

LOS ARCHIVOS DE NARRATIVA DE MANUEL PUIG: UN ENFOQUE GENETICISTA

Julia Romero

Universidad Nacional de La Plata. Centro de Teoría y Crítica Literaria –IdIHCS

Abstract

El trabajo reflexiona sobre los archivos de escritor como otro modo de leer literatura. Se presentan algunas consideraciones sobre el archivo de Manuel Puig, y los ciclos de producción del escritor según la datación que hemos realizado en los años posteriores a su muerte. Se incluye una selección de facsímiles de manuscritos para señalar claves de lectura que revelan una poética y perspectivas de interpretación que abarcan aspectos autobiográficos y políticos.

1) Antecedentes: De las cajas de Manuel Puig a la constitución del archivo

En el comienzo, nuestro acceso a las cajas dejadas por Manuel Puig con toda su obra, dio lugar a numerosos proyectos, el primero de los que era necesario realizar fue la clasificación del material ordenado en vida del autor en sendas cajas. Si bien casi no se alteró el contenido de las carpetas y se respetó el orden primigenio, se efectuó la revisión de los 20.000 documentos existentes además de las cajas de crítica periodística. Se trataba de un exhaustivo examen de huellas manuscritas y fechas de los dorsos de las páginas para establecer la primera datación que nos serviría para la apreciación de toda la producción del escritor, observar su modo de trabajo y constituir un archivo ordenado y clasificado, según la metodología de la crítica genética. Años después, sobre esa clasificación, se hizo otra correspondiente a la etapa de digitalización del archivo.¹

Existían diez cajas que correspondían tanto a manuscritos como a crítica periodística, que durante más de 30 años el escritor había recopilado y que viajaban en cada mudanza. Además de las ocho novelas publicadas, tomar contacto con un material

¹ La digitalización del archivo estuvo a cargo de Mara Puig, la sobrina del escritor, y de Pedro Ghergo. La curadora del archivo digital es Graciela Goldchluk.

desconocido también abrió las puertas a la producción oculta de Puig, a la poética oculta, a la imagen oculta. La cuestión de la datación conllevó en algunos casos una instancia de interpretación de los rastros y trazas que estaban en los manuscritos o en sus dorsos,

Convocada por José Amícola, participé en la investigación desde sus inicios, 1994 hasta el año 2005, en grupos e individualmente. A excepción del primer año de trabajo, en que el grupo estuvo constituido por tres integrantes, a partir de 1995 las tareas relacionadas con el archivo estuvieron siempre a cargo de Graciela Goldchluk y yo misma, entonces ambas curadoras del archivo en soporte papel. Para 1998 Mara Puig comenzaba el trabajo de conservación digital. En la mayoría de los casos, los reversos están escritos, se usaban cuadernos de notas y manuscritos de una obra anterior, como pruebas de galeras. En caso de no haber podido determinar la fecha de escritura, se consignó la de la primera publicación. Luego una nueva cronología basada en la primera fue realizada por Graciela Goldchluk, curadora del archivo digital. El cronograma de la producción completa fue incluida en la edición crítico-genética de *El beso de la mujer araña*, Archivos N° 42, CRLA Poitiers, 2002.

2) Contextos y producción, desde la perspectiva genética

Tres períodos históricos en Argentina que determinaron las posibilidades e imposibilidades del campo cultural:

a) 1955-1973, desde la caída de Juan Domingo Perón, año de crisis a todo nivel, que preparaba la intervención militar llamada “Revolución Argentina” de 1966 (Onganía-Levingston-Lanusse), período donde se hace más evidente el control de la cultura en Argentina. Culmina en el año 1973, que pareció concluir “un ciclo de inestabilidad y frustraciones”.²

b) 1973-1983, entre el tercer gobierno de Perón y la última dictadura militar en Argentina.

² Me baso para las fechas de este período en las que propone José Luis Romero (1965 y 2000) explicitando que no hay periodizaciones fijas, ya que depende de los hechos que se tomen en cuenta. Lo importante es rescatar el *ambiente general* que se vivía. Avellaneda (1986) parte de 1960, Terán (1991) considera 1955 para escribir sobre “nuestros años sesentas” pero establece el primer corte en 1966, De Diego (2001) establece 1970 para comenzar a hablar del campo intelectual bajo el ambiente preparatorio de la última dictadura militar, en 1976.

c) 1983-1990, período pos dictatorial en Argentina (Manuel Puig, a pesar de la democracia reinstaurada en el gobierno, decide por primera vez no retornar a su país).

Estos períodos determinaron, la relación entre lo dicho y lo no dicho, las posibilidades de circulación de los textos. La crítica genética, en este sentido, aporta una visión “móvil” al tramar otra historia de la literatura y de la cultura, al estudiar las génesis, sus variaciones, sus enmiendas. Lo “dicho” deja al margen un “no dicho” que permanece latente en el texto final y que dibuja otra serie de lo posible, concretizado pero a la vez oculto al lector, al censor o al mercado. En ese sentido, la crítica genética da menos importancia al texto terminado que al proceso que yace latente por debajo de la escritura final y deja ver los modos de recepción posibles y los modos de leer la realidad que luego el escritor plasmará en la obra. Esas lecturas de la realidad no pueden abstraerse de las series sociales e históricas ni tampoco de la intervención del Estado en la vida cultural, las políticas. Geneticismo y campo de poder aparecen relacionados para leer la cultura desde el reverso de las obras,³ desde la intimidad de la escritura, y rescata, a la inversa de lo que la crítica ha promovido, la imagen del autor como productor con una entidad que decide, selecciona y elige entre los posibles narrativos de los textos y entre las posibilidades limitadas por la estructura de cada campo cultural.

