Intertextualidad y génesis
en los textos mexicanos de Manuel Puig
Novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978)

Tesis doctoral

Director: Dr. José Amícola

Doctoranda: Lic. Graciela Goldchluk

Introducción

La relación entre literatura y exilio se ha explorado desde diferentes ángulos. Desde una perspectiva teórica, el acto de escribir implica un exilio de la propia lengua, un gesto fundacional en la literatura de Puig que inventa su propia escritura a partir del rechazo de la voz de autoridad de la lengua heredada. Desde una perspectiva más modesta, este trabajo explora qué sucedió con la producción escrita de este autor argentino durante sus primeros años de exilio. Cuáles fueron sus condiciones de escritura —diferentes de las de otros escritores en situaciones parecidas—, con quiénes se relacionó y cómo se modificaron, concretamente, sus propios textos.

La denominación "textos mexicanos", que elegimos como instrumento para hacer una incisión en el cuerpo textual de Puig, responde al impulso de explorar una impresión de lectura que con el correr de la investigación se transformó en hipótesis: la expulsión del país de origen, con el que de todos modos el autor mantuvo siempre una relación conflictiva, unida al encuentro con la cultura mexicana, producen en Manuel Puig una respuesta doble. Intentaremos demostrar que las ficciones novelescas de Puig tienden un puente hacia el futuro que es la contracara de la de la mirada nostálgica característica de la construcción moderna del exilio. En este gesto se puede ver una vez más la singularidad de Puig, que no organiza un discurso nostálgico, sino polémico. Sus novelas del período asimilan la realidad política en el mismo momento que sucede, pero estos hechos inciden en el interior de la ficción porque su contacto es directo. Puig no se plantea cómo representar el horror, lo incorpora. También en este sentido, el hallazgo de materiales de escritura vino a confirmar una intuición, hay mucha más política en las novelas de Puig que lo que la crítica en general prefiere leer, o la política no está allí donde se la busca.

Por otra parte, comedias musicales y guiones cinematográficos establecen su lugar de enunciación en el país huésped. La elección de estas formas, en las que Puig acude a figuras populares de México y a su cancionero, habla de la necesidad del encuentro directo con el público que dan el teatro y el cine. La lógica de estos textos

difiere esencialmente de la que rige la escritura de las novelas. Puig considera un guión o un libreto como un pre-texto (en el mejor de los casos redaccional) que será concretado en el escenario o en el set de filmación, no se considera autor exclusivo de las obras que resultarán de sus propuestas. Paradójicamente, en ellos la voluntad del escritor no cede, como acontece en las novelas. Estos escritos —esquemas de guiones o guiones, libretos de comedias musicales sin la música— tal vez por su carácter intrínseco de incompletos, sirven a Puig como campo de pruebas de nuevas estéticas, y como lugar donde reciclar el material residual que las novelas expulsan.

Una aclaración importante. El recorte temporal unido al gentilicio "mexicanos" parecen remitir a una situación biográfica que no es tal. A lo largo de la tesis reconstruimos un itinerario aproximado de lugares de escritura, donde Nueva York aparece como el otro lugar en el que, como tantos escritores, Puig construye su mirada latinoamericana.

En cuanto al acercamiento teórico-metodológico, se intenta dar cuenta de ello en el capítulo uno. Los manuscritos resultan un lugar privilegiado para leer estrategias de autor, pero también pueden producir un espejismo reduccionista, la ilusión de haber encontrado una verdad oculta. En este capítulo intentamos establecer nuestra concepción de "manuscritos modernos" y ubicarnos en la tradición latinoamericana iniciada por Ana María Barrenechea con respecto a una corriente teórica que recién comienza a desarrollarse. Se establece también la nomenclatura que aparecerá en el resto de la tesis y un sucinto relevamiento de los manuscritos que habrán de ser objeto de análisis. La descripción sintética de las actividades de escritura de Manuel Puig ya muestra un cambio en sus hábitos de escritura, que si bien no es consecuencia directa del contacto con México, está propiciado por las posibilidades que se abren en ese país y por el descubrimiento que hace Puig de una zona de la cultura popular mexicana.

El capítulo dos se abre con una reflexión sobre la problemática del exilio, dentro de la cual se ubica a Puig. Se reconstruyen también algunas de las relaciones personales que mantuvo con diferentes grupos de exiliados, así como su participación oblicua en la polémica sobre el tema. La figura de escritor de Puig se dibuja como el que pasa "de

nómade a desterrado", donde ese destierro implica la interrupción de un diálogo que tiene una respuesta objetiva en la forma que asume la novela en proceso de escritura: *El beso de la mujer araña*, la "escritura situada". La imposición de la forma novela dialogada es una respuesta estética a una situación política. El reverso de este corte está en el encuentro con México y las verdades del bolero como forma sintética de lenguaje que se hace cargo de la estructura enunciativa de la novela. Luego del planteo general, nos internamos en la reconstrucción de los procesos de escritura de la novela y las transformaciones que la historia social produce en la historia narrada. Los últimos cambios introducidos en la novela se superponen con la "huida a Nueva York" y el comienzo de un nuevo proyecto, que será *Pubis angelical*.

El capítulo tres se concentra en la reconstrucción de los procesos de escritura de *Pubis angelical*, y tiene su complemento necesario en el "Dossier geneticista" que conforma la Parte II de esta tesis, donde se reúne el total de pre-textos prerredaccionales de la novela, transcriptos y comentados. Durante el análisis se seleccionan algunos de esos pre-textos y se coteja también con las diferentes fases redaccionales, rescatando un capítulo eliminado durante la escritura. Como lugar privilegiado desde donde observar los proyectos del autor, y al mismo tiempo los fracasos de las intenciones previas cuando el proceso creativo está en marcha, estos manuscritos operan como una luz negra que resalta aspectos soslayados por la crítica tradicional, que poco se ha ocupado de esta novela. La lectura que de ello resulta pone el acento en el trabajo particular que hace Puig con los modos narrativos, el cual produce un "efecto de desverosimilización" opuesto al "efecto sociográfico" producido por el realismo, y en la existencia de una "casta de mujeres raras" donde se inscriben el adentro y el afuera de la ficción.

El capítulo cuatro se ocupa de los "otros textos" de Manuel Puig. Categorías rehuidas para el análisis de las novelas, como la parodia y el pastiche, comienzan a funcionar en el análisis de algunos de los textos dramáticos de Puig. Los que agrupamos en "El ciclo de *El beso*" presentan, como reverso inesperado de la problemática del exilio, la pasión del turista. Los que consideramos dentro de "El ciclo de *Pubis*" experimentan con la construcción imposible de una identidad femenina.

Se complementa la tesis con un Apéndice documental que recoge dos testimonios inéditos y un reportaje de muy difícil consulta que resultan imprescindibles para considerar el período estudiado.

En la Segunda parte se presenta un Dossier geneticista que recoge la totalidad de los pre-textos prerredaccionales de *Pubis angelical*, más tres documentos de corrección que Puig guardó junto con sus apuntes. Cada documento se presenta en forma de facsímil, con su transcripción en hoja enfrentada, agrupados según los conservaba Manuel Puig. El comentario de los documentos desarrolla microanálisis que confluyen en la lectura presentada en el capítulo tres, pero abren al mismo tiempo otras posibilidades de lectura cuyo desarrollo excede las posibilidades de esta tesis.

Abreviaturas y ediciones utilizadas

Se utilizarán siglas para nombrar las novelas de Manuel Puig, no así los otros textos, por ser menos conocidos:

LTRH: La traición de Rita Hayworth (citado por la edición de Seix Barral, 1993)

BP: Boquitas pintadas (citado por la edición de Planeta, 1996)

TBAA: The Buenos Aires Affair

EBMA: El beso de la mujer araña (citado por la edición de Colección Archivos, 2002)

PA: Pubis angelical (citado por la edición de Seix-Barral, 1998)

DPA: Dossier geneticista de Pubis angelical

MEQLP: Maldición eterna a quien lea estas páginas

SAC: Sangre de amor correspondido

CNT: Cae la noche tropical

La cara del villano/ Recuerdo de Tijuana, Barcelona, Seix-Barral, 1985.

Amor del bueno/ Muy señor mío, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

Convenciones utilizadas en la transcripción de manuscritos

tachado simple: señala una tachadura a mano. Ej.: tu ~~vieja~~ (Transcripción fig. 3)

tachado doble: tachadura a máquina. Ej.: histéricas ~~casi~~ diría (Transcripción primera versión del cap. 2)

negrita: indica reemplazo o agregado sobre el renglón o sobreescrito. Ej.: ~~tuve acceso~~ **entré** (Transcripción primera versión del cap. 2); ~~7~~**6**8 (**doc. 050 A**: indica un 78 que se convierte en 68)

corchetes: señalan palabras que se completan, o cualquier aclaración que sea palabra del transcpriptor. Ej.: porque " [futuro]. (Transcripción **doc. 028**, indica la reposición de la palabra señalada con las comillas). Ej.: **[en forma transversal]** (Transcripción en **doc. 068** por dificultad de reproducir gráficamente)

Sobre los nombres de los documentos prerredaccionales: Cada hoja utilizada por Puig para realizar una anotación prerredaccional se considera un documento y aparece numerada según el criterio que se explica en el Dossier geneticista. A lo largo de la tesis, los números de los documentos aparecen resaltados con negrita a fin de que se puedan ubicar con facilidad en el Dossier. En caso de estar escritos de ambos lados, se considerará Anverso y Reverso. Ej.: **doc. 047 A** y **doc. 047 R**

Capítulo uno

Un acercamiento al trabajo con manuscritos

Manuel Puig sale de Argentina a fines de 1973, días después de haber entregado el guión para la película *Boquitas pintadas*, adaptación de su segunda y exitosa novela. No sabe que será la última vez: amenazas telefónicas recibidas por su familia lo ponen en conocimiento de que ha ingresado a las listas negras de la triple A.[1] No sabe que ha pasado a formar parte del primer grupo de exiliados de su generación.[2] En el momento de su partida llevaba el equipaje usual de quien va a pasar un mes lejos de su casa: algo de ropa y el manuscrito de la novela en curso para mostrarlo a sus amigos en México.

Años después, en julio de 1990, Puig está de regreso en México. Además de sus numerosos viajes, ha residido en México, Nueva York y Río de Janeiro. Esta vez piensa seriamente en establecerse y por ese motivo elige Cuernavaca, a dos horas de la capital y con un clima ideal. Lo sorprende la muerte cuando todavía no había terminado de refaccionar su nueva morada. Deja una carrera trunca, varios proyectos, un guión recién escrito en italiano y un par de relatos entregados a dos revistas (en Roma y en Buenos Aires).[3] En su escritorio, también a medio ordenar, queda una infinidad de manuscritos: este hombre que se trasladaba con muy pocas cosas, que dejaba los departamentos amoblados y que antes de irse de Río había donado una parte de su biblioteca,[4] conservaba junto a sí desde sus primeros cuadernos con apuntes de *Cinecittà* (1956) hasta las correcciones de las traducciones de sus novelas. El celo puesto en guardar sus papeles hizo pensar a muchos críticos que en esa montaña de documentación debía haber una novela inédita. Poco después de la muerte del escritor, en un periódico de

[1] Triple A: Alianza Anticomunista Argentina. Grupo parapolicial liderado por el entonces ministro del interior José López Rega.

[2] En su libro sobre la relación entre literatura y política durante los años setenta, con especial atención al período de la dictadura 1976-1983, José Luis de Diego confecciona una lista de escritores e intelectuales y críticos ligados al campo literario: la primera fecha es 1973 y en ella se inscriben Manuel Puig y Vicente Batista, aunque consideramos como fecha del exilio para Puig 1974, en que comenzó la prohibición de regresar al entrar en las listas negras de las tres A (de Diego, 2001: 157).

[3] Puig murió el 22 de julio de 1990. Ese año se publica "El error gay", en *El Porteño*, y "Mi queridísima esfinge", en la revista italiana *Chorus*, incluido posteriormente en *Los ojos de Greta Garbo* (1991-1993).

[4] "Antes de partir, Manuel donó parte de su biblioteca al ICBA" (Lorenzo Alcalá, 1997: 111).

Buenos Aires se publica un adelanto de la novela *Humedad relativa 95%*,[5] en la que Puig estaría trabajando: el cotejo de los manuscritos permitió comprobar que era un proyecto inconcluso abandonado en 1966. Dedicado en los últimos dos años a la escritura de guiones, Puig acababa de escribir por encargo uno sobre la vida de Vivaldi, y antes había presentado un proyecto de guión sobre la cantante lírica Claudia Muzio. El lugar más importante en sus investigaciones lo ocupaba la batalla del Jarama, en la guerra civil española, donde se desarrollaría una película con brigadistas internacionales como protagonistas. En cuanto a novelas, se hallaron algunos apuntes prerredaccionales de *Mère fantasie*, novela a la que se refiere en su última participación en un evento público.[6]

Todos estos documentos de trabajo se acumulaban en el escritorio de la casa de Cuernavaca, a medio clasificar. Frente al dolor incomprensible que provoca la muerte abrupta de un hermano en un país extranjero y en la necesidad de hacerse cargo de un legado también inesperado, la primera decisión tomada por el hermano de Manuel Puig se orientó hacia una institución universitaria. Carlos Puig compró grandes cajas de cartón destinadas al transporte y en ellas fue apilando, en el mismo orden que su hermano había dispuesto, carpetas con hojas escritas a máquina y a mano, fotocopias, recortes de periódicos, manuscritos, bolsas de plástico con revistas, etc.. Esas cajas fueron a la Universidad de Princeton, que los conservó en guarda hasta comienzos de 1994, cuando fueron llevadas al departamento de la familia en Buenos Aires.

En agosto de 1994, José Amícola llevó al equipo de investigación que dirigía a conocer a doña Male Puig.[7] Había iniciado una relación con la familia con motivo de su libro *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (1992) y sabía de la existencia de numeroso material para una potencial investigación. La conversación iniciada con Male derivó en la necesidad de organizar los escritos heterogéneos que amenazaban con su

[5] Este malentendido trascendió las fronteras: Martí-Peña (1997:35) registra una traducción de Hurley publicada por Thomas Colchie, quien sin embargo conocía bien a Manuel.

[6] En La Semana del Autor, en abril de 1990 en Madrid, Puig declaraba : "Tengo un proyecto de novela pero no lo puedo empezar porque acepté un trabajo para cine e inmediatamente después otro. Acabo de ahcer un guión sobre Vivaldi" [...] "El proyecto de novela es una cosa que vuelve a La Pampa de los años 40. Pero no me gusta hablar mucho hasta que no estén las cosas encarriladas, porque ya me ha sicedido abandonar dos proyectos empezados por falta de convicción en la voz narradora" (2001: 66; 68)

[7] Conformamos el grupo inicial Roxana Páez, Julia Romero y yo. Este grupo se mantuvo hasta la publicación de *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (Puig, 1996, José Amícola comp.). El segundo equipo de trabajo (Julia Romero, Graciela Goldchluk, Gustavo Vulcano) se ocupó de la organización del Encuentro Internacional Manuel Puig, en 1997, y de la edición crítica y genética de *El beso de la mujer araña*, enmarcados en dos proyectos de investigación acreditados en la Univ. Nac. de La Plata entre 1996 y 1999.

desintegración material progresiva. Es así que comencé una tarea que se prolonga hasta la actualidad. El criterio que utilizamos en un primer momento fue el de preservar y rotular los escritos. De ese modo, en el primer año de trabajo grupal quedó conformado un Archivo Puig[8] que permitió tener una idea acabada del conjunto de la producción escrita de este autor, tanto de sus novelas, relatos y guiones publicados, como de los muchos proyectos que no se habían concretado.[9]

Guiadas por el trabajo pionero de Ana María Barrenechea con el *Cuaderno de bitácora* de Julio Cortázar (1983), nos adentramos en el estudio de manuscritos modernos. Un curso de postgrado dictado en 1996 por la Dra. Barrenechea en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires propició mi acceso a un panorama más actual de la crítica genética en Europa y en América Latina y confirmó la impresión de estar frente a un objeto de análisis diferente, donde la tradición se construye en el hallazgo y estudio de cada trozo de papel.

I.1. Génesis de escritura: *Le texte n'existe pas*

Louis Hay (1993) encuentra en el sintagma *manuscrito de escritor* una síntesis de la historia de las producciones intelectuales escritas. La expresión cuaja en el lenguaje en el siglo XIX, cuando sus términos negativos (manuscrito/ impreso; escritor/ otra profesión) están afianzados en el imaginario intelectual. Dentro de una concepción moderna de la literatura, cuando la profesionalización de los escritores unida al desarrollo de medios mecánicos de producción y reproducción técnicas y a la formación de un vasto público que tiene acceso a los ejemplares producidos en serie, tiene un sentido nuevo hablar de manuscritos. Sólo teniendo en cuenta los cambios históricos y

[8] Llamo Archivo Puig al conjunto de los manuscritos de Manuel Puig clasificados en primer término por aquel grupo de estudio. El mismo se encuentra en la casa particular de la familia Puig y ha sido consultado por diversos especialistas, de Argentina y del exterior. Sin embargo, su acceso es limitado y aparece condicionado a la presencia y guía de la prof. Julia Romero o de la mía propia, en quienes los herederos han depositado su confianza. En la actualidad la familia se ocupa de la digitalización del Archivo, a cargo de Mara Puig y Pedro Ghergo, mi tarea consiste en el asesoramiento para la clasificación definitiva de cada uno de los papeles allí contenidos, a fin de poder obtener una versión ordenada y completa en formato digital que pueda resultar accesible a diversas Bibliotecas en el mundo que se hallan interesadas en la investigación. Esta tarea se encuentra en una etapa avanzada en cuanto a la producción de las imágenes, pero su necesaria clasificación cronológica y tipológica será objeto de una nueva investigación.

[9] En base a este trabajo, publiqué una cronología que contiene un breve comentario del contenido de cada uno de los escritos hallados (Goldchluk, Graciela, 1997).

específicamente técnicos, el *manuscrito de escritor,* además de señalar su particularidad como objeto artístico en relación con un productor especializado, se opone a otras formas de transmisión de la letra y aparece como un objeto peculiar, fetiche destinado por su condición de irrepetible a ser coleccionado, o documento utilizado para asegurar la estabilidad del texto "definitivo", como un hilo de Ariadna que nos conectaría con el aura perdida del original. De este modo, el manuscrito carga una naturaleza doble: de *documento* para el filólogo y *monumento* para el coleccionista, pero también *fetiche*. Frente a la posesión de un ejemplar literario de una edición masiva, el manuscrito se presenta como el punto más alto de una serie que incluye ediciones especiales, limitadas, numeradas y autografiadas.

La posesión de manuscritos puede remitir a un coleccionismo como el que Benjamin descubre en los personajes de Balzac, donde "coleccionista" se torna una hipérbole de "propietario" (Benjamin 1937: 117). Fetiche burgués desprovisto de la fuerza de resistencia que percibe Adorno en la carga de fetichismo que porta la obra de arte, este objeto pasa a funcionar como índice de poderío, con lo que pierde la potencia del *ser-para-sí* y comienza a funcionar también en este nivel "el principio del ser-para-otro, aparentemente contradictorio con el fetichismo, y en él se enmascara el dominio" (Adorno 1984: 298). Pero otro impulso guía al verdadero coleccionista, que percibe estos objetos como *monumentos* en los que se inscribe la huella material de la historia. La decisión de preservar determinados objetos se funda en la intuición de que ellos convocan "una historia sucesiva por virtud de la cual se percibe también su prehistoria en tanto implicada en una transformación constante" (Benjamin 1937: 90-91). Frente a las obras terminadas, que corren el riesgo de convertirse en *monumentos ciclópeos* de la historia (Foucault 1971: 8), los manuscritos son objetos resistentes a la institucionalización: incompletos, conservan las vacilaciones de quien aún no es autor. El coleccionista se ve ahora como un cazador que separa de la multitud de objetos que le ofrece el mercado aquellos que con el paso del tiempo conservarán un grumo de su tiempo y su circunstancia. En el comienzo de estas colecciones, el cazador rescata un objeto en el momento de ser reemplazado por las reproducciones que circularán en el mercado.[10] El deseo de guardar el manuscrito parte del reconocimiento de que posee una

[10] Con posterioridad, es fama que autores como Verlaine fabricaron sus propios manuscritos para venderlos, pero en ese caso estaríamos en la situación planteada más arriba, la del manuscrito como fetiche burgués que atestigua riqueza y desenmascara la situación de dominio que subyace en la adquisición de un objeto espiritual.

densidad propia: si una obra literaria es en parte producto de su tiempo y de las condiciones en que es producida, el coleccionista reconoce la huella de esas condiciones en el soporte material de la producción.

En ocasiones, los escritores ensayaron la destrucción de sus papeles, menos para evitar la fetichización que para resguardar su propia autoridad. Un libro terminado habla de un sujeto lo suficientemente estable como para organizar los materiales y dar, a través de ese orden, un sentido. Por más que se reniegue de la originalidad, el libro publicado mostrará algunas influencias y ocultará otras, podrá exhibir los retazos con los que se organiza la escritura, pero incorporados a un texto que se presenta como acabado y propio. El gesto de destruir intencionalmente los manuscritos resguarda esa propiedad y remite a la jerarquización del producto sobre la producción; con ese gesto los papeles que atestiguan el proceso de la escritura *pasan*, el acto de la destrucción los lleva al pasado y asegura la organización de un tiempo irreversible y lineal. Con una fecha en el pie de imprenta, el libro publicado puede entrar a la historia de la literatura como objeto único, producto de la creación de quien lo firma y del momento a que remite esa fecha, también única y fijada para siempre.

Los manuscritos, o más precisamente la lectura de manuscritos modernos, revela en cambio un sujeto balbuceante, inestable en la proliferación de planes de escritura a veces contradictorios, en la elección de términos o de resoluciones que se presentan en forma de paradigma, muchas veces sin tachar ninguno, sin decidirse por una elección. En suma, un sujeto escritor múltiple que tiene en el texto édito una de sus realizaciones, pero no la definitiva. Hay en el gesto de conservar los propios manuscritos una desconfianza hacia la fijación del sentido, un movimiento hecho de reticencias. En el gesto que no se realiza, el escritor deviene escribiente y en ese devenir pierde autoridad. Como Bartleby, sólo afirma (pero esto de manera insistente e irrevocable) que "preferiría no hacerlo".[11] No puede desechar lo múltiple para quedarse con *una* versión y de ese modo renuncia a cumplir con la "función de rostridad" que lo convertiría definitivamente en sujeto de enunciación.[12] Como es una decisión que se toma con

[11] Melville (1983), *Bartleby el escribiente*. La primera negativa de Bartleby, la que parece desencadenar la serie, se refiere a la corrección de sus copias: el amanuense se resiste a confrontar las copias para asegurar que la escritura del original no ha sido alterada, copia pero al mismo tiempo se resiste a una fijación segura del texto.

[12] "La función de rostridad nos ha mostrado bajo qué forma el hombre constituía la mayoría, o más bien el patrón que la condicionaba: blanco, macho, adulto, "racional", etc., en resumen, el europeo medio cualquiera, el sujeto de enunciación." (Deleuze y Guattari, 1997: 292). En el caso de Puig, esta renuncia a constituirse como sujeto de enunciación va más allá del trabajo con la ausencia de la voz

posterioridad a la corrección del texto en galeras y a su publicación (sólo entonces cobra sentido la decisión de no hacerlo, cuando los pre-textos ya no cumplen ninguna función práctica y no pueden "*ser-para-otro*"), el texto firmado y publicado prolifera en un *mare magnum* de papeles que no tienen firma porque pertenecen a un estadio del texto que no entra en las bibliotecas, todavía no son libro y ya no será posible que *pasen* a serlo, la decisión de "no hacerlo" desordena las jerarquías y establece un escándalo que la crítica genética recupera para sí.

El geneticismo lee esta proliferación de diversas maneras, desde la afirmación de Hay "el texto no existe", a la consideración de que "el texto es un todo, desde la primera palabra del primer borrador hasta la última variante de la última frase", que es la interpretación que Mitterand (1985: VI) da a la *boutade*. Entre ambas afirmaciones se extiende toda una gama de lecturas posibles, que el propio Mitterand clasifica en dos orientaciones: una genética *"scénarique"* o de bosquejos, y una genética "*scriptique*" o de variantes, aun cuando señala su interdependencia. En el primer caso, se tratará de leer las matrices narrativas del texto, el lugar en donde la escritura se acerca más a una estructura y encuentra su pertenencia a modelos universales. La segunda orientación se detendrá en la particularidad de una elección o un reemplazo, en el agregado de un signo de puntuación o una mayúscula, allí donde la escritura se impone sobre la estructura. En esa misma tensión, mientras una abrumadora mayoría de estudios geneticistas franceses se inclina por el análisis minucioso de pequeños campos textuales fragmentarios, la tradición latinoamericana iniciada por Ana María Barrenechea permite otras posibilidades. El advenimiento de una *génétique romanesque*, reclamada por Mitterand (1985: VII) como genética de las estructuras, puede ser pensada desde nuestra propia historia cultural a partir de un camino que, partiendo de una experiencia en donde ya se cruzaban saberes filológicos y literarios, hoy se encuentra en una encrucijada entre la filología, la teoría literaria y los estudios culturales.[13]

La afirmación "el texto no existe" va más allá de una ampliación de los materiales incluidos, múltiples pero finitos, cuya variación se vería supeditada a nuevos

---

narradora: Aira (1991: 29) describe el mecanismo de la escritura de Puig como una "presentificación" de la historia, en la cual la ausencia del narrador es sólo una circunstancia.

[13] La madurez de la disciplina, a la vez que su diferencia en el campo latinoamericano, está representada en el reciente libro de Élida Lois *Génesis de escritura y estudios culturales* (2001). Las reflexiones sobre crítica genética que se formulan en esta tesis intentan inscribirse en el marco teórico propuesto por Lois y anticipado en sus trabajos geneticistas, en particular el iluminador "Estudio filológico preliminar" de *Don Segundo Sombra* (1988).

descubrimientos. La "inexistencia" del texto es una afirmación de su carácter infinito e incompleto, en tanto se constituye como un movimiento *entre* texto y pre-textos, *entre* texto y post-textos. Es necesario advertir aquí sobre el equívoco que convocan las denominaciones pre y pos, las cuales tienden a ordenar y homogeneizar la serie y favorecen la presentación de la génesis como el complemento necesario que —según sugiere Mitterand— abarcaría la totalidad de un texto. Sólo teniendo en cuenta el carácter heterogéneo del manuscrito, su "incompletud" irreductible, es posible el encuentro con un devenir menor del texto que lo separa de su propia identidad y hace que el texto "no exista". Del mismo modo, no podría pensarse que una película basada en una novela es una *continuación* en el sentido de los capítulos de una serie. La heterogeneidad, en estos casos, es fácilmente notada y provoca la comparación, es decir, el esfuerzo por volver similar aquello que se advierte diferente. Lejos de resguardar un sentido primordial para el texto literario, el geneticismo no deja de leer como su objeto esos monstruos que engendra el maridaje de la literatura con la cultura y que vuelven a sacar de sí el texto. Correcciones para segundas ediciones, traducciones realizadas o controladas por el autor, adaptaciones, nuevas obras escritas a partir de material residual de investigación o textualización, forman parte de una génesis que no se detiene en la fecha de la última edición publicada en vida del autor. La incorporación de estos materiales abre una caja de Pandora que por definición es imposible de cerrar, la mirada imprudente se asoma ahora al vértigo de una materialidad: el continuo de la literatura. En ese continuo toda mirada crítica supone un corte, y el que se le impone al genetista pasa en primer término por la edición. Ya sea que exista la posibilidad de materializarla en un libro o no, la lectura de manuscritos conlleva un trabajo de edición que carga con la ambigüedad del vocablo: sacar a la luz (*edere*) un escrito, y para ello iluminarlo, pero también imprimir a esos papeles un orden que tiende a cerrarse en la última página y por lo tanto, dejar alguna posibilidad en la sombra. En esta tensión se debate el crítico quien, frente al conjunto de escritos diversos que constituyen un universo textual o autorial, clasifica, ordena, privilegia unos sobre otros, pero no descarta, prefiere no hacerlo.[14]

[14] Se ha señalado el derroche económico que supone este tipo de crítica. A menudo, las horas de trabajo que insume la sola familiarización con el material, cuando se trata de manuscritos dispersos a los que es necesario clasificar, resultan desproporcionadas en relación con el resultado obtenido. Es en este punto donde el geneticismo se acerca más al propio quehacer literario, ya que *ese* resultado es único y no se rige por un tiempo acumulativo, tanto puede suceder que un texto se identifique inmediatamente como que lleve días descifrarlo. La puesta en sistema de cada hallazgo, o el reconocimiento de ese punto en

I.2. El Archivo Puig

El Archivo Puig resulta ejemplar, al punto que Jorge Panesi (1996: 375-376), con acertada ironía, ha llamado a este escritor "héroe de la crítica genética", ya que no apuesta (como los "villanos" que destruyen papeles) "a la ilusión de una obra arrancada a las vacilaciones del balbuceo"; por el contrario, Puig ha preferido no destruir sus manuscritos. Esto no significa que hubiera conservado *todas* las instancias de escritura: en el estudio comparativo se puede ver que algunas versiones fueron destruidas o utilizadas para escribir nuevos proyectos en su reverso. Esta modalidad sugiere que los manuscritos conservados eran considerados por Puig como material de trabajo, borradores que podían usarse nuevamente, ideas nunca totalmente concretadas, y tampoco descartadas del todo.

La economía de lectura que nos dicta el objetivo trazado: mostrar la evolución de una creación literaria, más particularmente el punto de viraje que representó el exilio por un lado, y el encuentro con México por otro, pero ambos eventos en interacción, nos marca una pauta en el recorte de los textos a considerar. El primer paso en la reconstrucción de un proceso de escritura, según establece Élida Lois (2001; p.5), es la "localización de *todo* el material posible". Esta indicación básica pierde su inocencia con el uso de la cursiva (en el original); quien ha trabajado profusamente con manuscritos sabe que el riesgo es doble: el material puede resultar escaso (apenas una versión con mínimas variantes respecto del texto publicado), o puede resultar excesivo. ¿Es necesario localizar *todos* los manuscritos de Ricardo Güiraldes para estudiar un cuento? La cursiva tiene en este caso el peso de una meditación. Una vez localizado *todo* el material posible, y datado (segunda fase), se podrá decidir cuáles documentos resultan pertinentes y por lo tanto pasarán a la fase de desciframiento.

Durante los años 1974 a 1978 (fechas que encierran desde el momento en que Puig no puede regresar a Argentina hasta la publicación de *PA*), la escritura de Puig prolifera en guiones y proyectos teatrales de una manera que no había sucedido antes,

donde los distintos sistemas hermenéuticos hacen crisis, pertenecen a un segundo momento de la crítica compartido con otros aparatos de lectura, pero es en la construcción del objeto que la crítica va a leer, en el señalamiento adecuado de la variante, en el seguimiento de una tendencia que se quiebra en determinado punto del texto, donde el geneticista juega su responsabilidad crítica.

contradiciendo el propio relato del paso del guión a la novela como algo definitivo. A ese período pertenecen los dos únicos guiones publicados en vida del autor por impulso de su editor en Italia, Angelo Morino,[15] y otros textos que han comenzado a publicarse de manera póstuma.[16] El relevamiento de todo el material muestra una producción que incluye además proyectos inconclusos. Sobre esos conjuntos textuales, ya clasificados cronológicamente, se realizó una nueva clasificación topológica: ¿cuáles son los textos producidos por "el encuentro con México"? Ya que entre 1974 y 1978 Manuel Puig alternó su lugar de residencia entre México y Nueva York, ¿por qué la insistencia en los "textos mexicanos"? La localización tiene un carácter estratégico, elige leer desde el Sur de América del Norte. De todos los escritos producidos en el período, se detiene en aquellos que se ubican en México para escrutar la mirada de este argentino que no encontraba silencio en las calles neoyorquinas. En las dos novelas producidas entre México y Nueva York con un recorrido bastante preciso de ida y vuelta, no puede dejar de ver la experiencia mexicana como comienzo y fin de la escritura. Esta estrategia, como se verá en el análisis, no pretende descartar ni reducir la experiencia neoyorquina, pero encuentra en el México de Manuel Puig la posibilidad de un nuevo desarrollo para su escritura.

En cuanto a la documentación del período, contamos con los manuscritos de las obras, pero no con la correspondencia familiar que hubiera completado de manera fehaciente el lugar de residencia de cada momento durante esos años.[17] En nuestro

[15] Angelo Morino fue el editor que más importancia le dio a la obra no novelesca de Manuel Puig. En su traducción y por su influencia se publicaron en Italia: **Relatos**: *Agonia di un decennio*, Palermo, Sellerio, 1984; **Guiones cinematográficos**: *L'impostore/ Ricordo di Tijuana*. La rosa, 1980 con prólogo del autor; **Obras de teatro**: *Mistero del mazzo di rose*. Trad. e introd. Angelo Morino, Milán, Mondadori, 1987; *Stelle del firmamento*. Turín, Einaudi, 1988 y *Triste rondine maschio*, Einaudi, 1988; y la obra musical *Tango delle ore piccole*, Turín, Einaudi, 1983, con introducción del autor y seguido de "Un pensiero triste da ballare" de Angelo Morino. *Il bacio della donna ragno.* Turín, Einaudi, 1988. Casi todas son las primeras ediciones de esas obras (excepto por *Bajo un manto de estrellas/ Stelle del firmamento* y *El beso de la mujer araña*), y la gran mayoría tuvieron sólo ediciones póstumas en español.

[16] De ese período se han publicado, bajo mi cuidado: *Amor del bueno / Muy señor mío* (1998); y los resúmenes de guiones "Serena" y "Gratas veladas de sociedad" (este a cargo de Julia Romero) (1998). Dentro de un proyecto más amplio de edición que preparo con el conjunto de la obra de Manuel Puig no novelesca, están incluidos los siguientes textos del período: los resúmenes de guión "Noche de estreno" (título provisorio), "Las ciudades" (título provisorio) y "Opium Tale"; los guiones *Urge marido* y *Tristes flores del opio* y la comedia musical *Pilón (lírica cumaná)*

[17] En *Querida familia: cartas de Manuel Puig*, recopilo la correspondencia familiar entre 1956 y 1983, que comprende una o dos cartas semanales. Las cartas se detienen en 1968, fecha en que Puig se instala en Buenos Aires, y recomienzan en 1980, cuando el escritor se muda a Río de Janeiro. Entre fines de 1973 y 1980 la correspondencia siguió, pero las cartas se han perdido. Aunque no hay recuerdo familiar sobre su posible destrucción, el clima de terror que se vivió por esos años, sumado a las amenazas concretas contra la familia y a la prohibición de la obra de Puig, son motivos suficientes como para conjeturar al menos su ocultamiento. Mucho papel fue destruido por esos años frente al temor, y

recorrido por los manuscritos, muchas veces será posible ayudarnos por el soporte material de los mismos, suponiendo —con cierto grado de probabilidad— que si el escrito utiliza un papel de correspondencia del "Hotel México", es en esa ciudad donde fue escrito, y que si corresponde a Nueva York, esto registra el paso por la metrópolis norteña. También resultan de utilidad los datos recopilados por Suzanne Jill-Levine en su biografía, que dedica la Parte V al período de nuestra tesis: "El exilio (1974-1979)" (Jill-Levine 2002; pp. 227-280), y la investigación realizada con anterioridad cuyos resultados están parcialmente publicados (Goldchluk 1997; Panesi, Goldchluk, Romero 2001). A esta base, completada con innumerables reportajes que se conservan en el Archivo Puig, se agregó el trabajo documental de Mausi Martínez,[18] que aportó nuevos datos y colaboró con el esclarecimiento de algunas pistas halladas en los manuscritos. Durante la Semana *Puig en acción,* realizada en General Villegas en octubre de 2001, pude revisar nueva documentación recopilada y exhibida por el equipo de gente que dirige Patricia Bargero.

Por último, una aclaración sobre los materiales que conforman nuestro objeto de estudio. Al referirnos al manuscrito, lo hacemos en el sentido amplio que Louis Hay da a este término, el cual "incluye en un mismo objeto intelectual documentos que difieren en sus características materiales y en sus modos de escritura, manuscrita, mecánica o electrónica" (Hay 1993: 6);[19] sin embargo, para el estudio pormenorizado, distinguiremos:

Manuscrito: escritura manuscrita, utilizada por Puig para los pre-textos prerredaccionales y en ocasiones durante la etapa redaccional.

Dactiloscrito: escrito a máquina por el propio autor. La marca por excelencia que diferencia el dactiloscrito de la copia es el reemplazo al correr de la máquina. Es la escritura preferida por Puig para las diferentes redacciones de los capítulos de sus novelas.

---

algunos documentos tan celosamente guardados que terminaron extraviados.

[18] Mausi Martínez se encuentra realizando el documental *Puig, 95% de humedad*, para el que realizó varios reportajes, entre ellos el de César Calcagno, que incluimos en el Apéndice documental de esta tesis, y que resulta de fundamental importancia para el estudio del período 1974-11976.

[19] Grésillon (1994: 244), da esta definición en el glosario. **Manuscrit**: tout document écrit à la main ; par extension, on y inclut parfois des documents dactylographiés oy imprimés (« le fonds manuscrit de Proust à la Bibliotheque national comporte des carnets, des cahiers de brouillons, des cahiers de mise au net, des dactylographies et des épreuves corrigées »). Siguiendo a Grésillon podemos incluir también las fotocopias corregidas.

Copia dactiloscrita: copiado a máquina por el autor. Constituye un tipo intermedio entre el dactiloscrito y la copia dactilográfica. Se utiliza para "pasar en limpio" el dactiloscrito, y los reemplazos al correr de la máquina que no responden a errores de tipiado son muy pocos (no se encuentran en todas las páginas). La gran mayoría de las correcciones se hacen a mano.

Copia dactilográfica: se trata de la copia a máquina realizada por terceros. En este caso, los reemplazos responden exclusivamente a problemas de tipiado y todas las correcciones se hacen a mano.

Fotocopia corregida: esta forma de reproducción aporta información específica, además de recuperar alguna etapa perdida en su forma original; al mismo tiempo, la presencia de la fotocopia sustrae de nuestra mirada tanto el soporte original, muchas veces manuscritos de otros proyectos, como matices de colores que permiten identificar diferentes momentos en la escritura. A partir de *PA*, Puig comienza a utilizar la fotocopia como modo de corrección. Volveremos sobre este uso en el comentario acerca de las etapas redaccionales de esa novela.[20]

En cuanto a las "características materiales" de los manuscritos investigados, se destaca la reutilización de hojas escritas para las primeras etapas de escritura. La gran mayoría de pre-textos de la primera fase redaccional están escritos sobre proyectos anteriores o fotocopias de material de lectura. Esto trae al menos dos consecuencias para el investigador: por un lado ayuda a fechar proyectos de escritura estableciendo un límite hacia el pasado (no pudo ser escrito antes de...) y una razonable proyección hacia el futuro (probablemente fue escrito hacia los años...); por otra parte nos habla de la función del manuscrito para el propio escritor. Es en la organización del conjunto del archivo de este escritor (nuevamente el *todo* acecha), donde podrán reconstruirse los procesos de escritura de un texto. De ese modo, gracias al formato digital, se pueden agrupar manuscritos de un texto que han sido utilizados como reverso para otros

[20] El modo de reproducción por fotocopias era conocido por Puig desde muy temprano. En 1966, habiendo firmado con Seix-Barral un contrato para la publicación de *LTRH* (que finalmente no se cumpliría), escribe a su familia: "Pasé sin embargo días de neura porque Barral todavía no me ha mandado la copia fotostática que me había prometido y la necesito para seguir las correcciones porque de muchos capítulos no tengo copia" (28-02-1966). Entre las diferentes etapas redaccionales de *TBAA*, se encuentra un capítulo fotocopiado, pero con un sistema que usaba papel ilustración y brindaba una imagen más parecida a una fotografía que las actuales copias. No obstante, entre los documentos de investigación para esa novela se encontraron fotocopias de un libro de medicina. En *El beso de la mujer araña* no aparecen fotocopias, y a partir de *Pubis angelical* se hacen comunes entre los manuscritos.

trabajos y conformar con ellos una carpeta de "**Material reciclado**". Esa carpeta está formada por las hojas que Puig destinó para escritura, representan lo descartado del texto expulsado para conformar la edición. En el momento en que un escritor guarda parte de sus manuscritos y saca de ellos algunas hojas que valen por su reverso, está editando sus propios manuscritos. Volveremos sobre este problema en el estudio concreto de las novelas.

