*. Historia con actores: Sadie and Aldo. (4 páginas, inglés y castellano.)
- 1984: *Río story*. Esquema argumentativo para una historia en Río. Muy en germen. (Manuscrito, 12 páginas, en inglés y castellano).
- 1985: *Peny and Eileen*. Resumen de guión. Ambientado en un campus, la historia se cuenta según el punto de vista de cada personaje: Peny, Eileen, John, Tim. (Manuscrito en castellano, versión final del resumen, 8 páginas, en inglés).
- 1988/ 1989: *Jarama*. Ambientado en el Hospital de Jarama, en 1937. Se encontró material de estudio sobre la Guerra Civil Española. (Originales dactiloscritos y manuscritos. Resumen: 3 páginas, en castellano. Guión: 9 páginas, inglés y castellano).

1988- 1989: *Claudia Muzio*. Resumen de guión cinematográfico sobre la vida de la cantante lírica Claudia Muzio. Se encontró material de investigación sobre el tema. Hay una carpeta con el proyecto registrado (Copyright 1989) (Manuscrito del resumen: 3 páginas, en inglés; versión registradas: 4 páginas, en inglés).

Sumario

Se consigna la fecha de elaboración y, entre paréntesis, la de la primera edición.

I. Material édito

Novelas

- 1962/1965: *La traición de Rita Hayworth* (1968)
1967/1969: *Boquitas pintadas* (1969)
1972/1973: *The Buenos Aires Affair* (1973)
1973/1976: *El beso de la mujer araña* (1976)
1976/1978: *Pubis angelical* (1978)
1978/1980: *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980)
1980/1982: *Sangre de amor correspondido* (1982)
1986/1988: *Cae la noche tropical* (1988)

Guiones

- 1956/1958: *Ball cancelled.* (1996)
1959: *Summer indoors / Verano entre paredes* (1996)
1960: *La tajada* (1996)
1978: *La cara del villano* (1985)
1978: *Recuerdo de Tijuana* (1985)
1986: *The seven tropical sins* (1990)

Obras de teatro

- 1980/1981: *El beso de la mujer araña.* (1983)
1981/1982: *Bajo un manto de estrellas* (1983)
1982/1985: *Triste golondrina macho* (1988)
1987: *Misterio del ramo de rosas* (1987)

Relatos, artículos, prólogos

- 1969/1970: "Bye-bye Babilonia"
1975: "Los misterios de París" (1975)
1978: *Estertores de una década* (1993)
1984: "Loss of a Readership" (1985)
1985: "Prólogo" a *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana* (1985)
1986: "La voz de una mujer" (1986)
1989/1990: "Un destino melodramático" (1996)
1990: "Premessa dell'autore" *I sette peccati tropicali* (1990)
1990: *Los ojos de Greta Garbo*
1990: "El error gay"

II. Material inédito

Guiones

- 1973: *Boquitas pintadas* (estrenada en 1974)
1974: *Muestras gratis de cosméticos* (Para T.V., en colaboración)
1975: *El lugar sin límites*. (estrenada en 1978)
1975: *Sad flowers of opium*
1979: *Urge marido*
198.: *Pubis angelical* (estrenado en 1982)
1985: *Tango musik*
1987/1989: *Vivaldi*

Musicales para teatro

- 1974: *Amor del bueno*
1975: *Muy señor mío*

- 1978: *Pilón*
1988: *Renata*
1988: *Gardel uma lembrança*

Relatos, artículos, prólogos

- 1978: *Chistes argentinos o el último tango en Venezuela*

III. Proyectos inconclusos

Novelas

- 1965/1967: *Humedad relativa 95%*
1982: *Mère fantasie*
1984: *Historia con pescador*
1987: *Novela con padre*

Guiones

- 196...: *Nina y He*
196...: *Historia de Jujuy*
1967/1969: *Marzomanía y luna/Lucena and Body guard*
1975: *Gratas veladas de sociedad*
1977: *Guión con ballet*
1977: *Serena*
1979: *Guión con boxeador*
198...: *El beso de la mujer araña* (para T.V. y cine en italia)
198...: *El beso de la mujer araña* (para cine. No continuó con el proyecto)
1983: *The Good Luck Charm*
1984: *Bell air*
1984: *Río story*
1985: *Peny and Eileen*