A través de la descripción de los cambios que experimentan los procesos escriturarios, y de la identificación de los mecanismos que intervienen en las sucesivas reescrituras, puede observarse la orientación hacia un producto y hacia un lector, hacia una estética y un público.

En este marco, se logró identificar y abordar una estética que había carecido de análisis específicos –los guiones y obras dramáticas⁴– y que redundaría en beneficios respecto de los análisis de la producción central de Puig: su narrativa, a partir de la que Puig confeccionó su imagen de escritor. Las recepciones de los públicos fueron

³ La “crítica genética”, fundamentada en un aparato teórico originario de la escuelas francesas (uno de sus más notables representantes es Louis Hay), ha abierto una nueva perspectiva para el trabajo con manuscritos modernos. Su finalidad es dar cuenta de la dinámica de escritura y para ello desarrolla dos tipos principales de actividades: la preparación de ediciones genéticas (lo cual subraya su matriz filológica) y el emprendimiento de diversas orientaciones hermenéuticas (actividad que la proyecta al terreno de crítica literaria y de la crítica cultural). En Argentina, Ana María Barrenechea y Élica Lois, fueron pioneras en el campo de la literatura argentina, sus trabajos son los mejores exponentes del abordaje de manuscritos desde esta metodología.

⁴ Se hablará también para nombrar estas obras de “matrices del espectáculo” y de “paradigma espectacular” en Helbo: 1987.

condicionadas por este aspecto divulgado por el productor mismo, con diferencias particulares para la etapa mexicana, de acuerdo también a las consagraciones del mercado y la supervivencia de Puig en ese país, donde debió quedarse a causa de las amenazas del grupo parapolicial Triple A, en Argentina. En el transcurso de la investigación, al considerar toda la producción de nuestro autor, creí conveniente proponer una división topológica de los contextos de producción y la propuse al grupo al que pertenecía, pero que utilizamos hasta la actualidad. Esa división en ciclos, fue fundamental para encontrar claves y considerar la impronta del cambio artístico, de la poética del escritor en general. El estudio incluyó, en los momentos que creí oportunos para la investigación, las siguientes etapas: clasificación cronológica de los manuscritos, clasificación tipológica del material pre textual y reorganización del material. Ello facilitó las etapas posteriores: la descripción, el análisis y la interpretación.

Una visión genética de su producción total puede concebirse a partir de la consideración de un archivo de escritor,⁵ si tenemos en cuenta a los proyectos inconclusos como el equivalente de una gran tachadura, y las fechas de los reversos, que nos fue posible recabar. Realizado antes de la publicación de sus cartas a la familia, el cotejo con ellas competan felizmente el contexto de producción de la mayor parte de los textos (novelas, guiones y proyectos inconclusos).

En febrero de 1965 Manuel Puig terminó de escribir *La traición de Rita Hayworth* y comenzó a trabajar en el proyecto *Humedad relativa 95%* donde se cuenta la relación de un padre y su hijo. El proyecto quedó inconcluso, con doscientas páginas escritas. Dos proyectos de guión de la misma época quedaron inconclusos: *Nina y he* (título provisorio), con cuarenta páginas manuscritas en inglés y castellano, y el dactiloscrito de *Historia en Jujuy*. Dos años después comenzaba a redactar la que sería su segunda novela publicada: *Boquitas pintadas* sería primero divulgada por entregas en una revista, aunque finalmente luego sólo fueron algunos capítulos, y en 1969 en forma de libro. Al dorso de las primeras páginas hay esbozos de un guión que no llegó a concretar, su título

⁵ Una biografía con estos datos incluidos fue publicada en la cronología que confeccionamos para la edición crítica genética de *El beso de la mujer araña*, cuyos datos selecciono ahora para presentar la narrativa en contexto de producción. En: J. Panesi, G. Goldchluk, J. Romero (2002), Poitiers, CRLA- Colección Archivos N.º 42.

provisorio: *Marzomanía y luna/Lucena and bodyguard*. En 1968, por intermedio de Píri Lugones, la editorial Jorge Álvarez publicó *La traición de Rita Hayworth*.

En 1970 comienza la redacción de la tercera novela *The Buenos Aires Affair*. Los primeros títulos ensayados: “Una noche en el Ritz”, “La espía y el traidor”, “Yeta”. En la revista *Siete días ilustrados* comenzaron a publicarse, ese mismo año, sus “Cartas de Manuel Puig, crónicas de Nueva York, Londres y París”, que se reunirían en libro de forma póstuma.

En ese mismo año la editorial Gallimard publicó la traducción francesa de *La traición de Rita Hayworth*, y fue elegida por el diario *Le Monde* como una de las mejores novelas del período 1968-1969. Durante 1970 sigue publicando sus “Cartas de Manuel Puig”, que se recopilarían con el título “*Bye-bye Babilonia*” (Seix Barral, 1993).