En cuanto a la clasificación general de manuscritos, seguimos la propuesta por Élida Lois (2001), que considera dos grandes zonas:

Pre-textos prerredaccionales: todos aquellos escritos del autor que no constituyan la redacción de un capítulo o escena. Encontramos en este campo la más amplia variedad, desde esquemas abstractos que señalan puntos de intensidad (*DPA*: **doc. 060 R**),[21] o dibujos (*DPA*: **doc. grupo C**); hasta resúmenes manuscritos de argumentos de películas (*EBMA*: 312-313, **XVIII y XIX**),[22] o dactiloscritos correspondientes a una investigación bibliográfica (*EBMA*: 348-359), pasando por cuadros sinópticos, listas, frases sueltas, etc.. Dentro de este campo distinguimos:

a) Pre-textos prerredaccionales de *exogénesis*:[23] copias de letras de canciones, apuntes tomados de libros, entrevistas, etc..

[21] A partir de ahora nos referiremos al "*Dossier* de pre-textos prerredaccionales de *Pubis angelical*" como *DPA*, seguido del número de documento cuando se cite alguno en particular.

[22] Junto al número de página, agregamos el número de documento asignado por Julia Romero, que tuvo a su cargo la edición de la sección "Articulaciones narrativas", de los pre-textos prerredaccionales de creación.

[23] Los conceptos de *endogénesis* y *exogénesis* propuestos por Raymonde Debray-Genette en su estudio sobre Flaubert, respondían a un caso particular de apropiación y transformación inmediata de fuentes. Se llamaría *exogénesis* al estudio de la genética que pone en relación un texto "de afuera", utilizado por el autor como fuente, con el texto "de adentro" que está elaborando el creador (en particular el tipo de elaboración que hace Flaubert). Élida Lois (2001; p.20) sugiere que estos términos pueden ser útiles para dar cuenta de dos dimensiones de intertextualidad, ya que "la red de relaciones que vinculan entre sí las diferentes piezas de un *dossier* pre-textual superan ampliamente los marcos de la intratextualidad" y considera al respecto ciertas anotaciones marginales de Cortázar (p. 63, n.35). En el estudio de los *dossiers* de Puig, esta nomenclatura viene en nuestra ayuda para incorporar de manera dinámica algunos textos que se encuentran en el límite entre el pre-texto y el documento, como la selección de boleros (*AB*: 366-384) cuyas letras fueron copiadas a mano por Puig, de un disco que le pertenecía y que se conserva con los títulos de algunas canciones subrayados. Las letras serán incorporadas a la trama de la novela, pero ya al copiarlas se notan sutiles diferencias con la interpretación que evidentemente sigue el autor.

b) Pre-textos prerredaccionales de *endogénesis*: abarcan desde esquemas o anotaciones mínimas hasta —en el caso de los escritos de Puig— complicados cuadros que abarcan la organización general de una novela.

Pre-textos redaccionales: las diferentes redacciones, ya sea de capítulos aislados, trozos de capítulos, o del conjunto de la novela o texto dramático. Frecuentemente estos pre-textos incorporan frases anotadas en los pre-textos prerredaccionales.

En la mayoría de los casos, los modos de escritura se combinan y las fases prerredaccional y redaccional alternan entre sí. Una copia dactilográfica no aparece sin correcciones manuscritas, y la fotocopia de un dactiloscrito perdido reúne la información del dactiloscrito más la circunstancia de la fotocopia. Sin embargo, predomina en la escritura de Puig el dactiloscrito corregido a mano. A lo largo de las diferentes versiones, y particularmente en sus novelas (desde *LTRH* hasta *CNT*, escrita en tiempos de computadora), conjeturamos los siguientes pasos, o mejor dicho *fases*,[24] en la elaboración de los textos:

a) Primera fase prerredaccional de creación: elaboración de esquemas prerredaccionales generales donde el autor se plantea problemas a resolver, tanto formales como de contenido.
b) Fase de exogénesis: investigación bibliográfica o de documentación variada, ya sea películas, canciones, cuadros, y realización de apuntes; entrevistas destinadas a investigar las características de determinados personajes (incorporadas a partir de *EBMA*).
c) Primera fase redaccional: escritura dactiloscrita de cada capítulo por separado, con abundantes correcciones manuscritas, intercalado de hojas y trabajo de "collage", donde el autor corta de una hoja los párrafos que quiere eliminar y pega otra hoja donde se continúa la redacción interrumpida por la tijera. La mayoría de estos agregados también son dactiloscritos. En estos casos cada capítulo se numera de manera independiente (hasta *PA* se mantiene esta característica, que presentará variantes a partir de *MEQLP*). Se incluyen en esta primera fase las diversas

[24] Optamos por la denominación "fases" para los momentos de escritura, y no "etapas", ya que entendemos que más que pasos sucesivos que se superan una vez cumplidos, estamos frente a diferentes aspectos del desarrollo de la escritura.

redacciones de cada capítulo, que en el caso de *PA* alcanza hasta cuatro conservadas del capítulo dos, y en *TBAA* llega a once del primer capítulo

d) Segunda fase prerredaccional de creación: elaboración (en forma simultánea con la primera fase redaccional) de nuevos esquemas prerredaccionales que desarrollan pequeños problemas, o que resumen el estado de la novela y su estructura final con sucesivas listas de capítulos.

e) Segunda fase redaccional: copia dactilográfica o nuevo dactiloscrito, con numeración corrida, que toma como base la última versión de cada uno de los capítulos elaborados de manera independiente.

f) Correcciones: fotocopia de la segunda fase redaccional, sobre la que se efectúan algunas correcciones manuscritas.

g) Nuevas correcciones: sobre el mismo soporte material de la segunda fase redaccional. En esta fase puede suceder que se agreguen capítulos, en cuyo caso aparecerán en manuscrito (como el anónimo en *LTRH* o el relato de la mujer pantera en *EBMA*).

El orden de las tres últimas fases nos lleva a reflexionar sobre la peculiaridad de estos materiales de estudio. Las escasas correcciones que suelen aparecer en fotocopias, comparativamente con las que realiza Puig en el original correspondiente, sugieren que las copias eran leídas por amigos y corregidas durante los comentarios.[25] Esas correcciones son copiadas casi siempre en el original, sobre el que se realizan nuevas correcciones que llegan a transformar la estructura de la novela. De este modo, en el momento de ordenar las versiones, la fotocopia resulta una *versión anterior* a su original: el soporte es posterior, pero la versión es anterior. En algunos casos, se registran correcciones diversas en el original y la copia, y Puig elige de ambas para la versión definitiva: consideramos estos casos como "versiones alternativas", pero lo más habitual es que la fotocopia funcione como texto anterior al original.

Los pasos sugeridos son un intento de sistematizar acciones de escritura detectadas durante la lectura de documentos, e indican una tendencia que se efectúa de manera diferente para cada texto. La realización de esquemas previos es una constante

[25] Esta hipótesis se sustenta en que las correcciones son hechas de mano de Puig. En ocasiones se registran correcciones de amigos, pero son casos particulares que se tratan de manera individual.

tanto para las novelas como para los guiones, al punto que se han conservado esquemas de guiones que no llegaron a concretarse ni siquiera como resumen, pero que sin embargo quedaron como posibilidad.

En cuanto a la investigación, la primera novela en la que Puig recurre a documentos escritos para su redacción es *TBAA*, donde se conservan fotocopias de un libro de medicina sobre "Autopsia" y unas páginas de una revista donde se ofrece un Test cuyo título es "Are you mediocre?". La diferencia que se establece a partir de *EBMA* es el uso de "informantes", que fue en aumento hasta llegar a *Sangre de amor correspondido*, escrita en base a la fascinación por la palabra del entrevistado. La investigación en libros, por su parte, permaneció constante para otros proyectos de escritura, y ocupaba un lugar preponderante en el proyecto de guión sobre la batalla del Jarama, llamado también "Madrid 37" (comenzado hacia 1988), del que se conserva abundante material documental, en contraste con el estado embrionario del guión, que apenas supera algunos esquemas prerredaccionales.

Las entrevistas comienzan a partir de *EBMA*, y su inclusión al comienzo del proceso creador es nuevamente una convención que indica que normalmente la fase de exogénesis comienza de forma inmediatamente posterior a los primeros interrogantes que dan pie a la novela, pero un seguimiento más detallado mostrará que no se detiene ni es externa al proceso creador. En sus novelas anteriores, Manuel Puig se había remitido a la memoria, tanto la propia como la familiar: a partir del exilio toda tradición parece haber perdido consistencia, se le hace necesario acudir al testimonio como forma de interrogación. Si bien los primeros entrevistados (presos políticos liberados para el personaje de Valentín) lo fueron en Buenos Aires, donde por otra parte se comenzó a planear *EBMA*, el viaje a México y la conciencia de la imposibilidad de regresar a Argentina ubican a Puig en otra perspectiva espacio-temporal que impide la utilización de esas entrevistas y provoca la incorporación de otras. La escritura del exilio es para Manuel Puig una escritura del presente, como una forma de contrarrestar la nostalgia y mantener viva su disconformidad con la realidad autoritaria del país que lo expulsa. Ese presente aparece como trama en las novelas con una contemporaneidad periodística que la forma del género desmiente, y como acción cultural en los proyectos teatrales y cinematográficos que eligen el anacronismo e incluso la recurrencia al folklore.

La lectura del conjunto de escritos pertenecientes a la etapa 1974-1979 nos muestra un autor que hace de la expulsión una posibilidad de encuentro. Al mismo tiempo, podemos ver cómo se delinean dos zonas de la producción de Puig: las novelas, que tienden un puente al lector argentino futuro; y los escritos dramáticos (guiones y comedias musicales), que buscan el encuentro inmediato con el receptor huésped.

I.3. Textos producidos entre 1974-1978: un nuevo comienzo

Los primeros intentos de escritura fueron, para Manuel Puig, de guiones. Es conocido su paso por el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, entre 1956 y 1957. El rescate de la correspondencia familiar nos permite un seguimiento más preciso de aquel momento, en carta del 27 de noviembre de 1956, Manuel escribe a su familia:

> Me voy a mandar un poco la parte: Comencini[26] nos dio de trabajo estudiar un personaje de la vida real y analizarlo, anotar algún diálogo característico de su modo de ser, etc.. Yo elegí una vieja de al lado y fue lo que más le gustó, se quedó muy interesado. En la clase de mañana tengo que presentar una pequeña escena con ese personaje. Con el de Guión Cinematográfico también me va bien, es un tal Prosperi, el crítico de teatro más prestigioso de Roma; resulta que nos hizo presentarle conflictos de películas conocidas de tres modos: conflictos entre dos personas, conflictos entre dos ideas y conflictos dentro de una sola persona. Rechazó muchos pero los tres míos los aceptó, le di para el primero la de box con Bogart, para el segundo, "Mrs. Miniver" (la familia y la guerra) y "Manón" para el último. [27]

A estos ejercicios escolares se agrega, a partir de 1957, el trabajo de subtitulado de películas que emprende junto con Mario Fenelli, uno de sus amigos más constantes y consultor permanente en materia literaria:

---

[26] Luigi Comencini. En carta del 8 de noviembre de 1956, Puig había comentado sobre sus profesores: "El primer día de 9 a 11 tuvimos a Comencini ("Pan, amor y fantasía", "Pan, amor y celosía", "Esclavas blancas" y el bodrio de "La bella di Roma") que es el profesor de dirección en general. Por suerte se limita más bien a los problemas prácticos. De 11 a 1 vino Blasetti ("Cuatro pasos en las nubes", "Otros tiempos", "Lástima que sea una canalla", "Suerte de ser mujer") que es el profesor de dirección de intérpretes."

[27] Las películas nombradas son: *The Harder They Fall/ Más dura será la caída*: Dir.: Mark Robson, 1956 (U.S.), fim-noir. Intérpretes: Humphrey Bogart, Rod Steiger; *Mrs. Miniver/ Rosa de abolengo.* Dir. William Wyler, 1942 (U.S.). Intérpretes: Greer Garson, Walter Pidgeon; *Manon*. Dir.: Henri-Georges Clouzot, 1949 (Fr.). Intérpretes: Cécile Aubry, Michel Auclair.

> Ahora estoy con bastante plata pues con el primo de Noemí [Mario Fenelli] hicimos un trabajo de traducción de diálogos para una coproducción ítalo española que se está por filmar, un gran bodrio. Ojalá caiga otro.[28]

Puig realizó esta tarea de manera constante entre 1957 y 1962, mientras vivió en Europa, y en Nueva York durante 1963, como su primer trabajo. No resulta extraño entonces que escribiera sus primeros proyectos para guiones cinematográficos en colaboración con Mario Fenelli, bajo el seudónimo Stuart & Rafferty. De esa época se conservan *Cast* y *Rosse Appasitte per Appolo*, dos resúmenes escritos en italiano entre 1957 y 1958. La carátula propone un reparto que parece desorbitado para dos principiantes, pero resulta indicativo del perfil profesional al que apuntaban.[29] A estos proyectos le siguen otros, tres escritos de manera individual y desarrollados en su totalidad, entre los que se destaca *La tajada*, que en 1961 estuvo a punto de ser filmada en Buenos Aires.[30] Puig se encontraba muy incómodo con su cuarto proyecto de guión, sobre las relaciones tortuosas y destructivas en una pareja,[31] y decidió bosquejar uno nuevo. Fue mientras escribía un bosquejo de personaje que surgió la voz de una tía y se desbordó convirtiendo el guión en novela.[32] Escritor consagrado, Puig volvería una y otra vez a contar la historia de su ingreso en la literatura y la incluiría en el prólogo al único libro de guiones que publicara en vida (*Recuerdo de Tijuana/ La cara del villano*), pero a los efectos de reconstruir la génesis, es nuevamente en la correspondencia donde encontramos el relato más contemporáneo al momento de ese acontecimiento. El 27 de abril de 1962, Manuel escribe a su familia:

---

[28] Carta familiar, 5 de marzo de 1957. Mario Fenelli es escritor, y Puig lo impulsó a lo largo de toda su vida para que insistiera más con su literatura. A lo largo de las cartas, Manuel lo llama "mi brújula", y cuando piensa que puede publicar *La traición de Rita Hayworth*, en 1965, escribe a su familia: "Fenelli bien se merece un buen regalo, la novela jamás podría haberla escrito yo si no hubiese sido por las levantadas en pala que él me hacía cuando me veía abandonarme o cuando me veía hacer bodrios"

[29] Reparto de *Cast*: Gemma Derrin — Silvana Mangano// Dave Goodman — Klaus Kinsky// Franco Lenzi — Franco Nero// Suzanne Monet — Claudine Auger// Carlo Berconcelli — Maurizio Arena// Walter Della Roverr — Sergio Fantoni// Tina — Mita Medici. Reparto de *Rose Appassite per Apollo*: Sheila Gaylord — Rita Hayworth// Rose Shankland — Hedy Lamarr// Jessica Gifford — Joan Fontaine// Francisco Tornabuoni — Giuliano Gemma// Laurey Gaylord — Tina Aumont.

[30] Los tres guiones fueron publicados en Puig, Manuel (1996) *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, José Amícola comp.. Se trata de *Ball Cancelled* (1958, en inglés), *Summer Indoors/ Verano entre paredes* (1959, en inglés y en castellano), *La tajada* (1960, en castellano). *La tajada* se publicó además en una edición de circulación comercial (Puig, 1998).

[31] El guión, que lleva por título provisorio "Nina y Hé", tiene desarrolladas cuarenta y siete hojas manuscritas en inglés y castellano, con juego de traducciones, y hace referencia a la falta de satisfacción artística que significa escribir para cine.

[32] Este episodio, en sus alcances de invención de una literatura y cuestionamiento de la institución literaria, es analizado con profundidad por Alberto Giordano en el capítulo "El accidente de las treinta páginas de banalidades" (2001; pp. 51-56).

> Veo que no hago más que quejarme, cuando debería estar muy contento... porque estoy escribiendo algo que puede resultar muy importante para mí. No quería contarlo pero no aguanto más: resulta que me vinieron unas ganas bárbaras de empezar el argumento de Villegas y antes de empezar la corrección del anterior me largué. Bueno, empecé a hacer una especie de bosquejo de los personajes antes de empezar el guión propiamente dicho y me entusiasmé y seguí... y está creciendo día a día... y puede salir una especie de novela ¿? No sé que pasará, pero la gente que vio los primeros cinco capítulos pegó saltos de entusiasmo, lo que nunca me había pasado con los argumentos ¿¿¿¿???? En el peor de los casos me servirá como ejercicio para centrar los personajes del guión posterior. Bueno, ya no aguantaba más sin contarlo.

A partir de ese momento, la vida de Manuel Puig se ordena en función de la escritura de su novela, que se convierte en su principal proyecto. Después de muchos avatares, *La traición de Rita Hayworth* que había sido terminada en 1965 se publica en Argentina en 1968, con suficiente éxito como para que al año siguiente el joven novelista pudiera publicar su segundo libro: *Boquitas pintadas*, que lo convertiría en una *rara avis*, con éxito de la crítica más prestigiosa y ventas masivas en las librerías.

Lo que interesa destacar a los efectos de los procesos escriturarios de Puig es su dedicación a la novela a partir de 1962, actividad que se volvería exclusiva por más de diez años. De su regreso a los guiones habla Puig en una entrevista con Elena Poniatowska (octubre de 1974), al enterarse de los premios obtenidos por su adaptación de *Boquitas pintadas*:[33]

> Yo salí de Argentina en septiembre de 73, al día siguiente de entregar el guión. [...] Te cuento; yo no creía en las posibilidades cinematográficas de la novela. A pocos meses de publicarse, en marzo de 70, el director Leopoldo Torre Nilsson me habló de hacerla. Yo traté de desalentarlo, me parecía que el atractivo de la novela era puramente literario, y que en cine de eso no iba a quedar nada. Te explico: en *Boquitas pintadas* se cuentan las alternativas de vidas muy chatas de clase media, que carecen de intriga y de suspenso pero que están presentadas no linealmente, sino mediante una estructura literaria muy complicada, con idas y venidas en el tiempo, tratando de poner a esas vidas en una perspectiva diferente, crítica. Todo eso le dije a Torre Nilsson, agregándole que me sería infernal desmontar esa estructura y pensarle otra, cinematográfica. [...] Quedamos en que él lo pensaría. Yo prometí a mi vez pensarle un guión original, si no se me ocurría otra solución para *Boquitas pintadas*. Pero yo estaba absorbido por *The Buenos Aires Affair*, mi tercera novela, que fue la que más trabajo me dio; me llevó cuatro años. Al terminar, ya estaban amarillos los primeros

[33] La película obtuvo el premio "Pluma de oro" al mejor guión en el Festival de San Sebastián de 1974, y Puig recibió además un premio especial del Centro de Escritores Cinematográficos de España.

> borradores. Habían pasado dos años de nuestra última conversación cuando me reencontré con Torre Nilsson. Me dijo que había pensado mucho el asunto y que justamente lo que más le excitaba de *Boquitas* era la estructura aparentemente literaria, que en el fondo era cinematográfica.[...] Le propuse presentarle un esqueleto del guión, que no iba a ser más que un resumen de la novela quitándole lo que nos llevaría a una duración de más allá de los 120 minutos. Visto el esqueleto me hizo algunos reparos menores, los acepté. En tres semanas escribí el guión. Lo leyó e hizo otros reparos menores, también justos. Y ahí terminó mi trabajo. Tuve que viajar a Milán y Nueva York para revisar traducciones de mis obras, y con esa excusa me alejé de la filmación. Creo que una película es de su director, si yo hubiese estado allí no habría resistido la tentación de entrometerme hasta en los menores detalles.
> **—¿Piensas seguir escribiendo para el cine?**
> —Creo que sí. Para mí es un descanso. Mientras que una novela me lleva un promedio de tres años, durante los cuales los personajes me acompañan y obsesionan, me enferman, un guión de cine puede ser resuelto en pocos meses. Para mí un guión no es más que un bosquejo, un plan de trabajo que después el director realiza. Tengo dos ideas actualmente, con las que estoy jugando, digamos, mientras escribo mi cuarta novela. (Puig 1974, por Poniatowska, en Apéndice documental)

Curiosamente, en el prólogo a su libro de guiones, Puig fecha su regreso a la escritura cinematográfica en 1977:

> Terminado el guión [de Boquitas pintadas: 1973] volví aliviado a las novelas, empecé a escribir *El beso de la mujer araña*. Cuatro años después hubo otro llamado del cine. En México el director Arturo Ripstein me pidió que adaptase la novela corta de Donoso *El lugar sin límites*." (Puig 1985: 11)

Entre el reportaje contemporáneo y el recuerdo del prólogo parecen haberse perdido las ideas con las que Puig "jugaba" mientras escribía su novela, pero la mirada indiscreta de la crítica genética abre una ventana sobre los proyectos no concretados. En este caso, para datar los guiones, acudimos a los materiales de escritura tanto como a una anotación personal. En una hoja suelta que se conserva en el Archivo Puig hallamos una lista manuscrita de publicaciones y proyectos, desde 1968 hasta 1975. Importa anotar los dos últimos años:

> 74 Amor bueno
> Muestras gratis
>
> 75- resumé Gratas

Cast y Rose revisited
Opio
MSM
Araña
Prep. Comitán
" Milanese
Becky's project
"José Alfredo"

Esta lista se corresponde con los siguientes escritos:

Amor bueno = Amor del bueno. Melodrama (subtítulo sugerido por Puig en el manuscrito). En el Archivo Puig se conserva sólo un pre-texto que sirvió de base para su publicación póstuma (1998). En este caso no hay esquemas prerredaccionales, sino tres versiones redaccionales:

a) La primera versión está en dactiloscrito con correcciones manuscritas y desarrolla la primera parte. Los personajes —que serían interpretados por Lucha Villa y por Carmen Salinas en un homenaje a Elvira Ríos (que en esa fecha tenía sesenta años) — aparecen nombrados como "Lucha" o "Villa" y "Elvira". Al dorso hay un dactiloscrito de *Muestras gratis de Hollywood cosméticos*.
b) La segunda versión es copia dactilográfica con correcciones manuscritas, pero apenas desarrolla dos hojas y unos renglones. Aparece corregido en manuscrito el nombre "Maru", sobre el nombre "Villa". También ensaya "Mecha". El personaje de Elvira Ríos aparece directamente como "Chula". La copia deja espacios en blanco para completar con comidas típicas.
c) La tercera versión es manuscrita, en hojas de libreta. Desarrolla la segunda parte, pero ya aparecen estables los nombres de los personajes.

Muestras gratis = Muestras gratis de Hollywood Cosméticos. Tal como se presenta en la portada de la copia dactilográfica: "Adaptación de Manuel Puig para tv, del capítulo IV de su novela 'La traición de Rita Hayworth', versión mexicana de Agustín García Gil". La acción está ambientada en un pueblo del norte de México, y los personajes adoptan los nombres de "Meche" para "Choli" y "Rosa" para "Mita"; "Toto" conserva su nombre.

resumé Gratas = Gratas veladas de sociedad (resumen cinematográfico). Se trata de una historia de intrigas, donde las apariencias sociales encubren el fracaso y el crimen. El único personaje honesto es asesinado, y el final de la historia muestra el matrimonio entre un muchacho homosexual y una joven de una familia venida a menos, ambos involucrados en un triángulo ambiguo. La acción se desarrolla en México. Este proyecto conserva tres etapas de redacción. En algunos reversos se encuentran fotocopias de la traducción al inglés de *TBAA*, con numerosas correcciones manuscritas. Las etapas conservadas son:

a) Pre-textos prerredaccionales.
b) Dactiloscrito con numerosas correcciones: los nombres de los personajes aparecen signados con letras X, Y, Z, etc..
c) Copia dactilográfica con correcciones manuscritas: en la primera hoja Puig anota con lápiz una lista de nombres que corresponden con las letras.
d) Nueva copia dactilográfica, con los nombres incorporados. Solo se conserva una hoja de esta etapa, hallada en el reverso de un pre-texto prerredaccional de *Sad Flowers of Opium*.

Cast y Rose revisited = Cast y Rosse Appasitte per Appolo. Se trata de los guiones escritos en colaboración con Mario Fenelli, con el seudónimo de Stuart & Rafferti. Se conservan copias dactilográficas en italiano, pero ningún indicio de reescritura. Xavier Labrada (en Apéndice documental) comenta el interés de Manuel especialmente por *Cast*.

Opio = Sad Flowers of Opium. Opium Tale. El proyecto, escrito en castellano pero con el título en inglés, comienza situado en la ciudad de México, con expresiones coloquiales mexicanas. Sin embargo, a medida que avanza, el lenguaje se despoja de localismos y la descripción de las calles recuerda más al barrio chino de San Francisco que a la Ciudad de México. El ambiente de paraíso artificial que es al mismo tiempo una cárcel para la muchacha anticipa las descripciones de la casa donde está atrapada "la mujer más hermosa del mundo" en *PA*. Las etapas de redacción que se conservan son:

a) Pre-textos prerredaccionales: en los que se ensaya también el título "Opium Murder Tale". La descripción del mundo chino se completa con un hexagrama correspondiente al I-Ching. En el reverso se rescató una hoja de *Gratas veladas de sociedad.*
b) Resumen cinematográfico: dactiloscrito con correcciones manuscritas en veinticuatro escenas, completo. En el reverso algunas otras hojas del resumen *Gratas veladas de sociedad*.
c) Pre-texto redaccional: dactiloscrito con correcciones manuscritas donde se desarrolla el guión completo, aunque se han extraviado tres hojas intermedias. En el reverso hay fotocopias de la traducción al inglés de *The Buenos Aires Affair.*

MSM = Muy señor mío. Comedia musical escrita para Carmen Salinas. La actividad de "parodista" de la actriz guía el tono de la comedia, donde una prostituta sin suerte debe disfrazarse de hombre para develar un misterio. Algunas de las canciones incluidas en la obra tienen letra de Puig, pero están inspiradas en canciones de comedias musicales. Una que resulta particularmente interesante es: "Sulla carrozzella", donde la frase "Com'e delizioso andar sulla carrozzella", se convierte en "Cuánto gusto me da ser... una espía fascista" (Puig 1998: 187).[34] Las relaciones entre sexualidad y poder están en esta obra puestas en clave irónica, y la espía convertida por amor llegará a cantar: "Yo cambio mi colt, por una aspiradora" (209). El estreno, bajo la dirección de Nancy Cárdenas, se anunció en los periódicos para 1976, pero tampoco se concretó. Las etapas conservadas son:

a) Pre-textos prerredaccionales: conformados principalmente por las letras de las canciones que serían utilizadas por Puig, en castellano y en italiano; las modificaciones que se introducirían y un esquema argumental que contempla las canciones, algunas de las cuales no fueron incluidas finalmente. Algunos reversos contienen páginas sueltas de un dactiloscrito no conservado de *Amor del bueno*. También incluye un resumen manuscrito de las principales escenas, resueltas como "cuadros".
b) Pre-textos redaccionales, dactiloscrito con numerosas correcciones manuscritas.

[34] Debo esta información a Italo Manzi, quien compartió con Manuel los momentos de creación de la obra. Los datos se corroboran con los manuscritos prerredaccionales.

c) Pre-textos redaccionales, copia dactilográfica con escasas correcciones manuscritas. Incluye las letras de canciones, muchas de ellas adaptadas por Puig para la acción. Se conserva en fotocopia, anillada.

Araña = El beso de la mujer araña, en el momento de esta anotación todavía no se define el título de la novela, que osciló entre "Embrace of the Spider Woman" y "Beso", según diferentes anotaciones registradas. El material conservado es muy numeroso, hemos participado en su clasificación para la edición de Archivos en:

a) "Manuscritos de documentación": pre-textos prerredaccionales de exogénesis. Comprende: anotaciones de la cárcel; selección de boleros; investigación sobre propaganda nazi; teorías sobre homosexualidad.
b) "Articulaciones narrativas": pre-textos prerredaccionales de endogénesis. Algunos de estos papeles aparecen agrupados por Puig.
c) "Manuscrito": pre-textos redaccionales de la segunda fase, primera versión que combina capítulos manuscritos y dactiloscritos.
d) "Dactiloscrito": pre-textos redaccionales de la segunda fase, segunda versión dactiloscrita con correcciones manuscritas, con indicaciones para enviar al editor.

Comitán: Es el nombre de una ciudad de Chiapas. A raíz de estas anotaciones y de las declaraciones de Xavier Labrada hemos ubicado como parte de este proyecto dos hojas fechadas en 1979 con secuencias narrativas que indican una historia con federales, prisioneros y la traición de una mujer con el caporal de la hacienda. Xavier Labrada comenta: "Mucho antes de que empezara la revolución en Chiapas él ya andaba por ahí, le gustaba mucho la música de por ahí, música de principios de siglo. Una cosa de entre fines de siglo pasado y principios de este siglo, en una hacienda por ahí en Chiapas. Y se llamaba Comitán, era el título de trabajo que tenía, y tenía como un esbozo ya del argumento [...] Comitán lo hizo para Angélica María" (cf. Apéndice documental)

Milanese: Comedia musical con canciones italianas de entre guerras. Se conservan seis hojas de pre-textos prerredaccionales que estructuran nueve escenas, e incluyen letras de canciones.

Becky's project: no pudo ser identificado

José Alfredo: se refiere a *Amor del bueno*, homenaje a José Alfredo Jiménez.

Esta lista parcial muestra un cambio en el modo de producción de Puig, que resulta inverso al cambio en la economía narrativa de sus novelas. La cronología escrituraria de Puig hasta el comienzo del exilio nos muestra una actividad exclusiva y sucesiva, con pocas excepciones:

1957: *Cast*; *Rosse Appasitte per Appolo* (en colaboración con Mario Fenelli)
1958: *Ball Cancelled* (guión cinematográfico)
1959: *Verano entre paredes / Summer Indoors* (guión cinematográfico)
1960: *La Tajada* (guión cinematográfico)
1961-1962: *Nina y Hé* (guión inconcluso)
1962-1965: *La traición de Rita Hayworth* (novela)
1965-1967: *Humedad relativa 95%* (novela inconclusa)
1967: "Marzomanía" (guión inconcluso)
1967-1969: *Boquitas pintadas* (novela)
1969-1972: *The Buenos Aires Affair* (novela), y durante su escritura
    1969-1970: Publicación de "Cartas de Manuel Puig", en el semanario *Siete Días Ilustrados*, recogidas en *Bye Bye Babilonia.*
1973: Investigación para *El beso de la mujer araña* (novela), y durante su escritura
    1973: Adaptación de *Boquitas pintadas*.

Salvo la indecisión de 1967, donde pudieron haber coexistido la novela que estaba abandonando, el intento fracasado de un nuevo guión y el comienzo de la que sería finalmente su segunda novela, Puig se dedica metódicamente a un proyecto por vez, matizado únicamente por el envío de crónicas desde Londres, Nueva York y París, a la revista *Siete Días*. Lo que estas crónicas atestiguan, más que un cambio en el proyecto de escritura, es el éxito de *BP* que la revista de actualidad aprovecha durante un año y cuyos pagos permiten financiar sus viajes a un Manuel Puig ya definitivamente

alejado de su puesto en *Air France* y aún no solicitado por universidades extranjeras.[35] Pero la adaptación cinematográfica exitosa, junto con el exilio, marcan otro rumbo:

1974-1976: *El Beso de la mujer araña* (novela), y durante su escritura

1974: Muestras gratis de Hollywood cosméticos (guión para TV, en colaboración).

1974: Comitán (proyecto inconcluso de comedia musical).

1974-1975: Amor del bueno. Melodrama (comedia musical)

1975: Muy señor mío (comedia musical)

1975: Milanese (proyecto inconcluso de comedia musical)

1975: Opium Tale (resumen de guión)

1975: Gratas veladas de sociedad (resumen de guión)

1976-1978: *Pubis angelical*, y durante su escritura

1976: Sad Flowers of Opium (desarrollo del resumen Opium Tale)

1976: El lugar sin límites (guión basado en la novela de Donoso)

1977: El impostor/ La cara del villano (guión basado en el cuento de Silvina Ocampo)

1977: Serena (resumen de guión)

1977: Noche de estreno (resumen de guión)

1977: Guón con boxeador (resumen de guión)

1978: Cuéllar (proyecto no concretado de guión)

1978: Recuerdo de Tijuana (guión cinematográfico)

1978: Urge marido (guión cinematográfico)

1978: Primeros relatos luego recopilados en *Estertores de una década*

1978: Pilón (lírica cumaná) (comedia musical)

Estos textos fueron escritos entre México y Nueva York, con la siguiente cronología aproximada. A comienzos de 1974 Puig realiza sus investigaciones para

[35] Durante su carrera de escritor, Puig dictó seminarios de escritura y varias conferencias que, además de un acercamiento con el mundo académico que le importaba, le permitía viajar y, a partir de la década del ochenta, completar su colección de videos.

EBMA en Nueva York. Durante 1974 y 1975 permanece en México, donde escribe *EBMA* y todos sus proyectos de teatro y guión. A comienzos de 1976 se muda a Nueva York y alquila un departamento en la calle Bedford, del Greenwich Village, allí realiza las últimas correcciones de *EBMA* y comienza a escribir *PA*. Durante 1976 dicta un taller de escritura en la Universidad de Columbia, planifica y desarrolla *Opium Tale,* ahora con el título *Sad Flowers of Opium*. En noviembre de 1976 va a México invitado por Ripstein para escribir el guión de *El lugar sin límites* ("Me llamó en noviembre de 1976 para este trabajo", Puig por Sanz y Rivas, 1979). En 1977 trabaja intensamente en la novela ("en 1977 trabajé como loco en la última novela, *Pubis angelical*", Puig, s/f, 1978: 62) y se traslada a la hacienda de Luis Barbachano Ponce en Cuernavaca, donde escribe *La cara del villano*. Allí también termina de escribir *PA* en 1978, escribe para Barbachano *Recuerdo de Tijuana* y *Urge marido*,[36] y comienza con sus artículos para *Bazaar*.[37] En setiembre de 1978 va a Venezuela, a la ciudad de Cumaná, donde escribe *Pilón* y realiza un taller de escritura.[38] De allí regresaría a Nueva York, donde dará comienzo una nueva etapa.

Se ha señalado el inicio de una nueva etapa en la literatura de Puig a partir de *EBMA*, que apunta básicamente a una reducción de elementos: espacio y tiempo acotados y pocos personajes en contraposición con las dos primeras novelas. *TBAA* opera como una bisagra: agotamiento del primer proyecto o vacilación única que da entrada a un nuevo comienzo.[39] Desde una perspectiva geneticista, podemos ver cómo el

---

[36] En el Archivo Puig se conserva una copia del guión con la siguiente carátula: "CLASA FILMS presenta: Urge marido / Guión cinematográfico: MANUEL PUIG/ Una producción de MANUEL BARBACHANO PONCE/ Dirección: _____/ enero de 1979".

[37] En el reverso del manuscrito de "Farrah clásica", uno de los artículos, encontramos esta nota: "Querida Ana: Estoy sin noticias, llámame a Cuernavaca. Cariños, Manuel". El orden en que aparecieron los artículos en la edición italiana de 1984 no responde al orden de su publicación sino que fue indicado por Puig.

[38] El reportaje que aparece en *Tiempo* es del 11 de setiembre, y Puig está a punto de partir: "Ha sido invitado por el gobierno venezolano para crear en la Universidad de Oriente, en Cumaná, sobre el Caribe, un taller similar al de la Universidad de Columbia y, asimismo, para organizar un espectáculo folklórico venezolano que será llevado hacia el exterior."

[39] Alberto Giordano (2001), considera *TBAA* como un momento único que se recorta sobre el continuo de la literatura de Puig. Jorgelina Corbatta (1988), ubica a *TBAA* junto con *EBMA* dentro del mismo "Ciclo de Buenos Aires", por el lugar en donde transcurre la acción. No obstante, al presentar *EBMA*, Corbatta afirma: "instaura una forma narrativa peculiar que volverá a emplear en las dos [novelas] siguientes. Nos referimos a la reducción espacial y temporal, al uso mayoritarío del diálogo", más tarde aclara "Esta reducción se había anunciado ya en *The Buenos Aires Affair*" (p. 57). Para Amícola (1992): "Los tres años que separan la tercera novela de Puig de la siguiente, *El beso*, son el lapso que este autor se ha tomado para llevar a la madurez un cambio de estrategias, de modo diametralmente opuesto, que hacen evidente la sensación de fracaso" (p. 189).

cambio en la economía literaria presente en las novelas tiene un correlato inverso en los hábitos de escritura de Puig.

Más allá de los motivos estrictamente biográficos, como puede ser una propuesta externa, preferimos ver en la propia evolución de los textos el impulso que lleva a Puig a diversificar sus proyectos, ya que entre ellos circulan los mismos materiales, pero con un grado de compromiso en la elaboración y reapropiación que muestra una disimetría:

- La novela es para Puig un campo de experimentación que puede desarrollar sin por ello renunciar a la experiencia, ocupa en este período un lugar absoluto en sus intereses de escritura, más allá del desarrollo de otros proyectos. Intentaremos ver en el análisis pormenorizado de la génesis de *PA* cómo se articulan las lógicas heterogéneas de experiencia y experimentación.
- Los "textos dramáticos" —término en el que reunimos guiones y comedias musicales — funcionan como un espacio de "reciclaje" de material sobrante de las novelas, o "campo de pruebas" donde aparecen motivos que van a integrar novelas futuras. La lógica de la experimentación es la que predomina en estos textos, que Puig considera esbozos de una realización futura. El acontecimiento en estos casos se espera posterior a la escritura, que se conserva, en la mayoría de los casos, en la etapa pretextual.

La cantidad de tiempo que insume la escritura también es diferente: tres años para una novela y "pocos meses" para un guión. Puig parece resolver por este medio la encrucijada a que lo somete el exilio. Las ficciones novelescas de Puig tienden un puente hacia adelante que es la contracara de la mirada nostálgica característica de la construcción moderna del exilio (Kaplan 1996). Siempre hay un futuro posible, por más precario y breve que pudiera resultar: el futuro del sobreviviente. Valentín en *EBMA* como Ana en *PA* sobreviven a su propia muerte. Las novelas que narran esos destinos han aprendido a dosificar la historia como se hace con una garrafa de agua en una celda o con los calmantes en un sanatorio: hay que dosificar el agua para que dure, y las historias para que dure la sed; si se brindan en demasía, dejan de surtir efecto. Esta dosificación es un elemento nuevo en la narrativa de Puig, fundada a partir del derroche. La economía narrativa del gasto máximo, que da entrada a Puig en la literatura a través de *LTRH*: una novela que "no se puede contar", pasa en *PA* y *EBMA* a convertirse en una economía carcelaria, donde todas las historias se aprovechan y se reciclan para contarse una y otra vez.

Las otras formas que asume la ficción de Puig, comedias musicales o guiones cinematográficos, establecen su lugar de enunciación en el país huésped. La elección de estas formas, en las que Puig acude a figuras populares de México y a su cancionero, habla de la necesidad del encuentro directo con el público que dan el teatro y el cine.