1988/1989: *Jarama*

1988/1989: *Claudia Muzio*

Musicales para teatro

1987: *Musical con guerrilla*

1989: *Dorelli-Belén*

Cronología general sumaria

- 1956/1958: *Ball cancelled*
1959: *Summer indoors/Verano entre paredes*
1960: *La tajada*
196...: *Historia de Jujuy*
196...: *Nina y He*
1962/1965: *La traición de Rita Hayworth*
1965/1967: *Humedad relativa 95%*
1967/1969: *Boquitas pintadas* (novela)
1967/1969: *Marzomanía y Luna/Lucena and Bodyguard*
1969/1970: "Bye-bye Babilonia"
1972/1973: *The Buenos Aires Affair*
1973: *Boquitas pintadas* (guión)
1973/1976: *El beso de la mujer araña* (novela)
1974: *Muestras gratis de cosméticos*
1974: *Amor del bueno*
1975: *Muy señor mío*
1975: "Los nuevos misterios de París"
1975: *El lugar sin límites*
1975: *Sad flowers of opium*
1975: *Gratas veladas de sociedad*
1976/1978: *Pubis angelical* (novela)
1977: *Guión con ballet*
1977: *Serena*
1978: *La cara del villano*
1978: *Recuerdos de Tijuana*
1978: *Pilón*
1978: *Chistes argentinos o el último tango en Venezuela*
1978: *Estertores de una década*
1978/1980: *Maldición eterna a quien lea estas páginas*

- 1979: *Urge marido*
- 1979: *Guión con boxeador*
- 1980/1981: *El beso de la mujer araña* (teatro)
- 1980/1982: *Sangre de amor correspondido*
- 1981/1982: *Bajo un manto de estrellas*
- 198...: *Pubis angelical* (guión)
- 198...: *El beso de la mujer araña* (guión para T. V. y cine en italia)
- 198...: *El beso de la mujer araña* (guión para cine, no continuó con el proyecto)
- 1983: *The Good Luck Charm*
- 1984: *Bell air*
- 1984: *Río story*
- 1982: *Mère fantasy*
- 1982/1985: *Triste golondrina macho*
- 1983: *The Good Luck Charm*
- 1984: *Historia con pescador*
- 1984: "Loss of a Readership"
- 1984: *Bell air*
- 1984: *Río story*
- 1985: "Prólogo" a *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*
- 1985: *Tango music*
- 1985: *Peny and Eileen*
- 1986: "La voz de la mujer"
- 1986: *The seven tropical sins*
- 1986/1988: *Cae la noche tropical*
- 1987: *Misterio del ramo de rosas*
- 1987: *Novela con padre*
- 1987: *Musical con guerrilla*
- 1987/1989: *Vivaldi*
- 1988: *Renata*
- 1988: *Gardel uma lembrança*
- 1988/1989: *Jarama*

- 1988/1989: *Claudia Muzio*
1989: *Dorelli-Belén*
1989/1990: "Un destino melodramático"
1990: "Premessa dell'autore" a *I sette peccati tropicali*
1990: "El error gay"
1990: *Los ojos de Greta Garbo*

Sobre los colaboradores

Ana Rosa Domenella

Nació en Córdoba, Argentina. Reside en México desde 1973. Especialista en literatura latinoamericana, es profesora titular en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Obtuvo el premio "José Revueltas" de ensayo literario por su trabajo *Jorge Ibargüengoitia. La transgresión por la ironía* (UAM, 1989). Es coeditora del conjunto de ensayos *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (El Colegio de México, 1991), y coautora de los libros *Cuento contigo* (Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1993) y *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (UAM, 1992).

Graciela Goldchluk

Licenciada en Letras, Becaria del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de la Plata. Ha publicado varios artículos en el ámbito académico sobre literatura argentina y sobre la obra de Manuel Puig. Participó en el libro *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, compilado por José Amícola. Actualmente trabaja en la preparación de una edición crítico-genética de *El beso de la mujer araña*, para la Colección Archivos de la UNESCO. Su proyecto de investigación se relaciona con la producción mexicana de Puig, e incluye varios textos inéditos.

Suzanne Jill Levine

Catedrática de la Universidad de California en Santa Bárbara, se encuentra escribiendo una biografía literaria de Manuel Puig. Ha obtenido la Beca Guggenheim. Por sus traducciones de literatura latinoamericana ha sido premiada en dos oportunidades con el "PEN Prize for Literary Translation". Está preparando, con Eliot Weinberger, el libro *Collected Essays of Jorge Luis Borges* para Viking Penguin. Es autora de *El espejo hablado* (Monte Avila, 1975), *Guía de Bioy Casares* (Fundamentos, 1982) y *The Subversive Scribe* (Graywolf Press, 1991).

Sandra Lorenzano

"Argen-mex" por convicción, reside en México desde 1976. Profesora-investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Es especialista en literatura latinoamericana, tema sobre el cual ha publicado artículos críticos en diversos medios nacionales e internacionales. Es coautora de los libros *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas* (El Colegio de México, 1996) y *Ni cuento que los aguante* (Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1997).