En 1974 un nuevo período comienza para la Argentina y para su vida, debido a las amenazas de la Triple A se exilia en México, instancia que dejaría su impronta en la producción textual. Durante su estadía en ese país investigó su cancionero popular y descubrió el repertorio de canciones del compositor José Alfredo Jiménez, que serían la fuente de donde se conformarían algunos núcleos generadores de las obras de este período. Continuó la redacción de *El beso de la mujer araña* en forma simultánea con la obra teatral *Amor del bueno*, un melodrama pensado para que lo protagonizara la actriz Lucha Villa. De la misma época es *Muestras gratis de cosméticos*, adaptación para la televisión mexicana del capítulo IV de su primera novela en colaboración con Agustín García Gil, como también una comedia musical ambientada en los años cincuenta, *Muy señor mío*, anunciada en los periódicos mexicanos y sin embargo no llegó a estrenarse (estaba prevista la dirección de Nancy Cárdenas).

De este período es “Gratas veladas de sociedad”, un script de guión. En agosto, en el periódico *Excelsior* de México, publica “Los nuevos misterios de París”, el único artículo encontrado entre sus papeles, donde respondía de manera directa a las críticas recibidas por *The Buenos Aires Affair*.⁶

En 1972 había comenzado a esbozar las primeras ideas de *El beso de la mujer araña* que continuaría en México desde su exilio. Las marcas de este suceso se pueden

⁶ Cinco cajas del archivo lo conformaban artículos y notas periodísticas en medios de todo el mundo. Una selección de los mismos en un itinerario que abarca los años 19678-1990 fue publicada en la compilación que edité bajo el título *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Frankfurt am Main/Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006.

observar en los manuscritos, pues decide reescribir y descartar la redacción anterior. Había visto en Nueva York el filme *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942), lo que lo llevó a reconsiderar la estructura de la novela, y a reemplazar la posibilidad de comenzar con un filme de vampiros o el filme nazi que desplaza como segundo relato intercalado.

El temor a posibles represalias por parte de la dictadura en Argentina, donde aún vivía su familia paterna, dejó sus rastros en la novela, ya que las fechas incluidas sufrirían cambios sustanciales y significativos. Si en la etapa de redacción, la detención de los personajes en la fase ficcional, había pasado de 1971 a 1974, delatando así el creciente clima de represión, en la etapa de corrección de galeras, Puig decidió cambiar la fecha a 1972, un dato que ignoraría la verdad histórica que él mismo había entrevistado: el indulto concedido a los presos políticos en 1973 por Héctor Cámpora para los presos políticos, por lo que sería inverosímil para la lógica ficticia, que los personajes continuaran en la cárcel en 1974. Este cambio sin lugar a dudas funcionó como advertencia para el lector, al igualar un gobierno elegido por el voto popular – el triunfo la fórmula Perón-Perón en 1973 – con el de la dictadura de Lanusse (1971-1973).⁷

El lugar sin límites es un guión de Manuel Puig que el director de cine Arturo Ripstein rodaría en años posteriores, 1977, pero ante el rumor de una posible censura, Puig le solicitó ser quitado de los títulos.

En 1977 Puig comenzó a redactar *Pubis angelical* mientras que escribía proyectos de guiones cinematográficos, entre los que se destaca “Serena”, script cinematográfico con elementos fantásticos, es la primera vez que la estética de Puig incorporaba elementos surrealistas.

La adaptación del cuento de Silvina Ocampo, *El impostor*, quedaría plasmada en otro filme de Ripstein, *El otro*, pero a Puig le disgustaron los cambios que el director introdujo en el guión. Para Barbachano Ponce, escribe el guión original *Recuerdo de Tijuana* (primer título: “Aventurera”, por un bolero que canta la protagonista), que nunca llega a filmarse. 1979 es el año de escritura de un espectáculo musical, *Pilón*, basado en canciones folklóricas venezolanas. Publicó durante esos años (1978-1979) artículos en la

⁷ No debe olvidarse que el militar Alejandro A. Lanusse había tenido un acercamiento a Juan D. Perón, pues existía la voluntad, por parte de las fuerzas armadas de incluir al peronismo en la vida política, ya que consideraron que sin su participación era imposible normalizar la política del país. En 1966 la llamada “Revolución Argentina” había pretendido establecerse como un nuevo sistema dictatorial de tipo permanente, y desde entonces pasaron ocho años para que hubiera elecciones, por lo que 1973 significó para Argentina una “primavera democrática”. Remito a “«Los posibles narrativos». Estudio crítico genético de la fase prerredaccional”, de mi autoría, incluido en Puig, 2002.

revista española *Bazaar*, que serán recopilados bajo el título *Estertores de una década* (1993), del mismo estilo, un artículo llamado “Chistes argentinos o el último tango en Venezuela” quedó inédito.⁸ Comienza a escribir en inglés *Maldición eterna a quien lea estas páginas* que publicaría en 1980, punto de viraje que coincide con su mudanza a Río de Janeiro, donde residiría diez años. Un *nuevo comienzo* de la escritura en varios sentidos, especialmente por el abordaje a una nueva matriz estética, que luego se desarrollaría en una poética de nuevo tipo, emergente en esta última etapa.