Capítulo dos

Una escritura situada

El recorte espacio-temporal que constituyó nuestro corpus de lectura nos ubica en una problemática específica. Los "textos mexicanos" de Manuel Puig remiten a la primera etapa del exilio del escritor. Las fechas que los delimitan señalan dos momentos con peso simbólico para la violencia en Argentina: el avance de los grupos parapoliciales en 1974 —momento en que comienza el exilio para Manuel Puig— y el Mundial de fútbol en 1978 —año en que el escritor termina *PA* y regresa a Nueva York a escribir otra novela. En el centro de esa cronología, 1976 marca la fecha del golpe de Estado que iniciaría la dictadura más sangrienta de las conocidas hasta ahora en Argentina. Ese año se publica *El beso de la mujer araña*.

Como ha señalado Beatriz Sarlo (1983), existe en la mayoría de los textos producidos durante la última dictadura en Argentina una suerte de "doble fidelidad": por un lado, a cierta tradición en la retórica de la representación, es decir, una continuidad del proyecto creador; por otro, a la necesidad de testimoniar, de algún modo, los hechos de horror que ocurrían en el país. De este modo, los textos parecen ser el lugar de confluencia de dos temporalidades, la de la urgencia, que suele buscarse en el nivel temático, pero que más allá del contenido explícito respondería a una cierta intencionalidad del texto de transmitir determinados hechos; y el mediano plazo del proyecto creador, verificable en el conjunto de la producción de cada uno de los autores abordados. Pero cuando aplicamos nuestra mirada al proceso mismo de la escritura, a través de la lectura de planes generales de trabajo y borradores, podemos leer una "doble determinación" que responde, por un lado, a las condiciones concretas de producción del momento de escritura, es decir a la lógica de la urgencia, y por otro, a preocupaciones que se relacionan con el proyecto artístico del autor y que responden a

una temporalidad de mediano plazo. De este modo, el enfoque geneticista permite ver una nueva dimensión, donde el espacio común del proyecto creador es atravesado por dos urgencias: una que es interna a él, que proviene de sus convicciones más arraigadas y sale a dar una respuesta al mundo; y otra externa, dada por las condiciones de escritura, que opera como limitación de las posibilidades de expresión y fuente inagotable de nuevas respuestas.

El desgarro existencial que implica el exilio, equiparado con la propia condición moderna del escritor,[40] sucede para cada persona y en cada momento histórico de manera diferente. Esas condiciones particulares deben ser analizadas para comprender el proceso creativo concreto de una obra. En cuanto a las condiciones en el país de origen: salida del país o permanencia en la clandestinidad; prisión; salida compulsiva o salida voluntaria pero acompañada de imposibilidad de volver; amenaza física o censura; muerte de seres queridos o clima irrespirable para la creación; pertenencia o no del escritor a alguna organización política o formación cultural. En cuanto a las condiciones en el país anfitrión: que sea lugar de llegada o de paso; que el escritor sea refugiado o residente; condiciones laborales y económicas del escritor; lugar o lugares de residencia (hoteles, casas de amigos, departamento alquilado o propio); pertenencia o relación del escritor con organizaciones de exiliados; lengua del país y relación del escritor con esa lengua. Estas condiciones son el aquí y ahora de la escritura: los manuscritos, copias dactilográficas de primeras versiones, apuntes prerredaccionales, remiten permanentemente a ese contexto en principio a través de su soporte material. Hojas de hoteles, cuadernos, servilletas, máquinas de escribir, lápices y bolígrafos de diferentes colores, son el elemento mudo que necesitamos para que esos papeles hablen, mientras las referencias anotadas se pueden decodificar únicamente teniendo en cuenta la realidad del escritor, que es a la vez individual y social.

[40] Para Maurice Blanchot "El riesgo que aguarda al poeta y, después de él, a todo hombre que escribe bajo la dependencia de una obra esencial, es el error. Error significa el hecho de errar, de no poder permanecer, porque allí donde uno está faltan las condiciones de un aquí decisivo [...] El errante no tiene su patria en la verdad sino en el exilio, se mantiene afuera, *más acá*, apartado, allí donde reina la profundidad de la disimulación, esta oscuridad elemental que no lo deja relacionarse con nada y que, por eso, es lo espantoso" (1992: 227). Caren Kaplan aborda el tema desde una perspectiva historicista, y llama la atención acerca de que en la modernidad, el exilio se ha convertido en una verdadera ideología de artista, dentro de un juego definido básicamente por las oposiciones entre *exlilio modernista* y *turismo postmoderno*: "Euro-American modernist literary histories are replete with references to exilies and expatriates; displacement comes to define modernist sensibilities and critical practices" (1996: 30).

II.1. Condiciones de escritura

En su trabajo sobre intelectuales y escritores argentinos durante la década del setenta, de Diego dedica un capítulo al exilio e intenta ordenar la información a partir de seis preguntas: 1) ¿por qué se fueron?; 2) ¿quiénes se fueron?; 3) ¿cuándo se fueron?; 4) ¿a dónde se fueron?; 5) ¿qué tipo de organizaciones crearon los exiliados?; 6) ¿qué tipo de producciones, más o menos colectivas, llevaron a cabo? (de Diego, 2001; p. 156-158). De alguna manera, la propia lista de quiénes se fueron obliga a tipificar el por qué en un genérico "causas políticas", más allá de los matices que esta expresión contiene, y de las innumerables historias personales que convoca. Las propias causas llevan a un agrupamiento temporal que toma como línea divisoria la fecha del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y que comienza hacia 1973, "en que el clima de violencia política se asienta en el país como mecanismo habitual para dirimir las luchas por el poder" (de Diego 2001: 156).

En el conjunto de intelectuales considerados, unos treinta aproximadamente, la figura de Puig se recorta como difícil de clasificar. Se fue del país a fines de 1973, no participó de ninguna producción grupal relacionada con el exilio y no formó parte de manera pública en la polémica entre "los que se fueron" y "los que se quedaron". Tampoco expresó nunca el deseo de volver a Argentina, salvo "como una mirada sin cuerpo", cuando se lo preguntaron en un reportaje.[41] En sus primeros años en México alternó tanto con amigos mexicanos como con latinoamericanos exiliados, entre ellos algunos argentinos, como la escritora Tununa Mercado,[42] casada con Noé Jitrik, ambos fundadores de la CAS (Comisión Argentina de Solidaridad); y también con Carlos Ulanovsky y Marta Merkin, fundadores del COSPA (Comité de Solidaridad con el

[41] En Villegas, pueblo natal de Puig, circuló la versión de que el escritor había regresado de incógnito al país y había visitado el pueblo. Esta versión, desmentida por la familia, parece haber llegado a oídos de la reportera que pregunta: **- Pero en cuarenta años podría haber regresado en algún momento, siquiera un fin de semana. Se diría que le da miedo volver al pueblo.**

- Mira: nada me produce más curiosidad que mi pueblo... Pero yo querría volver como una mirada sin cuerpo. Como cuando ves una película. Quedar reducido a una mirada, ser un par de ojos, de oídos... Más allá del alcance del dolor. Ir a ver el pueblo como se entra a un cine, pues... Esa es la película que más quiero ver. (Rosa Montero, 1989.)

[42] Cfr. Mercado, Tununa, 1994. En este maravilloso texto, Tununa recuerda tres encuentros durante su amistad con Manuel Puig en México (dos reales y uno imaginario), el primero de ellos hacia 1974, el segundo en 1978, cuando "Había terminado *Pubis angelical* y me habló de una adaptación cinematográfica de *El impostor*, de Silvina Ocampo".

Pueblo Argentino) (de Diego: 158-159). La CAS se formó de alguna manera en contra del COSPA, pero Manuel era íntimo amigo de integrantes de ambos grupos.

Los documentos de escritura también muestran una interlocución inesperada. En el reverso de los documentos prerredaccionales de *PA* **050** y **051** encontramos una carta de Ronald Christ,[43] con fecha 17 de julio de 1977, en la que el crítico responde a algunas acusaciones de colaboracionismo con la dictadura de Pinochet por haber concurrido a dar conferencias, y defiende su posición como un acto de resistencia. El hecho de que la carta conservada sea un original, es decir directamente el papel tipiado, indica que Christ se la pudo mandar a Puig, quien se constituye así en interlocutor de un diálogo sobre la actitud que deben tomar los intelectuales frente a las dictaduras.[44] Uno de los argumentos utilizados por R. Christ anticipa la estéril polémica que se desarrollará años más tarde en Argentina entre "los que se fueron" y "los que se quedaron".[45]

> By accepting the grant, I was accepting neither an official post at the Catholic University nor displacing any Chilean —either at home or in exile — nor taking an assignment from any government. In short, I was not collaborating with the Junta. I was trying to furnish, in a very modest way, some of the forms wherein Chilean expression might develop, to collect information as well as dissident literature and art that I could bring back to de United States, to communicate with Chilean intellectuals and artists, who might express in private what they could not in public. I talked with dissenting artists and writers in Chile and experienced their cultural starvation. When word reached Santiago about the protest over my visit, one

[43] Ronald Christ fue director de la revista *Review* y de la editorial Lumen Books, que en 1985 publicó su traducción de la obra de teatro escrita por Puig *Bajo un manto de estrellas*. En abril de 1979 publicó una entrevista a Puig en un periódico neoyorkino (cit. por Amícola 1992)

[44] En los originales de la primera versión del capítulo ocho de *PA* se conserva también la fotocopia de una carta de Mario Vargas Llosa donde el escritor interviene en la polémica.

[45] Beatriz Sarlo, en un coloquio convocado por Saúl Sosnowski y llevado a cabo en la Universidad de Maryland en diciembre de 1984, señalaba: "En lo que respecta al exilio, la dictadura logró una de sus victorias, al atomizar el campo intelectual, produciendo dos líneas de intelectuales argentinos (los de adentro y los de afuera), fomentando incluso los resentimientos entre ambas zonas y fracturando un centro de oposición democrática. [...] Estaba, por un lado, la posición que consideró a la Argentina posterior al golpe de estado como un espacio íntegramente ocupado por la ideología y la política del régimen militar, donde, en consecuencia, estaban obturadas todas las posibilidades de acción o pensamiento. País de fascistas o de zombis, toda resistencia a la dictadura debía ser pensada desde el exilio. La posición opuesta sostenía que la única alternativa válida al régimen militar pasaba por lo que se decía y se hacía en la Argentina, que una palabra escrita en el país equivalía a ríos de tinta corridos en el extranjero." ("El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado", en Sosnowski comp. 1988; pp. 101-102). La escritora Liliana Heker, en su participación en el mismo coloquio se expresa desde su posición de creadora en contra de "una rivalidad que tiene muy poco que ver con el debate ideológico y que, si durante la dictadura militar fue insensata, hoy se ha vuelto grotesca. Expresiones como 'colaboracionistas', 'neofascistas', 'cómplices del Proceso', por una parte, o 'la patota del exilio' y 'la mafia de los que se fueron', por otra, aplicados indiscriminadamente y sin justificación no contribuyeron precisamente a que los intelectuales argentinos se entendieran en una época en que la censura y la distancia ya dificultaban bastante toda comprensión mutua." (p. 195).

> of them said to me: "In condemning you for coming to Chile to bring us some contact with the real outside world, they condemn all of us who live here, condemn us as conspirators and collaborators."[46] (subrayado en el original)

II.2. Del nómade al desterrado

Frente a la oposición entre los que se quedaron en el país y los que se fueron, Puig se presenta como un escritor nómade desde sus comienzos. Uno de sus relatos preferidos, que aparece fragmentariamente en varios reportajes, es incluido por Puig en su prólogo a la edición en castellano de los guiones *La cara del villano/ Recuerdo de Tijuana*:

> Vivir en un pueblo de la pampa seca no era la condición ideal para quien se sentía incómodo con la realidad del lugar que le había tocado en suerte. Otros puntos de referencia estaban muy lejos; catorce horas en tren hasta alcanzar Buenos Aires, un día entero de viaje hasta el mar, casi dos días de viaje hasta las montañas de Córdoba o Mendoza. Mi instinto de supervivencia me llevó a inventar que existía sí otro punto de referencia, y 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, al ir a estudiar el bachillerato en 1946. [...] En Buenos Aires no existía la realidad del placer, la realidad apetecible de la pantalla. ¿Fuera de la Argentina entonces? Me costó salir de mi país, solamente a los veintitrés años pude juntar el dinero para pagar los veintiún días de barco que separaban entonces Buenos Aires de Europa. Tardé muy poco tiempo en descubrir que tampoco en Roma, donde me instalé, existía esa ansiada realidad paralela. (Puig 1985c: 7)

Este relato, que se presenta como una serie de apuntes acerca de la relación del escritor y de la literatura con el cine, comienza con la huida como única esperanza de sobrevivir. Con ironía tal vez involuntaria, Puig cita uno de los tópicos del exilio: "me

[46] Al aceptar la subvención, no estaba aceptando un puesto oficial en la Universidad Católica ni desplazando a ningún chileno —tanto en el país como en el exilio— ni tomando a cargo ninguna misión de ningún gobierno. Para ser breve, no estaba colaborando con la Junta. Trataba de proporcionar, de la manera más modesta, algunas de las formas en que la expresión chilena podría desarrollarse, trataba de recolectar información tanto como literatura y arte disidentes que pudiera traer de regreso a los Estados Unidos, de comunicarme con intelectuales y artistas chilenos que pudieran expresar en privado lo que no podían en público. Conversé con artistas y escritores disidentes en Chile y vivencié su inanición cultural. Cuando llegó la noticia a Santiago acerca de la protesta por mi visita, uno de ellos me dijo: "Al condenarte por venir a Chile a traernos algo de contacto con el mundo real del exterior, nos condenan a todos los que vivimos aquí, nos condenan como si fuéramos conspiradores y colaboradores." (Trad. de Gabriel Matelo.)

costó salir de mi país", pero ese costo que normalmente es de vida, se convierte en una suma que el escritor imagina haber juntado peso por peso, día por día.

Puig permaneció en Roma algo más de un año y luego vivió por temporadas en París, Londres, Estocolmo. En 1960 vuelve a Buenos Aires y regresa a Roma para intentar nuevamente insertarse en el mundo del cine, ahora a través de la escritura de guiones. En 1962, cuando ensayaba un nuevo guión, comienza a escribir "por accidente", *La traición de Rita Hayworth*; se decide entonces a concretar su proyecto de vivir un tiempo en Nueva York, ahora con la perspectiva de terminar su novela. Puig busca un empleo que le garantice poder viajar. En 1963 escribe a su familia:

> Bueno, tengo una noticia, me decidí y agarré viaje con una oferta de AIR FRANCE, la pensé mucho porque es en el aeropuerto, lejos, pero tan conveniente que me decidí, total si no me gusta busco otra cosa. Me viene regio mientras finiquito la cuestión de mi escrito. Es trabajo de intérprete, sólo cinco horas por día, cinco días a la semana, noventa y cinco dólares semanales para empezar y después de un tiempo 90% de rebaja en cualquier pasaje, es decir que podría ir al Japón ida y vuelta con el sueldo de una semana y media de trabajo! Además se trabaja diez días seguidos (no cinco y dos de descanso como todo el mundo) y después se tienen cuatro días seguidos para volar a cualquier punto, playas! Caribe! (19 de abril de 1963)

A comienzos de 1968 regresa a Buenos Aires, con grandes esperanzas de publicar su primera novela y con la segunda, *Boquitas pintadas*, casi terminada. Permanece en el país durante casi seis años, publica sus dos primeras novelas, escribe *TBAA* y realiza las entrevistas con presos políticos liberados que le servirán de base para componer el personaje de Valentín en *EBMA*. De Buenos Aires se fue a México y de allí a Nueva York. En 1978, de regreso en México, declara:

> Es mi segunda ofensiva. Esperemos que me vaya mejor que la anterior. Aunque ya estoy acostumbrado a empezar todo de nuevo cada diez años, o cada cinco...(Puig 1978)

Al año siguiente, desde Nueva York:

> Estoy viendo cómo arreglar el problema. Vivo siete meses en Nueva York y el resto donde tenga algo que hacer: en México escribiendo un guión, o en Venezuela, en un taller literario como el año pasado, pero querría reducir los siete meses a tres, digamos... siempre es un lugar apasionante, pero no para tanto tiempo.(Puig 1979a)

Finalmente se mudó a Río de Janeiro en 1980, donde compró un departamento para él y otro para sus padres, que ocuparía su madre. Hacia fines de 1989 decide dejar Río y compra una casa en Cuernavaca, que comienza a arreglar cuando lo sorprende la muerte en julio de 1990.

Este itinerario sucinto de la vida de Puig sugiere una figura de escritor que reúne lo que de Diego llama "usos metafóricos" y "usos literales" del concepto exilio.[47] Aislado dentro de su comunidad de origen, el primer movimiento de exclusión lo llevará a buscar "estar en casa", que siempre será ir hacia otro lado: de Villegas a Buenos Aires, de Buenos Aires a Roma, de allí a París, Londres, Nueva York, México, Río de Janeiro. En la historia de Puig, el exilio en sentido literal se presenta como una continuación por otros medios del exilio en sentido metafórico, un corte en el fluir de sus desplazamientos que más que provocar una huida, corta la posibilidad de un regreso.

II.3. El diálogo interrumpido

En este marco, la escritura de *EBMA* retoma un diálogo prohibido. El problema que inquieta a Puig en el momento de planear la novela ¿cómo hacer que se escuchen dos posturas antagónicas?, se torna dramático con la exclusión. La dureza de los ataques recibidos y el abandono de quienes podían defenderlo confirman a Puig en su lugar de exiliado. La forma del diálogo que domina la novela es una de las respuestas inconscientes a esa situación:

> El proyecto inicial de *El beso de la mujer araña* no preveía ese predominio del diálogo e iba a ser contado, en parte, con diálogo y otros sectores de la trama con diferentes técnicas. [...] Tenía prevista una cantidad de recursos técnicos pero, el primero, iba a ser el diálogo y deseché todo lo otro. Cuando empecé a escribir, los personajes no se callaban, seguían hablando y no hubo más remedio que tomar nota de lo que seguían diciéndose. Se me impusieron. El plan era otro. [...] No había Molina en la primera idea, no era para Pepe Martín, el papel [en la adaptación teatral] era para Charo López, no sé para quién. Porque la protagonista era una mujer [...] Estaba cansado, en el 72, de oír hablar de las desventajas del papel de la mujer sometida.

[47] "De esto también se deriva que hay dos usos del concepto de exilio, uno directo y literal –'estar en el exilio', con todas las consecuencias que puede tener en el orden territorial, de pertenencia, como sistemas de adaptaciones lingüísticas, simbólicas y cotidianas--, y otro metafórico –sentirse exiliado de un sistema, en una cultura, en una comunidad." (de Diego: 154)

> Digo: ¿Por qué?, si esto duró tantos siglos, alguna ventaja debía tener (1991: 69).

Más allá de los ecos del discurso de Puig sobre su primera novela,[48] y que obligan a pensar en la construcción exitosa de un mito de origen que el escritor intenta repetir, surge la voz que constata un acontecimiento, el proyecto se desvía, el plan era otro pero salió esta novela.

En primer término, la protagonista femenina se convierte en un homosexual afeminado. Al mismo tiempo, la pregunta inicial sobre las ventajas del papel de la mujer sometida, para la que el escritor no puede menos que tener una respuesta, es una pregunta que supone la afirmación de la existencia de esas ventajas, se desplaza hacia otras preguntas que formula la novela y cuya respuesta queda en suspenso: ¿cómo hacer audible un discurso de la diferencia?, más concretamente: ¿cómo lograr que un marxista reconozca, verdaderamente, que el mismo sistema que lo oprime a él es el que discrimina y penaliza a los homosexuales?; y al mismo tiempo: ¿cómo hacer para salir del ghetto con el mismo gesto con que se sale del clóset? No hay respuestas en el texto para estas preguntas, al menos no las hay en un plano afirmativo que postule una representación. La transformación de Valentín, una transformación radical que logra salvar su vida, no parece transferible a sus compañeros de militancia. La entrega de Molina, que por primera vez se siente capaz de un acto desinteresado, queda en suspenso entre el gesto revolucionario y la emulación de la *star*. La utopía de estas respuestas está denunciada en el propio texto a partir de la imagen de la isla,[49] la transformación sucede en el campo de la ficción y su característica utópica deja en suspenso la respuesta a los interrogantes reales.

Junto con el desplazamiento de mujer a homosexual afeminado, que es el más comentado por Puig (Amícola 1992: 189-190) sucede la imposición de la forma dialogada. Esta forma responde objetivamente de modo negativo a la interrupción de una comunicación trabajosamente establecida con el campo literario argentino. Repasemos los episodios principales del breve romance con Argentina:

---

[48] La frase "los personajes no se callaban" remite al relato sobre la voz de la tía: "Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar" (Puig 1985d: 10).

[49] Muñoz (1987) desarrolla ampliamente la idea de que el discurso utópico de la sexualidad en *EBMA* está encarnado especialmente en el personaje de Valentín.

Comienzo accidentado: tres años después de terminada su primera novela, con vicisitudes que recuerdan *La historia se hace de noche*, donde Charles Boyer se ve obligado a perseguir a su amada de París a Nueva York ida y vuelta, con naufragio y condena a la horca incluidos, Puig logra en 1968 la publicación de *La traición de Rita Hayworth*, por Jorge Álvarez, a instancias de Pirí Lugones.

Idilio apasionado: En 1969, Editorial Sudamericana publica *Boquitas pintadas*. Héctor Schmucler le dedica una reseña consagratoria en *Los Libros*. En una encuesta de la misma revista, cinco de los nueve escritores consultados eligen la segunda novela de Puig como la mejor del año.[50] La novela tiene cuatro ediciones entre agosto y diciembre de 1969 y hasta se vende ropa inspirada en la novela en una boutique de la Galería del Este. Las revistas de actualidad sacan su foto en la portada y *Siete Días Ilustrados* paga por sus crónicas teatrales y cinematográficas. Torre Nilsson insiste en filmar un guión con la novela. Puig es el más vanguardista de los escritores y trabaja incansablemente en su proyecto más ambicioso: *The Buenos Aires Affair* es la novela que más páginas de manuscritos descartados y más esquemas prerredaccionales acumula. Entonces se produce la...

Ruptura: Su tercera novela recién publicada es rechazada por la crítica con los mismos argumentos utilizados para consagrar la novela anterior (Bardauil 1998: 99). La policía incauta ejemplares de su novela *The Buenos Aires Affair*. La anterior, *Boquitas pintadas*, es ahora una película de éxito pero Puig está prohibido en Argentina y no se registra una reacción de denuncia de esa persecución. ¿Cómo es posible?

> Un día suena el teléfono y Torre Nilsson y Beatriz Guido empiezan a decir: "¡Ay!" con la simpatía de ellos, de esto y de lo otro, Babenco empieza a decir: ¡Oh, ven, vamos a cenar!.... es una cosa tan diferente para el autor ese entrar a un mundo en que la gente se interesa por tus personajes, y en ese mundo del cine que siempre hay más dinero que en la literatura, hay más cenas, y el principio siempre es muy agradable. Porque hasta que ellos consiguen que se les cedan los derechos es una corte... Ahora, lo que viene después, cuando yo me di cuenta que hay un momento que es al día siguiente de firmar el contrato, llamas y te dicen: "No está". (García Ramos 1991: 104)

Este recuerdo en que Puig sintetiza sus tres experiencias de novelas adaptadas al cine (y probablemente en particular la que aquí no está nombrada, que fue la más

[50] Un análisis de este "idilio" y de la ruptura posterior, se encuentra en Bardauil, Pablo. "Literatura y revolución. La recepción de Puig en las revistas *Los libros* y *Crisis*", y en Dalmaroni, Miguel: "Todo argentino es héroe de *Boquitas*", en Amícola y Speranza 1998: 95-103; 104-110.

infortunada) tiene sin embargo la estructura de romance contrariado que nos sirve para pensar esa relación con Argentina. La misma que encontramos en el reportaje antes citado:

> Me habría gustado recibir un telefonema del productor contándome algo más [sobre los premios de *Boquitas pintadas*]. Tampoco fui invitado a tomar parte de la delegación argentina al festival. Por lo tanto me siento muy aislado, o mejor dicho marginado del grupo que produjo el éxito. (Poniatowska 1974: 22)

En ambos relatos, uno contemporáneo y otro posterior en veintisiete años, está presente la interrupción del diálogo. Como en una telenovela, pero también como en la vida cotidiana de un exiliado, la imagen del teléfono colgado o silencioso define el corte. Esta situación de diálogo interrumpido tiene una respuesta en la forma dialogada que se impone a su autor durante la redacción de *El beso de la mujer araña*.[51] En los apuntes de planificación vemos que Puig preparaba varias técnicas para la novela en curso (*EBMA*: 275, **V**):

> ¿El autor cómo se expresa? porque hay
> 1) Documentos de prólogo
> 2) Diálogos con narraciones de F.
> 3) ¿Autor frío all over again? ¿o el narrador empieza frío y termina caliente?
> ¿El autor sigue films cuando F. interrumpe?
>
> | | |
| --- | --- |
| <u>Técnica nueva</u>: llamadas con asterisco, ~~más~~ son quotes de textos no existentes que explican | Teorías de homo
film stories
lo que venga |
>
> tal vez con llamadas poner imágenes que acompañan relato en cierto momento en cabeza de uno y/u otro
> 4) Stream de HE en tortura en base a todos los datos anteriores

Como veremos que sucede también en *PA*, hay un proceso de concentración de recursos y tensión hacia el diálogo. En *EBMA*, los "documentos de prólogo" se convierten en las fichas que aparecen en el capítulo ocho. El autor frío que sigue los

[51] Entendemos esta respuesta retórica a una situación política concreta según el modelo de análisis que propone Andrés Avellaneda (1983: 16-17): "Más que en la clásica, visible relación entre el escritor individual y un estado de tipo autoritario, tales conexiones profundas hay que buscarlas en las formas sectoriales que tomó la respuesta cultural provocada por este episodio histórico [el primer peronismo]. La literatura que crea un espacio ideológico en esta etapa se enlaza así con un lenguaje de base, con una situación de discurso cultural que es previa o simultánea (muy pocas veces posterior) al producto literario consagrado por una retórica y una tradición específicas".

films cuando F. (folle, quien llegará a ser Molina) interrumpe, aparece en una nota al pie que continúa la película nazi, y las imágenes que acompañan el relato se incorporan dentro del diálogo. Dos campos se originan en la novela a través de la inclusión de notas al pie, analizadas exhaustivamente, como procedimiento, por Lucille Kerr (1987; 2002); y en su génesis por Daniel Balderston (*EBMA*: 564-573). Kerr nombra esos campos como "texto de arriba" y "texto de abajo". El "texto de arriba" aparece dominado por el diálogo, que incorpora en su seno las "imágenes que acompañan relato en cierto momento en cabeza de uno y/u otro", y hasta el "Stream de HE en tortura" es introducido a través de un diálogo con el enfermero. Sólo las fichas del capítulo ocho y el informe policial del capítulo quince quedan libres de ese marco. En el "texto de abajo" se refugia el narrador, que utiliza "quotes de textos [sí] existentes", y también continúa la historia nazi.

Puig había hallado su puerta hacia la literatura a través de la "narración de voces en conversación" (Giordano 2001). Alberto Giordano analiza con precisión esta felicidad en las dos primeras novelas, y se lamenta de que la voluntad afirmativa que lee en *TBAA* aparte a Puig de este camino. Como bien observara Aira (1991), la ausencia de narrador es simplemente un recurso, "una exigencia de la época" que acata el escritor como un buen alumno. El verdadero descubrimiento de Puig es que "a una historia no es necesario contarla". El arte de Puig, nos dice Aira, consiste en "presentificar" la historia. La invención de Puig, agrega Giordano, es la "narración de voces". A partir del exilio, la literatura de Puig agrega, me parece, otra dimensión de diálogo, una orientación polémica que se dirige al futuro: al momento que exista un lector capaz de escucharla. A las urgencias del momento, Puig las resuelve con una decisión estética, no es posible para él escribir de otro modo que en diálogo con el lector prohibido.

II.4. El encuentro con México y las verdades del bolero

Manuel Puig llega a México a comienzos de 1974. Es una época de gran amistad con Xavier Labrada y Agustín García Gil: Agustín escribe la versión mexicana de una adaptación para TV del capítulo cinco de *LTRH* y Xavier pone a su disposición la filmoteca de Televisa para que Manuel termine de resolver la novela en curso.

> Vuelvo a la novela; como te contaba, hay un personaje -digamos- "Kitsch", que en un momento hace una larga referencia a una película mexicana de cabareteras, de aquellas de fines de los 40. Y para documentarme busqué películas de la época. Empecé por ahí, viendo eso, pero ahora me entusiasmé y quiero cubrir todo lo posible. De todos los géneros. He visto muchos Oroles, "Indios", Brachos, me faltan Gavaldones, Galindos Rodríguez, es de nunca terminar. Muchos Marías (a quien a veces siento autora absoluta de sus películas), Del Ríos, Negretes e Infantes. Y Ninones. Para nombrar algunos. Ya he visto unas sesenta películas.
> **—¿Dónde ves todo eso?**
> —Algo en la televisión en casa y mucho por la gentileza de Manuel Barbachano, de Televisa, del Canal 13, del Museo de Antropología. Y ahora empiezo a ver material en la dirección de Cinematografía, en Películas Mexicanas. La gente ha sido muy generosa conmigo. En México me han tratado maravillosamente. (Puig 1974, por Poniatowska, en Apéndice documental.)

Finalmente, la película que Molina debía contar se resuelve con la guía argumentativa de los boleros. Lo que cuenta Molina no está en ninguna película en particular, sino que es una verdadera "estilización" en el sentido bajtiniano del término,[52] pero ese material está previamente moldeado en la canción popular. El estudio de la exogénesis de *EBMA* nos muestra una "Selección de boleros", copias de letras de varios discos, de los cuales entran en la novela los contenidos en dos de Elvira Ríos: *Ausencia* y *Noche de ronda*, más el bolero "Un mundo raro", que no está en esos discos.

Con las películas vistas Puig no hizo nada más que amarlas, y a partir de ese encuentro amoroso percibió una estética que se conjuga con la suya propia. Cuando René Campos (1998: 259-270) analiza el intertexto fílmico de la última película narrada por Molina, descubre tres versiones cinematográficas de *La dama de las camelias*, de Dumas: una protagonizada por Greta Garbo y dos por María Félix.[53] De los elementos tomados se resaltan las características melodramáticas y la inversión de roles genéricos sugeridos por la figura de las divas. Lo que ve con acierto Campos es que Molina, en

[52] "Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra sino que la sigue en su misma dirección y tan sólo la hace convencional" (Bajtín 1993: 270). Esta concepción de la estilización puede ser homologada con la idea de parodia que maneja Hutcheon para el siglo XX (Hutcheon 1991), sin embargo nos interesa mantener la diferencia establecida por Bajtín, a quien remitimos cuando más adelante nos refiramos a casos puntuales en los que Puig utiliza la parodia.

[53] Campos hace referencia a la famosa *Camille*, con Greta Garbo, y a *Camelia* y *La mujer de todos*, ambas protagonizadas por María Félix. Sin embargo, Italo Manzi (2002), afirma en su artículo sobre María Félix que *La mujer de todos* es "una adaptación de *La mentira de Nina Petrowna* heroína que ya había sido encarnada por Brigitte Helm en 1929 y por Isa Miranda en 1937".

este momento de su historia en que ya está dispuesto a tomar una decisión a favor de la acción política, se identifica con una mujer fuerte (para Campos *mujer/ madre-fálica*), y que elige las figuras ambiguas de Garbo y la Félix. Ellas sobreviven a sus coestrellas aunque el personaje muera en la trama. La inversión de Molina —en su película muere el muchacho y la chica lo recuerda cantando— no hace más que reponer esta realidad en el nivel argumental. El análisis de Campos se detiene en los tópicos del melodrama y su reformulación. Habría que observar en este punto que utilizar el argumento de *La dama de las camelias* equivale a no utilizar ninguno, por ser un clásico que abarca y permite todas las posibilidades presentes y futuras. El análisis de Campos es muy preciso y coherente con el enfoque psicoanalítico que realiza del conjunto de la novela, pero no necesita películas mexicanas para desarrollarse, habla de la estilización del género y de su desvío. En términos de Linda Hutcheon (1991) estaríamos frente a una parodia postmoderna del melodrama.

Son muchos los documentos prerredaccionales que aluden a la película "Caribeña". El **doc. XVIII** (*EBMA*: 310) se ocupa enteramente de la que ahora define como "Historia caribeña bolerosa forties". Según su concepción de los guiones, Puig necesita pensar en las divas para imaginar la película. En este caso elige dos íconos del cine mexicano: María Félix y quien fuera su primer pareja cinematográfica: Jorge Negrete.[54] A continuación Puig organiza los boleros que contarán los diferentes momentos de una historia, cuya síntesis difícilmente recuerde la de Dumas:

Transcripción del doc. XVIII (fragmento):

Historia caribeña bolerosa forties

Félix-Negrete?

él se desangra por ella (alcohol)
y cuando la consigue ya está
condenado a muerte → ella abandona a tycoon quien se venga y la hunde en miseria (le impide actuar), junto a el en miseria, él va muriendo.
la supermina.

~~ella camina en el Patio "no me acuerdo cómo se conocen" él y un periodista. Ella en lujo~~. Ella mantenida, ex-cantante. Tycoon no la deja actuar. Diario le entra en intimidad. El periodista poeta la salva. ella lo invita a su casa para darle guita. Él le escribe un bolero I. Otra cita ella no va. Él la va a buscar, trío con tycoon que lo echa, ella se

[54] En un caso sin precedentes, María Félix debutó como protagonista junto a Jorge Negrete, que ya era una estrella, en *El peñón de las ánimas*, dirigida por Miguel Zacarías en 1943. María filmaría dos películas más junto a Negrete, pero no las recordadas por Campos. (cf. Manzi, 2002)

Bolero I Flores negras **Bolero II ~~ausencia~~ despecho Jiménez** **Bolero III feliz- hospital llorar por mí** **Bolero 4 puta ronda** **Bolero 5 muerte me acuerdo de ti**	une a escarnio pero después llora, encuentra bolero ~~II~~. Después él ~~deja~~ descuida trabajo por alcohol, echan mano a artículo, lo van a publicar. Él echa a perder la edición, la quema, y es echado del sindicato. En playa llora toca piano en boliche, ella entra. II Ella va a cantar, prueba, en debut se lo impiden. él quiere trabajar como obrero pero se desmaya. Hospital, ella le canta III. Ella va a trabajar de puta él la ve, bolero IV. Desaparece él, ella tiene dinero, él moribundo, bolero V. Ella queda en hospital, da el dinero. El bolero se oye sobre su camino en la noche playera y orquesta, etc., etc.

El recorrido de Puig, que comienza investigando películas y termina copiando boleros, habla del encuentro con una verdad, esa que el escritor puede encontrar únicamente en los melodramas mexicanos y no en los sofisticados productos de Hollywood, a los que ama por diferentes razones:

> —Creo que los latinoamericanos, como países jóvenes, 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 ajenos, irreales. Todo intento de emulación fracasa porque las motivaciones son falsas (todas menos una, ya te la nombraré) y los medios materiales son precarios. El resultado es la cursilería, el vano afán de sofisticación y madurez en vez de la auténtica expresión de nuestro "subdesarrollo". ¿Por qué entonces algunos de estos productos conmueven y fascinan? Creo entrever una razón: porque todas las motivaciones son falsas menos una.
>
> **—¿Cuál?**
>
> —La única motivación real de estos realizadores y divos es su profunda necesidad de expresión, combinada con su total fe en los modelos que administran. Y ahí se produce el milagro de la sinceridad. Ninón Sevilla no hace un solo 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. Ninón 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 su

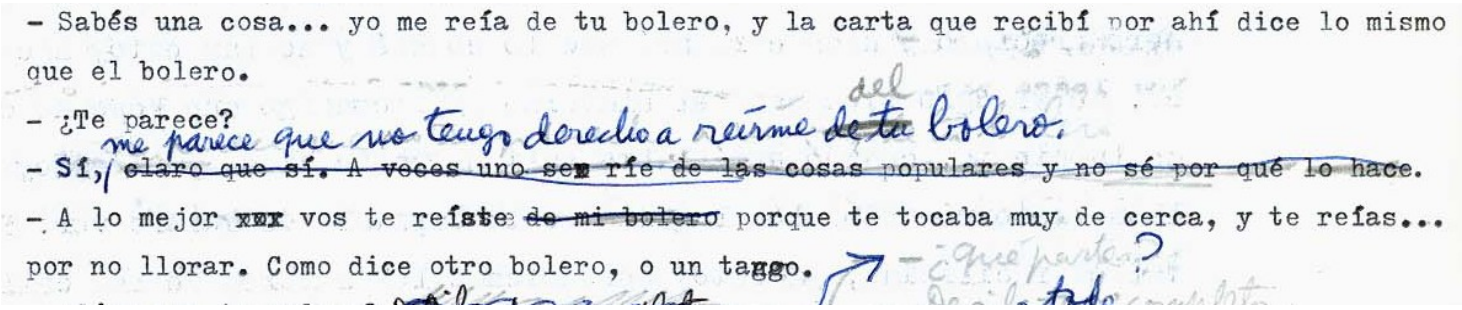
> falsa concepción le redime. (Puig 1974, por Poniatowska, en Apéndice documental.)

Puig lee en Ninón Sevilla la verdadera condición de latinoamericanos, un sinceramiento profundo que conmueve. Esa conmoción es la que permite a Valentín reconocer el valor del bolero cantado por Molina y desencadena su transformación. El capítulo siete de la novela se abre con Molina cantando el bolero "Mi carta", que Valentín rechaza en un primer momento por considerarlo "romanticismo ñoño", pero al cabo de una situación en que reconoce su dolor por las noticias recibidas (la muerte de un compañero y la nueva relación de su compañera), pide disculpas a Molina:

> —Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero.
> —¿Te parece?
> —Sí, me parece que no tengo derecho a reírme del bolero.
>
> —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. (*EBMA*: 120)

En la primera versión conservada de la novela, el pasaje se presenta de la siguiente manera:[55]

Fig. 1


- Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero, y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero.
- ¿Te parece?
- Sí, me parece que no tengo derecho a reírme ~~de tu~~ del bolero. ~~claro que sí. A veces uno se ríe de las cosas populares y no sé por qué lo hace.~~
- A lo mejor vos te reíste ~~de mi bolero~~ porque te tocaba muy de cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango. — ¿Que parte?

Las disculpas de Valentín se convierten, a la luz de los manuscritos, en un campo de lucha por el sentido. En la primera versión escrita al correr de la máquina, Valentín reproducía un clisé ideológico de la época "a veces uno se ríe de las cosas populares", y quedaba encerrado en un discurso ajeno. Incluso el arrepentimiento afirmaba el pensamiento dogmático y su duda "no sé por qué" era una mera expresión

[55] Tomo las imágenes insertadas en esta tesis del Archivo Digital Puig, en período de elaboración. Esta etapa redaccional de *EBMA* se incluye en el CD que acompaña la edición de Archivos.

de debilidad frente al mandato reconocido por la afirmación inicial "claro que sí". Toda la oración, por otra parte, estaba expresada en un modo impersonal que evitaba el compromiso afectivo. La respuesta de Molina se aclara con una transcripción que tome en cuenta lo tachado y sobreescrito: "A lo mejor ~~por~~ vos te reí~~rse~~este de mi bolero porque te tocaba muy de cerca". Podemos conjeturar que el "por", que aparece reemplazado a máquina, introducía directamente la explicación "porque te tocaba muy de cerca", pero Puig decide hacer explícito "vos te reíste de mi bolero", con lo cual lleva las cosas al terreno personal (el sobreescrito "reíste" reemplaza un "reírse" que puede interpretarse como error de tipiado que muestra la preocupación por la persona verbal), pero mantiene una diferencia entre Valentín y *su* bolero.