Tununa Mercado

Escritora; estudió literatura en Córdoba, su ciudad natal, y a partir de 1964 vivió en Buenos Aires, Francia y México. En 1987 regresó a Buenos Aires. Durante todos estos años se ha dedicado al periodismo

y a la traducción. Sus obras han dado lugar a trabajos críticos y tesis en universidades de varios países.

Ha publicado en los últimos años *La letra de lo mínimo*, *En estado de memoria* y *Canon de alcoba* (Premio Boris Vian 1988). En 1967, *Celebrar a la mujer como a una pascua* (Mención Casa de las Américas).

Silvia Oroz

Profesora e historiadora en el área de cine y comunicación en América Latina. Es autora de los siguientes libros, entre otros: *Tomás Gutiérrez Alea: os filmes que nao filmei*, *30 anos de Cinema Novo*, *Melodrama: o cinema de lágrimas de América Latina*. Escribe para diversos medios de Brasil y de otros países. Preside la Asociación Internacional para los Estudios del Cine Hispanoamericano.

Julia Graciela Romero

Nació en 1961 en La Plata, Argentina. Es profesora de letras en la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se encuentra haciendo el doctorado con una investigación sobre Manuel Puig. Pertenece a un grupo de investigación con el que trabaja en una edición de *El beso de la mujer araña* para la Colección Archivos de la UNESCO. Ha publicado artículos de crítica en medios nacionales e internacionales. Ha participado en el libro *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (Universidad Nacional de La Plata, 1996).

Enrique Serna

Nació en la ciudad de México en 1959. Estudió Letras Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado los siguientes libros: *Uno soñaba que era rey*, novela (Plaza Valdés, 1989), *Señorita México*, novela (Plaza Valdés, 1993), *Amores de segunda mano*, cuentos (Cal y Arena, 1994), *Jorge el bueno. La vida de Jorge Negrete*, biografía (Ed. Clío, 1994), *El miedo a los animales*, novela (Joaquín Mortiz, 1995), *Las caricaturas me hacen llorar*, ensayos (Joaquín Mortiz, 1996). Ha colaborado en diversos medios de México y el extranjero. En coautoría con el dramaturgo Carlos Olmos, escribió los argumentos de las telenovelas *Tal como somos*, *En carne propia* y *La sombra del otro*, producidas por Televisa. De 1992 a 1995 coordinó la colección de biografías de ídolos populares de Editorial Clío.

CONTENIDO

A modo de prólogo <i>Sandra Lorenzano</i>	7
--	---

I

Manuel en México. Entrevista con Xavier Labrada <i>Enrique Serna</i>	25
Amores y cine: recuerdos desordenados <i>Silvia Oroz</i>	39
No me digas adiós <i>Tununa Mercado</i>	43

II

La conquista de una realidad paralela <i>Enrique Serna</i>	49
Una literatura rara <i>Graciela Goldchluk</i>	61
De traiciones y traducciones <i>Suzanne Jill Levine</i>	75
Dos viejas damas en Río <i>Ana Rosa Domenella</i>	95

La imaginación melodramática:
sentimiento y vida nacional

Julia Romero

111

III

Un destino melodramático

Manuel Puig

135

Cronología de la producción escrita de Manuel Puig

Graciela Goldchuk

139

Sobre los colaboradores

169

La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig, editado por el Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, se terminó de imprimir el mes de julio de 1997 en los talleres de Sigma Servicios Editoriales S. C., Holbein 74, col. Ciudad de los Deportes, México, D. F. La edición, en papel cultural de 90 g, consta de 500 ejemplares.

Entrañable, irreverente, la literatura de Puig parte siempre del placer de escribir, de descubrirse escribiendo. Este narrador argentino —nacido en 1932 en General Villegas (Coronel Vallejos en sus obras)— recreó como nadie aquello que le dio su "educación sentimental" a generaciones completas de latinoamericanos: los grandes mitos del cine de Hollywood, y los más pequeños —pero mitos al fin— de nuestra propia cinematografía, radioteatros, novelas rosas, tangos y boleros... La cultura popular aparece en sus obras en un registro lúdico y de ruptura textual a la vez que se manifiesta en la proliferación de voces, el cruce de géneros, la búsqueda incesante en la propia escritura.

Manuel Puig, que había vivido en Brasil, en Nueva York, en Europa, era un enamorado de México. Por eso se dejó seducir por los colores y las texturas mexicanas, por los sonidos y la memoria; por eso se instaló en Cuernavaca, entre las bugambilias. Y en Cuernavaca murió, en julio de 1990. Este libro quiere ser un homenaje a su capacidad de goce, de disfrute total de la vida.

ISBN 968-36-6170-X



9

789683

661708