3) De la oralidad a la escritura

Los archivos de escritores remiten a la noción estática de patrimonio (de un escritor, de una nación) que debe preservarse. Sin embargo, abordarlos desde la perspectiva de la crítica genética modifica esencialmente su consideración y su estado. A partir de nuestro acercamiento y primera datación de los archivos de Manuel Puig en un grupo de investigación dirigido por José Amícola – desde 1994 hasta el año 2001-, surgieron múltiples cartografías de lecturas y proyectos, en los que hemos podido estudiar cómo el propio escritor organizaba su propio material como archivo. Una verdadera colección de carpetas con las diferentes versiones de obras narrativas y guiones de teatro y cine se abría ante nuestra mirada, que descubría en los inéditos un perfil completamente desconocido del escritor y su modo de trabajo. Los materiales previos a sus comienzos como novelista fueron publicados en una edición especial del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria,⁹ y permitió estudiar, desde la perspectiva de la crítica genética una trayectoria desconocida en ese mapa de escritura que postulaba lecturas inusitadas. Los tan nombrados guiones escritos antes de su “entrada” a la literatura, durante su primera estadía europea (1956-1962) se encontraban en un perfecto estado de conservación. Allí puede leerse un repertorio temático y estético que Puig va a rescatar de su experiencia de espectador cinematográfico, cuya potencia había servido de generadora de formas que permanecerían a lo largo de la narrativa: de temática “hollywoodense”, los dos primeros guiones fueron descartados por exceso de identificación. Sin distancia crítica, como en la sala de cine, Puig había escrito copiando el

⁸ Publicado de forma póstuma en Puig (2006).

⁹ Puig, Manuel, 1996, *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (Amícola y colaboradoras, ed.), Edición Especial n° 1 de *Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata.

estilo. Sin embargo, el último de los tres guiones previos a sus comienzos,¹⁰ “La tajada” propició el reencuentro con la lengua nativa y la vía de acceso al proceso de construcción de una voz. Mientras que en ese guión de 1960 se conservaban las marcas del habla coloquial de los personajes de una clase baja, en las sucesivas reescrituras de su primera novela – *La traición de Rita Hayworth* – se ve su progresivo alejamiento. La voz de una tía sobre la que Puig hablaba en las entrevistas como relato de génesis de la novela, se conservaba en una treintena de páginas junto a los esbozos de planificación, donde se revelan las diferentes fases para llegar al distanciamiento de la voz primera que conservaba el escritor en su memoria.

Escrito en un lenguaje que transcribe y copia el habla coloquial, el guión desechado sin embargo es el ejercicio de entrenamiento de otro discurso donde Puig va a desarmar los dispositivos de representación directa de la experiencia para desplazarla hacia la representación de discursos. El hallazgo de una marca poética significó la desaparición del narrador, y la visibilidad de una imagen de autor anómala en el campo literario. Si cierta incomodidad con el lugar de la autoridad había decidido a Puig a desistir del *set* del filmación, en el espacio de la escritura, esta experiencia se traduciría en la prescindencia de la tercera persona omnisciente. Es esa mirada la que marcará un sitio figurado desde donde Puig establece su lugar de enunciación, especialmente en la novelística. La construcción artesanal del lenguaje, que lo despega de la copia del habla coloquial, significó una disolución que permitió la transición hacia lo que he considerado como el “ciclo Buenos Aires”, según la periodización que he propuesto para recorrer sus variaciones, es decir el conjunto de las tres primeras novelas. Es así que *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires affair* fueron escritas antes de la irrupción de la censura en la Argentina (desde 1963 a 1973).

Aquel relato de los orígenes conformará parte del mito del escritor. Pero un nombre es también lo que oculta, un escritor es también lo que no dice- además por motivos que se piensan como parte de su historia con la censura¹¹- y una poética es incluso lo que la imagen de escritor construye y desplaza. Lo que Puig no contaba en las entrevistas es su

¹⁰ Puig escribió, además, guiones en co-autoría con Mario Fenelli: *Rose apasite per Apollo*, del cual encontramos dos carpetas con copias dactilográficas de *scripts* terminados, firmados con seudónimo “Stuart & Rafferty” y precedidos con una lista de posibles estrellas. Su consideración no altera nuestra hipótesis sobre *orígenes y comienzos*.

¹¹ Al margen de la censura previa que sufrió su primera novela, luego de publicada fue leída como novela peronista, mientras que *The Buenos Aires Affair*, como novela antiperonista. (Referido en “Loss of readership”, 1985, y en variadas entrevistas)

incursión en la representación de la imagen de la figura de Eva Perón, que se hace evidente al consultar los manuscritos. Por un lado, el acercamiento a la “temática argentina” y luego su calidad de inédito en vida del autor, su propia desvalorización respecto del guión confirmaban su negación a construir una estética de un realismo en relación “directa” con el contexto histórico social del momento. Esa decisión literaria, estética y editorial, remarcó por ausencia el recorrido de una poética que se tradujo luego en una mirada oblicua en su lectura de la historia, al referir su relación anti estatal con el peronismo primero y con la dictadura militar después, en los textos que comprende el período que abarca hasta 1979/1980, aproximadamente. En efecto, es en “La tajada” –el tercer guión ensayado por el escritor – que aborda esta problemática, en la que la oralidad continuaba aún presente.