En el segundo momento, "me parece que no tengo derecho a reírme de tu bolero", el militante elige una postura de respeto por el otro y reconocimiento de los propios límites: el "me parece" viene a reemplazar "claro que sí", y hay territorios que se le reconocen al otro, donde él, comprometido a través del verbo en modo personal, *no tiene derecho* de avanzar. En ese momento se produce un conflicto con la repetición del posesivo "tu bolero" dicho por Valentín, y "mi bolero" reafirmado por Molina, que se resuelve tachando en el parlamento de Molina. Pero es en la tercera corrección, cuando Puig reemplaza con lápiz "de tu" por "del" donde se produce la conmoción. Este reemplazo no está regido por las leyes de la eufonía ni de la redundancia (resueltas en el paso anterior), obedece a la convicción de que para Valentín ya no es suficiente respetar a Molina sino que él mismo siente que el bolero lo representa. El respeto por el otro se transforma en reconocimiento de un sentir que admite desde la propia experiencia las verdades del bolero: "no tengo derecho a reírme del bolero" marca la intensa sinceridad de Valentín y, como a Ninón, lo redime.

La presencia de los boleros está en Puig desde *La tajada*, guión cinematográfico inmediatamente anterior a *LTRH*, primer texto planificado y escrito en castellano. En esa ocasión Puig utiliza el bolero como primer momento de autoafirmación de su protagonista: frente al desprecio que expresa su amante de clase alta, que afirma que los boleros son "cursis", que en ellos "todo es falso y tonto" y que "no son nada", Nélida saca el disco y dice que los boleros son como ella, que no es nada, pero reacciona inmediatamente: "Sí, algo soy: ...soy cursi!" (*La tajada*: 66-67). En *LTRH* se presentan

desde una mirada masculina como instrumento ideológico de dominación, es decir como lugar común absoluto, durante el monólogo de Héctor: "la primera vez bailando el bolero 'Nosotros' y haciéndome el boludo le canté un poco y eso fue, dos macanas que se las tragó en seguida" (*LTRH*: 155).

En *BP* nuevamente los boleros aparecen como índice de la sensibilidad femenina. En la decimotercera entrega, Mabel y Nené están conversando, acaban de tener un duelo a muerte, donde cada una salió íntimamente derrotada, y finalmente se ponen de acuerdo en que los boleros dicen verdades. Giordano (2001: 98-100), analiza el fragmento y contrapone el "lugar común" en el que se encuentran las amigas con la intensidad de la creencia, a lo largo de la novela, en algunos lugares comunes del bolero que permiten la intromisión de lo extraño, el desplazamiento que lleva del *kitsch* a la experiencia. Creemos, sin embargo, que esa intensidad ligada al bolero permanece recluida en la zona de los personajes:[56]

> —Vos Nené ¿lo querés más ahora a tu marido que cuando eran novios?
> El té, sin azúcar. Las masas, con crema. Nené dijo que gustaba de los boleros y de los cantantes centroamericanos que estaban introduciéndolos. Mabel hizo oír su aprobación. Nené agregó que la entusiasmaban, le parecían letras escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular. Mabel afirmó que eso sucedía porque los boleros decían muchas verdades. (*BP*: 141)

La afirmación de la potencia del bolero aparece en este caso mediada por una voz narradora distanciada, la misma que comenta, en la primera entrega, la audición "Tango versus bolero", y parodia ambos géneros.[57] En su momento más arriesgado, el discurso interior de Nené camino de Cosquín (*BP* 163-164), Puig utiliza las letras de tres boleros que resultan estereotípicos: "Nosotros", "Perfidia" y "Una mujer", y en todos los casos sirven para describir los sentimientos de Nené, en contraposición con las acciones desarrolladas en la novela y con la realidad en la que la protagonista está inserta. Este momento, que Giordano analiza en sus entonaciones más auténticas, no involucra la creencia del autor implícito, que contrapone la voz de Nené, su tono, con los carteles de propaganda, y de ese modo precipita, tanto como la creencia de Nené, la crispación de una carcajada brutal. En palabras de Giordano (2001: 135) "la afirmación

[56] Al referirnos a la "zona de los personajes" y al "autor", en este caso estaremos tomando las categorías de personaje y autor como voces internas al texto, según el modelo de Bajtín (1993).

[57] El narrador en tercera persona resume los argumentos del tango "Garúa" y el bolero "Nosotros", pero el final cada canción sufre un injerto que incurre en exageraciones paródicas.

crispada de una voluntad secreta, irrealizable e inconforme (...) que precipita el encadenamiento de los 'versos' y las sensiblerías hacia una carcajada brutal ('ja, ja...')." Esas dos voluntades contrapuestas (la del autor y la de Nené), producen la deformación expresionista del discurso sentimental. Las comillas que el crítico se ve tentado de poner a la palabra "versos" son el reconocimiento de ese choque. En este momento de su producción, escribiendo en un barrio de Buenos Aires (en Palermo), Puig le dice a su personaje: "no tengo derecho a reírme de tu bolero".

Si contrastamos esta posición con lo que sucede en *EBMA*, vemos que en el interior de la celda, un bolero específico del que se aclara que fue escrito por un argentino, viene estrictamente a hablarle a un hombre comprometido políticamente del dolor que siente por el asesinato de un compañero de lucha y de su vulnerabilidad sentimental. Valentín ha reconocido tan íntimamente esa verdad que la última película narrada por Molina utiliza el código de los boleros para tranquilizarlo, para consolarlo contando una historia en la que la heroína sobrevive al muchacho enfermo, justo en el momento en que la heroína, es decir Molina, ha decidido que vale la pena arriesgar su vida.

Es en México donde caen las comillas de la palabra "versos" referidas a los boleros,[58] y es en *EBMA* donde esa forma específica de canción popular dice todas sus verdades. Rafael Castillo Zapata define el bolero como "un elaborado dispositivo cuyas instancias discursivas sirven para organizar simbólicamente la experiencia amorosa en este continente" (1993: 25). El bolero es, en otras palabras:

> La *lengua natural del amor* en Hispanoamérica [...] Y como tal lengua, es, en efecto, una estructura, un sistema funcional de unidades interrelacionadas, un idioma con su *gramática* propia. Una lengua, por demás, peculiarísima, ya que a la masa semántica dinamizada por la articulación verbal de su enunciado hay que añadir la articulación melódico-rítmica que sirve, en ella, de vehículo al sentido. (*ibid.*: 27, cursiva en el original)[59]

[58] Durante el primer período de investigación en el que el grupo dirigido por Amícola organizó el Archivo Puig, Roxana Páez tuvo a su cargo inventariar la biblioteca del escritor. En las consideraciones previas a ese inventario, Páez destaca la inusitada importancia de los libros de poemas en el conjunto.

[59] Castillo Zapata realiza una apreciación sobre la relación del bolero con el *kitsch* y con otros fenómenos culturales que nos parece pertinente: "Como práctica discursiva colectiva, como lengua ritual, el bolero no resone a los imperativos estéticos del Occidente moderno. Ajeno a las determinaciones de la originalidad, de la novedad, o de la propiedad intelectual, el bolero sólo encuentra su lugar en el espacio de las *prácitcas estéticas comunitarias* —o *imbricadas* como las llama Ocampo—, cuyo más apropiado modelo y referente equiparable, en el horizonte de la cultura occidental, sigue siendo el arte de la Edad Media. 9...0 Es en este sentido, al concebirlo como práctica estética comunitaria, que el bolero no puede ser considerado en la dimensión del arte de la *modernidad* occidental, y, por consiguiente, no puede ser

Castillo Zapata pone el acento en el componente semántico de esa lengua que descubre en el bolero, y así realiza una suerte de "Fragmentos de un discurso amoroso latinoamericano" (la referencia es explícita) a través de figuras del bolero. Sin embargo, nos interesa señalar una peculiaridad gramatical de esa lengua amorosa, que es el uso predominante de la segunda persona del singular en los enunciados bolerísticos.

El bolero se dice de "tú" (o de "usted"), es un acto de comunicación en presencia (presencia que se vuelve hiperbólica cuando el ser amado no está, "Ansiedad").[60] Este expediente verbal alcanza para "vaporizar" (Echavarren 1998) las identidades porque, como supo Pedro Salinas (1933), "sólo tú serás tú".[61] La ambigüedad sexual a que da lugar esta enunciación particular —subrayada por la interpretación de sus mejores voces — ha dado pie en la cultura televisiva argentina para una serie de chistes homofóbicos que pierden sentido en otras latitudes (igualmente homofóbicas pero que no encuentran tema en el bolero). El bolero no oculta un discurso homosexual, lo excede. La economía del bolero no es la de la lógica reproductiva burguesa sino la desmesura del don. En su gramática, la clasificación no se realiza por género sino por número, el ser amado es uno y el amor sólo puede ser mezquino o generoso, mediocre o sublime. Cuando Puig se decide por el diálogo, o mejor dicho cuando el diálogo se hace cargo de la novela, el bolero se convierte en máquina de narrar.

Como vimos en el apartado anterior, el diálogo se impuso como modo *natural* de contar esta historia. Dos hombres encerrados en una cárcel podían ser presentados de varias formas, pero se impuso el diálogo despojado de referencias. No se sabe quién habla y no se sabe a quién. Las rotulaciones entran en la novela recién en el capítulo ocho y están a cargo de la policía (Puig consideró la posibilidad de comenzar con las fichas, pero prefirió no hacerlo). En la primera versión, esta situación es tan radical que la novela está escrita casi sin ningún nombre, salvo los que aparecen en los informes

---

tomado en cuenta simplistamente en relación con fenómenos a los que , no sin motivos, suele adscribírselo con frecuencia, tales como el *melodrama* o el *kitsch* (Castillo Zapata, 1993: 33).

[60] En este sentido, la segunda persona del bolero sería opuesta a la segunda persona a la que acuden "los tangos-diálogo que asumen una pedagogía y una moral" (Panesi 2000: 335). En los tangos a los que hace referencia Panesi, el "vos" no es una presencia, es una apelación que "nombra" como una tercera persona: "Garufa", "El que atrasó el reló", "Che, Papusa", "Dandy".

[61] "Sé que cuando te llame/ entre todas las gentes/ del mundo,/ sólo tú serás tú./ Y cuando me preguntes/ quién es que te llama,/ el que te quiere suya,/enterraré los nombres,/ los rótulos, la historia./ Iré rompiendo todo/ lo que encima me echaron/ desde antes de nacer./ Y vuelto ya al anónimo/ eterno del desnudo,/ de la piedra, del mundo,/ te diré:/ Yo te quiero, soy yo." (Salinas, 1933)

policiales.[62] Puig pareciera decir que "afuera" la sociedad los nombra, o como dice una canción que no es un bolero "el defecto te nombra".[63] En el interior de la cárcel, casi siempre en penumbras (cuando hay luz Valentín estudia), dos hombres conversan, se tratan de vos. Si Panesi (2000: 331) afirma que el tango es "pura cópula", mientras el bolero ha sido identificado con el amor cortés (Castillo Zapata 1993: 33), Puig organiza la narración del acto sexual según la coreografía del bolero: "Y así te tengo de frente, aunque no te pueda ver, en esta oscuridad" (*EBMA*: 195). Curiosamente, en la primera versión de este capítulo Molina le recitaba un bolero a Valentín. Puig descarta esa opción, el bolero está en el aire.

EBMA es la única novela de Puig (tal vez la única novela) donde el bolero se convierte en dispositivo de enunciación, en máquina de narrar. Cuando vuelva a aparecer el enunciado bolerístico en *PA*, será como lengua ritual de los amantes, pero el autor se habrá retirado, los dispositivos de la narración serán otros, y los versos retomarán sus comillas.

II.5. Un problema de lenguaje

Puig escribe *EBMA* en México. Como hemos visto, paralelamente preparó otros proyectos teatrales y cinematográficos que no llegaron a concretarse. Interesa ahora detenernos brevemente en los procesos de textualización de *EBMA*, atravesados de manera particular por los avatares sufridos durante los primeros años de exilio.

Cuando Puig deja la Argentina lleva los manuscritos de *EBMA*. Varias de sus anotaciones ya indicaban la estructura general de la novela. Para construir el personaje de Valentín, Manuel había entrevistado presos políticos de Villa Devoto liberados por el gobierno de Cámpora.[64] Estos documentos, que hacen a la exogénesis del texto, se

[62] "Sorprende ver que la novela fue escrita casi íntegramente sin ningún nombre en la zona de los diálogos dentro de la celda, y que estos aparecen agregados la mayoría de las veces en D y sólo en contadas ocasiones en M, también agregados casi sin excepción. Por el contrario, en los diálogos entre Molina y el director, el apellido aparece al correr de la máquina en M, ya que una marca del ejercicio represivo es la necesidad de identificar con seguridad y sin fisuras a los sujetos." (Goldchluk: *EBMA*: LXIX.)

[63] "Bancate ese defecto", Chary García.

[64] El gobierno de Héctor J. Cámpora fue un gobierno de transición entre una dictadura militar durante la cual usurparon la presidencia de la Nación, susecivamente, los militares Juan Carlos Onganía: 1966-1970, Roberto Marcelo Levingston: 1971 y Alejandro Agustín Lanusse: 1971-1973, y el tercer gobierno de Juan Domingo Perón, que asumió en junio de 1973 tras una elección donde obtuvo el 61% de

corresponden con el plan original de la novela que ubicaba la acción en 1972, poco antes de la liberación de sus entrevistados. Una vez fuera del país, Puig se dedicó a completar la documentación: en la biblioteca pública de Nueva York investigó sobre propaganda nazi y sobre homosexualidad, y en México, con la ayuda de expertos, conoció películas y boleros.[65] Una datación aproximada de los manuscritos que conforman la documentación geneticista disponible sería la siguiente:

Pre-textos prerredaccionales:

Exogénesis:

Anotaciones de la cárcel (1973: Buenos Aires)

Investigación sobre propaganda nazi (1974: Nueva York)

Investigación sobre homosexualidad (1974: Nueva York)

Selección de boleros (1974: México)

Endogénesis:

Articulaciones narrativas

(1973-1974: Buenos Aires, Nueva York, México)

Pre-textos redaccionales:[66]

Manuscrito (segunda fase redaccional, 1974: Nueva York, México)

Dactiloscrito (nuevas correcciones, 1975: México)

Indicaciones al editor (contemporáneo del dactiloscrito)

Los documentos de exogénesis son, en su mayoría, fácilmente identificables en la novela. Hemos visto cómo los boleros conforman el último film narrado por Molina. También las investigaciones sobre propaganda nazi y sobre homosexualidad se incorporan en la textualización de la novela a través de las notas al pie. En cuanto a la

los votos. Perón murió el 1 de julio de 1974, y el gobierno quedó en manos de la vicepresidente, su viuda María Estela Martínez de Perón, apodada "Isabelita". El primer acto de gobierno de Héctor Cámpora fue la liberación de presos políticos el 25 de mayo de 1973.

[65] Sobre el acceso a estos materiales se explaya Puig en la entrevista de Poniatowska (1974), y Xavier Labrada en la entrevista (Apéndice documental). Labrada es presentado a Puig por Emilio García Riera, autor de una obra monumental sobre el cine sonoro mexicano, en seis tomos, que dedica pasajes muy irónicos al comentar varios melodramas. La erudición de García Riera es admirada por Puig, pero la mirada sobre esas películas no es compartida por ambos cinéfilos.

[66] En el caso de *EBMA* no se ha podido reunir una carpeta de "Material reciclado". Únicamente se han encontrado en los reversos de otros proyectos fotocopias corregidas de traducciones, pero no de etapas redaccionales de la novela orginal.

investigación sobre homosexualidad, Balderston (*EBMA*: 564-573) realiza un seguimiento que va desde las fuentes consultadas hasta los últimos cambios introducidos por Puig. Las anotaciones de la cárcel, en cambio, resultan de difícil ubicación en la superficie textual de la novela.[67]

Puig se refiere a estas entrevistas en el seminario dictado en Gotinga, invitado por Manfred Engelbert y José Amícola:

> **J.A.: ¿Hablaron de homosexualidad?**
>
> No. Ellos hablaron de renunciar a una vida afectiva propia, pero era todo en abstracto. Me contaron todo cómo eran las horas de las comidas, esas cuestiones. Ah, y otra cosa más linda, me dieron un vocabulario de prisión argentina que después no usé, porque no entraba, pero ellos tienen toda una jerga. Una vez que se entra parece que en la prisión alivia hablar en ese idioma de la prisión, porque recuerda menos la vida de la libertad, ayuda un poco a entrar en esa vida, en esa enajenación. Y es todo un vocabulario especial que incluso los presos políticos aprenden, porque los alivia, los ayuda; es como un elemento de juego que entra en esa situación tan poco simpática. (1981: 279-280)

Lo que se destaca en los apuntes que toma Puig es, sobre todo, la omnipresencia de la cárcel. Dibujada en los documentos I, VIII, IX y XI, la prisión ocupa todos los actos y decide no sólo el contenido —sólo se habla de la vida en la cárcel—, sino también el tono de las conversaciones. Contradiciendo la discreción de Puig, se nombra la homosexualidad (en el doc. III se la nombra como un vicio y en el X se alude a la utilización de guardias lesbianas para revisar a las visitas, como una forma más de humillación). Por otra parte, resulta abrumadora la presencia del cuerpo, las referencias a las torturas y al deterioro físico: "criar grasa por todos lados"; también se nombran revistas de la época y marcas: "revista 7 días para penados, procesados no" "calentadores Bram Metal", y en el doc. II se hace referencia al cambio de situación a partir de Salustro y después de Trelew, lo que contribuye a ubicar al menos a un entrevistado dentro de la línea del E.R.P. (Ejército Revolucionario del Pueblo).[68] Sin embargo ninguno de estos datos aparece de manera directa en la novela, como no

[67] La transcripción de estos manuscritos se ofrece en la sección de Apéndices de *EBMA:* 331-346. El CD que acompaña la edición incluye los facsímiles de los apuntes.

[68] Doc. II: "Uniforme a los procesados después de Salustro" "desde Trelew (agosto) hasta el 25" "después de Trelew 1 mes sin / visita/ carta/ paquete". Salustro fue un industrial secuestrado por el ERP el 21 de marzo de 1972, murió el 10 de abril del mismo año durante el tiroteo producido cuando la policía encontró el lugar donde estaba secuestrado. El 22 de agosto de 1972, como represalia por un intento de fuga del penal de Rawson, en la ciudad de Trelew, fueron fusilados 16 militantes del ERP.

aparece el lunfardo —"ese idioma de la prisión"— registrado cuidadosamente en las once páginas de anotaciones.

Con respecto al lunfardo en general, Puig tiene una posición tomada que se consolida durante la escritura de *LTRH*. El 16 de febrero de 1964, escribe a su familia:

> Leí una colección de artículos de Roberto Arlt, "Aguafuertes porteñas", creo que es recopilación de artículos que publicaba en "El Mundo" en los años 30. Bueno, me resultó utilísimo porque hace un uso especial del lunfardo desastroso porque se complace en eso y hace uso y abuso. Me vino muy bien porque tenía mis dudas sobre eso y me decidí a corregir unas cuantas expresiones. Creo que el uso tiene que limitarse a lo estrictamente necesario, cuando no hay otra palabra que ese personaje de acuerdo a su psicología pueda decir en vez de la expresión en lunfardo. Lo mismo para los argentinismos, si resultan realmente "expresivos" sí, si no ¡no! [subrayado en el original]. [69]

El comentario señala una decisión que se verifica en tres planos: el de la selección léxica, el de la corrección gramatical y el de la representación gráfica de la oralidad. La alquimia que convierte el lenguaje transcripto de los personajes de *La tajada* —"Te voy 'hacer quedar mal al divino botón" (*La tajada*: 26) "Si es Barrios va 'entrar... tiene llave" (*La tajada*: 50)— en la narración de voces de *LTRH*, parte del reconocimiento de que determinados usos en la escritura suponen una distancia entre el narrador y lo narrado que no se suprime ocultando la figura del narrador.[70] Lo que lee (y subraya) Puig en los textos periodísticos de Arlt es una autocomplacencia que coloca al autor en el lugar de un dandy que pasea por las clases bajas o menos instruidas y reconoce sus peculiaridades lingüísticas. Aunque la descripción anterior parece ajustarse más a la literatura de Cortázar, es a Roberto Arlt a quien consulta Puig cuando está puliendo la escritura de su primera novela, que transcurre en los tiempos de las aguafuertes, y no a sus contemporáneos, a quienes sin embargo lee especialmente a partir del momento en que se dedica a la escritura. Si, como afirma José Amícola: "[la obra de Puig] se coloca en una línea novelística de ruptura de fronteras y de estilización

[69] Esta lectura es consecuencia del descubrimiento de una sección de literatura argentina en la biblioteca de la Quinta Avenida, en Nueva York, que Puig comenta en carta del 26 de enero, como un descubrimiento que le acerca una antología de poesía. La formación de Puig en el colegio Ward y sus estudios de idiomas lo convirtieron en un lector antes de literatura europea y norteamericana que argentina, a la que se acerca como lector después de convertirse en escritor. En carta del 18 de noviembre de 1966 Puig comenta que ha leído *Rayuela*, donde encuentra que Cortázar se repite, lo que indica el conocimiento de otros textos.

[70] Voloshinov (1981) ubica como una de las formas de la evaluación en el lenguaje literario, la distancia entre el autor y el héroe. Este aspecto recorre toda la literatura de Puig.

con la oralidad que tiene sus antepasados en Arlt y Cortázar" (*EBMA*: XXIV),[71] podemos agradecer el trazado de esta línea que nos permite apreciar las diferencias esenciales de cada una de las escrituras citadas y las "afinidades electivas" en donde confluyen y "*devienen similares* [la literatura de Arlt y la de Puig] por la afirmación *en* ellas de fuerzas cualitativamente convergentes" (Giordano 1998: 65).

Insospechado de perseguir la pureza lingüística, Puig descarta los rastros de lunfardo y las marcas que puedan volver diferente el lenguaje de sus amados personajes. Lo que rechaza es una diferencia que los coloque en el territorio homogéneo de lo subalterno vuelto territorio. No se escandaliza por el uso mezclado del lenguaje que hace Arlt, advierte que no hay que caer en la autocomplacencia. A diferencia de lo que pasa con Copi, con quien también se lo ha comparado, o con Severo Sarduy (su amigo y uno de los primeros en reconocer la novedad de la literatura de Puig), sus personajes no serán un espectáculo.[72]

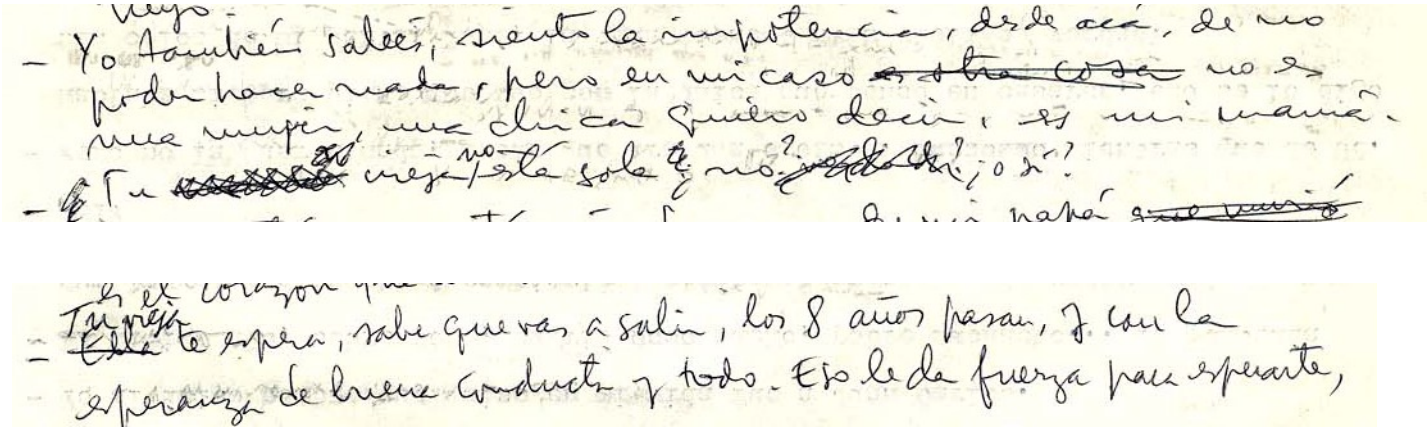
Fuera del país, y en condiciones de exclusión, se agudiza la selección léxica, pensada ahora como parte de una lengua literaria que narre la conversación de dos hombres argentinos con desigual formación, pero que no estorbe al oído latinoamericano. Es así que el personaje de Valentín, con un imaginario que podríamos denominar "tanguero", evita nombrar a su madre o a la madre de Molina como "vieja", que en México equivale a decir "mujer" independientemente de la edad que tenga, o en determinados contextos "novia" o "esposa", pero nunca "madre". El capítulo dos, redactado según vimos hacia 1974 en Nueva York, incluía esa expresión en dos líneas de diálogo de la misma página, que acá presentamos recortada:

---

[71] Ya en *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector* (1992), Amícola fue quien primero llamó la atención sobre las complejas relaciones entre las literaturas de Arlt, Cortázar y Puig.

[72] Nuevamente es José Amícola (1996) quien abre la perspectiva de los estudios "camp" en relación con la literatura argentina, y diferencia la actitud de Copi de la de Puig (Amícola 2000, especialmente capítulos 3 y 7). Graciela Speranza, por su parte, desarrolla en "Joseph von Sternberg: el exceso camp" (2000: 181-215) los contactos entre la estética de las películas en las que von Sternberg dirige a Marlene Dietrich y el desarrollo estético de *PA*. Acuerdo con esa cercanía como confluencia de intereses y materiales, como intentaré demostrar en el análisis de *PA*. La consideración del "camp" como problema excede el enfoque de esta tesis, sin embargo, encuentro en las novelas de Manuel Puig una "mirada camp", pero no una escritura en ese sentido. En cambio, me parece que entran en esa categoría algunos textos de *Estertores de una década* y de *Los ojos de Greta Garbo*, así como la obra de teatro *Bajo un manto de estrellas* y en particular la inédita *Un espía en mi corazón*, escrita por Puig para un proyecto en el que estarían involucrados el grupo Caviar y la vestuarista Renata Schusseim, cuyo nombre figuraba en la carpeta con el borrador de la obra musical.

Fig. 2:



— Yo también sabés, siento la impotencia, desde acá, de no
poder hacer nada, pero en mi caso ~~es otra cosa~~ no es
una mujer, una chica quiero decir, es mi mamá.
— ¿Tu ~~madre~~ ~~sí~~ vieja no está sola ¿no? ~~¿verdad?~~ ¿o sí?

— ~~Ella~~ Tu vieja te espera, sabe que vas a salir, los 8 años pasan, y con la
esperanza de buena conducta y todo. Eso le da fuerza para esperarte,

Transcripción del manuscrito:[73]

> —Yo también sabés, siento la impotencia, desde acá, de no poder hacer nada, pero en mi caso ~~es otra cosa~~ no es una mujer, una chica quiero decir, es mi mamá.
> —Tu ~~madre~~ ~~sí~~ vieja **no** está sola ¿no? ~~¿verdad?~~ ¿o sí?
> …
>
> — ~~Ella~~ **Tu vieja** te espera, sabe que vas a salir, los 8 años pasan, y con la esperanza de buena conducta y todo. Eso le da fuerza para esperarte,

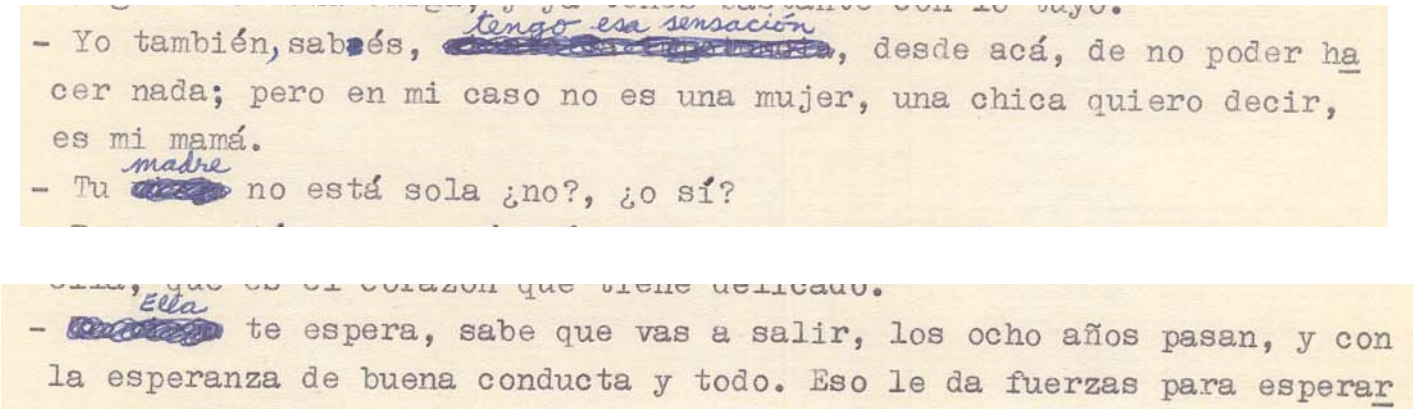
Las correcciones aparecen en el momento de hacer una nueva lectura de toda la novela. En el dactiloscrito escrito hacia 1975 en México, Puig vuelve a las opciones antes descartadas, "madre" y "ella", repuestas de mano del autor.[74]

---

[73] Para la lectura de los textos tachados que no resultan visibles en la imagen impresa del manuscrito utilicé diferentes técnicas: desde la más simple que es ampliar la imagen y darle contraste en la computadora a la más efectiva que es ver el original con una lupa y luz natural.

[74] En los "Documentos de corrección" presentados en el Dossier geneticista de *PA*, se puede observar la letra de Agustín García Gil, asesor en modismos mexicanos. A pesar de que la prolijidad requerida por el espacio pueda prestar a confusión, se ve la diferencia con la letra de Puig que se identifica con la que aquí aparece.

Fig. 3:



- Yo también, sabés, tengo esa sensación, desde acá, de no poder hacer nada; pero en mi caso no es una mujer, una chica quiero decir, es mi mamá.
- Tu madre no está sola ¿no?, ¿o sí?

- Ella te espera, sabe que vas a salir, los ocho años pasan, y con la esperanza de buena conducta y todo. Eso le da fuerzas para esperar

Transcripción del dactiloscrito:

> —Yo también, sabés, ~~siento la impotencia~~ **tengo esa sensación**, desde acá, de no poder hacer nada; pero en mi caso no es una mujer, una chica quiero decir, es mi mamá.
> —Tu ~~vieja~~ **madre** no está sola ¿no?, ¿o sí?
> ... ...
> — ~~Tu vieja~~ **Ella** te espera, sabe que vas a salir, los ocho años pasan, y con la esperanza de buena conducta y todo. Eso le da fuerzas para esperar[te],

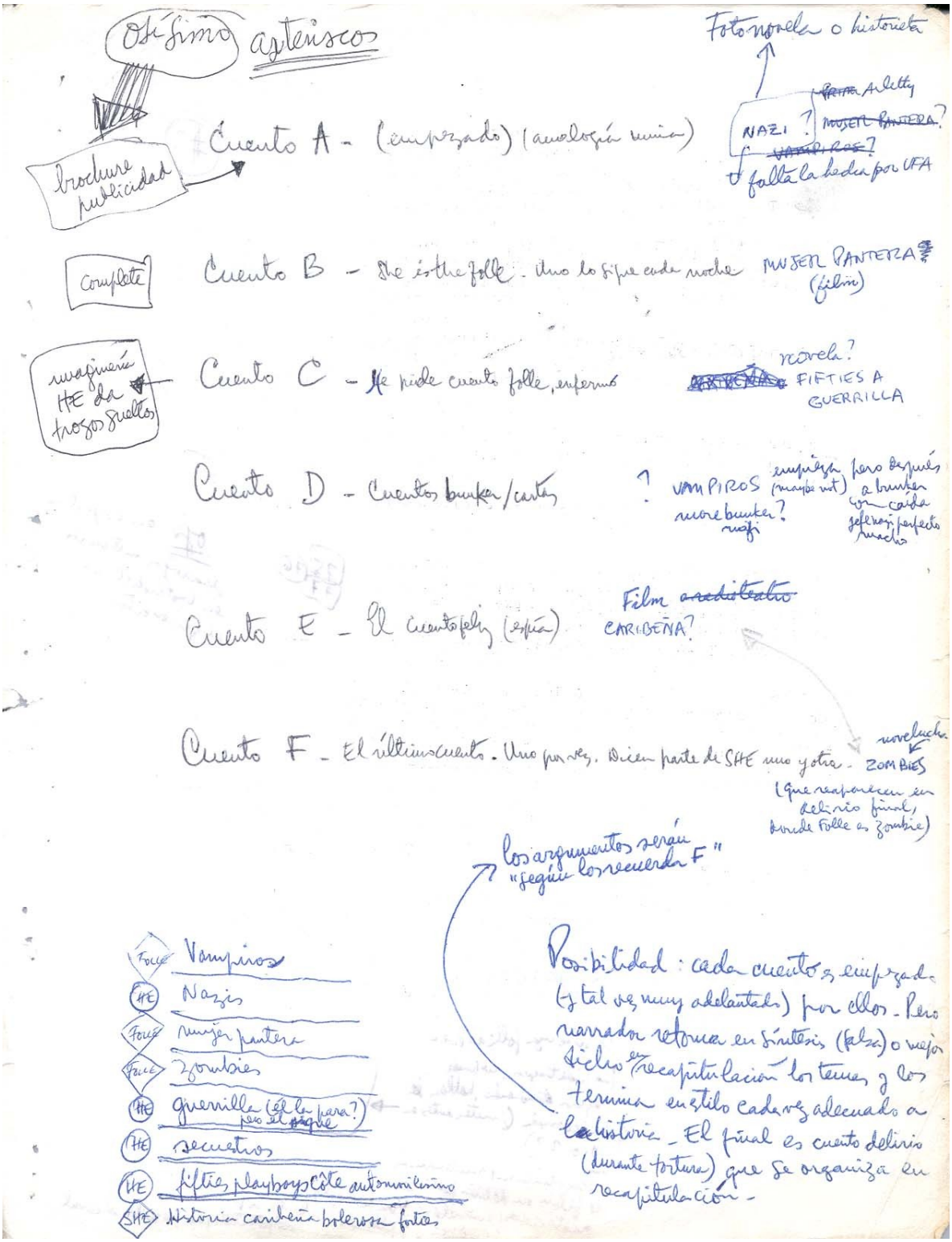
Si pensamos que en *Amor del bueno* —que Puig había escrito hacia 1974 después de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*, "versión mexicana" que García Gil había hecho de un capítulo de *LTRH*— una de las primeras réplicas de un parroquiano es: "Esta vieja tiene un genio, que si me caso con ella no necesito suegra", que es una corrección de: "Estas mujeres tienen un genio, que si te casas con ellas no necesitas suegra", se hace evidente que la selección léxica estuvo influida por la nueva situación de enunciación. El resultado es un lenguaje que evita el color local en esta novela imaginada dentro del país y escrita afuera. El nuevo contexto lingüístico impulsa a Puig a restar marcas en la escritura de la novela y volcarlas en proyectos de espectáculo, donde el gesto se realiza en lo inmediato de una presencia.

II.6. La historia del comienzo

Las dos versiones que se conservan de la etapa redaccional, Manuscrito y Dactiloscrito, corresponden a la segunda fase, donde las hojas están numeradas correlativamente. En la primera fase de redacción, Puig trabaja cada capítulo por separado, la estructura es aún inestable y alterna con los diferentes esquemas prerredaccionales que articulan el conjunto de la novela. En el caso de *EBMA* se conservan de esa etapa los dos últimos capítulos, reformulados y con largos agregados en manuscrito, pero numerados cada uno a partir del número uno y luego integrados por Puig con la numeración correspondiente escrita a mano con bolígrafo azul. El resto del manuscrito es una nueva redacción de un borrador probablemente elaborado en Buenos Aires, que sufre un cambio decisivo con la incorporación de *Cat People.* Según la hipótesis enunciada por Julia Romero (2002: 269) "los relatos cinematográficos constituyen la forma de articular la narración de la novela, las articulaciones básicas que enlazan los distintos niveles de la historia". En apoyo de esa hipótesis, podemos detenernos en la lectura del **doc. X (Fig. 4)**.[75]

[75] En este caso presentamos la imagen sin su transcripción correspondiente porque nos interesa fundamentalmente la información gráfica, y algunos pasajes que transcribiremos específicamente.

Doc. X (Fig. 4)


Ostísimo asteriscos
Fotonovela o historieta
brochure publicidad
Cuento A - (empezado) (analogía única)
NAZI ?
Arletty
MUSEEL PANTERA?
VAMPIROS?
falta la boda por UFA
complete
Cuento B - She is the folle. Uno lo sigue cada noche
MUSEEL PANTERA?
(film)
imaginería HE da trozos sueltos
Cuento C - Me pide cuento folle, enfermo
novela?
FIFTIES A GUERRILLA
Cuento D - Cuentos bunker/cartas
?
VAMPIROS
empieza (mayo int)
pero después a bunker con caída gobierno perfecto nacho
more bunker nazi
Cuento E - El cuento folly (espía)
Film
CARIBEÑA?
Cuento F - El último cuento. Uno por vez. Dicen parte de SHE uno y otra.
novelucha
ZOMBIES
(que reaparecen en delirio final, donde Folle es zombie)
los argumentos serán "según los recuerda F"
Vampiros
Nazis
mujer pantera
zombies
guerrilla (él le para?)
secuestros
fifties playboys Côte automnilismo
historia caribeña bolerosa fotos
Posibilidad: cada cuento es empezado (y tal vez muy adelantado) por ellos. Pero narrador retoma en síntesis (falsa) o mejor dicho en recapitulación los temas y los termina en estilo cada vez adecuado a la historia. El final es cuento delirio (durante tortura) que se organiza en recapitulación.

Este documento es bastante temprano en el proceso de estructuración de la novela. Vemos que todavía subsiste la idea de que ambos personajes sean los narradores, con cuatro películas asignadas a cada uno, como aparece en el esquema del ángulo inferior izquierdo. Incluso, como sugiere la anotación en el margen inferior derecho, se prevé la aparición de un narrador que "retoma en síntesis (falsa) o mejor dicho en recapitulación los temas y los termina en estilo cada vez adecuado a la historia". De este modo, podemos pensar que la inclusión de *Cat People*, la película de Jacques Tourneur vista según declaraciones de Puig en la televisión neoyorkina, se habría producido en 1974, durante la etapa de documentación.

Analizando los esquemas prerredaccionales llamados "Articulaciones narrativas" (*EBMA*: 269-328), hemos comprobado que entre los diferentes comienzos para la novela, Puig había considerado la posibilidad de un prólogo con Molina agonizante, el cual fue eliminado. Otra opción era la inclusión de fichas, que fueron desplazadas hacia el capítulo ocho. En definitiva no sabemos cómo sería el primer capítulo, si se concretó la opción barajada por Puig en el **doc. V** de incluir un narrador que "empieza frío y termina caliente" (*EBMA*: 275), o si la primera redacción incluía las palabras de Molina pergeñadas en el **doc. VIII**:

> Yo me estoy por morir, no me queda tiempo de nada, por favor no me vengan con vueltas, no pido más que lo que me corresponde, los condenados a muerte tienen derecho a pedir algo siempre ¿verdad? y yo que me voy a morir porque me han herido de muerte; quiero dar un beso a mi mamá, que llegue preciosa como la virgen María. (*EBMA*: 282)

Ese capítulo fue eliminado de la novela, y en su reemplazo Puig escribe el relato de Molina sobre la mujer pantera, basado en *Cat People* (Tourneur, 1942). El modo habitual de escritura es para Puig la escritura a máquina. En el sentido señalado en el primer capítulo de esta tesis, sus dactiloscritos configuran verdaderos manuscritos, mientras que la escritura manuscrita se utiliza en la corrección, ya sea de palabras, frases, o capítulos enteros. En este caso, la "corrección" que implica el cambio del comienzo planeado en primer término abarca los dos primeros capítulos de la novela, que en su nueva versión comienza, como podemos observar en el **doc. X (Fig. 4)**, con un "cuento empezado". De este modo, la versión que llamamos "Manuscrito" tiene sus primeras cuarenta y dos páginas escritas a mano. De ellas, las primeras veintiuna utilizan en el reverso de algunas fotocopias de los originales de la obra de teatro *La*

revolución (1972), del dramaturgo venezolano Isaac Chocrón, con sólo dos personajes: uno de los cuales es el presentador y anuncia la postergada actuación de su amigo travesti.