Explicaba:

Interpretaba la cursilería como un fenómeno originado en argentinos de primera generación. Tú sabes que la masa de la población argentina fue formada por la inmigración de principios de siglo, sobre todo italianos, y esos campesinos que llegaron para cambiar de status era gente que venía a olvidar sus tradiciones, no a continuarlas. Por eso a sus hijos no le aportaron nada culturalmente ya que todo lo que fuera su tradición convenía olvidarlo. Eso explica que los hijos tuvieran, ante todo, que inventarse un idioma porque en la casa no aprendían el español. Allí sólo se hablaban dialectos.¹² Este estilo de vida y este idioma que tuvieron que aprender, sobre todo en la calle, debió echar mano a modelos totalmente irreales, como el cancionero, los subtítulos de cine, la radio, el periodismo más popular y, en particular, el tono truculento del tango. Esos modelos, además de irreales, eran retóricos. ¡Ah!, me olvidaba: también estaba el lenguaje ultra retórico de los libros de lectura en la escuela primaria. Todo esto los llevó a un callejón sin salida. Existía, en todos ellos, el deseo de mejorar, de acceder a otro nivel, pero el ideal de fineza y elegancia sólo los conducía a la cursilería. (Romero, Julia, 2006, pág. 206).

La copia de la oralidad como génesis de las voces representadas se mantuvo, sin embargo, dos obras de teatro del período que he llamado “CICLO DEL EXILIO” (1974-

¹² No puede negarse el origen autobiográfico de esta declaración ya que en las cartas que su familia conservara desde la ida de Puig a Cinecittà en 1956 hasta 1983, año en que el escritor lleva a vivir a sus padres a Río de Janeiro donde entonces residía, están plenas de vocablos de origen dialectal parmesano que utilizaba la familia materna. Remito a la edición de esas cartas, Puig, M. (2005) *Querida familia, Tomo 1 Cartas europeas (1956-1962)*. Buenos Aires, Entropía.

1980).¹³ En el estudio de la producción he podido confirmar la copia del habla cotidiana se mantuvo en dos obras que hemos publicado de forma póstuma: *Amor del bueno* y *Muy Señor mío*.¹⁴ Se trataba allí de dos musicales donde la presencia de mexicanismos representaban una estrategia de supervivencia en el nuevo país de residencia, mientras escribía “El beso de la mujer araña”. Si bien la presencia de la oralidad se mantuvo y aún se acentuó como forma de la génesis escritural, la contribución de Manuel Puig a la redacción del guión que rodaría Ripstein de “El lugar sin límites” en 1984) se hizo patente en la escena del beso. Al igual que en la novela de la mujer araña, el beso es portador de una transformación liberadora, comparable a la del cuento tradicional “La Bella Durmiente”, pero a cargo de dos homosexuales: Molina, en la cuarta novela, establece con Valentín –el activista político – un progresivo acercamiento que culmina con la escena del beso, que impulsa a Molina al colaboracionismo en la causa de la resistencia. “La Manuela” –a cargo del prostíbulo de un pueblo mexicano en el film de Ripstein- representa su escena de seducción en el baile de la zarzuela “La leyenda del beso” que realiza para Pancho, el macho homofóbico del pueblo.

El período culmina con *Pubis angelical* y *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, cuando, según mi perspectiva, el autor concluye su “ajustes de cuenta” con la patria.

4) Los archivos de la conversación: de la oralidad al grabador

El ciclo de Río de Janeiro se inicia con la publicación de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, en 1980. Pensada y escrita en inglés, la versión en español es una traducción del original. Escrita en Nueva York en 1979, la oralidad fue por demás importante para la construcción de los personajes, contruidos a partir de diálogos del autor real con un norteamericano en su segunda estadía en Nueva York.

Sin embargo, en una revisión de los contenidos de las cajas, ya diez años después, pude ubicar un material escrito en francés, al cotejarlo con los demás pre-textos de esta novela: se trataba de una carta en donde pueden verse varios núcleos narrativos de la novela que nos continúa hablando de la importancia de la oralidad. Un relato de génesis una autobiografía y relato político en la fase redaccional: el personaje será Ramírez, un exiliado político en Nueva York, olvidado de la experiencia a la que remiten los significados

¹³ El período se justifica por sus mudanzas, en este caso, la decisión de vivir en Río de Janeiro durante toda la década del '80, luego de la publicación de la novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas*.

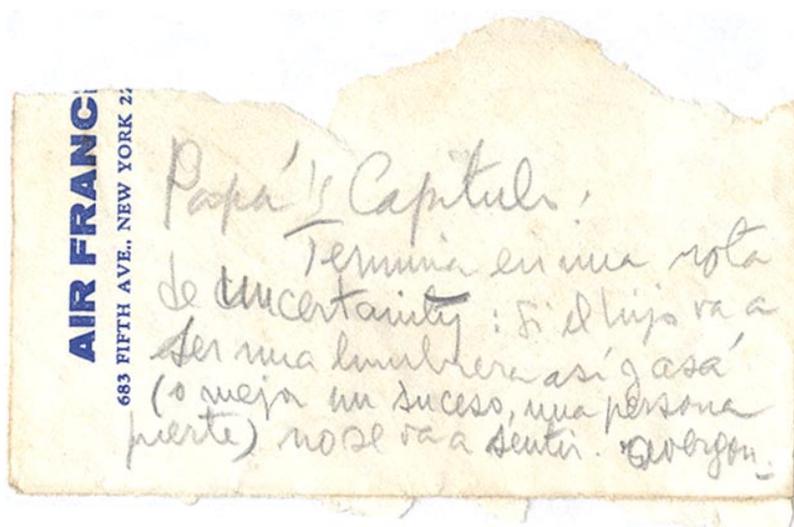
¹⁴ Ambas incluidas en un solo volumen, publicado por primera vez en Rosario, Beatriz Viterbo, 1999