El momento de redacción de este capítulo, año 1974 según hemos establecido, acentúa la relación entre la novela y su "peritexto".[76] En la biblioteca de Manuel Puig hay un ejemplar de la edición de 1972 de *La revolución* dedicado por su autor, lo que lleva a pensar que la copia de los originales le fue remitida a Puig con anterioridad. El tono de la dedicatoria: "Querido Manuel, a ver cuándo me informas si estás vivo. Un abrazo", informa sobre una comunicación fluida. La utilización de este soporte sugiere la relectura de una obra que comparte algunas características con la novela en curso, y resulta su contracara. No sólo materialmente Puig escribe *EBMA* en el reverso de *La revolución*: frente a la espectacularidad doblemente escenificada que supone el anuncio de una obra de teatro dentro de otra, Puig elige comenzar su novela en un espacio íntimo donde el lector experimenta la ilusión de estar escuchando lo que sucede en un lugar privado al que no ha sido invitado. Las primeras páginas de *EBMA* incorporan este diálogo oculto, mientras el resto comparte los mismos reversos que el conjunto de la novela: un pre-texto redaccional (copia dactilográfica con correcciones a mano) de *BP*, y algunos pre-textos redaccionales del guión de Agustín García Gil *Tres pasos en la noche*.[77]

En el anverso, el relato de la mujer pantera ocupa cuarenta y dos páginas manuscritas que abarcan el "CAPÍTULO I" y el "CAPÍTULO 2", según la grafía elegida por Puig. La página 43 es un híbrido que tiene sus primeros nueve renglones a mano, separados por dos líneas del título "CAPÍTULO 3", que comienza, tanto en el manuscrito como en la versión édita: "Estamos en París..."

> **—Quisiera que me cuentes qué es lo que vos recordás de la escritura *El beso de la mujer araña*, si Manuel había traído algo.**

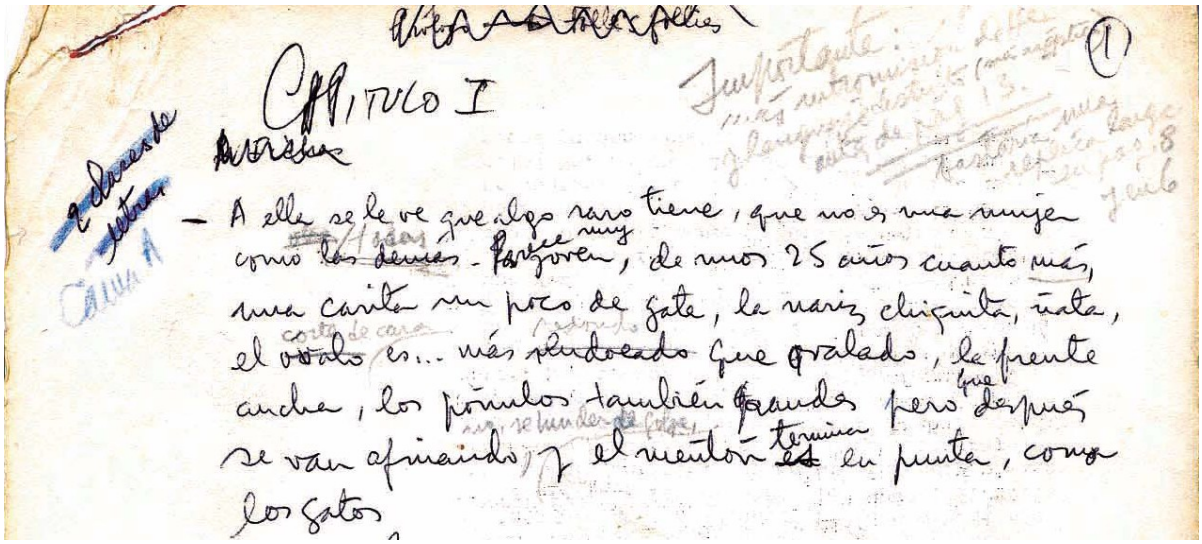
[76] El término me fue sugerido por Elida Lois en ocasión de una consulta durante la preparación de la edición de *EBMA*.

[77] El guión está compuesto por tres episodios basados respectivamente en "La casa de azúcar", de Silvina Ocampo; "El cuento de la vieja niñera", de Isabel Gaskell; y "Celos", de autor anónimo japonés. El relato de Silvina Ocampo fue sugerido por Puig, quien luego adaptaría el cuento "El impostor", de la misma autora. Las relaciones entre la obra de Ocampo y la de Puig son un tema que aún queda por investigar. En cuanto a los guiones de García Gil, dos de ellos fueron realizados para la televisión mexicana (cf. Entrevista con Xavier Labrada, en Apéndice documental).

> —Sí, traía una, es muy cierto eso. Lo que yo no me acuerdo es que aquí dice que la novela empezaba con una cosa de Molina agonizante. Yo no me acuerdo de eso. Yo eso no lo leí nunca. Estaría en las cosas que rompió.
>
> **—Sí, lo rompió, pero quedó en los apuntes iniciales, como una posibilidad...**
>
> Pero es que desde que yo me acuerdo... La primera parte que yo leí de *El beso* es lo que es la primera parte de la novela, que es lo que traía. Y la primera parte que es lo que traía ya empezaba "ella es una mujer diferente", lo cual quería decir que él ya traía *Cat People* muy grabada. (Conversación con Labrada, Apéndice documental)

Como vimos en el apartado 3, la escritura de *EBMA* retoma un diálogo prohibido entre el escritor exiliado y los lectores argentinos. Habiendo sido un novelista de éxito en su país, reconocido por el público y por la intelectualidad, Puig se encuentra en una nueva situación donde su nombre está prohibido y todo debate ha sido interrumpido. En ese marco, la primera línea de diálogo de la novela puede ser leída como una declaración:

Comienzo del cap. 1, Maunscrito (Fig. 5):



Transcripción del manuscrito:

~~Prólogo folle's follies~~ 1

Importante:
más intromisión de He
Y lenguaje distinto (más ascéptico)
antes de pág. 13
bastaría una réplica larga en pág. 8 y en 6

~~2 clases de letras~~
Cama A

~~2 fichas~~

CAPITULO I

—A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como ~~las demás~~ ~~**otras**~~ / **todas**. ~~Es~~ **Parece** muy joven, de unos 25 años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chiquita, ñata, el ~~ovalo~~ **corte de cara** es... más ~~redondeado~~ **redondo** que ovalado, la frente ancha, los pómulos también grandes pero **que** después se van afinando, **no, se hunden de golpe**, y el mentón ~~es~~ **termina** en punta, como los gatos

Versión édita:

—A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas. Parece muy joven, de unos veinticinco años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chica, respingada, el corte de cara es... más redondo que ovalado, la frente ancha, los cachetes también grandes pero que después se van para abajo en punta, como los gatos.

La multirreferencialidad de este comienzo, en particular de la primera frase, está marcada por la propia vacilación del escritor en el manuscrito. Al decidido "A ella se le ve que algo raro tiene", sigue la vacilación entre "que no es una mujer como las demás", reemplazado sucesivamente por "otras" y por "todas". En la oposición que marca la rareza (la diferencia en el recuerdo de Labrada: "una mujer diferente"), ella es una mujer "rara" porque no es igual a... ¿quiénes? En la sucesión que va de "las demás" a "todas", lo que se define es una escritura exiliada, excluida del espacio en el que "todas" tienen lugar. Todas menos esta, que es una mujer rara. Si las condiciones del diálogo entre la loca y el militante podían pensarse desde Buenos Aires a partir de un prólogo que tranquilizara al lector sobre las intenciones de Molina, predestinado al martirologio, la nueva situación de exclusión (ingreso en las listas negras, rechazo de la crítica a la novela anterior que ha sido censurada, marginación de la comitiva que recibe los premios por *Boquitas pintadas*) impulsa a Puig a subir la apuesta. Los diferentes, los disidentes, los raros, son peligrosos. Es así que la novela empieza con una interlocución ambigua: una voz cuenta una historia como en cualquier relato; a mitad de página nos

enteramos —por medio del diálogo— que un hombre está contando una película a otro y recién en la tercera página tenemos indicios claros de que están en una celda. En la película narrada, la pantera del zoológico sale de la jaula y una vez afuera muere a manos de la policía, pero antes mató. Irena (la mujer-pantera) muere en las garras de la fiera que acaba de liberar, pero antes mató al psicoanalista (es decir a Valentín, que se identifica con ese personaje) que quiso reducirla a la normalidad con un beso. Con esta presentación, el lector no podrá mirar con condescendencia a Molina mientras negocia comida con el director del penal.

De este modo queda planteado el comienzo de la novela, pero hacia el final, antes de salir de la jaula, Molina se resiste a la identificación con la pantera:

> —Es muy triste ser la mujer pantera. Nadie la puede besar. Ni nada.
> —Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela (*EBMA*: 237).[78]

Esta resistencia a la identificación se contrapone con la actitud inicial de Molina, que se hace explícita en el capítulo once:

> —¿Y todos los homosexuales son así?
> —No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mujer. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas se homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres (*EBMA*: 185).[79]

El coito, según la opinión de Echavarren (1998 y 2002) libera a Molina de la identificación con la mujer y desencadena su devenir-mujer: allí donde esperaba la confirmación de una identidad, encuentra la intensidad de una experiencia.

> El cuerpo recobra una intensidad de origen, fuera del carril de uno y otro género cultural. Molina renace, recobra un cuerpo ya no encerrado en el marco de una identificación rigurosa.
> Sólo a partir de ese renacer es posible una decisión ética verdadera. Alguien encuentra lo querible más allá de cualquier receta, más allá de los programas y de las expectativas (de los otros y propias). Quiere sin trabas lo que aparece para ser querido. Buena o mala, la decisión ética que de allí brote será por lo menos auténtica. Lo demás es habladuría, oír decir. (Echavarren, en *EBMA*: 459).

[78] La importancia de esta escena ha sido señalada por Amícola al titular su estudio sobre la obra de Puig: "Manuel Puig y la tela que atrapa al lector".

[79] Esta réplica es una de las más famosas del libro. En su versión original era más fuerte, ya que en lugar de "no nos gustan esos jueguitos", la frase era "no nos gustan esas tortillas", que se prestaba a confusión con la popular comida mexicana.

Pero también algo le sucede a Valentín para poder transformar la figura de mujer-pantera en mujer-araña; de una identidad que inmoviliza, que "no puede besar, ni nada", al símbolo de la eterna transformación:

> el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel 'sacrificio continuo', mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva. (Cirlot: 88)[80]

La desterritorialización de Valentín aparece en el texto a partir de una repetición. En la misma escena de despedida antes citada, Valentín le pide a Molina:

> —Y prometeme otra cosa... que vas a hacer que te respeten, que no vas a permitir que nadie te trate mal, ni te explote. Porque nadie tiene derecho a explotar a nadie. Perdoname que te lo repita, porque una vez te lo dije y no te gustó (*EBMA*: 237).

Valentín vuelve sobre lo mismo, sobre la explotación, pero en ese volver sobre lo mismo se ha producido una variante que no percibe. Para volver a encontrar la frase de finales del capítulo catorce, tenemos que volver al final del capítulo trece:

> —Sí, no tenés ningún tipo de inferioridad. ¿Por qué entonces no se te ocurre ser... actuar como hombre? No te digo con mujeres, si no te atraen. Pero con otro hombre.
>
> ... ...
>
> —Quiero decirte que no tenés que pagar con algo, con favores, pedir perdón, porque te guste eso. No te tenés que... someter.
> —Pero si un hombre... es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa.
> —No, el hombre de la casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par. Si no, eso es una explotación. (*EBMA*: 222).

En esta discusión que Valentín quiere continuar y Molina corta —en contraposición a la escena tantas veces repetidas donde el intelectual revolucionario no tiene interés en intercambiar opiniones con su compañero de celda— se está jugando un problema de conciencia revolucionaria. Una vez iniciados los encuentros sexuales, que para Valentín son "la inocencia misma" (*EBMA*: 204), le resulta más difícil pedirle a su compañero que se comprometa políticamente y colabore con la causa. Es así que le

---

[80] Cirlot (2000) sustenta en la "Introducción" a su *Diccionario de Símbolos*, una relación con los arquetipos Jungianos que guía el propósito de su obra, y que no está ausente de los intereses de Puig.

avisa expresamente que no tiene que "pagar con algo, con favores", y unas líneas más abajo intenta torcer el Destino (el que se prefigura en la película nazi con ese título):[81]

—Para ser mujer no hay que ser... qué se yo... mártir. (*EBMA*: 222)

A pesar de sus esfuerzos, Valentín sigue atrapado en una red de identidades fijas según la cual los que no se dejan explotar son hombres, y las mujeres deberían portarse como hombres para no ser explotadas; en la jerga de la militancia, deberían "tener huevos".[82] De ahí a la afirmación "nadie tiene derecho a explotar a nadie" media la seriedad con que Molina asumió su decisión ética, el devenir-heroína de Molina devuelve a Valentín a la esencia de su lucha, o mejor dicho le permite llegar a ella por primera vez.[83]

II.7. Los amigos argentinos: la huida a Nueva York

Durante 1975, cuando Puig tiene estructurada la novela y le está dando forma, conoce a César Calcagno, abogado defensor de presos políticos, encarcelado por el gobierno de Isabel Martínez de Perón y exiliado en México. Las conversaciones con Calcagno, que pasará a ser el referente de Pozzi en la próxima novela, le ayudan a Puig a completar rasgos de Valentín. Recuerda Calcagno:

> ...Yo era abogado laboralista, y defensor de presos, y además militaba y en el año 74, cuando estaba Isabel en el gobierno, caí preso. Sale la opción, cuando salí del país elegí Perú primero, porque quedaba más cerca para volver. No me dejaron ir a Perú y elegí México. Me fui a México, yo llegué a México en el 75, en febrero del 75, y en seguida a armar la vuelta. [...] porque yo hice varias veces intentos,

[81] Para un análisis de esta película ver Dabove, 1994.

[82] Resulta un elogio paradójico aplicado con frecuencia a las Madres de Plaza de Mayo.

[83] Se podría decir que hay un devenir-mujer también en Valentín. Deleuze y Guatari (1997: 292) explican esta concatenación necesaria: "Una mujer tiene que devenir-mujer, pero en un devenir-mujer del hombre en su totalidad. Un judío deviene judío, pero en un devenir-judío del no judío. Un devenir minoritario sólo existe gracias a un medium y un sujeto desterritorializados que son como sus elementos. Sólo hay sujeto del devenir como variable destirritorializada de la mayoría, y medium del devenir como variable desterritorializante de una minoría." Este devenir-mujer es contrario a la apreciación de Muñoz (1987: 80): "*El beso de la mujer araña* presenta un mundo alternativo por medio de Valentín, un hombre que ha asumido su bisexualidad y que ha 'liberado' a la mujer que lleva dentro", que presenta una visión ampliada pero inmovilizante de la subjetividad, por lo mismo declarada como "utópica", al contrario que el devenir que sucede en la realidad. (Desarrollo más el mecanismo de devenires en mi "Distancia y contaminación", estudio crítico-genético de la fase redaccional en la edición Archivos de *EBMA*.)

> mientras estuve preso... porque el gobierno de Isabel dejó libre mucha gente, y a mí, nunca me dejaron en libertad. Incluso en el 74, en Navidad, largaron gente y a mí no me largaron. (Entrevista a César Calcagno, Apéndice documental)

La primera consecuencia directa del contacto con Calcagno se ve en las fichas del capítulo ocho que dan información sobre la identidad de los prisioneros y sus fechas de detención. Molina está procesado desde julio de 1971 y Valentín detenido a disposición del poder ejecutivo desde octubre del mismo año; ambos son trasladados a la celda siete en abril de 1972. Estos datos se copian en el dactiloscrito, donde las fechas aparecen tachadas con lápiz y reemplazadas por 1974 y 1975 respectivamente. Es decir, los años en que Calcagno es detenido, y en que realiza la opción para ir a México.

El primer modelo de Valentín fueron guerrilleros que después de permanecer encarcelados, habían sido liberados por un gobierno democrático peronista. De estos muchachos le quedó a Puig una jerga que no pudo utilizar y la impresión de que necesitaban desesperadamente un espacio de libertad e imaginación provisto precisamente por ese lenguaje inaccesible. Con la novela en curso, conoce otro tipo de militante que arriesga su vida sin ser guerrillero. Para su sorpresa, se trata de un peronista perseguido por un gobierno puesto por el mismo Juan Perón. Inmediatamente Puig modifica la novela, si Valentín no puede optar por el exilio (esta es una posibilidad que no tiene cabida en el mundo ficcional de *EBMA*, ubicado originariamente en un contexto de suspensión absoluta de garantías constitucionales como fue la dictadura de Lanusse) y ya no hay perspectivas de una nueva amnistía, su prisión puede tener un fin trágico. Al denunciar las detenciones políticas iniciadas durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, objetivamente Puig estaba advirtiendo sobre el peligro que corrían las vidas de los detenidos. De este modo, en las hojas con correcciones que se conservan acompañando el dactiloscrito, donde Puig copia algunos cambios que teme no hayan quedado muy claros, advierte: "POR FAVOR CAMBIAR 1971 y 1972 RESPECTIVAMENTE POR 1974 y 1975".

Así como el año 1974 había estado marcado por el descubrimiento de toda una cultura popular mexicana, especialmente en los melodramas y el cancionero popular, el año 1975 incorpora de manera intensiva la relación con el grupo de exiliados argentinos que paulatinamente iba llegando a México:

> **—Bueno, y contame cómo llegás a Carlos [Ulanovsky]**

—Bueno, eso fue en los primeros tiempos. Nos conocíamos allá de los primeros grupos, porque éramos muy poquitos. Estábamos viendo qué podíamos hacer, a pesar de que todos teníamos el proyecto de volver, mientras estábamos allá. Porque empezaron a venir opciones de gente que hacía lo mismo que había hecho yo, opciones para salir del país para poder salir en libertad, porque había muchos presos a disposición del Poder Ejecutivo con Isabel. Y funcionaban mucho las tres A, entonces había gente que si bien no estaba presa, se tenía que venir, porque habían salido ya condenados por las tres A y se tenían que ir, y no incumplían además, los mataban a los que amenazaban. Entonces, había mucha gente que salía, se iban a Europa muchos, pero muchos venían a México. Entonces digo bueno, vamos a ver qué hacemos para recibir a los que llegan, y ver también qué podemos hacer para denunciar lo que está pasando allá, que el mundo se entere. Entonces nos empezamos a agrupar, en la casa de uno, en la casa de otro, llamábamos por teléfono, hacíamos comidas, nos reuníamos, que era una forma de paliar la angustia, porque los primeros tiempos son los peores, son los más espantosos, de extrañamiento, de sentirte verdaderamente muy lejos del lugar donde querés estar participando. Todos éramos gente que de alguna forma u otra, en la cultura, en la política, teníamos una lucha y una participación en la vida del país, y entonces nos sentíamos muy mal. Y ahí los conocíamos a todos. Y con Marta [Merkin], tuvimos mucha afinidad de entrada, nos hicimos amigos.

—¿Y a Manuel [Puig], cómo lo conocés a Manuel?

—Bueno, yo con Manuel tuve una relación de poco tiempo, pocos meses digamos. Lo conocí a través de Carlos [Ulanovsky] y Marta [Merkin]. Y él creo que era amigo de Pedro Orgambide, que es muy amigo mío, pero me parece que la relación con Manuel fue a través de Carlos y Marta, sí. Carlos y Marta tenían una relación con él, entonces en esos encuentros que hacíamos, estábamos todo el tiempo haciendo comidas y encontrándonos a la noche y demás, ahí vino un día Manuel, cuando estaba en México. Y Manuel, con él empezamos a tener una relación muy entrañable, primero porque empezamos a tener charlas políticas, que a mí me capturaban, y me encantaban las charlas políticas con él. Y segundo porque él hacía un cuestionamiento desde una posición que uno podía decir muy inteligente, pero también ingenua en algunas cosas. Por su situación personal, porque no había tenido una participación política activa en la política argentina, nunca, y porque era un intelectual, que se preocupaba por la política, que le preocupaban las situaciones sociales y demás, pero viéndolas siempre desde el observador, y casi desde afuera del país porque estuvo mucho fuera del país, estuvo en Europa, Italia. Y entonces, a mí me interesaba porque era muy serena y muy profunda, muy despojada de intereses partidarios, sino simplemente la actitud humana de una persona interesada y sensible, por dilucidar interrogantes que él tenía, y que teníamos todos, no? A mí me encantaban las charlas con él. (Entrevista a César Calcagno, por Mausi Martínez, en Apéndice documental)

A fin de año los acontecimientos se precipitan. En noviembre muere Silvia Rudni, una exiliada argentina, periodista, que se había refugiado en México después de estar en Cuba. Las causas de su muerte resultan misteriosas, aparentemente una meningitis que no se pudo controlar. Al mismo tiempo, como comenta Labrada, los proyectos cinematográficos y teatrales de Puig se postergaban sin mayores perspectivas. Para diciembre, Anina Calcagno (Ana María Collado), viaja con su beba de dieciocho meses a Argentina para preparar el regreso clandestino de su esposo. Un allanamiento con detenciones, del que se salva milagrosamente, la devuelve a México, donde pasan ese fin de año en un hotel lujoso a falta de algún otro alojamiento disponible (dado que ya habían abandonado casa y trabajos por el regreso). La beba tiene mucha fiebre y tienen que internarla para una punción. Manuel los acompaña permanentemente, los visita en el hospital y lleva regalos para la nena, pero en cuanto sale del peligro deja de verlos. Se ha mudado a Nueva York para escribir una novela que comienza en un hospital, con una mujer tal vez moribunda a la que un médico obeso le abre el pecho con un bisturí.

II. 8. Vivir en un barrio de Nueva York

"*Vivir en un pueblo de la Pampa seca no era la condición ideal para quien se sentía incómodo con la realidad del lugar que le había tocado en suerte...*", así inaugura Puig su relato acerca de sus comienzos como escritor (1985c). Varios años después, vivir en un barrio de Nueva York le traería otro tipo de problemas:

> Había vivido allí cinco años en los sesenta. Había tenido mi casa, mis papeles en orden, mi trabajo [...] Nueve años después estaba sin casa, sin papeles y con un Nueva York que se despertaba con la resaca de los años del hippismo. Ya no había esperanzas de cambio. Encontrar un apartamento silencioso en donde poder escribir fue un vía crucis. Es el único lujo que exijo. Puedo vivir en condiciones muy modestas, pero necesito silencio. En esas condiciones tan precarias nació la idea de esta novela [en referencia a *PA*] (Puig 1979a)

Es únicamente en Nueva York, en su segundo intento como residente en 1976, donde debe silenciar las voces de la calle para escribir, en contraste con los relatos de la

redacción de capítulos de la novela anterior en casa de amigos y con discos de rock a todo volumen.[84] Al mismo tiempo, la situación política en Argentina se agrava con el golpe militar del 24 de marzo de 1976. Puig ha terminado *El beso de la mujer araña* pero no se atreve a publicarla:

> But what was I to do with my new novel? Was I going to publish it and possibly put my family —my brother and parents— in danger? I knew that Juan Gelman's family had been killed, even though there was a difference in that he had been involved with the guerrillas, he was not only a poet. Still, the precedent was there, the family of an exiled writer had been killed. In the end I decided to go ahead with the novel and I sent it to my Spanish publisher. (Puig 1984: 31)[85]

El secuestro de los hijos de Gelman se produjo el 26 de agosto de 1976. Hacia esa fecha, Manuel Puig envía la novela a España, tal como la vimos en el dactiloscrito, con indicaciones precisas para que la fecha de detención del personaje de Valentín, que había participado en una acción guerrillera, fuese 1974, y el traslado a la celda con Molina se produjera en 1975. Entre el dactiloscrito conservado y la versión édita hay un único cambio, precisamente en la ficha de detención de Valentín, en el capítulo ocho.[86]

Última versión del dactiloscrito:

> Detenido 16.515, Valentín Arregui Paz
> Arresto efectuado el 16 de octubre de 197~~4~~ **4** en la carretera 5, a la altura de Barracas, pocas horas después del copamiento por parte de un grupo extremista de la Prefectura de Marina de Punta Juárez, provincia de Buenos Aires, en el que perdieron la vida un oficial y dos suboficiales de Marina. Puesto a disposición del Poder Ejecutivo de la nación y en espera de Juicio.

Versión édita:

---

[84] Labrada comenta sobre la escritura de *EBMA*: "En esa época era el setenta y tantos, el rock, Janis Joplin, etcétera etcétera. Y nosotros le decíamos "si vas a escribir entonces no..." Pero él decía "ustedes están acostumbrados a oír música, a mí no me molesta". Y era rock estridente... (Apéndice documental)

[85] "¿Qué iba a hacer yo con mi nueva novela? ¿Iba a publicarla y posiblemente poner a mi familia —mi hermano y mis padres— en peligro? Supe que la familia de Juan Gelman había sido asesinada, incluso pensando que había una diferencia, dado que él se había involucrado con la guerrilla, no era únicamente un poeta. Aún así, el antecedente estaba, la familia de un escritor exiliado había sido asesinada. Finalmente decidí seguir adelante con la novela y la envié a mi editor en España." El 26 de agosto de 1976, la dictadura militar secuestró a los hijos de Juan Gelman Nora Eva, de diecinueve años, y Marcelo Ariel, de veinte, y a la mujer de Marcelo, María Claudia Iruretagoyena, de diecinueve años, embarazada de siete meses, que dio a luz en un campo de concentración, a una hija hallada por sus abuelos en el año 2000.

[86] Todas las variantes se encuentran analizadas en la edición de Archivos de *EBMA*.

> Detenido 16.115, Valentín Arregui Paz.
> Arresto efectuado el 16 de octubre de 1972 en la carretera 5, a la altura de Barrancas, poco después de que la Policía Federal sorprendiera al grupo de activistas que promovía disturbios en ambas plantas de fabricación de automotores donde los obreros se hallaban en huelga y situadas sobre esa carretera. Puesto a disposición del Poder Ejecutivo de la nación y en espera de Juicio.

Las correcciones de Puig están destinadas a la policía y de ese modo se registran en las fichas policiales. Sin tocar ni una de las réplicas que nos permiten conocer a Valentín a lo largo de toda la novela, el autor cambia la ficha y convierte en dudoso el motivo de detención del personaje. El cambio de 1974 a 1972 atenúa en los papeles la denuncia sobre la represión ejercida por el gobierno de María Estela Martínez de Perón, "Isabelita",[87] mediante una incongruencia histórica que el lector argentino detectaría con facilidad: entre 1972 y 1975, fecha del traslado que se mantiene, han pasado varios Poderes Ejecutivos, uno de los cuales liberó presos en 1973. El contexto de recepción contemporáneo estaría recibiendo una novela en la que habla un desaparecido, aunque la burocracia del aparato represor lo negase inclusive en el interior del texto.

Entre 1973 y 1976, en su peregrinar de Buenos Aires a México y de allí a Nueva York, Manuel Puig había logrado escribir la novela que mejor habla de la vida en la cárcel, porque no habla de ella. Cuando el terrorismo de Estado empieza una tarea sistemática de desaparición de personas, los cuerpos deseantes de dos hombres irrumpen en la literatura argentina de manera inconveniente.

[87] Puig proyectó un guión cinematográfico anterior a la versión de Hollywood de su novela, que habría de realizarse en Italia. En la escena correspondiente al comienzo del capítulo catorce de la novela, cuando el Director habla por teléfono con un "jefe", sin que se sepa bien con quién ni se reproduzcan las respuestas, Puig intercala la siguiente observación: "Mentrettanto Il Direttore parla al telefono con qualcuno vicinissimo alla presidentessa Isabel Perón. Gli chiedono informazione prima di iniziare un'operazione antiguerrigliera molto importante (pagina 189, Einaudi)"

Capítulo tres

Pubis angelical: el recorrido de una escritura

De *PA*, la primera novela que Manuel Puig planeó y escribió en el exilio, se conservan todos los pasos de su redacción, que no equivale a decir todos los manuscritos producidos por Puig durante la escritura. En su biografía, Jill-Levine rescata una anécdota contada por Mario Fenelli, su amigo desde los tiempos de *Cinecittà*. Durante el verano de 1977, acompañado por su madre, Manuel visita a Mario en Ostia, con la novela en curso y la máquina de escribir portátil:

> Aún lo veo escribiendo en la portátil bajo la sombrilla, resguardado del fuerte sol. A mediodía corría a ejecutar su sagrada media hora de natación (costumbre que siempre seguía, especialmente en Río, incluso en las mañanas de otoño) y parecía no importarle dejar los papeles que estaba escribiendo desparramados sobre la mesa en un completo caos. En su ausencia el viento a menudo los dispersaba y yo estaba a cargo de recogerlos del suelo (o del jardín de abajo). (Jill-Levine, 2002: 262-263).

Este recuerdo habla de "papeles desparramados" y sugiere el extravío de algunos. A eso se suman las hojas que fueron reutilizadas y que se pueden consultar en el reverso de otros proyectos, como la redacción de *MEQLEP* o de los relatos de *Estertores de una década*. Como comentamos en el capítulo uno de esta tesis, el material fotocopiado sería el utilizado de manera privilegiada para discutir posibles variantes con amigos; posteriormente, Puig seleccionaba cuáles de las sugerencias serían incorporadas a la versión definitiva de la segunda fase redaccional. Una vez decidido esto, las hojas irían a engrosar la pila de papel de escritura, cosa que no sucedió con las "variantes descartadas" de la "Novela completa original", como llamamos a la segunda fase redaccional. La segunda fase redaccional, en el caso de *PA*, corresponde a una copia dactiloscrita corregida a mano por Puig. En algunos casos, esas correcciones implican el tachado de párrafos, e incluso un trabajo de "collage" que

consiste en recortar la hoja y pegar un trozo de otra hoja también escrita a máquina. Cuando las correcciones eran muchas, Puig reemplazaba la hoja, pero guardaba las hojas reemplazadas en una carpeta aparte (rescatamos así una hoja del cap. 1; tres hojas del cap. 2; una hoja del cap. 3 y una del cap. 9).

Los manuscritos que se conservan se pueden clasificar en:

Pre-textos prerredaccionales: corresponden todos a la **endogénesis** creativa. Se conservan setenta y cinco documentos reunidos por el autor en once grupos (que nombramos alfabéticamente), y dieciséis documentos no agrupados. A lo largo de los documentos, se ensayan diversas posibilidades de estructuración de la novela, y se puede seguir el cambio en el destino de los personajes. Estos pre-textos, junto con los documentos de corrección, son presentados en un *Dossier*, con el comentario correspondiente.

Pre-textos redaccionales:

Versiones de capítulos: Primera fase redaccional. La mayor parte de los capítulos tienen una sola versión, a veces redactada en partes (A y B). Las versiones corresponden a la estructura final de la novela, es decir que aunque cambien algunas cosas, la acción desarrollada en cada uno ya está delineada en esta versión, con excepción de las dos primeras versiones del capítulo 2 que siguen otra línea argumental. Se conservan dos versiones del cap. 1; cuatro versiones del cap. 2 (las dos primeras descartadas); dos versiones del cap. 5; dos versiones de la primera parte del cap. 8 (una de la segunda parte). El capítulo 10 y el 12 están redactados cada uno en dos partes, y del resto se conserva una sola versión con tantos reemplazos al correr de la máquina y tantas correcciones manuscritas agregadas que resulta por momentos de difícil lectura. Comparando las diferentes posibilidades de estructuración de la novela proyectadas en la etapa prerredaccional con la relativa estabilidad de estos capítulos, podemos conjeturar que Puig se decidía a su escritura una vez que tenía resueltos los problemas estructurales que le planteaba la novela, de modo que al escribir cada réplica tenía una idea general sobre cómo se resolvería la acción.

Versión completa fotocopiada: Segunda fase redaccional. Se conserva una fotocopia de varias páginas de la versión completa original, a partir de la página 101, y dieciséis páginas duplicadas, con escasísimas correcciones.

Documentos de corrección: conjunto de tres hojas de libreta, manuscritas por Agustín García Gil, con indicaciones sobre frases que pudieran resultar extrañas en México, o giros más adecuados. Las correcciones se incorporan en el original.

Versión completa original: Segunda fase redaccional. Es copia dactiloscrita con numerosas correcciones manuscritas. Los reemplazos a máquina responden en casi todos los casos a errores de tipiado, aunque se registran algunos al correr de la máquina. También hay hojas muy corregidas y reemplazadas, y algunas en las que el autor pega el trozo modificado. En esta versión, Puig copia a mano correcciones de la versión fotocopiada, y continúa el proceso de corrección. Es por eso que como documento se considera posterior a sus copias.

Reversos: Los reversos utilizados para la redacción de la novela son fotocopias corregidas de mano de Puig de la traducción al inglés de *TBAA* realizada por Jill-Levine (*The Buenos Aires Affair, a Detective Novel*), que se publicó en 1976. Algunos capítulos de la primera versión redaccional, sin embargo, están escritos en el reverso de la copia dactilográfica correspondiente a *BP* que aparece también en los reversos de *EBMA*. Dos hojas de la primera versión del capítulo ocho utilizan una fotocopia de la carta que Mario Vargas Llosa enviara al Center for Inter-American Relations en solidaridad con Ronald Christ por su viaje a Chile.[88] En el capítulo ocho se presenta la historia de

[88] El texto de la carta, fechada en Lima, 29 de julio de 1977, es el siguiente: "Estimado Roger, Algunos amigos me han hecho llegar las cartas de protesta que, de manera individual o colectiva, han enviado al Center por el viaje de Ronald Christ a Chile. Creo que este asunto ha tomado proporciones que exigen una toma de posición al respecto por parte de todos los que, de un modo u otro, hemos estado vinculados al Center y esta es la razón de mi carta. Aunque siento por el gobierno de Pinochet en particular, y por todas las dictaduras en general, la misma repugnancia que aquellos amigos, les he hecho saber que no me asocio a su protesta, pues me parece fundada en una estrategia con la que discrepo. Pienso que es un error gravísimo confundir a los gobiernos con los pueblos, a los dictadores con sus víctimas, y considerar a la cultura como una mera repartición de la política. Proponer un cordón sanitario cultural en torno a los países donde hay una tiranía militar, como en Chile, es castigar al pueblo chileno, privándolo de la presencia y la palabra de intelectuales y artistas de prestigio, por el delito de estar sometido a los abusos de una camarilla fascista. Creo que de esta manera no se combate sino se ayuda a la dictadura, a quien nada puede servirle más que el oscurantismo cultural. Si, para no contaminarse con la vecindad de la tiranía, los intelectuales valiosos y responsables de los países libres, se niegan a pisar estas pobres tierras nuestras brutalizadas por los militares, aquí sólo vendrían los reaccionarios y los bribones, y de este modo -¡por las buenas razones!- aquellos estarán contribuyendo a nuestro atraso, es decir a agravar nuestra desinformación y deformación cultural. Sé muy bien el riesgo que existe de ser 'utilizado'

W218, nombrada en los pre-textos prerredaccionales como "Futurama", volveremos sobre este dato.

Lugar de escritura: Para conjeturar en qué lugar escribió Puig la novela debemos basarnos en los proyectos complementarios y en las declaraciones realizadas. Es conveniente para esto recurrir a testimonios más o menos contemporáneos, donde resulte más confiable la datación. En un reportaje sin firma aparecido en *Tiempo*, de México, el 11 de setiembre de 1978, Puig dedica un párrafo a explicar su retorno a la ciudad:

> **La subida otra vez**. Hacia finales del 76, México se acordó de nuevo de mí [...] El director Arturo Ripstein me tendió una mano; me pidió que lo ayudara en una adaptación [se refiere a *El lugar sin límites,* en otro reportaje aclara que fue en el mes de noviembre]. En 1977 trabajé como loco en la última novela, *Pubis angelical*, y se produjo mi gran golpe de suerte: un querido amigo de México, Manolo Barbachano Ponce, legendario por sus películas *Raíces, Nazarín, Torero,* decidió volver a la producción cinematográfica y me llamó a colaborar con él. Propuse la adaptación de un cuento de Silvina Ocampo, escritora argentina de la generación de Borges y Bioy Casares cuyo título es *El impostor*.
> ... ...
> Puig confiesa abiertamente que en EEUU se siente un espectador y que necesita un país de habla hispana con el cual dialogar. Ha sido invitado por el gobierno venezolano.

Durante el año 1976, Puig se dedicó especialmente a dictar un taller de narrativa en la Universidad de Columbia, de esa fecha datan la mayoría de los pre-textos prerredaccionales. Ya a fines de 1976 comenzó a pasar la mayor parte del tiempo en

si uno acepta dictar un curso en una Universidad desmantelada por la dictadura. Pero ese riesgo vale la pena de ser corrido por el servicio que se puede prestar a los estudiantes e intelectuales del país sojuzgado, llevándoles, justamente, siquiera el dominio de las ideas, algo de aquello de que han sido privados. Por lo demás, debido a su ignorancia, las dictaduras sudamericanas suelen dejar en el campo cultural un margen de libertad más amplio que en otras actividades sociales. Mi opinión es que ese margen debe ser aprovechado al máximo, por quienes quieren ayudar a los sudamericanos a librarse de los dictadores. Chile es tal vez la peor, pero no la única dictadura sudamericana. Brasil, Bolivia, Uruguay, Paraguay, Argentina, mi propio país, son también víctimas de gobiernos de facto que, unos más, otros menos, atropellan los derechos humanos y la libertad de expresión. Una manera como los intelectuales extranjeros pueden ayudarnos es manteniendo, con los sectores universitarios, intelectuales y artísticos de nuestros países, un diálogo constante. Ellos, muchas veces, pueden, cuando nos visitan, -por razones de 'prestigio internacional' para las dictaduras- hablar con más libertad que los nativos. Esto es sobre todo evidente en el campo de la cultura. Mi parecer es que esa oportunidad debe ser aprovechada al máximo y que esa es una manera más efectiva, más real, de combatir a las dictaduras que tendiendo un tabú o satanizando y cortando toda relación con las víctimas de la opresión. Por estas razones no me parece en absoluto condenable que Ronald haya ido a dictar conferencias a Chile. Y su pronunciamiento –que acabo de leer- respecto a Pinochet me parece lo bastante claro como para que nadie interprete su viaje como una acción solidaria con ese asesino. Un cordial saludo de, Mario Vargas Llosa."

México, y a partir de 1977 se instaló en la hacienda de Barbachano Ponce, en Cuernavaca, que sería descripta en el capítulo siete de *PA*. A fines de 1978 estuvo unos meses en Venezuela y de regreso se instalaría nuevamente en Nueva York por un año, antes de mudarse a Río de Janeiro.[89] Nuevamente, regresamos a la anécdota contada con Mario Fenelli en Ostia, para recuperar la idea de una escritura trashumante, pero no únicamente el lugar donde transcurren los hechos es México, sino que los personajes que transitan la novela están inspirados en amigos de esa ciudad. La permanente mezcla de inglés y castellano presente en los pre-textos prerredaccionales, mucho más acentuada que la encontramos en los apuntes de *LTRH*, escrita en su mayor parte entre Londres y Nueva York, habla —más que sus declaraciones— de la necesidad de establecerse en un ambiente de habla hispana.