de las palabras. Olvidar esa experiencia es haber reprimido toda experiencia histórica que se hace presente en el dolor y el sofocamiento del personaje. La escritura “de traducción” coincide en las obras marginales de este período: existen guiones escritos enteramente en inglés y otros en italiano, pero en la novelística es un nuevo procedimiento *pop* que aparece en la escena de la escritura. Tal estrategia hiperrealista había sido común a varios autores en los años de experimentación en Argentina, como también en otros casos en Latinoamérica: Oscar Lewis utilizó la grabación de entrevistas como método para escribir *Los hijos de Sánchez* –novela que Puig había leído y conservado entre las pocas que se encontraban en su biblioteca personal, que sobrevivió a las donaciones–, posteriormente es Elena Poniatowska, con sus diálogos con la lavandera, quien recurre a un modo de construcción del personaje principal de *Hasta no verte Jesús mío*,¹⁵ o, muy anteriormente, las crónicas noveladas del periodista norteamericano John Reed, que había establecido una estrecha relación con Pancho Villa durante la Revolución Mexicana de 1910-1917, cuyas notas fueron reunidas en su libro *México insurgente*. Como precursores no declarados, todo el movimiento estético de los años anteriores confluyó para dar lugar a *Sangre de amor correspondido* (escrita en Río de Janeiro y publicada en 1982) La construcción de las voces de los personajes de las dos ancianas de *Cae la noche tropical* (1988)- la última novela publicada- está basada en la transposición de voces familiares, nuevamente, como en la primera novela, ahora Male, - su madre- y su tía Carmen. Al mismo tiempo varios proyectos se desarrollaron en esta etapa: el guión cinematográfico *The Seven Tropical Sins*, para el productor David Weisman (1986), que fue publicado sólo en italiano, la obra musical *Gardel, uma lembrança* publicada de forma póstuma en Beatriz Viterbo, la obra de teatro *Misterio del ramo de rosas* (1987), y *Vivaldi* (1989-1990) el último guión escrito por Puig, inédito.

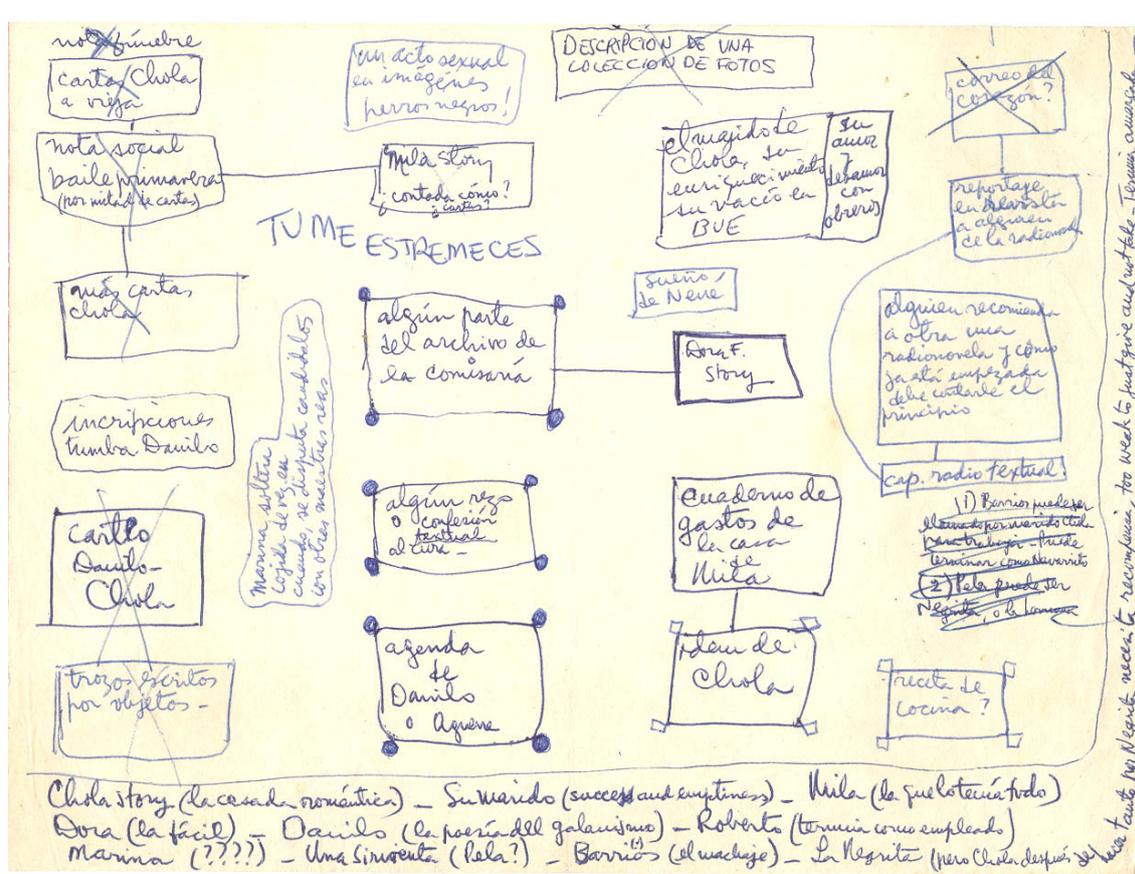
¹⁵ La novela obtuvo el Premio Mazatlán, 1970. Es importante señalar también que a ese Congreso estaban invitados, además de Puig, el español Camilo José Cela y el mexicano Juan Rulfo.