Investigación: No hay en este caso pre-textos de exogénesis, lo que no significa que Puig no hubiera acudido a la investigación, sino que no tomó apuntes específicos, como en le caso de *EBMA*. En cuanto a investigación bibliográfica, hay una preocupación manifiesta en los pre-textos prerredaccionales por construir el ambiente vienés que rodea la primera parte de la historia del Ama, que se ve reflejado en el **Grupo C** del *dossier* prerredaccional.[90] En esos documentos, Puig anota el nombre del movimiento artístico "Jugendstil" (que ya había aparecido en el resumen de guión *Gratas veladas de sociedad*, escrito hacia 1975) y toma algunos apuntes, dibuja esquemas y nombra dos cuadros de Klimt que le sirven de manera particular. Dentro del cuadro de las vanguardias artísticas, el Jugendstil ocupa un lugar peculiar, ya que integra el diseño y la moda con el gran arte (Klimt diseñaba las telas que su esposa utilizaba para confeccionar trajes, Erté diseñó vestidos para revistas musicales francesas) y borra, muchos años antes que el *pop-art*, las fronteras entre gran arte y arte bajo. El interés de Puig por este movimiento es temprano y sostenido. En su biblioteca se encuentra un ejemplar de colección que reproduce estampas con las letras del alfabeto dibujadas por Erté, en una edición con prólogo de Roland Barthes y epílogo del propio Erté, que según se aclara en la introducción colaboró con la preparación del libro. Se trata de un

[89] Durante todo ese tiempo mantuvo alquilado su departamento de la calle Bedford en el Greenwich Village, que subalquilaba a un amigo, de modo que siempre tenía donde parar en los períodos que pasaba en Nueva York.

[90] A pesar de que hay numerosas anotaciones que tal vez pudieron ser tomadas de algún libro o de catálogos, no consideramos este grupo de documentos como exogénesis, ya que los datos aparecen entremezclados con la trama de la novela.

volumen de Franco María Ricci editore, Parma, 1970, de la colección *I segni del'uomo*, de 34,50cm x 23 cm. (Cartiera: Miliani di Fabriano Estampadores: Amoretti e Silva di Parma. Fotoincisori: Vaccari di Modena e Bassoli di Milano. Fotografo: Giovanni Richi di Milano).

Un libro seguramente ligado a la inclusión del movimiento en *Gratas veladas de sociedad*, pero que sigue presente en el momento de componer *PA* es Horst-Herbert Kossatz, 1974: *Ornamental Posters of the Vienna Secession*. Academy Editions, Londres, NuevaYork, con una introducción de Walter Koschatzky: "The Viennese Jugendstil".[91] También se conservan en la biblioteca de Puig otros dos libros que tratan las relaciones entre arte y política, posteriores a la aparición de *PA*, pero que atestiguan el interés del escritor por el tema y por este enfoque particular. Ellos son:

Willet, John, 1978: *Art & Politics in the Weimar Period. The New Sobriety 1917-1933*, Nueva York, Pantheon Books.

Schorske, Carl E., 1980: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, Nueva York, Knopf.

Los textos mencionados no constituyen fuente de información para Puig, sino testimonio de lecturas, un aspecto minimizado por la crítica que raramente cuestionó la imagen de "escritor iletrado" que el propio Puig se esmeraba en construir.[92]

Las lecciones de Lacan que Pozzi le da a Ana en el capítulo 9, pudieron ser tomadas de Jean-Michel Palmier: *Guida a Lacan. Il simbólico e l'imaginario*, (Milán, Rizzoli Editore, 1975), que se conserva en la biblioteca de Puig.

En relación con el feminismo, no hay libros en la biblioteca de Puig que den testimonio de un interés particular por ese tipo de lectura, ni parece haber habido una investigación especial para esta novela. No obstante, es fácilmente reconocible en algunos libros de la época, que Puig pudo leer en una Biblioteca Pública como era su costumbre, un tipo de discurso feminista en términos conspirativos, muy útil para la trama de espionaje que organiza la novela.[93]

---

[91] En este libro se reproduce la tapa que usó la editorial Knopf para la edición de *El beso de la mujer araña* de 1979, es decir el poster de la exposición vienesa de 1905 en la Galería Methke

[92] Constituye una excepción el libro de Pamela Bacarisse (1992) *Impossible Choices: The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig.*

[93] El lenguaje utilizado por la crítica feminista de orientación marxista de esos años resulta elocuente. En *La liberación de la mujer: año cero*, de 1977, se reúnen varios artículos que tratan a los

Por último, Puig utiliza la autobiografía de Hedy Lamarr, firmada con su nombre artístico. El ejemplar que se conserva es *Ecstasy and Me. My Life as a Woman*, by Hedy Lamarr, Nueva York, Fawcett Publications, 1967 (1ª ed. 1966).[94]

Informantes: La figura del informante remite a la antropología, señala a una persona a quien el autor entrevista por ser especialmente significativa o representativa de lo que se busca investigar: los primeros "informantes" en este sentido serían los presos políticos entrevistados para *EBMA*, aunque, como vimos, de esas entrevistas Puig utilizó muy poco. Es con el personaje de Pozzi que Puig señala el comienzo de una experiencia que profundizará en las dos novelas siguientes (*MEQLEP* y *SAC*):

> Ultimamente —y esto empezó con Pozzi en *Pubis angelical*— he trabajado con el personaje ahí al lado de la máquina de escribir y creo que ya se está acabando el ciclo (Puig, por Amícola y Engelbert, 1981: 278)

En los apuntes prerredaccionales de *PA* aparecen dos nombres del entorno mexicano de Puig: [César] Calcagno, que aparece siempre por su apellido, y será reemplazado en la novela por [Juan José] Pozzi, cuyo nombre es apenas mencionado; y Elena, que aparece en el **doc. 066** como Elena U., es decir Elena Urrutia, una reconocida intelectual mexicana, fundadora del Centro de Estudios de la Mujer. La situación es diferente para cada uno.

De alguna manera, la larga charla entre Molina y Valentín se prolonga en las discusiones entre Ana y Pozzi, uno de cuyos temas es la discusión misma:

> A mí me impactó mucho, y me sigue impactando, que a Manuel nuestras charlas y nuestras discusiones le hubieran parecido importantes. Porque sabés que pasa, a mí eso me sirvió mucho, rescatarlo, porque discutíamos

varones como enemigos a los que habría que concientizar, o en todo caso derrotar. En "El mito de la frigidez femenina" (117-136), se fabula este diálogo: "—¡Pero ustedes no pueden privarse de nosotros!, dice el opresor, todavía imbuido de los viejos hábitos del tiempo en que el oprimido respondía moviendo las caderas de manera tan femenina: Tú tampoco, querido, puedes privarte de mí... y comenzaban los juegos del chantaje, tan excitantes. Si la oprimida alza la cabeza, es seguro que el opresor no se va a excitar, con la costumbre que ha adquirido a hacerlo a partir de una posición dominante." El artículo receta el lesbianismo como camino para la liberación. Otros capítulos advierten sobre la persistencia de la desigualdad entre hombres y mujeres (aún no aparece la noción de "género") en sociedades socialistas, y llaman a "descubrir las razones estructurales que hacen que la abolición de las relaciones de producción capitalistas no basten en sí mismas para liberar a la mujer" (138). Agradezco a José Amícola el hallazgo de este documento.

[94] Cuando cite este documento, lo haré por la traducción que consigno en la bibliografía.

> tanto todo el día, estábamos todo el día discutiendo tanto con distintas personas, hemos escrito documentos, estábamos todo el tiempo en la deliberación y en la discusión, incluso con los amigos y con los familiares, que uno no tomaba conciencia verdaderamente, hasta que me di cuenta de cosas como esa, de lo importante que fue toda esa época en ese sentido. En el sentido de la tremenda discusión, deliberación y búsqueda de ideas, de organizar un sistema de ideas, que tuvimos todos en esa generación, en ese momento. (Conversación de Mausi Martínez con César Calcagno. Apéndice documental)

En cuanto a las notas que Puig tomara durante las charlas, no se han encontrado:

> **—¿Y te acordás algún episodio? El famoso episodio que él cuenta que es... "un día le dije a mi amigo (que serías vos) esperá que voy a sacar y voy a anotar lo que estás diciendo".**
> —Yo de eso no me acuerdo de una vez en especial. Me acuerdo que él varias veces hacía eso. Yo lo noté, sí, él cuando hablábamos de política, de algunas cosas en las que teníamos diferencias o en las que a él le resultaban particularmente interesantes o importantes, aún sin decirme nada, yo lo veía que escribía y anotaba. Yo ya sabía que anotaba cosas para no olvidarse, no? Sobre las que llegábamos a alguna conclusión o no llegábamos a ninguna conclusión. Él anotaba, ¿qué anotaría? sabe Dios, pero anotaba, sí... (*ibid.*)

El apellido Pozzi (que corresponde al dueño del Cine Español de General Villegas donde Manuel asistió toda su infancia con su madre) se decide en la etapa prerredaccional e ingresa así a la novela desde la primera fase redaccional. Este dato hace al tratamiento del personaje, la identificación con su amigo lleva a Manuel a resguardar el nombre real desde un primer momento.[95]

"Elena", en cambio, es un nombre que se incorpora en la redacción de la novela y es reemplazado por "Beatriz" recién en la corrección de la primera etapa redaccional, donde aparece reiteradamente corregido a mano. Este tratamiento es el mismo que

[95] Del mismo modo, ficcionaliza la situación en algunos reportajes. En el seminario organizado por Amícola y Engelbert, comenta: "Yo más o menos tenía alguna de esa información sobre lo que Pozzi cuenta, pero no podía ponerme en la cabeza de un peronista que, de algún modo, sigue firme en ciertas posiciones pese a todo lo que ha sucedido, pese a la traición de Perón a la izquierda. [...] Entonces pasaba por Roma en ese momento y tenía un amigo, periodista argentino, que vivía allí, que tenía la misma ideología de Pozzi, [...] Yo tenía preparadas las preguntas que le haría Ana. Entonces le dije: 'Mirá, estoy escribiendo algo y tengo puntos que no entiendo. ¿No te importa?'. Y él es una persona de muy buena fe, es una persona que respeto mucho, pero que está dentro de esa posición. Entonces yo tomé nota de todo eso y en una tarde me quedó escrito el capítulo. Entonces hice ese descubrimiento. No creí que fuera la base de una elaboración más trabajosa, pero la verdad es que lo que dijo él, pasó casi íntegramente al libro, porque se trataba de un personaje con coincidencia psicológica casi total con Pozzi." (278-279) Es un dato a considerar que el Seminario donde Puig realiza estas declaraciones se llevó a cabo en 1981, cuando la dictadura seguía gobernando en Argentina, lo cual sugiere que el relato pudo estar guiado por una cautela que nunca parecía suficiente.

reciben los personajes del entorno de Puig en *LTRH*, cuyos nombres aparecen en la primera redacción de la novela y son reemplazados en una segunda fase. Puig pudo haber tenido *in mente* la personalidad de Elena Urrutia para estructurar el personaje, pero no como informante, sino como una especie de "modelo visible de mujer para basarme en ella".[96]

III.1. El regreso de la mujer rara

> Entonces me quedó siempre así aquella inquietud por una mujer que, por lo menos, si bien no estaba dispuesta a defender el rol [de mujer sometida], que, por lo menos, tuviera alguna duda. Entonces la novela siguiente inevitablemente tuvo a este tipo de personaje para el cual sí encontré modelos. Las mujeres con dudas, las conocía. Sobre todo mujeres sin duda alguna en el plano racional, pero todavía en su interior abarrotadas de imágenes de sexo enfermo.
> **J.A.:** ***Esa fue una tesis mía en el seminario. Yo entendí las dos novelas como continuación.***
> Sí, es así. (Puig, por Amícola y Engelbert: 268)

Según este relato, Puig escribe *PA* para subsanar una falta de *EBMA*. Planteada "como continuación" en términos de Amícola, la novela debía desarrollarse en México. Según había aprendido Puig en su amistad con César Calcagno, de las cárceles de Isabelita se podía salir huyendo a México; pero eso podía encerrar una paradoja, la de su amiga Silvia Rudni, muerta en el exilio en noviembre de 1975, lejos de su país y sin volver a ver a su madre.

> Creí encontrar una segunda patria [en México], pero al llegar el 75 comenzaron los inconvenientes. Ningún proyecto avanzaba. A fines de año, una amiga mía, la periodista Silvia Rudni, murió de un tumor fulminante. Yo enfermé, dolencias de origen nervioso que me afectaban físicamente (Puig, por L. Sanz y A. Rivas, 1979)

Esta situación recontextualiza políticamente la paradoja advertida por Puig en la biografía de la *star* Hedy Lamarr.

[96] *Ibid.*: 267

> Aquí tenía la experiencia de la visión de un film de Hedy Lamarr, *Argelia*, donde ella es el objeto bello por excelencia, y a la vez es una historia tan extraña.... era la mujer del hombre más rico del mundo, un armamentista que vendía armas a los nazis y a los aliados antes de la guerra... se enloqueció con ella y pretendió tenerla prisionera en su casa como un objeto de arte más y ella se escapó... Tenía en su mesa a Chamberlain un día, otro a Mussolini o a Stravinsky (a otros artistas también, no me acuerdo cuáles, que me perdone Stravinsky) gente importantísima... se escapó, utilizó a una criada (y esto es un poco la novela) porque ésta es una de las fantasías de las muchachas criadas a finales de los 40... la historia de Hedy Lamarr es una historia de un contenido feminista bastante claro porque era la mujer objeto por excelencia que se rebela. Además la paradoja es que ella quiere realizarse como actriz y entra en un "star system" que la usa nuevamente como mujer objeto total... era tan bella que no querían que gesticulase demasiado. (Puig, por Tuñón, 1979: 24.)

Una mujer huye para encontrar un destino peor: de la caja de cristal en que la tiene su marido a la prisión de celuloide de Hollywood. En la recreación de esa historia que aparece en *PA*, "la mujer más hermosa del mundo" —*slogan* que recuerda el de Hedy Lamarr: "The Most Beautiful Woman In Films"— huye literalmente de una caja de cristal donde el marido planeaba asesinarla sospechada de ser una espía nazi, para caer en manos del emperador de la Metro Goldwyn Meyer, y cuando logra escapar a México, muere a manos de su archienemiga, aliada con un agente del macarthismo. La actriz no conoce a su hija, entregada en el momento de nacer. Esta historia se relata en paralelo con la historia de Ana, que huyó de un pretendiente funcionario del gobierno de Isabel Perón, ligado a grupos parapoliciales, que se obsesionó con su belleza y le regalaba ropa lujosa. En México agoniza en una clínica. Ana ha dejado a su hijita al cuidado de una criada al poco tiempo de nacer. Ambas mujeres son peligrosas: la bella mata a su amante porque escucha que la va a entregar a los soviéticos y muere junto con el escritor perseguido que ha corrido a buscarla; Ana puede provocar la destrucción de su pretendiente con sólo llamarlo por teléfono, no lo hace y quien muere es Pozzi, el abogado defensor de presos políticos que la visita en México y regresa clandestinamente a Argentina. Antes de terminar la primera parte de la novela, comienza la historia de W218: bella, peligrosa y víctima de su belleza.

La novela en curso comenzará a llamarse "Hedy", título de trabajo que utilizó Puig durante la escritura y que preside uno de los pre-textos fundamentales.

Doc. 001 (Fig. 6):

Hedy

Rare breed / Nelson Lean

rang/memory of the past & future

1 2 3

WWI

Friend run by car McCarthy + Claudette

Mexico from BA
Escribe escondida
notione otro cosa
que leen / O la
burocracia el atiende
a antes todo
y habla de su
ideología - The
BREAKING point
Ejercantean gob.,
la organización
amparada por
gob. - B. POINT
MUST be Peronisa-
ción -

P

F

Prostit. → go for dinner, dancing and f.
tea
" morning wake up
go " risky quickie in Lalluey

IMP. !!!
Su asombro ante el odio que despierta su antiperonismo le hace pensar que es por otras razones: misión profética

se enamora, le molesta al amor porque la acapara, el amor a la colectividad

IN ORDER TO INTERESAR IT MUST BE BELIEVABLE

Three diff. styles - 1) WWI: flourished
2) P: despojado
3) F: computerized

If all started in old Europe -
A family in 1910 - Somebody died in WWI, secret lost when guy dies, but what's believed to be a grand surprise people again in 1925 - Daughter is special too -

Romance of Policeman / Newspaperman and Her -
He is summoned by police to investigate, they have received tips from Hitler gang survivor -
She goes to Mexico - Colosseum -

Futurama
ella en clínica, conoce nuevos, amor romántico, se quiere retirar de clínica ante de terminar contrato o servicio militar, sale acción novela, el muchacho la descubre y se ve en obligación de denunciarla - Ella sería puesta en revisación - le da miedo y vuelve a clínica ¿cómo hago para quedarme?

I want to decide by myself if I'm wrong or not, se escondió en una especie de sótano donde se dejará por prisionero - porque allí está el amor que la convirtió en clínica

Transcripción del doc. 001 (Fig. 6):

Hedy

Rare breed /// radar|ear
rare|memory of the past & future

IMP. !!!
Su asombro ante el odio que despierta su antiperonismo le hace fantasear que es por otras razones muñeca prodigio

1	2	3
WW2 ~~Hwood~~ Hwood run by car McCarthy + Claudette	Mexico from BA Escribe escondida, no tiene otra cosa que hacer/ o la buscan y el detective va anotando todo y habla de su ideología. The BREAKING point. Escamotear gob., sólo organización amparada por gob.- B. POINT MUST BE Peronización	F Prostíb.→ go for dinner, dancing and f. " " tea " " morning wake up go " risky quickie in hallway se enamora, le matan al amor porque la acapara, el amor a la colectividad IN ORDER TO INTERESAR IT MUST BE BELIEVABLE

Three diff. styles 1) ww2: florished
2) Pr: despojado
3) F: computerized

It all started in old Europe.
A family in 1910. Somebody died in WW1, secret lost when guy dies, but what's believed to be a fraud surprises people again in 1925. Daughter is special too.

Romance of Policeman/ Newspaperman and Her.
He is summoned by Isabelita to investigate, they have received tip from Hitler gang survivor.
She goes to Mexico. Calcagno

Futurama

ella en clínica, conoce un tipo, amor romántico, se quiere retirar de clínica antes de terminar contrato o servicio militar, sale cuestión rareza, el muchacho la descubre y se ve obligación de denunciarla. Ella sería puesta en revisación. Le da miedo y vuelve a clínica cómo hace para quedarse

I want to decide by myself if I'm wrong or not, se esconde en una especie de Siberia donde se dejará por prisioneros. Porque allí está alguien que la conoció en clínica

Este pre-texto define la forma de la novela, que para Puig debe ser, en principio y por principio, diferente de la anterior.[97] De este modo, podríamos pensar que en contraposición con la estructura de pares que comprende *EBMA* (dos personajes, dos textos paralelos que discurren "arriba" y "abajo"), compone desde el comienzo un "tríptico episódico" como definió Graciela Speranza a *PA* (2000: 181). Pero este tríptico no sólo recorre "la condición femenina" (*ibid.*), sino que abarca tres momentos políticos que parecen dominados por una cierta "condición masculina", el autoritarismo paternalista del macarthismo, del peronismo de derecha, del stalinismo. Finalmente, la novela unifica ambas perspectivas a través una trama de espionaje que va a descubrir una conspiración de machos para dominar a las mujeres, como base indispensable de cualquier régimen totalitario.

Puig define desde el comienzo que la historia a contar se desarrollará en tres tiempos, y que para cada uno habrá "three different styles". Sin embargo, el modo de lectura preponderante de la forma que tiene novela ha sido el que se resume en la contratapa de la edición de Seix-Barral:

> *Pubis angelical* narra una única historia a través de dos relatos, correspondientes a dos zonas de la mente de la protagonista. En el terreno de los hechos reales, correspondientes a experiencias del personaje, se nos muestra a una mujer enferma en una clínica, que ilumina, a través de su vida amorosa pasada y presente, no pocas claves de la vida argentina de los últimos decenios. Paralelamente, otra historia que es real sólo en las fantasías inconscientes del personaje, relata una peripecia imaginaria, que empieza en la Europa Central en los años treinta, continúa en Hollywood en la misma época y se prolonga en el futuro. [...] Ambos relatos responden a una misma realidad común: muestran fundamentalmente un amor desdichado y traicionado, y a la mujer como ser a quien se utiliza y posterga. La asombrosa capacidad de Puig para reproducir el habla cotidiana o emplear los módulos de la literatura popular se pone al servicio de un agudísimo don de observación..."

Además de que es evidente que no es el "habla cotidiana" lo más interesante de esta novela, el lector atento tendrá problemas para circunscribir las "claves de la vida

[97] El 18 de noviembre de 1966, Puig escribe a su familia sobre *Rayuela*, de Cortázar: "Al principio me gustaba mucho pero después entra a repetirse y chau. Tiene menos escrúpulos que yo, que tengo terror a repetir los trucos, la nueva novela es novedad tras novedad." En la primer hoja de una versión descartada del capítulo dos de *PA* aparece con lápiz la anotación "YA USADO", que descalifica el intento.

argentina de los últimos decenios" al llamado "terreno de los hechos reales". [98] Las tres columnas verticales marcan tres tiempos históricos cuyo desarrollo incipiente aparece en la mitad inferior de la hoja, y dibuja una línea de persecución que comenzaría hacia 1910, tendría ecos en la Primera Guerra, pasaría por una Argentina visitada por nazis y desembocaría finalmente en Siberia. Estas líneas se desarrollan argumentativamente en la novela, pero pasan desapercibidas.

La extrañeza que provoca la novela lleva a la búsqueda de comparación, *PA* se recibe como una novela experimental escrita por un argentino en el extranjero y la comparación con *Rayuela* está en el ambiente. El periodista mexicano Garduño Ramírez lo hace explícito:

> **¿El experimento que planeó para desarrollar su más reciente novela *Pubis angelical*, va más allá de lo que realizó Julio Cortázar con *Rayuela*?**
>
> —Yo no sé, no sé cómo se gradúan las albaceas vanguardistas, no sé qué contestar.
>
> **Me refiero a las tres partes en que está dividida la novela: en lo que había hecho él "del lado de allá, del lado de acá y de todos lados" (sic), creo que cada parte de *Pubis angelical* es independiente, pero si se deja de leer, el interesado pierde el hilo de la historia, entonces, de aquí surge la referencia a Cortázar ¿no cree?**
>
> —No, mira, este es otro experimento totalmente distinto. Son tres historias que no son más que una realidad, son tres capas diferentes de la personalidad de la protagonista, sus tratos más secretos, las tres anécdotas no cuentan más que la historia de la protagonista.
>
> **¿Es un personaje femenino?**
>
> —Sí, absolutamente una mujer. Nunca había tenido un personaje tan dominante en general. Yo repartía el peso entre varios personajes. Aquí es

[98] Aunque con una lectura más fina y afirmándose en declaraciones del propio Puig, la crítica ha adherido en general a la lectura que divide la novela en una zona "real" y otra "onírica". Afirma Jorgelina Corbatta (1988: 72): "Durante la noche, Ana sueña y en sus sueños se desdobla en una actriz de 1930 (también llamada el Ama o la Bella) –en la primera parte de la novela— y en una muchacha de matrícula W218, en Urbis, en la Era Polar –en la segunda". La primera en proponer una lectura alternativa fue Lucille Kerr, quien llama la atención sobre el hecho de que no hay marcas en el texto que autoricen la división entre una historia "principal" y otras que serían subordinadas (Kerr 1992: 89-110)

> una sola, aunque está dividida en tres partes, o sea una persona que se oculta tras dos máscaras. (Puig por Garduño Ramírez, 1978)

Más allá de la evidente molestia de Puig frente a la comparación, hay en su respuesta una contradicción aparente que describe de manera acertada la estructura de la novela. Puig no termina de develar el misterio de su protagonista que es "una sola dividida en tres partes" o "una persona que se oculta tras dos máscaras". A través de los noventa y tres documentos prerredaccionales intentaremos ver cómo Puig arma este rompecabezas frustrado quitando elementos, fallando. Es en la falla donde se realiza la historia, pero esa falla no equivale a una puerta oculta que garantizaría el paso entre dos dimensiones, sino que se presenta como un defecto, buscado o no, donde fracasan los cálculos y los parentescos se hacen imposibles.

El resultado no será la historia de una mujer dividida o que se oculta, sino la perpetuación de una estirpe de mujeres raras. Como queda definido también en el **doc. 001** (ángulo superior derecho), una "rare breed" [99] de mujeres que escuchan más de lo debido (tienen un "radar ear"), mujeres que matan, que deciden no matar, y que detienen la matanza.

III.2. El pasaje frustrado

La idea de presentar una mujer que accede a otras dimensiones del tiempo, que logra "pasar del otro lado" fue intentada por Puig. El capítulo uno de la novela (del cual hay dos versiones) presentaba, como veremos luego, una cantidad de personajes que se fue reduciendo, pero desde los primeros apuntes estaba decidido el comienzo con el sueño del Ama: la escena del médico obeso que clava el bisturí en el pecho de la mujer

[99] La expresión "rare breed" supera la traducción "estirpe extraña" o "rara". Sostenemos el adjetivo "rara" por las connotaciones señaladas en *EBMA*, pero nos parece adecuado detenernos en la diferencia entre "breed" y "estirpe", como hemos elegido traducir. Estirpe, en las tres acepciones que da el Diccionario de la Real Academia Española, remite a una descendencia de sangre (aunque ampliada en la tercera acepción), y sus connotaciones son de familia: 1. "raíz y tronco de una familia o linaje"; 2. "en una sucesión hereditaria, conjunto formado por la descendencia de un sujeto a quien ella representa y cuyo lugar toma"; 3. "grupo de organismos emparentados". Por el contrario, breed, según la Enciclopedia Británica, acepta en primer término la referencia a animales y tiene un matiz que se inclina también a lazos de similitud: "breed *n* (1553) 1: a group of animals or plants presumably related by descent from common ancestors and visibly similar in most characters; *esp*: such a group differentiated from the wild type under domestication 2: a number of persons of the same stock 3: class, kind". Las mujeres del libro están unidas por lazos de similitud que sobrepasan las leyes la familia.

indefensa. El capítulo dos (el más trabajado, con cuatro versiones), estaría destinado a desarrollar la idea de la "rare memory of the past & future". A continuación transcribimos el comienzo de la primera versión:

YA USADO

esto introducirlo de golpe,
ver donde puede ir del cap. anterior

Lunes x de . Fue esta mañana, mirando la bandeja del desayuno. La enfermera acaba**ba** de colocarla sobre la mesita rodante. O fue ~~mirando~~ **al mirarle** esas ruedas nerviosas, histéricas ~~casi~~ diría, que ~~cambian d~~ giran sobre más de un eje, al menor ~~manejo~~ ~~movimiento~~ **~~presión~~ empujoncito** del conductor. Ahí fue que me distraje, pero totalmente, y ~~tuve acceso~~ **entré ~~a~~ en** esa~~e~~ otra ~~conciencia~~ **~~mundo~~ onda**. Habrá durado un segundo, o quién sabe cuánto. Difícil de explicar, porque hace días, cuanto ~~tuve ese~~ **tengo un** sueño largo, **~~o lo que fuese~~**, ~~tan detallado~~, después lo ~~recordaba~~ **recuerdo**. Pero esta vez no recuerdo nada. Recuerdo haber descubierto como todo un mundo, ¿paralelo?, no, ¿subterráneo?, no. Ah, ya sé, en **lo que ~~dicen~~ a veces nombran como** otra dimensión del tiempo, porque era todo un mundo donde ya ~~todos~~ los juegos estaban hechos, donde se conocían todos los desenlaces. Está claro, esa otra dimensión ~~es~~ **debe ser** el pasado, pero un pasado que puede recomenzar y donde inexorablemente todo va a repetirse como la primera vez que sucedió, a pesar de los esfuerzos de sus protagonistas. De eso me acuerdo, de esa impresión de no poder cambiar nada, la sensación de ser espectador y protagonista a la vez, sufriendo como un protagonista pero ~~irremediablemente permaneciendo~~ **sin más remedio que permanecer** pasivo como un espectador de ~~televisión~~. cine.

Simplificar lenguaje

Releo lo de más arriba y veo que no me sé explicar. Intentemos otra vez. Era... como si yo ~~mirase~~ **miraba** ~~des un barco~~ en el medio del mar desde ~~un~~ **el** barco, desde la borda, el agua, a la noche, el agua oscura. Y de golpe me zambullo y debajo del agua todo está clarísimo y veo toda otra vida **que se desarrolla** simultánea**mente**. Pero apenas estoy empezando a mirar cuando una fuerza todopoderosa me sube a la superficie, ~~la línea~~ **un anzuelo que alguien me tiró y se me enganchó** en ~~la boca~~ el rodete ~~clavado~~ ~~el anzuelo~~ y **ya sin más vueltas** me depositan de nuevo ahí en la borda. Mi rodete de enferma prolija, impecable, disciplinada, obediente. Pero una vez en la borda de lo único que me acuerdo es de que vi todo, entendí todo y... algo más, ¿qué era? sí, que quería quedarme, no volver a la superficie. **Pero no hay caso de recordar lo que vi.**

Bueno, a otra cosa, todo puede ser un simple efecto de estas drogas raras que me ~~ponen~~ ~~hacen tomar~~, inyectan, que me hacen tomar, ¿por qué no inventan algo que se huela y basta? a pag. 10, cap. I

llamaron por teléfono

Martes – Ayer interrumpí porque vino el médico. Pérez Ruiz. Qué simpático. Le creí todo. Y bueno, Dios quiera que sea cierto.

La redacción de este párrafo responde a las indicaciones anotadas en los pre-textos prerredaccionales. En ellos recurren dos elementos: la "mesita" y el "ojo pez". El primero de los elementos indica un pasaje, mientras el otro es un recuerdo extraño del lugar visitado, como una flor de Coleridge. La expresión "bandeja mesita" aparece en el **doc. 008** como comienzo del capítulo dos, y en los **doc. 016 y 033** la "mesita" se encuentra desplazada al comienzo del capítulo tres, que en la primera versión conservada comienza directamente con el relato del sueño de la actriz a su marido, pero en una hoja cuyos primeros renglones están tachados, y con la numeración puesta a mano, lo que sugiere un comienzo anterior que se ha descartado. Es en el **doc. 089**, entre los papeles no agrupados por Puig, donde aparece el motivo definido y puesto en duda. Allí se lee: "Cap. 2 (?) bandeja/ mesita: otro mundo ¿drogas?". Este trozo de papel escrito con lápiz negro y corregido con lápiz rojo tiene una indicación con rojo: "MARTES ARREGLAR Nº 2". Ha sido un martes, presumiblemente, cuando la mesita abandonó la novela. No es así el caso del "ojo pez" que aparece en varios de los documentos, incluyendo los que contemplan la estructura general de la novela. Una reflexión del **doc. 077** (entre los no agrupados), que desarrolla el primer momento de la historia de la actriz: "se dio vuelta, vio que alguien la miraba, **no pez** sino ángel", donde por la disposición gráfica ángel y pez ocupan el mismo lugar, permite ver la sugestión de la imagen. Al desaparecer la explicación del mundo submarino, el pez continúa como un objeto irrecuperable de la "rare memory".

La explicación, en caso de mantenerse, hubiera cambiado la estructura de la novela, ya que diseña un personaje que accedería a una clarividencia excepcional acerca de lo que le sucede. Es así que en el **doc. 033**, donde la mesita aparece desplazada al capítulo tres, el escritor anota: "¿producir tensión mediante no total conciencia de lo que le pasa? Anita <u>no</u> reflexiva? imposible, pero sí puede equivocarse". La explicación, aunque en el terreno de lo fantástico, incorpora lo extraño y lo domestica, tal como sucede con la facultad de leer el pensamiento que tienen dos de las tres protagonistas de *PA*. Lo que inquieta en esa novela no es el personaje del Ama, o el de W 218, sino la

relación entre las historias, una relación oblicua, fallida, pero que se realiza "en el terreno de los hechos reales".[100]

La supresión de los dos primeros párrafos, que Puig copia y tacha por completo en la segunda versión del capítulo 2, con un encabezado que repite "YA USADO", da por tierra con la posibilidad de construir un relato fantástico basado en un pasaje entre dos mundos. Consecuentemente, el tercer párrafo que iría "a pag. 10, cap. I" no llega a destino. La presentación de la historia del Ama ocupa —en la segunda versión del capítulo uno— nueve páginas a las que le siguen siete páginas más, numeradas de 1B a 7B, indicando que se trata de la segunda parte de un capítulo. Es así que la presencia de las drogas como causa explícita de las "ensoñaciones" iría a ocupar un lugar intermedio entre ambas partes (la inexistente pag. 10), pero no fue así. La novela pasa, en todas sus versiones, de la historia del Ama a la línea de diálogo de Ana, que ya en la primera versión le dice al médico: "—Yo nunca me había sentido sola en la vida", la misma frase con la que en la versión édita inicia su conversación con su amiga Beatriz, mexicana y feminista.

III.3. Una cuestión de estilos

Eliminadas las explicaciones metadiegéticas, la posibilidad de que las historias ambientadas en el pasado y en el futuro sean ensoñaciones provocadas por las drogas, queda sugerida únicamente por la secuencia narrativa, y por una costumbre de lectura que refuerza el "efecto de realidad" por medio de un "efecto sociográfico". Jean-Claude Passeron (1991) acuña el término:

> Más que ninguna otra, la lectura de este tipo de literatura [la novela realista clásica, con Flaubert como modelo] desencadena un movimiento mental que conduce directamente y como de la mano de la adhesión por parte del lector del "efecto de realidad", *efecto sociográfico* generado por las técnicas de escritura "realista", de un efecto de recepción más amplio, verdadero *efecto*

[100] Este efecto es el contrario del producido por el fantástico cortazariano, que explica Adriana Bocchino en su estudio sobre *Rayuela*, en "La cuestión del híbrido: realidad/la otra realidad": "Dentro del código de lo escribible aparece la posibilidad de una zona que se justifica, frente al lector, como la de la 'otra realidad'. Ésta se dará a través de un campo semántico recurrente —'intersticio', 'pasaje', 'puentes', 'cinta de Moebius'— que no surge del quiebre de un orden en los límites de lo inexplicable sino que implica un mecanismo de ampliación en lo real dado. A partir de una 'subversión del orden racional con sentido problemático' [según una cita de Barrenechea], lo real dado se descubre siempre desde una estética realista." (Bocchino, 2001: 58-59).

> *sociológico* que amplifica el "efecto de realidad" en una creencia panorámica que descansa indivisiblemente sobre la "verdad" (descriptiva, representativa, sintética) del cuadro de sociedad ofrecido por la novela. (Passeron, 1991: 189-190)

Passeron insiste en que es la construcción formal que organiza el texto realista la que provoca una adhesión al pacto de lectura y la consecuente creencia en una "verdad" (efecto sociográfico), mientras que cualquier explicación de tipo sociológico no hace más que entorpecerlo.[101] Ese efecto sociográfico es absorbido en *PA* por una zona de la novela, la zona del presente, mientras que, por oposición, el lector decodifica las zonas del pasado y del futuro como representaciones "metafóricas" de los pensamientos de Ana, mientras se pierden en el camino los contenidos específicos de la realidad evocada en cada una de las historias.[102] Puig es consciente de este efecto y lo desarma en la propia novela a través de un pasaje crítico de la representación realista, más precisamente el realismo de contenido social. En el capítulo siete, la actriz más bella del cine está en la hacienda de unos amigos mexicanos, donde ve un mural que recuerda los pintados por Diego Rivera o por Orozco (en el **doc. 081** la anotación indica "murales, audiovisual explica"). La primera protagonista del tríptico que conforma la novela ve el mural poco antes de abandonar la historia, ya que será asesinada al final del capítulo; pero, como cada una de las mujeres, puede ver sólo una parte, su mirada no puede abarcar el conjunto. El muralismo con toda su carga social se representa como un objeto *kitsch* por excelencia, adorable en su colorido y acompañado de un dispositivo audiovisual con todos los *gadgets* que hacen al perfecto *souvenir*. El mensaje político —el capitalismo que lleva en su seno su propia muerte— queda anulado por una mirada superficial que se detiene en el vestido:

> La escalinata de roble la llevaba a un salón del que no pudo notar más que el fresco deslumbrante que lo adornaba, en tríptico. Sobre el muro de la izquierda se alzaba una rebelión campesina, bruñidos rostros aindiados se

[101] Las notas al pie de *EBMA*, como expulsión de un texto explicativo sociológico del interior de una narración que provoca una fuerte adhesión a un pacto realista de lectura, dan cuenta de la sensibilidad de Puig frente a esta problemática: "Cuando estaba yo planeando esta novela, en español no habían salido libros que trataran de homosexualidad [...] Además no son libros, no es un tema que interese especialmente a Valentín. No entra, no entra allí en esa celda esa información. Es completamente ajena a esos dos personajes" (Puig, por Amícola y Engelbert, 1981: 276).

[102] Este efecto se ve claramente en la lectura de García Ramos (1996), quien pasa de la lectura de las "proyecciones oníricas de Ana" (239), a la lectura del contexto político en que se desarrolla la historia futurista como "la caricatura soviética [que] encuentra motivaciones más que suficientes en las reiteradas veces en que el izquierdismo peronista requiere su denegada, también reiteradamente, colaboración" (247). Así como la acción se reduce a la acción en el hospital, la referencia política únicamente abarcaría el peronismo, en una simplificación que Puig combate en su novela.

> enrojecían de furor, contrastando con el verde de los sembrados, la paja amarilla de los sombreros y el blanco de sus ropas típicas. No vio el muro central ya que la mirada le fue magnetizada por los lujos que explotaban a la derecha, la kermés de los ricos. Al acercarse para observar mejor ese tramo del mural, un dispositivo audiovisual se puso en marcha y le explicó en tres idiomas que se trataba de los enemigos del pueblo y de la vida. Por último indicaba que colocándose en cierto lugar estratégico, quien mirase notaría que los rostros de esos ornados personajes eran en realidad calaveras, y más aún, colocándose a pocos centímetros de cada uno de esos muertos quien los mirase vería reflejado su propio rostro. La actriz se acercó a la figura de mujer más importante, la dama muy celebrada que iba del brazo del presidente o generalísimo. Se vio entonces a sí misma, vestida de encaje negro hasta los pies, alhajada en perlas y platino. Decidió hacerse un vestido igual regresando a California.[103] (*PA*, cap. 7: 102)

De la escena vista, la bella se queda con el vestido, del mismo modo que el lector se queda con el género. Volviendo al **doc. 001** (Fig. 6), vemos que para narrar los tres momentos de la historia, Puig elige tres "estilos diferentes". En el centro del documento leemos

> Three diff. styles 1) WW2: florished
> 2) Pr: despojado
> 3) F: computerized

Estos estilos definen la voz del narrador de tercera persona para el pasado y el futuro. El del presente, como en el mural descripto, es un punto ciego. El "despojamiento" resulta ilusorio, el tiempo presente narrará su historia a través de la primera persona del diario y de diálogos. Los otros tiempos estarán enfocados a partir de la mente de Ana, con un "estilo" que corresponda a cada uno. En lugar de la narración de voces en conversación, Puig se arriesga a narrar el inconsciente, que como explica Lacan en esta misma novela, está estructurado como un lenguaje: "Hay un

[103] La siguiente descripción del mural de Diego Rivera "Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central" (pintado en 1947) fue tomada del sito de Internet perteneciente al Museo Mural Diego Rivera, de México: "Compuesto en tres grandes secciones, el recorrido a lo largo de la historia de nuestro país, se inicia del lado izquierdo, en el primer segmento, que evoca la Conquista, la historia de la Alameda, con el quemadero de la Santa Inquisición y la época colonial. Así como los grandes acontecimientos de la primera mitad del siglo XIX como la Independencia, la Invasión Norteamericana, los once períodos presidenciales del general Santa Anna, la Intervención Francesa y la Reforma. El segundo segmento está compuesto, en primer término, por tres figuras centrales: Diego Rivera, la Calavera Catrina y su autor, el grabador José Guadalupe Posada. [...] La tercera sección aborda los movimientos campesinos y las luchas populares que culminaron en el movimiento revolucionario de1910 y el período posrevolucionario, simbolizados por las figuras de la familia campesina, el joven obrero y el obrero revolucionario. El México moderno, está representado por una simbólica figura presidencial, la nueva burguesía, la arquitectura contemporánea y las fábricas.

modelo de funcionamiento, pero que no puede ser captado concretamente, sino a través de la ficción del lenguaje" (*PA*, cap. 7: 138), le cuenta Pozzi a Anita, y agrega: "Él dice que el yo es aquella parte del ser sobre la cual cada uno tiene control, o sea la conciencia. Luego aquella parte sobre la que no tiene control, o digamos el inconsciente, pasa a ser ajena, pasa a fundirse con el universo circundante. Es lo otro" (*PA*, cap. 7: 138). Ana cambia de conversación, en el estado de percepción particular que le brindan la postración, la continua meditación y el suministro de drogas, ha podido percibir lo inquietante de la presencia de lo otro. Tomando como guía la explicación de Pozzi (que proviene precisamente de una *Guía a Lacan*), el presente "despojado" de la novela se convierte en el lugar de narración de la conciencia, mientras que los otros tiempos son incursiones del inconsciente en lo otro, que se vuelve propio bajo la forma de la ficción de las historias de otras mujeres pasadas, presentes y por venir. El relato de esas historias asumirá por lo tanto el punto de vista de la narradora múltiple, que reconstruye los mundos de acuerdo a su mirada. Esto no significa que las historias contadas sean una "proyección onírica" de Ana, sólo su vía de acceso a las historias, su modelo de ficción, es propio. Puig se plantea este problema en los **doc. 028 - 029 – 030 (Fig. 7)**.

En una primera instancia, la aparición de las historias sería un efecto de las drogas. En un segundo momento quedaría una duda acerca de si es "sueño o verdad", pero si bien esta posibilidad se descarta, queda la idea de la "posesión del alma". De este modo se llega a la conclusión que guiará la novela: lo que sucede no está en la imaginación, sino en el alma. En otras palabras: lo que sucede, sucede realmente, pero en una dimensión diferente "porque allí no hay límites de espacio". Lo que se juega en esta distinción tendrá que ver con la complejidad del mundo representado. La lectura dominante de la novela parece haber establecido una realidad que abarca únicamente la proyección del alma atormentada de una mujer en busca de su identidad. Me propongo establecer que si bien las historias narradas lo están a través de la proyección del inconsciente de esa mujer, Puig construye un inconsciente político múltiple,[104] donde una serie de "mujeres raras" unidas por lazos de similitud, pero no de parentesco,

[104] "En el rastreo de huellas de ese relato ininterrumpido [el de la lucha de clases], en la restauración en la superficie del texto de la realidad reprimida y enterrada de esa historia fundamental, es donde la doctrina de un inconsciente político encuentra su función y su necesidad" (Jameson 1989: 17). El propio Jameson señala la relación de su lectura con el gesto anti-reduccionista de *El Antiedipo*, de Deleuze, en cuya línea se inscribe la lectura de la serie de mujeres. Más que una lectura a partir de los postulados de Jameson, lo que intentamos señalar es ese enfoque en la construcción del relato que hace Puig. Consideramos que el abordaje del problema de la explotación del hombre por el hombre desde una perspectiva de género ha sido suficientemente probada en nuestro análisis de *EBMA*.

padecen y se rebelan, y finalmente se ayudan, no entre sí sino a través de modificar la realidad que las afecta.

(Fig. 7)

[doc. 028] **[doc. 029]** **[doc. 030]**

(1)

necesidad de
dar imperiosidad
a la investigación

—o—

Poco a poco cae en
creencia, al principio
se da cuenta de que fue
efecto droga, después
no

—o—

Para lector queda (NO)
duda de si la
posesión del alma
de ella es sueño o
verdad

"¿en mi vengo a morar
en tu alma porque
allí no hay [illegible] de
[illegible]"

—o—

Final (debilitamiento)
tendría que coincidir con
algo similar de futuro
¿pero qué? porque "es
total fullfillement
el paisaje crestré"

¿Empezar con sueño
alucinante? Se despierta
(en 3ª) pasa a 1ª o

Los pasados y futuros
pueden ser 3ª, pero
¿y recuerdos Argentina?
¿ella los cuenta a alguien?

"¿y yo donde estoy"
"el p. crestré"

(2)

Lo que va pensando
tiene que ver con su
estado de salud, p.ej.
la muerte en Hollywood
de Hedy-Isa coincide
con crisis enfermedad
hacia mitad del libro

—o—

Incluir uno o más
episodios atribuibles a
ella en Viena 35/o Bs As 79 por
igual –

—o—

después de primer sueño
ella pregunta qué edad
puede ser – y le dicen
de Hedy y le cuentan
outline muy breve de
su vida

—o—

(3)

Primer sueño es ¿?
debería ser algo de Hedy
escapándose de Mandl o
en el momento de casarse
y que se da cuenta que
será prisionera, el
momento en que es
condenada a objeto y
que intenta hacer algo y
él lo sabe –

Por ej. el primer día
que la deja sola después
de luna miel, él vuelve
a Viena, vuela a Berlín
por negocios –

—o—

Posibilidad de
3 técnicas

1) 3ª persona abocada
de alucines

2) Diario de ella

3) Diálogos de personas
~~en~~ (no especificadas?)
en corredores –

Transcripción:
[028]
necesidad de dar imperiosidad a la investigación
0
Poco a poco cae en creencia, al principio se da cuenta de que fue efecto droga, después no
0
Para lector queda duda de si ~~el~~ la posesión del alma de ella es sueño o verdad NO
"¿en mi imaginación? no, en tu alma, porque allí no hay límites de espacio"
0
Final (debilitamiento) tendría que coincidir con algo similar de futuro ¿pero qué? porque " [futuro] es total fulfillment **"el paisaje eres tú"**

¿Empezar con sueño alucinante? ~~en~~ 3ª se despierta y pasa a 1ª

Los pasados y futuros pueden ser 3ª , pero ¿y recuerdos Argentina? ¿ella los cuenta a alguien?
¿y yo dónde estoy? "el p. [paisaje] **eres tú"**

[029]

2

Lo que va pensando tiene que ver con su estado de salud, p. ej., la muerte en Hollywood de Hedy- Isa coincide con crisis enfermedad hacia mitad del libro
0
Incluir uno o más episodios atribuibles a ella en Viena 35 o Bs As 7~~4~~**3** por igual
0
después de primer sueño ella pregunta qué artista puede ser, Y le dicen de Hedy y le cuentan out line muy breve de su vida

[030]

Primer sueño es ¿? debería ser algo de Hedy escapándose de Mandl o en el momento de casarse y que se da cuenta que será prisionera, el momento en que es condenada a objeto y que intenta hacer algo y él lo sabe.
Por ej. el primer día que la deja sola después de lunamiel, él vuelve a Viena o vuela a Berlín por negocios
0
<u>Posibilidad de 3 técnicas</u>

1) 3ª persona alocada de alucines
2) Diario de ella
3) Diálogos de personas ~~en~~ (no especificadas?) en corredores.

La reflexión acerca de la historia se convierte en una decisión gramatical. ¿Cómo narrar algo que es propio y ajeno? Puig se decide por una tercera persona que pasa a primera (**doc. 028**), y hacia el final del grupo encuentra la solución en tres técnicas que corresponden a las tres personas gramaticales, pero que en el proceso de escritura se organizan de manera diferente a la prevista.

El diálogo, que fue el recurso que se le había impuesto al autor durante la escritura de *EBMA*, se reduce notablemente en *PA*. De la primera opción: "diálogos de personas no especificadas en corredores", la novela se queda con los diálogos con Pozzi y Beatriz, dentro de la habitación. En los apuntes prerredaccionales aparecen como interlocutores el médico, una psicóloga, Elena (que será Beatriz), Ulalume (González de León, una poeta uruguaya amiga de Manuel que vivía en México), Pozzi, y llamadas telefónicas de un amante mexicano que no llegó a las versiones redaccionales. En las versiones redaccionales, Puig llegó a escribir un diálogo de Ana con el Médico, de Ana con la psicóloga, y de Beatriz con Pozzi. Este espacio se fue reduciendo para dejar lugar a otros modos de diálogo, ocultos en la tercera y en la primera persona.

La "tercera persona alocada de alucines" tiende hacia la teatralidad, que supone un predominio de la segunda persona. Por otra parte, el narrador alocado de alucines no es exterior al texto, es el inconsciente de Ana que elabora un relato, y presenta de ese modo un diálogo oculto que se hace explícito al final de la historia de la actriz: "Le resultó inverosímil el rojo de aquellos mameyes, ¿bermejo o coralino, lacre, punzó, granate, purúreo o carminoso?" (*PA*, cap.7: 102), remite necesariamente a la disquisición sobre el uso de "rojo" y "colorado" (*PA*, cap. 3: 41-42).

El diario tampoco se limita a las restricciones del género, en tanto es vehículo de memorias más que del acontecer cotidiano que se presenta a través de los diálogos propiamente dichos. Escrito para reemplazar las sesiones de psicoanálisis, el primer problema que se plantea es con quién hablar. En esas reflexiones se cuela la presencia de las otras mujeres, pero fundamentalmente el deseo de ser escuchada por el hombre superior, el padre. Todo el diario tiene a ese diálogo imposible, y es así que se interrumpe ante la sensación de no ser escuchada. El diario comienza en el capítulo dos, tiene una aparición breve en el cuatro, y se desarrolla ocupando todo el capítulo cinco, done se interrumpe para reaparecer recién en el diez. Lo último que Ana había le había contado a su padre era su huida de Argentina con las joyas regaladas por el funcionario,

una escena paralela a la de la huida del Ama, y concluye: “Le tengo una gran lástima. Papá ¿de qué estoy hecha? Te juro que no le tengo odio sino lástima. Pero más lástima debería tener de mí misma ¿verdad? Papá... te siento tan lejos. Como si no me comprendieses.” (*PA*, cap. 5: 83)

Las tres técnicas tienden de ese modo a un diálogo que al comienzo de la novela se plantea imposible, Ana se encuentra imposibilitada de conversar con las mujeres a las que desprecia, porque se desprecia a sí misma. El diálogo futuro con el que termina *PA* es algo que fue sucediendo durante el desarrollo de la escritura, pero no estaba previsto en ningún plan.

III.4. Un linaje de mujeres

“El Ama”, “la mujer más hermosa del mundo”, la actriz protagonista de la primera historia no está nombrada, pero tiene evidentes parecidos con la historia de Hedy Lamarr, reseñada brevemente en la novela. En el **doc. 029 (Fig. 7)** Puig prepara la presentación: “después de primer sueño ella pregunta qué artista puede ser, Y le dicen de Hedy y le cuentan out line muy breve de su vida”. Esta situación, sin embargo, no se presenta redactada hasta la tercera versión del capítulo dos, es decir la primera de las versiones que corresponden a la estructura final de la novela.[105]

Transcripción de cap. 2, tercera versión:

> Qué linda la visita de Elena. Santa. ~~Le conté el sueño del otro día. Tal vez tenga razón ella, está segura de que fue un sueño, y que por lo que le dije ella juraría que soñé con que yo era Hedy Lamarr, una actriz de Hollywood a la que me parezco, según ella. Buen, siempre me lo dijeron, sobre todo antes, cuando recién~~ **Me dijo que con la raya al medio estaba igual a Hedy Lamarr. Cuanto hace que no me lo decían. Antes siempre me lo decían, desde que** me empecé a vestir de señorita. Ahora pocos se acuerdan de ella. Y según Elena esta bendita Hedy ~~era vienesa y~~ se casó con un magnate que ~~quemó~~ **quiso quemar** todas las copias de una película en la que ella había aparecido desnuda, mandaba gente por todo el mundo a comprar las copias, ~~pero~~ **que** crecían como hongos. Y se divorciaron. El fabricaba armas que vendía a los alemanes y a los aliados. Y ella se hizo actriz de Hollywood, ~~**superestrella como dicen ahora**~~ se casó no sé cuantas veces, y ~~se~~ eso era todo lo que se acordaba Elena. pero tanto ella como yo

[105] Este dato confirma la hipótesis de que las fases prerredaccional y redaccional no se encuentran en relación sucesiva sino en interacción.

> estábamos de acuerdo en que nunca había aparecido una mujer más hermosa en el mundo. Quién sabe qué será de ella. ¿Estará linda ahora de vieja? Me gustaría ver una foto reciente, puede darme una idea de cómo voy a ser yo a su edad.

Versión édita:

> Interrumpí porque vino Beatriz. La ocurrencia que tuvo, al verme peinada con raya al medio, y el pelo suelto sobre los hombros, me dijo algo que hacía años no me lo decían más. Que estaba igual a Hedy Lamarr. Hace tanto que no veo fotos de ella, de chica siempre me lo decían, claro, ahora ella no trabaja más y la gente no se acuerda. Con toda la historia esa del marido que la tenía encerrada. Beatriz dice que se tendría que estudiar el caso de ella, porque estando casada con uno de los hombres más ricos del mundo, prefirió escaparse de la casa para hacer su carrera de cine. Una de las actrices más monas que hubo, si no la más mona de todas. ¿Estará mona todavía? Me gustaría ver una foto de ahora, puede darme una idea de cómo voy a ser yo a su edad. (*PA*, cap. 2: 27)

Este resumen alcanza para confirmar y a la vez desmentir la identidad de la bella que muere en la novela con la actriz vienesa Hedy Lamarr que seguía viva en 1975 (fecha en que se escribe el diario). La historia de este personaje puede dividirse en tres momentos, que no coinciden exactamente con la Historia de Hedy Lamarr, pero la evocan.

a) Etapa vienesa: donde el personaje se nombra como el Ama, abarca su casamiento con un magnate armamentista —vinculado entre otros a Hitler y Mussolini— y la huida de la mansión-fortaleza (abarca los capítulos 1, 3 y 4). Algunos pasajes están sacados de la biografía de Hedy Lamarr, tal el caso de la huida disfrazada como su sirvienta (Lamarr, 1968: 37), o el trato con Louis B. Mayer a bordo de un transatlántico (*ibid.*: 44-47); sin embargo, las fechas no coinciden. Hedwig Kiesler, quien filmó sus primeras películas con ese nombre o con el de Hedy Kiesler, se casó con Fritz Mandl el 10 de agosto de 1933, mientras que "La nueva Ama" despierta de su noche de bodas a "las ocho de una mañana de primavera de 1936" (*PA*, cap. 1: 9). Esta fecha es motivo de reflexión en los apuntes prerredaccionales, donde Puig considera diferentes posibilidades, ninguna coincidente con la referencia biográfica.

El **doc. 003**, perteneciente al **Grupo A** (donde se define la estructura general de la novela), plantea una etapa muy temprana en la que aún no están definidos qué

personajes aparecerán en la trama, pero ya aparece: “Direct slip to 1935, **Mandl** Hollywood”, que viene de otro sueño que estaría ubicado en 1910.

El **doc. 005**, del mismo grupo, cambia la fecha: “1934, Mandl, the faces of angels start of 1910 enigma, explain to lover-angel”.

El **doc. 022**, perteneciente al **Grupo D** (cuyos documentos desarrollan principalmente la relación entre la historia de la actriz y la de Ana) ya es más específico: ya está definida la estructura del capítulo uno, y hay una lista de elementos para “Hedy I” y para “Anita I”, la primera lista está encabezada: “De algún modo establecer fecha 1934”.

El **doc. 052**, perteneciente al **Grupo I** (cuyos documentos son de etapa bastante avanzada, donde figura un esquema de la novela casi definitivo), encabeza las anotaciones sobre Hedy y Anita con dos fechas: 1936 y 1975, respectivamente.

Una vez establecida la fecha en que comenzará la acción, Puig la incorpora en la segunda versión del capítulo uno de la primera fase redaccional. En la primera versión, en una hoja muy corregida, aparece esta frase cuyo reemplazo se realiza al correr de la máquina, en el mismo renglón: “~~La flamante señora~~ La nueva ama preguntó la hora, apenas las ocho de la mañana”. En la segunda versión, Puig copia la oración y posteriormente la corrige con lápiz: “La nueva ama preguntó la hora, apenas las ocho de ~~la~~ **una** mañana **de 1936**”. En la segunda fase redaccional directamente se copia la oración, que llega así hasta la versión édita. La fecha tendrá importancia en el armado general de la historia en tanto se vuelve una referencia firme en el interior del texto, y desestabilizante con respecto a la posibilidad de fijar una identidad externa. Esta etapa termina con el asesinato de Theo, el agente soviético que se enamora del Ama, y la firma del contrato con el productor (a quien no se nombra directamente) a bordo del transatlántico. La actriz anuncia que está embarazada.

b) Etapa de Hollywood: abarca el capítulo seis, que comienza con un nuevo nombre para el personaje: “La nueva sensación de la pantalla, también conocida como la mujer más hermosa del mundo” (*PA*, cap. 6: 85). El cambio de nombre es también una referencia a la diva que en Hollywood acepta el apellido Lamarr, impuesto por los Estudios pero adoptado por la estrella al punto de usarlo para firmar su biografía. Nuevamente hay una referencia fallida a un hecho muy conocido, en este caso una famosa escena de *Argelia*, película protagonizada en 1938 por Hedy Lamarr y Charles Boyer. En la novela, después de la descripción de un día en la vida de una diva, se

presenta la escena de la filmación: "a las nueve en punto llegó donde se erigía el decorado de un café oriental". El argumento no corresponde con *Argelia,* ni los personajes, pero sí el vestuario: "un traje de saco a la europea, pero la cubría un leve velo negro"; y la decoración: "Ella debía entrar al tugurio buscando a su amante con expresión trágica. La sombra de un ventilador de aspas, colgando del techo, debía acariciarle el rostro perfecto, orgullo de la cinematografía mundial". En lugar de un elegante ladrón de joyas francés, siempre vestido de negro, que le dice a su amada: "¿Sabes lo que eres para mí? París, eso eres", la novela presenta un "galán recio, que sólo hablaba californiano" y que "vestía uniforme blanco, de oficial de algún arma indeterminada" (*PA*, cap. 7: 86-87). La referencia a Clark Gable es evidente y así figura en los manuscritos (**doc. 082**). El desplazamiento remite a *Camarada X,* una mala película producida en 1940 por la Metro Goldwyn Mayer, donde Clark Gable es un espía que debe enamorar a Hedy Lamarr para rescatarla de la Rusia soviética, por encargo del padre de la muchacha. La novela ha producido una mezcla, en el set de filmación de *Argelia*, donde Hedy Lamarr aparece como "el objeto bello por excelencia", equiparada a las joyas que viste, se entromete un "galán recio" y dominante que resulta ser un espía. En esta etapa se confirma el nacimiento de la hija, que debió suceder en 1937.

c) Muerte en México: abarca el capítulo siete, en este tramo el personaje es nombrado como "la actriz", y transcurre en México, donde conoce a un guionista perseguido del cual se enamora. De la biografía de Lamarr se puede tomar el episodio de su casamiento fugaz con el guionista Gene Markey, en marzo de 1939 en la ciudad de Tijuana, pero nada recuerda la situación presentada en la novela. Nuevamente, el desvío en las fechas está relacionado con la trama de espionaje. Los datos que da la novela son evasivos pero precisos: la actriz ha estado "siete años en la meca del cine" (*PA*, cap. 7: 101), lo que a contar desde el nacimiento de la hija en 1937, resultaría 1944. El narrador agrega: "el jefe de los Estudios ya se ha muerto, en Europa la guerra ya se apaga" (*PA*, cap. 7: 103). Si bien la Segunda Guerra estaba en un momento de ocaso en 1944, el jefe de los Estudios Louis Burt Mayer estaba vivo (moriría en 1957, pero recordemos que su nombre nunca fue nombrado explícitamente), y Hedy Lamarr estaba filmando (para la Warner) *Los conspiradores*: una película en la que se trata de descubrir a un espía nazi infiltrado en la resistencia. De ella dice la estrella:

> *The Conspirators* se realizó en 1944, ganó dinero y la crítica no le fue muy favorable. En la actualidad, esta película seguramente haría ganar millones porque fue una de las primeras de espionaje internacional, precursora de James Bond y *Thunderball* (Lamarr, 1968: 146).

La relación dibuja una línea de ficción que llama la atención sobre un contenido político concreto no definido en términos metafóricos. En esa misma línea de imprecisión se puede ubicar una evidente referencia al macarthismo, en momentos en que Joseph MacCarthy todavía estaba sirviendo en la Marina de los Estados Unidos, sería electo senador en 1946 y no presentaría su primera lista de "conspiradores" hasta 1950. El guionista, que se parece a Theo, anuncia:

> En efecto, se ciernen malos tiempos sobre la Fábrica de Sueños, y no me refiero solamente a su ausencia de usted, que desde ya estoy lamentando. Las fuerzas del mal se preparan para tomar por asalto la plaza, tan pronto sobrevenga la euforia del fin de la guerra. Ya hay demonios que confeccionan listas de gente marcada, y la acusación resulta una sola ¡quien piensa es peligroso! Nos tildarán a todos de Anticristo, se lanzarán a la cacería y en la misma Casa Blanca se elevarán las hogueras para quemar a las nuevas brujas. (*PA*, cap. 7: 105).

La muerte de la actriz está prevista desde el **doc. 001 (Fig. 6)**, a manos de la actriz rival, acá nombrada como Claudette [Colbert] y de un agente de MacCarthy. En el **doc. 003** y el **005** se establece "death in Hollywood", en el mismo momento en que Ana teme morir en México. Son documentos que pertenecen al mismo grupo que el **001** y desarrollan parcialmente las propuestas de aquel. Posteriormente, en el **doc. 031**, que desarrolla en tres columnas: "Diario", "Alucines", "Diálogos", la propuesta de tres técnicas encontrada como solución en el grupo **028 – 029 – 030 (Fig. 7)**, aparece nuevamente la muerte en Hollywood, aunque ya se ve la alternativa de México. La anotación (linealizada) del **doc. 031** es: "Hollywood, Claudette's car, Claudette's danger / MEXICO is down the border // Death in Bev. Hills".

Es en otro de los documentos cruciales en relación con la estructura de la novela donde se decide la entrada de México en el mundo de la diva. El gran resumen de la novela que abarca los **doc. 034** y **035**,[106] que conforma un verdadero mural donde todos

[106] Estos documentos conforman un conjunto, el **doc. 034** los capítulos 1 a 12, y el **doc. 035** los tres últimos. Es probable que el **doc. 035** sea posterior en su realización, ya que la estructura del final

los motivos se reúnen y se articulan, incorpora otro lugar y otro imaginario para la muerte de la actriz.

Transcripción del doc. 034 [fragmento correspondiente al cap. 10]:

10 Diario: deja BA. → **episodio paralelo con escape Hedy** Calc. enoja porque ella no lucha, se siente peor, miedo morir (3)	Alucine Hollywood encajes de plata something gone for ever (g. my chaparrita atmosphere) Claudette Mc Carthy Mex después guerra, empalme con muerte madre

Este esquema presenta el comienzo de la historia de "Futurama" en el capítulo 8, tal como quedó en la versión édita. De este modo, la acción de la novela confluía hacia la muerte de las tres protagonistas, cuyas madres también habían muerto trágicamente.

Podemos resumir que Ana, moribunda en el sanatorio, soñaba su propia muerte en términos de estrella de cine y de protagonista de una fantasía tecnológica. Un argumento clásico del fantástico argentino cuya mayor novedad hubiera sido una cuestión de *gender*, que de todos modos llevaba el germen de su destrucción en la estructura triádica.

Varios documentos apuntan en ese sentido: el **doc. 031**, donde como vimos antes Puig ensaya la muerte de Hedy en México, completa la trilogía mortal: "The superblues de sentir no haber hecho nada y morir, que se define por el lado de FUTURAMA". Y en el gran mural de los **doc. 034 - 035**, los tres últimos capítulos resultan contundentes.

Transcripción doc. 035:

13 Futurama	ella se deja llevar, hace lío para terminar contrato, se van, peligro de que descubra CLUE
14 Diario ya muy tiacco culpa de dejar hija le hace pensar que se curará e irá a B	Dialogo. No hay cura, queda poco tiempo, noticia func. preso por robo post Videla

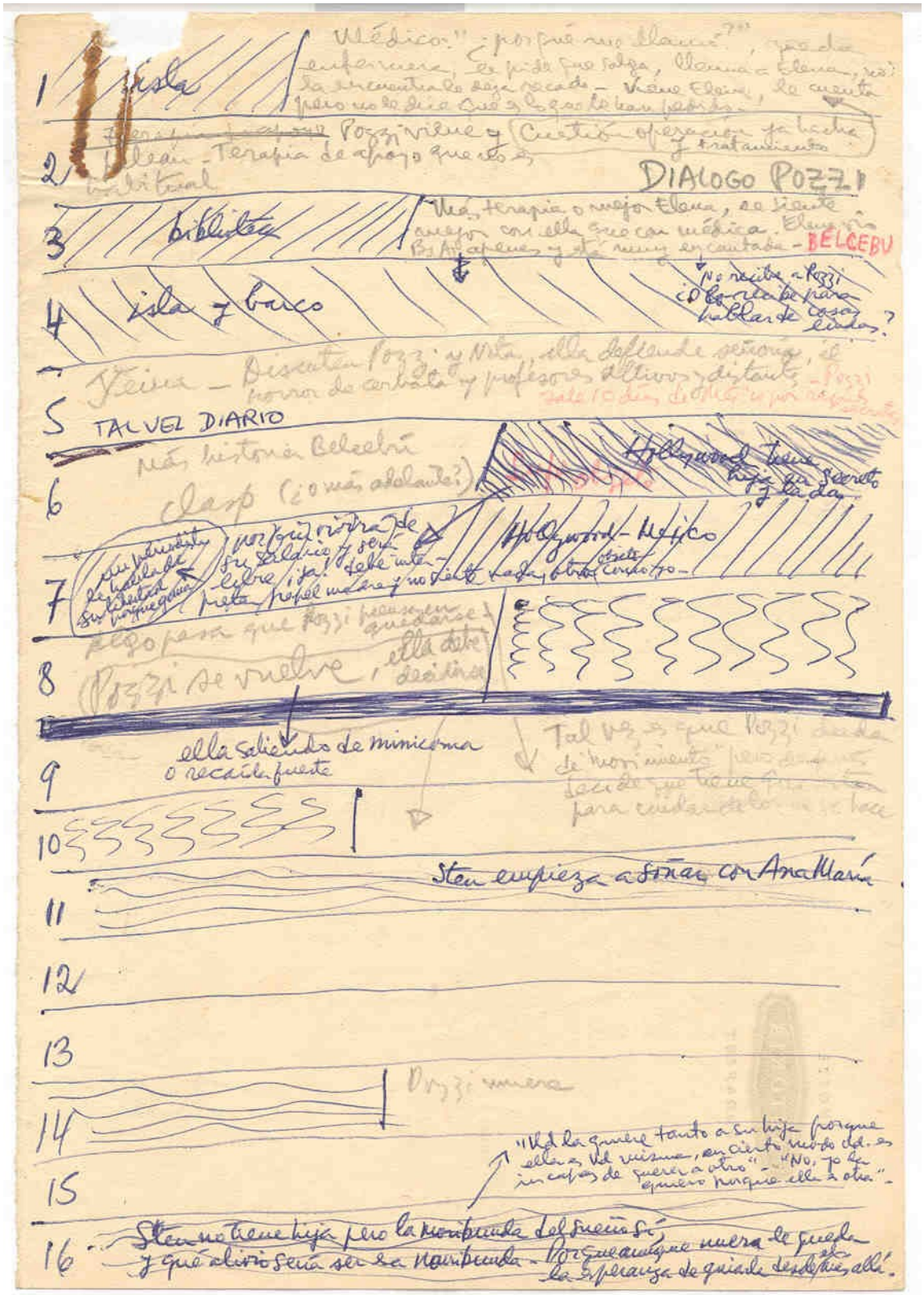
aparece como será en la novela, mientras hay documentos posteriores donde no se ha alcanzado esta distribución.

	A muerte no acepta por nada, segura de cavarsela slips to third person	
15	Futurama	ya descubrió CLUE, dudas de él, denuncia, escape, refugio. Todo debe ser muy mágico, sobre todo medicina. porque no tiene (ella misma) energías y de algún modo el relato avanza.
16	Diálogo de agonía into superblues de no haber hecho nada	Futurama peligro de muerte, se salva metiéndose ~~en clínica~~ ~~forever~~ de enfermera campo de concentración que le habían dicho "el paisaje sos vos" **¿se salva? no**

No hay salvación en este esquema para ninguna de las mujeres de la novela: la mujer que se atreviera a develar el "mito macho" estaría destinada a morir. En el plan original no se podía torcer el destino: la vida de Ana terminaba en la tristeza de no haber hecho nada. Pero algo sucedió en el camino.

El primer paso es la reestructuración de la historia. Una vez armado el gran mural, Puig cambia de idea y decide terminar primero la historia de la actriz, y luego comenzar con "Futurama". Arma en consecuencia otro esquema en el **doc. 045**, y en su reverso anota un primer resumen del cap. 7, que será el de la muerte de Lya (nombre de la actriz en los pre-textos). Incluimos el anverso **(Fig. 8)**:

Doc. 045 A (Fig. 8):



Transcripción doc. 045 A

1 isla	Médico: "?por qué me llamó?", queda enfermera, le pide que salga, llama a Elena, no la encuentra, le deja recado. Viene Elena, le cuenta pero no le dice que es lo que le han pedido.
2 ~~terapia principio~~ Pozzi viene y pelean. Terapia de apoyo que no es habitual	Cuestión operación ya hecha y tratamiento DIÁLOGO POZZI
3 biblioteca	Más terapia o mejor Elena, se siente mejor con ella que con médica. Elena vio Bs. As. apenas y está muy encantada. BELCEBÚ
4 isla y barco	**no recibe a Pozzi ¿o lo recibe para hablar de cosas lindas?**
5 Yeim. Discuten Pozzi y Nita, ella defiende señoría, él horro de corbata y profesores altivos y distantes. **Pozzi sale de México por razones secretas** TAL VEZ DIARIO	
6 Más historias Belcebú Clasp (¿o más adelante?)	Hollywood tiene hija en secreto y la da **Lujo objeto**
7 por fin vivirá de su salario y será libre ¡ja! debe interpretar papel madre y no siente nada, otro **objeto** como yo. → **un periodista le habla de su libertad porque gana**	**Hollywood – Mexico**
8 Algo pasa que Pozzi piensa en quedarse Pozzi se vuelve, ella debe decidirse	
9 **ella saliendo de minicoma o recaída fuerte**	**Tal vez es que Pozzi duda de movimiento pero después decide que tiene que estar para cuidar de lo que se hace**
10	
11 Sten empieza a soñar con Ana María	
12	
13	

14	Pozzi muere
15	
16 Sten no tiene hija pero la moribunda del sueño sí", **"Ud. la quiere tanto a su hija porque ella es Ud misma, en cierto modo Ud. es incapaz de querer a otro" "No, yo la quiero porque ella es otra"** y qué alivio ser la moribunda. Porque aunque muera le queda la esperanza	

En este documento, el linaje de mujeres pasaba de la actriz a Ana y de Ana a Sten (luego W218). En el conjunto de la novela, quedaba en suspenso el final del capítulo ocho y el comienzo del diez, en un intento por separar las historias del pasado y el futuro. La relación quedaba establecida a través del sueño proyectado para el capítulo once. En la versión édita, Puig decide establecer un vínculo más fuerte entre las historias de la actriz y W218. De este modo, la presentación queda (como estaba planeado en el esquema-mural) para el capítulo ocho, antes del fin de la primera parte de la novela. El comienzo del capítulo diez también lo ocupa la historia del futuro, y desplaza el diario de Ana a la segunda parte, donde ya no es necesario contar la muerte de la actriz. En el capítulo once, en lugar de soñar con Anita, W218 encuentra la clave de su origen en la historia de una actriz muy famosa, nacida en Austria y muerta en México.

III.5. El estilo es la mujer

Para contar el pasado, Puig se inventó una palabra: "florished" (**doc. 001**. Fig. 6), a mitad de camino entre "florid" (onramentado, recargado) y "flourished" (florecido; pero también por extensión adornado, embellecido). Este desliz idiomático que seguramente tiene que ver con la mezcla entre español e inglés que está utilizando en sus documentos de escritura, define sin embargo los dos acercamientos al estilo en todo caso recargado en que se desarrolla la historia de la actriz. Entre Viena y México se dibuja un arco que va desde los edificios de Otto Wagner a los boleros de Agustín Lara.

Ya nos referimos al interés de Puig por el Jugendstil, que domina el **Grupo C** de los documentos prerredaccionales, escritos en el reverso del catálogo de una exposición-homenaje a Tilly Losch. En este grupo se describen elementos decorativos que van a conformar el entorno del Ama, muebles y pinturas. Pero la primera frase del

grupo no se refiere a un edificio concreto, como el "Brüssel Palais Stoclet", nombrado en el **doc. 012**, sino que tiene una referencia cinematográfica. El **doc. 011** comienza con la referencia a "Dos fuertes pordioseros de mediana edad sosteniendo 2 y 2 el arco de la puerta el primer piso un balcón", que aparecen en la novela en el capítulo tres: "Inmensas, caracoleantes y sostenidas, a falta de columnas, por dos ancianos pordioseros que las cargaban sobre los hombros mientras rencorosos miraban al Ama, el todo esculpido en un solo bloque de granito" (*PA*: 37). Esos pordioseros provienen de la película *El gran vals*, la que cuenta el personaje de Toto en el capítulo XIII de *LTRH*: "Concurso anual de composiciones literarias. Tema libre: La película que más me gustó". Cuando Johann Strauss (Fernand Gravey) entra por primera vez al palacio de Carla Donner (Miliza Korjus) lo primero que enfoca la cámara son dos columnas como las descriptas en la novela en el momento en que el Ama deja el palacio donde acaba de bailar los "ampulosos y gratos valses nacionales". Para la incursión del inconsciente de Ana en la historia de la actriz vienesa vale tanto el frente de un famoso edificio vienés como la reconstrucción que de Viena hizo la MGM.[107]

También resulta significativa en el **doc. 011** la referencia a dos cuadros de Klimt: "Palas Athene" y "Judith", que no se integran a la decoración del ámbito vienés. Las figuras de estas mujeres vienesas que reencarnan el arquetipo del soldado y de la espía (en los cuadros de Klimt se trata de una reencarnación de las mujeres míticas en mujeres modernas) vienen a integrar la casta de mujeres raras. Frente a un modelo de ficción donde las "mujeres que matan" frecuentemente lo hacen para asegurar la continuidad del modelo social eludiendo por su condición de mujeres el rol del Estado (Ludmer, 1999: 355-400), Puig elige una tradición de mujeres que frecuentemente están en relación con el Estado y desobedecen el mandato: no son vírgenes, no tienen hijos y si los tienen establecen una línea hereditaria por vía materna que contradice las leyes patriarcales.[108] Pozzi le pide a Ana que actúe como Judith, la viuda hebrea que —para

[107] *El gran vals* (*The Great Waltz*. Dir.: Luis Duvivier, Victor Fleming 1938) es una producción norteamericana, pero con un director francés (Duvivier, que filmaba tanto en Europa como en Estados Unidos), y tres protagonistas también europeos: Louise Rainer (judía alemana refugiada), Fernand Gravey (belga), y la cantante polaca Miliza Korjus. Como le recuerda Ana a Pozzi al comienzo del cap. 9, no todo es "cine yanqui".

[108] Es el caso de Marlene Dietrich en *Fatalidad*: viuda sin hijos reclutada para espía, deja escapar al enemigo a costa de su propia vida. Frente al pelotón de fusilamiento, mientras un soldado estalla en una arenga contra la injusticia de una guerra que reclama la vida de las mujeres, ella se arregla las medias completamente ajena a un discurso del que descree con razón. Desarrollo otros relatos en "Más mujeres que matan" (2001)

salvar a su pueblo— seduce y decapita al general sirio Holofernes, pero Ana se niega. Aunque ha huido a México para escapar de un funcionario involucrado con grupos parapoliciales, a quien nombra en su diario como Belcebú, Ana lo considera un "pobre diablo" y se niega a facilitar su secuestro mediante un llamado telefónico. La actriz vienesa mata porque se niega a formar parte del aparato estatal soviético del mismo modo que antes huyó de quien manejaba la política de occidente: "¿Chamberlain está al teléfono? ¿Mussolini? [...] ¿o es de la Casa Blanca que claman por su asesoría?" (*PA*, cap.3: 33). Su acto (el asesinato de su amado, también padre de su hija) responde a un deseo de autodeterminación, al burlar la justicia estatal burla también su deseo: queda atrapada por otra red profundamente paternalista, que incluso se hace cargo de su hija.[109] Finalmente, muere víctima de la alianza de una rival con un espía del gobierno.

El ambiente vienés de película de Hollywood, que sin embargo está construido a partir de referencias auténticamente vienesas, produce un efecto de "desverosimilización" —contrapuesto al "efecto sociográfico" analizado en el punto anterior— que oculta contenidos históricos. La construcción teatralizada de ambiente "camp" se ha asociado con el mundo onírico. Dice Speranza en el capítulo dedicado al "exceso camp":

> Esta potencialidad onírica del kitsch, se diría, está en el centro del "heterocosmos" de Sternberg e inspira sin duda las fantasías inconscientes de los personajes de Puig, que permiten el ingreso al reino del mito colectivo o personal en el que, por un momento, reina la ilusión de la completud, en un universo despojado de pasado y futuro cuya intensidad radica precisamente en su irrealidad. (Speranza, 2000: 205)

Si bien es cierto que el inconsciente de Ana está estructurado a partir de elementos de una teatralización kitsch congruente con el mundo de la ópera en que se mueve, es evidente que en este caso no se puede hablar de un "universo despojado de pasado y futuro", y tampoco de "irrealidad". Parece poco serio hablar de reencarnación, pero es la primera de las opciones planteadas en la novela:

> Lo indiscutible es que de a ratos siento la necesidad de usar ese plural, así que con alguien estoy tratando de establecer un contacto. ¿Con mi anterior reencarnación? una mujer que tuvo su apogeo en los años 20, digamos. Pero estamos en lo mismo, sería inútil contarle todo a una mujer de otra época, tan diferente. ¿Y por qué no? Ésa debe haber sido una buena época para ser

[109] "Casi le dije 'adiós papá', cuando salí del despacho" (Lamarr, 1968: 53).

> mujer, entre las dos guerras. Qué lindo ser misteriosa, lánguida, estilizada. (*PA*, cap.2: 21)

La ubicación de entreguerras remite a la república de Weimar (1920-1930) que reaparecerá en la historia futurista. Sin embargo, el relato comienza con una ubicación precisa (1936) que contradice la previsión de la "soñadora". Las fechas establecidas por el narrador en cada una de las historias construyen un tiempo histórico preciso. La primera desarrolla una trama de espionaje que comienza en la primera guerra mundial, explora las relaciones de los diferentes bandos en litigio durante la segunda guerra y desemboca en el comienzo del mackarthismo. No resulta verosímil que el personaje de Ana, de acuerdo con su formación, fabule esas relaciones, pero muchos lectores lo pasan por alto, distraídos con las inmortales palabras de Agustín Lara: "...un cisne se queja, la tarde se aleja... vistiendo de ¿rojo? ¿o colorado? su carro triunfal" (*PA*, cap.7: 107).

Lo que aún hoy resulta inasimilable es la seriedad con la que Puig cuestiona la división entre frivolidad y compromiso, uno de los puntos conflictivos de la novela.