Apéndice: se incluyen a modo de muestra facsímiles de algunas de las ocho novelas (©Herederos Puig)

La traición de Rita Hayworth: esquema narrativo perteneciente a la etapa prerredaccional. Núcleos generadores del capítulo 16 de la novela, donde la transposición del relato autobiográfico se pone en evidencia para la construcción de los personajes.



Boquitas pintadas: núcleos narrativos de la novela, donde la forma de distribución revela el mecanismo de transgresión cronológica que se verá en otros pre-textos de esta etapa para construir la transgresión al folletín tradicional.



Pubis angelical

En el pretexto que se incluye a continuación se develan varios elementos importantes: la construcción del personaje de Pozzi a partir del modelo de lo real, en este caso de los diálogos con un amigo argentino exilado en México, César Calcagno, como figura en varios pretextos. Es importante cotejar con la entrevista que le realizó Mausi Martínez en el documental "Puig... 95% de humedad" (2003) En la novela de Puig, la explicación que Pozzi le da Ana sobre el peronismo utiliza argumentos de las discusiones que tenía con Calcagno en México.

Le pide a Anita que lo llame, ella lo llama pero no tiene el coraje de seguir la cosa por ser objeto, esto es lo que no FUNCIONA

~~Zap (36)~~
~~26~~

NO!!!

Empieza diario para no aburrirse -
No ha visto a Calcagno desde que él llegó a México ¿o sí? pero no la ha venido a ver todavía - "este algo se trial"
Diálogos con él, porque necesita hablar con él, en realidad lo que quiere es pedirle asunto Alej. Pero eso sale bastante más adelante -
Ella se enferma más, y ya no puede colaborar -
Calcagno se anima a complicarla porque sabe que ella se va a morir -

Se necesitaría una complicación hacia el 2º tercio: tal vez que ella cambia de actitud con Calcagno y entrará mejor relación, pero too late.

1º tercio → "conozcámonos mejor" termina en Alej. fue culpable por Calcagno lo supo más tarde
2º " → el plot
3º " → illness takes over

"Mejor me llame que empecé este diario, me da así ganas de aclararme con Anita que me ayude a aclararme las ideas. Vino Calc., yo estaba con Ulalume, hablamos de breyes perdidos, después me llamó por t., me dijo que estaba contento de haberme visto, que quiere que hablen, que lo ayude a aclarar sus ideas"

Se dice ella sigue a resumen de lo que pasó con Calc. desde que lo conocí -

Maldición eterna quien lea estas páginas, uno de los varios pretextos en francés, matriz de la carta que iría incluida de forma codificada en el nivel ficcional de la novela. La relación de padre e hijo aparecen nuevamente explícitas. Lo interesante de remarcar es que en un primer momento la carta fue pensada en francés, luego se reemplaza esta decisión por la inclusión de la referencia a la novela de Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* de 1782).

179
 Bien début, mais c'est n'est pas valable en ce cas. Pour répondre à
 sa lettre. Il est bien possible ^{que tu} que tu ne feras pas une réponse. Il est
 possible qu'il ne la lise pas ^{si tu ne l'écrit} Si ~~tu~~ j'écris une réponse et ne l'écris
 pas, comme il est ^{forcément} ~~trouvé~~ cas, et bien c'est pareil si je l'écris pour
 mon propre soulagement. Si j'avais sa lettre devant moi, il ferait
 si feuil, qu'est-ce qu'il dirait? Même pas le temps d'une demi-heure
 lecture on me ^{donne} on me l'a arraché et on l'a remis dans cette boîte
 qu'ils portaient ^{de la chambre} Mon père. Quel soulagement ça serait de savoir que tu
 as lu cette lettre, mais ~~cela~~ cela je ne saurai jusqu'au bon jour
 que tu seras mis en liberté. Je dois te parler sincèrement, il est tout
 nouveau ce sentiment pour toi, je ne suis pas arrivé à te comprendre
 que maintenant que tu es en prison. Je dois t'expliquer d'abord
 que je suis de retour en Argentine, quand j'ai reçu lettre de maman
 je suis revenue seule. Elle ~~est~~ était seule, il fallait la consol. S'occuper
 d'elle. Je ne pouvais pas être présent quand tu étais dans la maison
 aussi. Je ne pouvais pas te supporter. Elle ^{était} malade de nerfs, et c'était
 tout de ta faute. Elle ne savait jamais à ~~quelle~~ quelle heure
 tu allais rentrer à la maison chaque jour, mais elle devait être
 toujours ^{présente} pour t'attendre. Si tu ne la trouvais pas tu faisais trembler
 la maison de tes hurlements. Elle a toujours vécu dans la crainte de
 tes rages. Je te détestais à cause de cela, j'ai ~~quitté~~ quitté
 la maison à cause de cela. Mon fils me détestait, il dit que sa mère
 me ~~detestait~~ détestait aussi, mais qu'elle avait peur de moi. Mon fils me
 dit dans la lettre que ma ~~disparition~~ disparition a laissé ma femme
 dans un état lamentable, qu'il souhaitait tout le contraire, de
 la trouver toute renouvelée, soulagée. Mais non, ma femme m'a
 mon fils il dit qu'elle ne supporte mon absence, mais qu'il est présent
 pour ~~l'aider~~ l'assister dans le possible. Mon fils confesse qu'il ne
 pouvait pas me supporter. Il raconte qu'on ne pouvait ^{même} pas à la maison,
 quand j'étais présent. Si je dormais, si j'étudiais, il fallait
 faire silence. Je montais dans des rages épouvantables si l'on
 me dérangeait. Il est parti en Europe quand il ~~était~~ avait un

----- (1998) *La tajada. Gardel uma lembrança*, Edición al cuidado de Graciela Goldchluk y Julia Romero, Rosario, Beatriz Viterbo.

----- (1998) *Triste golondrina macho. Amor del Bueno. Muy señor mío*. Edición al cuidado de Graciela Goldchluk y Julia Romero, Rosario, Beatriz Viterbo. Edición premiada con una mención del premio "Teatro del mundo".

----- (2004) *Un destino melodramático. Argumentos*. Buenos Aires, Cuenco de Plata.

Bibliografía teórica sobre crítica genética

AA.VV. (1979)

Essais de critique génétique, Paris, Flammarion.

BARRENECHEA, ANA MARÍA (1983)

"La génesis del texto: Rayuela y su Cuaderno de Bitácora", *Inti. Storss*, Connecticut, N° 10-11; (fall-spring 1980: 78-92)

----- **(1992)**

"Génesis y circunstancias", en: *Edición Crítica de Rayuela*, de Julio Cortázar, Ortega-Yurkievich (coord.), Volumen 16 de la Colección *Archivos*.

----- **(1994)**

"*Genética e historias*", conferencia pronunciada en la Universidad de San Pablo, 26 de agosto.

BELLEMIN-NOËL, J. (1972)

Le texte et l'avant-texte, Paris, Larousse.

CONTAT y FERRER (comps., 1998)

« Une discussion avec Jacques Derrida : Archive et brouillon » en : *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris, CNRS Éditions.

CORTÁZAR, JULIO Y BARRENECHEA, ANA MARÍA (1983)

Cuaderno de bitácora de Rayuela, Buenos Aires, Sudamericana.

DERRIDA, JACQUES (1997)

Mal de archivo. Una impresión freudiana. Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en el coloquio *Memory: The Question of Archives*. Madrid, Trotta.

GRÉSILLON, ALMUTH (1989)

“Fonctions du langage et genèse du texte” en L. Hay (ed.)

GRÉSILLON, A. , (1994)

Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, Paris, Presses Universitaires de France.

Grésillon, A. y Lebrave, J-L,

“Lingüística y genética de los textos: un decálogo”, incluido en Revista Orbis Tertius N° 16, La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2010. Trad. Julia G. Romero, revisada por Margarita Merbilháa; <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/numeros/numero-16>

GRÉSILLON Y WERNER, (1985)

Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay. Paris, Mainard.

HAY, LOUIS (1979)

Essais de critique génétique, París, Flammarion.

----- (1982)

La genèse du texte: les modèles linguistiques, París, De. du CNRS, (2a. de. 1987)

----- (1989)

(ed.) *La naissance du texte*, París, Corti.

----- (1993)

« L'écriture vive », en *Les manuscrits des écrivains*. Paris, Hachette-CNRS.

, ya como ayudante de directores luego famosos, como Resnais, ----- (1994)

“La escritura viva”, trad. de María Inés Palleiro, en: *Filología*, año XXVII, 1-2

----- (1990)

Carnets d'écrivains, 1: Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec. Paris, CNRS.

LEJEUNE, P. (1992) “Autogenèse. L' étude génétique des textes autobiographiques”, en *Genesis*, 1, 73-87

LOIS, ELIDA Comp.(1994)

FILOLOGÍA, año XXVII, 1-2, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, U.B.A.

----- **(1994)** “El proceso textual de *Cuentos de muerte y de sangre* de Ricardo Güiraldes”, en Lois, 1994: 133-151.

----- **(1995)**

“*Las ediciones genéticas*”, conferencia pronunciada en el seminario sobre Crítica Genética coordinado por Ana María Barrenechea en la Universidad de Buenos Aires.

----- **(1998a)**

“Crítica genética y procesos culturales: la elaboración de la clave lingüística en los *Cuentos de muerte y de sangre*, de Ricardo Güiraldes” (mimeo).

----- **(1998 b)**

“Conflits discursifs et processus culturels: l'élaboration de la ‘clef linguistique’ chez José Hernández et Ricardo Güiraldes”, comunicación presentada al II Congrès international de critique génétique, París, septiembre

----- **(1989)**

"Estudio filológico-genético preliminar." Güiraldes , I-LVII.

Palleiro, María Inés (2004)

Fue una historia real. Itinerarios de un archivo. Buenos Aires, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, UBA.

Jornada Archivos de narrativa tradicional argentina - 22 de octubre de 2010 - Buenos Aires, Argentina

WERNER, (1985),

« Genèse et histoire. Quelques remarques sur la dimension historique de la démarche génétique », en Grésillon y Werner (ed) 1985 : 277-294.