III.6. Los nombres, las fechas, los parentescos

El nombre de la actriz se decide en dos instancias. En varios apuntes prerredaccionales aparece como Hedy, pero podemos imaginar que es una etapa en la que no hay nombre para el personaje. El personaje se llama en realidad Lya Kolberg, como nombre artístico, Ottiano como nombre de nacimiento. El apellido aparece definido en el **doc. 035 A**, en la escena en que W218 busca datos para esclarecer sus pesadillas.

Transcripción del doc. 035 A [fragmento]:

> Algo de sueño, Lya Ottiano en archivos
> Ella recuerda a Lya Kolberg. Busca en libros de cine.
> Después Ottiano en crímenes
>
> **[otro fragmento]:**
> Pesadillas con Lya Ottiano. En biblioteca (país con más penchant nostalgia) pregunta por ~~por Lyas~~ y no hay L. O. Pregunta por Lyas famosas y le hablan de Kolberg. Luego busca Ottiano y encuentra Petra. Recuerda algo (?) que él le ha preguntado y que ella recuerda al principio de chapter sobre lectura pensamiento

El nombre de Lya es utilizado por Puig en las dos redacciones de la novela, es durante la corrección de la segunda fase cuando el escritor se decide a ocultarlo. Una sugerencia del **doc. 045 R**, donde se resume un posible argumento para el capítulo 7, puede funcionar como reflexión inicial. El capítulo no responde al resumen presentado en el documento, pero la indicación: "(Comenzar sin nombre Lya, pero **sí** imágenes cargadas)" se extiende a toda la novela.

En cuanto a las relaciones de parentesco, tienen una importante definición en el **Grupo H** formado por los **doc**. **050** y **051**, donde Puig desarrolla la historia de W218 (en este documento nombrada como Sten) en el reverso de la carta de Ronald Christ comentada en el segundo capítulo de la tesis, fechada como dijimos en julio de 1977.[110] Es entonces a más de un año de comenzada la novela, cuando Puig organiza un esquema con la historia futurista, prevista al comienzo sólo en sus detalles.[111] Este grupo tiene unidad debido a su reverso, y es así que Puig lo mantuvo separado, aunque en verdad desarrolla la estructura diseñada en el **doc. 045**, que seguirá evolucionando en otros documentos del **Grupo G**. Estas hojas dan una serie de precisiones sobre la relación entre Ana y Sten/ W218, que no se cumplirán en la novela.

En el **doc. 050 A**, debajo de la breve reseña del contenido de los capítulos 8 (coda); 10 (capo); 11; 14 (capo) y 16, se define la fecha en que se desarrollará la acción:

~~H~~. Sten hija Anita → ~~7~~**6**8 → 25 → 93
AÑO 93 o 1~~0~~**2** de la era polar

Esta datación no se cumple, como tampoco las dos referencias a la relación con Ana. Enel **doc. 051 A**, hay una sugerencia para el cap. 14 (capo): "Pesadilla con Anita que le pide ayuda para encontrar a la hija". El contenido de ese capítulo pasará a ocupar todo el cap. 15 en la versión édita, donde queda: "Por primera vez en muchos años recordó las hortensias vivas de su más tierna infancia, y se le ocurrió por fin que su madre desconocida alguna vez la habría levantado de la cuna para adormecerla sobre su regazo, su madre vestida del mismo azul." (*PA*, cap. 15: 211). La otra indicación, en el

[110] Como también se aclaró, la carta de Vargas Llosa por esa misma situación se encuentra en el reverso de la primera redacción del cap. 8, donde comienza la historia del futuro.

[111] Aunque no podemos afirmar que sea la primera anotación realizada por Puig, el **doc. 001** es el primero de sus esquemas. Allí Puig deja asentada una premisa para la historia del futuro: "IN ORDER TO INTERESAR IT MUST BE BELIEVABLE". Esta "credibilidad" se organiza en base al sistema de verosímil realista: acumulación de detalles, en este caso queda definida la rutina del prostíbulo.

mismo **doc**. **051 A**, corresponde al cap. 16: "Sueña que Anita está muriendo con hija al lado", pero tampoco se cumple.

La preocupación por las fechas no solo está indicada en los pre-textos prerredaccionales, sino que en la versión édita cada una de las historias comienza con su fecha, como vimos para la historia de la actriz y es evidente en el caso de Ana. Para definir la ubicación histórica del futuro hay una doble datación: por un lado estamos ubicados en el año 15 de la era Glaciar (diferente de lo planificado). Si se hubiera mantenido la premisa de que W218 nació en 1968, la Gran Vuelta de Página hubiera resultado en 1978, el mismo año que Puig tenía planeado publicar la novela. Pero las cosas tampoco resultaron así.[112]

No hay más indicaciones de fechas en los pre-textos prerredaccionales, pero la primera versión de la segunda parte del cap. 8 se ocupa de esto en su primera página.[113]

Transcripción del cap. 8, primera versión:

> Estaba en buenas relaciones consigo misma, cosa ya frecuente en las jóvenes nacidas antes ~~de la era polar pero criadas~~ ~~de 1982~~**82**, ~~o sea~~ **d**el año cero de la era polar. Un método educativo acertado había permitido que se recuperasen, a ~~sólo doce~~ **~~pocos xxx~~ quince** años de los hechos, elementos humanos ~~seriamente~~ seriamente dañados. **~~En 1993~~** ~~Carla~~ **W**118 ~~era~~ **resultaba** un buen ejemplo de ello, puesto que ~~sus primeras menstruaciones databan de 1980 fines de 1980~~, **~~no había se sabía si tenía recuerdos de~~ había nacido antes de la Gran Vuelta de Página como se llamaba a dicho año cero** ~~lo cual la colocaba~~ ~~lo~~ quedando así clasificada en el último ~~semestre~~ **lustro** de la era atómica, sección problemática ~~por de transición ante todo~~ del ~~archivo~~ **Registro**

La observación de las correcciones permite ver la preocupación de Puig por ser preciso y difuso al mismo tiempo. La versión édita reproduce las últimas decisiones de este párrafo, que ya elimina las posibilidades de 1993 como datación precisa de la acción, o 1980 para la fecha de la Gran Vuelta de Página. Estos datos están suministrados durante la primera entrevista, donde un hombre de sesenta y cinco años

[112] Nuevamente, la crítica se dejó llevar por el estilo "computerized" y ubicó la fantasía en una época postnuclear imprecisa, sin reparar en la cantidad de recuerdos de un tiempo anterior que aparecen en la novela.

[113] El capítulo ocho, en la primera fase redaccional, está redactado en dos partes separadas. Hay dos versiones de la parte A y una sola versión de la parte B.

vive una fantasía en un salón ambientado "a la moda de 1949" (en la primera versión), y dice tener veinticinco años. En la segunda versión de la novela, el año 1949 está corregido con lápiz, de modo que se establece, como llegará a la versión édita, 1948 para la ambientación: una fecha demasiado precisa para no ser tomada en cuenta.

Puig traslada al lector la tarea de hacer las cuentas que él había practicado en el **doc. 050 A** (donde partía de los 25 años de Sten). Si en 1948 el hombre tiene 25, la cuenta es 1948 – 25 = 1923. El hombre que nació en 1923 tiene 62 años, es decir que estamos en 1923 + 62 = 1985. W218 tiene 25 años, nació en 1960, pero ya han transcurrido "quince años de los hechos", de modo que la Gran vuelta de página sucedió en 1970, cinco años antes de que Ana se tuviera que internar en una clínica de México.

Las fechas se reproducen en las traducciones de la novela que Puig corregía celosamente, lo que dificulta la hipótesis de un error de cálculo. Sea esta falla intencional o no, da por tierra con toda posibilidad de establecer una correspondencia de parentesco o de reencarnación.

En cuanto al nombre de la protagonista del futuro, vimos que en los pre-textos prerredaccionales Puig utiliza "Sten" para diseñar su historia (aunque en el **doc. 067** aparece X-22 como opción), pero este nombre no llega a la etapa redaccional. La primera opción es Carla, un evidente anagrama de Clara, el nombre de la hija de Ana. Este proyecto de nombre acentuaba la relación de Sten con Ana, cuya hija —en los pre-textos prerredaccionales— lleva el nombre de Adriana, una extensión del nombre de su madre. La decisión resulta entonces simultánea: Adriana y Sten pasan a llamarse Clara y Carla en el momento de comenzar la redacción, con lo que quedaba sugerido que fueran la misma persona (Clarita se habría perdido durante la Gran Vuelta de Página y ahora le dirían Carla). La ruptura de esta posibilidad de identificación, que verificamos con la incongruencia de fechas, produjo el nuevo cambio de nombre, que incorpora una nueva dimensión política.

Según un dato aportado por José Amícola, hacia los años setenta era frecuente encontrar en las paredes de las principales ciudades alemanas, *graffittis* solicitando que se restituya la sección 218 de la ley de salud reproductiva vigente durante la república de Weimar, mediante la cual se legalizaban los abortos. Este movimiento había tenido un antecedente, cuando en los años treinta, una médica fue encarcelada por practicar

abortos y declararlo públicamente como un acto político. No podemos asegurar que el dato llegara a Manuel Puig directamente, pero con seguridad fue tenido en cuenta por Douglas Sirk, que en 1937 filmó la película *Zu neuen Ufern/ Se trata de una dama*, donde elige esa sigla para el delantal de presa que debe portar Zarah Leander por haberse autoacusado para salvar a su amado. La aparicición de Zarah Leander en prisión, desfilando frente a los hombres del pueblo que pueden elegirlas como esposas, con un delantal que tiene escrito W218 en el pecho, da otra dimensión al personaje de Puig que busca su origen en una polvorienta biblioteca de Urbis, auxiliada por una antigua acomodadora de cine.

III.7. El alma es la misma: madres de los treinta mil

Como vimos, el desarrollo de la historia del futuro se da en un momento avanzado de la redacción de la novela, y casualmente devela una interlocución preocupada por el desarrollo de una dictadura latinoamericana y sus posibles formas de resistencia. Puig comienza a escribir esta historia consciente de que está escribiendo el final de la novela, que en varios de los apuntes prerredaccionales se anuncia como un "bishop" (jugada oblicua, movimiento de alfil) con la historia de Pozzi. Lo que quedaba por resolver era la cuestión del hombre superior, anunciado en la historia del Ama, que lee las memorias de Theo, ya que no su memoria (la maldición de la lectura del pensamiento no se cumple en la primera historia, la actriz lee las anotaciones que hizo su amado en una libreta que cae por la borda y alcanza a enterarse de que hay un secreto, pero no sabe cuál). Ana ha fracasado en hacer cambiar de opinión a Pozzi, que regresa a Argentina y muere, sin haber podido llegar a entenderse. En las primeras planificaciones del final, Ana moría con el "superblues de sentir no haber hecho nada y morir, que se define por el lado de FUTURAMA" (**doc. 035**)

El primer desarrollo de este final está en el **doc. 039:**

Dramatismo debe venir de vaivenes de aceptar o no la treta y después de pelea con Pozzi e imposibilidad de última explicación PERO belleza debe venir ~~de~~ a través Futurama da el mensaje a Pozzi y morir tranquila.

Pozzi no se despide porque antes de irse se ha enterado de terminal illness

Idem belleza poder querer hija
NEW: Paralelo de romance trágico (R. y Julieta, etc.)
con la historia de ella y Pozzi, los 2 mueren pero en
tono realista

Este final preveía dos soluciones: en primer término el mensaje dado a Pozzi a través de Futurama. Esto resolvía un problema planteado desde el comienzo, es decir cómo la historia de cada una de las mujeres cobra sentido si se las lee en su interacción. Lo que resultará en la versión édita es el encuentro entre W218 y LKJS, donde la lectura del pensamiento que se ha desarrollado finalmente en la muchacha de la tercera historia le permite acceder a la reflexión del hombre: "no quiero hacer más mal a nadie, no quiero explotar a nadie, no quiero ser superior a nadie, y eso, de algún extraño modo, ella me lo enseñó, ella fue la que me cambió. Pero si se lo dijese... no me creería...". La otra solución era una reconciliación consigo misma al poder querer a su hija que Ana lograba en el momento de morir.

El modelo era el "romance trágico" estilo *Romeo y Julieta*, pero los amantes inmortales no se adaptaban a este relato donde la protagonista es múltiple, y es así que en el esquema del **doc. 040** Puig encuentra otro modelo tomado del cine:

Transcripción doc. 040 (fragmento cap. 15 y 16):

15 bishop	con Pozzi con hija	aquí se produce bishop que se fade into	mezcla de ambas y trazas de Lya
16 Aquí la heroína debe hablar de ? romance trágico tipo "Smiling through"			

Smiling Through/ La llama eterna, una película de amor trágico con Norma Shearer, es la respuesta a la novela que está escribiendo Puig. En esta historia, John ha vivido solitario durante treinta años desde la muerte de su novia Moonyeen Clare el día de su boda, con cuyo fantasma conversa. Su amigo íntimo insiste en que críe a Kathleen, la sobrina de Moonyeen, a la muerte de la hermana de ésta. Kathleen tiene cinco años, pero al crecer se convierte en la imagen de Moonyeen. La sobrina se enamora de Kenneth Wayne, el hijo del asesino de Moonyeen, quien debe partir a la guerra. Kathleen quiere casarse con él antes, pero John se opone y en su furia pierde contacto con su amada muerta. Cuando Kenneth vuelve cuatro años más tarde está

lisiado, pero oculta su condición y hace planes para ir a América, haciendo creer a Kathleen que la ha olvidado. John se entera de su actitud y cuenta todo a Kathleen dándole permiso para que lo vaya a buscar y vivan juntos en su casa. Perdonar a Keanneth le cuesta la vida, pero logra reconciliarse con el fantasma de Moonyeen, que lo viene a buscar para vivir juntos la eternidad.

La presencia de la guerra como fondo de las acciones, las mujeres que son idénticas sin ser madre e hija, y en particular el "bishop" que se produce cuando John se reencuentra con su amada sólo una vez que acepta la nueva historia y logra perdonar, están presentes en *PA*. El verosímil manejado en la película permite que el fantasma de Monyeen converse realmente con su esposo, se enoje frente a su egoísmo y reaparezca en el momento necesario, sin que ninguno de los personajes (y por lo tanto tampoco el espectador) ponga en duda que efectivamente está conversando con un fantasma y sin que se altere la credibilidad en la referencia histórica a la guerra. Como sucediera con *Cat People* en *EBMA*, Puig identifica en un film de su preferencia elementos escritos con anterioridad en su novela, y de ese modo amplía su propia lectura.

Esta referencia va a decidir la situación planteada al comienzo, cuando en el **doc. 028 (Fig. 7)**, el escritor dibuja este diálogo: "¿en mi imaginación? no, en tu alma, porque allí no hay límites de espacio?". Hacia el final, cuando Puig encuentra la solución más adecuada a la historia, escribirá abarcando el cap. 16: "Los cuerpos son distintos, el alma es la misma". Para llegar a esa solución debemos retomar la primera gran propuesta general de los **doc. 034 -035**, donde como dijimos los tres últimos capítulos ocupan la segunda hoja, y por lo tanto pueden considerarse posteriores. Allí el escritor se pregunta: "¿se salva? no", referido a W218, pero también a Ana, que quedaba desahuciada en el cap. 14 (cf. la transcripción de este documento presentada en el apartado anterior). Dos documentos más atestiguan ese camino: el **doc. 048** (formado por una hoja oficio doblada a modo de cuadernillo de la que se usan las caras externas, por lo que tenemos **H 1 A** y **H 2 R**), **donde Ana muere, y por eso se desintegra en el aire después de encontrarse con Pozzi**. La fusión de las historias confluía en la figura de una mujer valiente que lucharía por los derechos de la mujer. La figura de Elena (Beatriz en la novela), aparece en la primera redacción del párrafo:

Transcripción del cap. 16 (fragmento de primera versión):

> y debe ser de la alegría que me volví loca, y por eso no quise que me vieran más así, **y desaparecí de allí**, y estoy aquí otra vez, pero no le hagas caso a

> tu otra vecina de cama. Elena no me quiere porque dice que estoy loca, y que soy peligrosa, no, yo nunca le hice nada a nadie. y me da furia nomás cuando me dicen que perdí la razón porque murió mi hija, no es cierto, ella está viva, y me quiere, no le hagas caso a Elena...

Pero la novela no termina así y es en el **doc. 049 (Fig. 9)** donde se deciden los destinos de las protagonistas

Doc. 049 (Fig. 9)

15

Diálogos mudo de ella no con él sino con el pensamiento de él. (en estación)

Durante juicio él está en hospital — No dicen la verdad
Jurado de ancianos, ella no sabe que piensan

Ella lo ha torturado para saber qué más piensa él de ella ¿13B? él la respeta más, — SÍ

Encuentro en estación (diálogos mudos) — ella no sabría de que el pensamiento de él — R. Aguerre, Chirino etc
de visitas, camino, ya en wilderness

en vez de cárcel perpetua ella elige Siberia

El hospital, hay varios pabellones, carcelerosos no les contag., tuberculosos de esa zona fría pero seca

Un enfermo le habla del hombre superior, lo que ella no se anima a ser, y sin embargo es. "Él me habla de cualidades que son las suyas mismas."

Ella pide estar viuda para no sentir asco pero de ese modo no la verían a ella, tan bella

de todos modos lo mejor que tuve en vida — lo que le pasó a la enfermera de Poji! "Tanta ruido de quedar pelado para una puta de eso..."

16

Ya muriendo, habla con otras enfermas, una se muere
cuestión hija, Pza Mayo

Una enferma cuenta la historia de una madre que se arrastró hasta lejana patria donde estaba hija, el rayo la pulveriza, milagros, la vuelve a recomponer en Pza Mayo
país se pacifica, ella se muere pero encuentra todo a hija orgullosa de ella.

Despertar: habrá necesidad de rayos pero va todo muy bien — Deberá hacer limpieza casa porque en 10 días podrá salir

los cuentos son de ficción el alma es de mi misma

Transcripción doc. 049 (Fig. 9)

15-	Diálogo **mudo** de ella no con él sino con el pensamiento de él (en estación)
De todos modos lo mejor que tuve en mi vida. Lo que le perdona a él es los defectos de Pozzi. **"Tenía miedo de quedar peleados y no poderte decir..."**	Durante juicio él está en hospital Jurado de mujeres, ella no sabe que piensan No dicen la verdad
	Ella lo ha torturado para saber qué más piensa él de ella ¿13 B? él la respeta más SÍ
	ella no sabía de ~~xxxxx~~ que él fuera acusado de nada, Encuentro en estación de mitad de camino, ya en wilderness (diálogo mudo) - R. Aguerre Chénier etc
	en vez de cárcel perpetua ella elige Siberia
	El hospital, hay varios pabellones, cancerosos no es contag., tuberculosos de esa zona fría pero seca
	Un enfermo le habla del hombre superior, lo que ella no se anima a ser, y sin embargo es. "Ud. me habla de cualidades que son las suyas mismas". Ella pide oscuridad para no sentir asco pero de ese modo no la verían a ella, tan bella
16 los cuerpos son diferentes el alma es la misma	Ya muriendo, habla con otras enfermas, **una se muere**, cuestión hija, Pza Mayo Una enferma cuenta la historia de una madre que se arrastró hasta lejana patria donde estaba hija, **el viento la pulveriza y la vuelve a reconformar en Pza Mayo** milagros, país se pacifica, ella se muere pero encarga todo a hija orgullosa de ella. Despertar: Habrá necesidad de rayos pero va todo muy bien. Deberá ~~tomar~~**hacer** limpiar casa porque en 10 días podrá salir

Este documento presenta finalmente el resumen de cómo será el final de la novela, incorporado desde la primera redacción del capítulo. Acá aparece por primera vez en la literatura argentina la figura de una Madre de Plaza de Mayo. Hay una enferma que es temida por las demás, y le pide a W218 que se acerque para contarle su historia:

> **Versión édita:**
> Y es que una de nosotras... logró escaparse. Ella se desesperaba por volver a su país, no era de Urbis como tú y como las demás, era de un país muy alejado de todo y que estaba en guerra, una guerra civil muy inútil y sangrienta. Y ella sufría horriblemente porque allá tenía a su hija, apenas una niña. A mí me lo había dicho muchas veces, que iba a intentar la fuga, una noche mientras todos durmieran. [...] Ella salió a la faz de la tierra, desnuda casi en el frío polar. [...] Y es que el frío, la locura, el viento, la audacia, el hielo mismo, el ansia de ver a su hija, las estrellas, todo junto hizo que ella se desintegrara en el aire. Por eso nadie la pudo perseguir y traerla de vuelta. Y mientras tanto en su país luchaban los hombres en la Plaza del Pueblo, se mataban unos a los otros, y allí en el centro mismo de la plaza, donde se yergue una pirámide blanca, apareció de nuevo ella, el aire le reintegró la carne. Yacía junto a la pirámide, dormida, cubierta por su camisón apenas, descalza. El rugir de los cañones la despertó. No sintió miedo, como tú no sentiste miedo de mí, que soy tan fea como esa matanza que ella vio al abrir los ojos. Y se puso de pie y preguntó, forzando la voz cuanto pudo, dónde estaba su hija. Pero nadie le supo contestar, los tiroteos arreciaban y a los soldados se les ordenaba quemar más y más pólvora. De pronto se desató un viento extraño y el camisón se alzó, mostrándome desnuda, y los hombres temblaron, y es que vieron que yo era una criatura divina, mi pubis era como el de los ángeles, sin vello y sin sexo, liso. Los guerreros se paralizaron de estupor. Un ángel había descendido sobre la tierra. (*PA*, cap. 16: 218-219)

Este párrafo solo basta para identificar a las Madres de Plaza de Mayo, y llama la atención que la crítica no las haya podido encontrar cuando el autor subraya el pasaje ubicando el título de la novela en él. Sin embargo, la contemporaneidad del hecho histórico con la edición de la novela puede generar dudas, se supone que la literatura sólo accede a estos hechos por medio de la denuncia o la metáfora.

En el seguimiento de la novela, hemos visto que Puig escribió los últimos capítulos en México, en la hacienda de su amigo Barbachano Ponce en Cuernavaca, mientras desarrollaba otros proyectos. También vimos que es posteriormente a julio de 1977 cuando el escritor comienza a desarrollar la historia del futuro. Y a principios de junio de 1978 es cuando se entera de la existencia de las Madres de Plaza de Mayo. Una

Madre recuerda (el testimonio no tiene firma, como ninguno de los recogidos en la *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*):

> En el Mundial, como les dije, sufrimos mucho. Sufrimos la indiferencia del pueblo. Los medios de comunicación, que eran terribles. El ataque desde el exterior diciendo que éramos antinacionales los que hablábamos contra el Mundial. Pero también vimos que cuando se inició el Mundial, había más periodistas extranjeros en la Plaza que en el propio Mundial. (Madres de Plaza de Mayo: 19)

Los periódicos mexicanos cubrieron el evento que se inauguró el 1 de junio, un jueves (día de las marchas) con una mezcla de celebración y denuncia, donde artículos que parecen ensalzar el clima de convivencia se mezclan con una caricatura de Videla que aplasta con su bota al gauchito usado como emblema del Mundial. En *El Universal* conviven, en el mismo número, en pág. 4: una gran caricatura de Videla jugando al fútbol con una pelota que es una calavera en un campo sembrado de cruces, con una calavera en la camiseta y una pistola en la cintura, con una nota, en pág. 11, que dice:

> Las bandas militares interpretaban ritmos marciales que hacían aún más vibrante la ceremonia, y el público feliz de que su larga espera de cuatro años hubiera llegado a su fin, enarbolaba pañuelos blancos en señal de alegría y orgullo por la tarea cumplida.

En el diario *Excelsior* las caricaturas son más mesuradas (Videla de uniforme patea una pelota que grita ¡AYYY!), pero el día de la inauguración anuncia: "Rodeado de metralletas, Videla inaugurará hoy el XI Mundial". Al día siguiente, en su edición del 2 de junio, en la sección destinada a cubrir el evento deportivo, publica la siguiente nota:

> **Manifestación en la Plaza de Mayo al iniciarse el primer juego del Mundial**
> Buenos Aires, 1º de junio (AFP). Más de cien mujeres, madres, hijas o familiares de desaparecidos manifestaron hoy por la tarde aquí, en la Plaza de Mayo, en el momento en que comenzaba el primer partido por la Copa del Mundo.
> Llegadas a la Plaza, formando pequeños grupos, las mujeres conocidas aquí como "Las Locas de Plaza de Mayo", se concentraron frente a la Casa Rosada, sede del gobierno argentino, observadas desde un automóvil policial y filmadas por cadenas extranjeras de televisión.
> La Plaza estaba desierta a esa hora, porque la ciudad estaba pendiente del partido que comenzaba a disputarse en el estadio de River Plate, a veinte minutos de allí.

> **Algunas ancianas lloraban**
> Cada jueves, desde hace más de seis meses, "Las Locas de Plaza de Mayo", se reúnen en el mismo lugar para reclamar al gobierno militar noticias sobre sus parientes desaparecidos, cuyo paradero nadie admite conocer.
> La Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, un organismo privado de esta Capital, publicó a mediados de este mes una lista de 2.523 personas desaparecidas, "secuestradas por grupos armados que dijeron pertenecer a las fuerzas armadas de seguridad".
> "No tenemos noticias de nuestros hijos, de nuestros nietos, de nuestros hermanos", declararon ante las cámaras y micrófonos de la prensa mundial, que vino a Buenos Aires con motivo del Campeonato.
> Una de ellas explicó que su padre desapareció hace catorce meses: "Lo único que queremos es que las autoridades nos digan si nuestros parientes están vivos o no".
> Un oficial de policía se aproximó, acompañado de cuatro agentes, para informar a las mujeres que la manifestación no estaba permitida.
> Un observador comentó: "La presencia de los periodistas las protege y la policía debe haber recibido orden de moderación".

Esta noticia cambió el final de la novela y decidió que los cuerpos son distintos, el alma es la misma. Curiosamente, con el correr de los años las madres pasaron de reclamar por su hijo individualmente a ser "madres de los treinta mil", y por eso guardaron el pañuelo que llevaba bordado el nombre de cada hijo, y se pusieron otro que dice Asociación de Madres de Plaza de Mayo. Ya no les dicen locas, pero son peligrosas.[114]

[114] En el archivo Puig se conserva una nota de dos hojas dobles de un periódico en inglés, sobre Abuelas de Plaza de Mayo. El artículo es de noviembre de 1979 y promueve la escritura de cartas a las esposas de los militares argentinos, a fin de obtener información sobre los menores desaparecidos. El documento es posterior a la publicación de la novela, pero indica una vez más la preocupación de Puig por la situación política en Argentina.

Capítulo cuatro

No tengo trono ni reina...
(los otros textos mexicanos)

...ni nadie que me comprenda
pero sigo siendo el rey.

("El rey", José Alfredo Jiménez)

México abrió nuevas posibilidades expresivas para Manuel Puig, pero al mismo tiempo le presentó una resistencia muda que desembocó en un final trágico. Algunas de las impresiones personales acerca del encuentro con esa ciudad estaban incluidas en el diario de Ana, dentro de *PA*. En la tercera página de la primera versión del capítulo dos (la misma versión que contiene el "pasaje frustrado" analizado en el capítulo anterior), encontramos este párrafo:

no

> Yo no extrañé al principio, recién llegada a México, pese a que me encontré algo tan diferente a lo que esperaba. Fue después, la llegada de tantos exiliados nostálgicos me influyó. Fue eso. Y el hecho de no sentirme bien de salud, en esta ciudad. O en cualquier otra. Mi mal no tiene nada que ver con los **?** mil metros de altura del valle de México. Esa expresión me gusta, "el valle de México". **Así** Como todavía me siguen gustando los paisajes pintados de cactus gigantes, y sarapes, y sombreros de charros, aunque me venga a través de la explotación turística más baja. Es que desde Buenos Aires me apetecía tanto México. Sí, pero el México de las ~~películas~~ canciones rancheras, de las películas del Indio Fernández. Y ahora me doy cuenta, en este preciso momento, lo que me apetecía era ¡el campo! Esas canciones son de campo, las películas con esas nubes de encargo fotografiadas por Figueroa, también, puro campo. Y esta es una inmensa ciudad, de tráfico insoportable e índice insuperable de contaminación. Y todos los argentinos de aquí la odian, pero no hay uno que no esté trabajando, y en cosas más o menos interesantes. En fin, todo me dispersa y todo me devuelve al tema. Pozzi.

El "no" con que se descarta el pasaje indica una negativa a la identificación. Por una parte: "mi mal no tiene nada que ver con los **?** metros de altura del valle de México" describe más la situación del escritor que la de su personaje.[115] Por otro lado, Puig ha declarado repetidamente su admiración por las canciones rancheras y por el cine mexicano de los cuarenta, del que el Indio Fernández es su máximo exponente, pero todo ese material no correspondía con el personaje de Ana, más cercano a "tantos exiliados nostálgicos". La novela expulsa materiales que no corresponden, que no sirven para la situación o para los personajes, Puig toma esos materiales y los recicla en los proyectos dramáticos, que realiza dentro del molde de los géneros populares.[116]

IV.1. Las pirámides

El párrafo descartado nos sirve para rastrear la escritura de Puig por lo mismo que al autor no le sirvió para escribir la novela. Es un ejercicio pasajero de travestismo en el que el autor escribe su propio diario del exilio. En uno de los primeros apuntes prerredaccionales de *PA*, Puig se plantea qué significa México para su personaje:

Transcripción del doc. 004 (fragmento):

MEX ¿¿??

the troubled minds the lack
of interest in some project of hero
HATES NOISE, DISTANCES, TAXIS,
misses mother, opera, B A glamour

What she misses
" " likes, songs, food, history, atmospheres, the south of the border charm, something gone for ever, g. my chaparrita mood, of something beautiful that existed but is gone, the try to recatch it "¿qué es? ¿algo que oí de chica?"

115 Xavier Labrada comenta sobre la "huida a Nueva York": "Pero yo no estoy muy seguro si fue la altura, fueron los nervios, fue que se hartó que no se concretaran los proyectos" (Apéndice documental).

116 Me refiero a "géneros populares" en el sentido de géneros de consumo masivo, como lo son la canción y el cine que integran la industria como parte constitutiva del género. El tema está tratado en diversos artículos de *Estudios Cinematográficos* (número dedicado a Géneros cinematográficos), especialmente en Altman, Rick, "De qué hablamos cuando hablamos de género": 12-24, traducción por Leticia García Urriza del cap. 2 del libro de Altman *Film/ Genre*, Londres, British Film Institute, 1999. También las consideraciones generales sobre la canción, en el artículo de Gonzalo Aguilar (2002): "Caetano Veloso. Un Orfeo desafinado".

Estas motivaciones de Ana, borradas de la redacción de su diario, aparecerán en la voz narradora del último tramo de la historia de la actriz. El México turístico de Ana, condensado en la frase "something gone for ever, g. my chaparrita mood", es el que convierte la hacienda de Cuernavaca, donde Manuel está escribiendo, en un escenario sobrecargado con murales gigantes y canales surcados por trajineras floridas con mariachis a bordo.[117] Esta frase, tomada de la primera reflexión sobre la relación de Ana con México, reaparece en el resumen mural de la novela del **doc. 034 A**, en el fragmento correspondiente al cap. 10 que ya analizamos, levemente modificada y recuadrada con pequeñas líneas al modo de un cartel luminoso: "something gone for ever, g. my chaparrita atmosphere".[118] La expresión recoge el aspecto nostálgico del viaje turístico, que en la época posindustrial ha venido a reemplazar las nociones de "aventura" y "descubrimiento":

> The quest for "authenticity" as relief from a culture that is perceived to be false and empty shifts the responsibility from the individual to an amorphous expression of anxiety (Kaplan 1996: 61)[119]

En la reflexión metaescrituraria de los apuntes prerredaccionales, la expresión "my chaparrita mood" (o "my chaparrita atmposphere") inscribe una "visión cínica y piadosa al mismo tiempo", característica del *camp*,[120] que desaparece en la reflexión borrada del diario de Ana. Si el *camp* prefiere ciertos productos de la cultura de masas precisamente *porque* son falsos, y de ese modo queda a resguardo de confundirse con esos productos; en la confesión travestida del autor, suprimida por excesivamente

---

[117] Las trajineras son barcas que se usan para transitar por los canales de Xochimilco, en un paseo turístico típico de esa zona de la ciudad de México. Se adornan con flores, y muchas veces se ven familias festejando un acontecimiento con mariachis a bordo, como aparece en el cap. 7 de *PA*. Antiguamente eran el medio de transporte de los vendedores que iban al mercado de flores, como se muestra en la película del Indio Fernández *María Candelaria*.

[118] "My chaparrita": **chaparro** significa arbusto, y se usa en el lenguaje coloquial para una persona de baja estatura. El diminutivo cariñoso convierte la expresión en una equivalencia de "my baby", donde el color local del término resalta como el cartel que Puig dibuja con verde alrededor de la frase. Resulta útil recordar que el resumen mural formado por los **doc. 034** y **035** corresponde a una fase en que la historia de la actriz terminaba en el cap. 10. Como vimos, esa escena fue desplaza en la versión édita al cap. 7.

[119] La búsqueda de "autenticidad" como alivio de una cultura percibida como falsa y vacía traslada la responsabilidad del ámbito individual a una expresión amorfa de ansiedad.

[120] La cita es de Puig, pero está tomada del libro de Speranza (2000: 194): "En esa 'visión cínica y piadosa al mismo tiempo', que permite dotar a la obra de un espesor estético propio, sin renunicar a cierta densidad social o política, se resume la mayor lección de Sternberg para Puig: un modelo de distancia irónica y ambivalencia que, a pesar de su renuencia a las etiquetas críticas, por primera y única vez, denomina "camp".

cercana, esos productos se prefieren *a pesar* de ser falsos. Tal como hace explícito Kaplan, el discurso sobre el turismo ha sido articulado desde los países centrales, pero esa visión no permite percibir el mismo fenómeno en ámbitos subalternos, a los que excluye en aras de un discurso que se pretende reivindicativo:

> But some natives —most natives in the world— can not go anywhere. They are too poor to escape the reality of their lives; and they are too poor to live properly in the place where they live, which is the very place you, tourist, want to go. (*ibid.*: 62)[121]

El turismo visto como producto de la expansión de la clase media en los países industrializados, como lo presenta Kaplan, implica una distribución específica de lugares. A los latinoamericanos nos toca estar frente a la cámara de fotos, preparando el escenario para recibir a los gringos. Como ellos lo saben, intentarán atravesar los distintos escenarios para pasar de la fachada a "la parte de atrás" (*ibid.*: 60). Pero cuando la búsqueda de esa autenticidad es asumida por un sujeto que proviene del subdesarrollo, la pasión asume el riesgo de la falsedad. Un escritor apasionado por los viajes, González Tuñón, conocía el riesgo:

> Nos engañaremos, no hay duda.
> Si desnuda, nunca muy desnuda,
> si barbuda, nunca muy barbuda
> será la mujer.
> Pero en ese momento de miedo profundo...
> ¡qué lindo es ir a ver la
> mujer,
> la mujer más gorda del mundo!
> (González Tuñón, "Eche veinte centavos en la ranura", 1973: 66)

La clave de este discurso del turista modesto que visita el borde exótico de la feria de diversiones es "nos engañaremos, no hay duda". El turista auténtico busca un trozo de verdad a través del *souvenir*, a pesar de que sabe que es falso. Y lo obtiene, es "ese momento de miedo profundo", que puede ser transformado en paisaje o en canción.

[121] "Pero algunos nativos —la mayoría de los nativos en el mundo— no pueden ir a ningún lado. Son demasiado pobres para escapar a la realidad de sus vidas, y demasiado pobres como para vivir adecuadamente en los lugares donde viven, que son precisamente los lugares donde tú, turista, quieres ir." (Kincaid, *A Small Place*, cit. por Kaplan 1996: 62)

En esta línea se inscriben los primeros proyectos teatrales y cinematográficos de Puig en México, es una línea que divide y enfrenta a la pareja antagónica de Pozzi y Ana en *PA* ("Anita vs. Pozzi", en **doc. 087 A**). Exilio y turismo, como términos antagónicos, representan, respectivamente, el compromiso y la frivolidad. Pozzi habla de la huida de Ana que escapó de un compromiso matrimonial:

> —Hiciste mal en venir acá, el exilio se justifica nada más que cuando en tu país has agotado toda posibilidad de acción. (*PA*: 31)

Ana le aconseja a quien prepara un secuestro con fines políticos:

> —Pero tendrías que aprovechar ya que estás acá en México, para conocer un poco. Las Pirámides y el Museo de Antropología por lo menos, tendrías que ver. (*ibid.* 32)

IV.2. El ciclo de *El beso*

En el primer capítulo de esta tesis (pp. 27-28) presentamos un resumen de la actividad escrituraria de Puig durante el período de 1974 a 1978, que suma diecisiete proyectos además de las dos novelas escritas en esos años. Al referirnos ahora al "ciclo" de *EBMA* no pretendemos englobar todos los proyectos elaborados conjuntamente con la novela, sino señalar aquellos escritos como producto de la pasión por investigar la cultura mexicana. Nos detendremos en la comedia musical *Amor del bueno. Melodrama*,[122] escrita entre 1974 y 1975 y definida en los pre-textos como "opera ranchera", y en *Recuerdo de Tijuana*, guión escrito para Manuel Barbachano Ponce en 1978, durante el segundo intento de Puig por establecerse en México, mientras terminaba *PA*. No es entonces el tiempo de la escritura lo que define la pertenencia al "ciclo", sino —para este primer caso— la composición a partir de, precisamente, el "reciclado de materiales".[123]

[122] Para referirnos a esta obra nos guiaremos por la edición de Beatriz Viterbo, 1998, que hemos establecido en una primera etapa de la investigación. En una "Nota sobre el texto" (p. 64) aclaramos la procedencia del texto presentado: manuscritos reconstruidos y completados mediante dos procedimientos, la selección de canciones de José Alfredo Jiménez del repertorio de Lucha Villa allí donde Puig todavía no había determinado cuál sería la elegida, y la "mexicanización" de los términos subrayados por Puig, con la ayuda de Sandra Lorenzano.

[123] Sobre la materia ya manufacturada, el reciclado opera una adaptación para prolongar su vida útil. No borra la forma original pero resalta, desviándolos, algunos rasgos particulares. Frente a la técnica de bricolaje, que se define por la yuxtaposición de materiales diversos, el proceso de reciclado se vale de diferentes técnicas artesanales y pone el acento en el uso. De ese modo incorpora una dimensión

IV.2.1. Una de boleros

Cuando analizamos *EBMA*, en el capítulo dos de esta tesis, establecimos la importancia de las películas y del bolero (como género) en la génesis y la estructuración de la novela. Estos elementos se entrecruzan en un producto a-típico: *El gallo de oro*, una película del género ranchero[124] filmada en 1963, con guión original de Juan Rulfo, adaptación cinematográfica de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Manuel Barbachano Ponce, y dirección de Roberto Gavaldón. El director de fotografía es Gabriel Figueroa, el que fotografiaba las "nubes de encargo" para las películas del Indio Fernández. Se trata de la epopeya de Dionisio Pinzón, un muchacho muy pobre que llega a ser un hacendado gracias a las riñas de gallos y a la suerte que le trae la Caponera, cantante de ferias interpretada por Lucha Villa. El final es trágico, después de haber desafiado todos los poderes, Dionisio lo pierde todo por encerrar entre cuatro paredes a la mujer que le trajo la suerte.[125]

Puig no se refiere jamás a esta realización, en la que intervino lo más granado de la intelectualidad mexicana. Cuando un cinéfilo le pregunta en 1990 si la vio, Puig resalta la figura del director y acude como otras veces a la casualidad de la televisión, omitiendo el dato de que conserva en su videoteca una de las pocas copias que se pueden encontrar:

---

temporal: los objetos reciclados pueden utilizar o no la técnica de bricolaje, pero en todos los casos se trata de cosas que una vez descartadas recomienzan su ciclo. Amigo del coleccionista, el que recicla se opone también al restaurador, ya que no busca preservar el aspecto original borrando el paso del tiempo, sino devolver el objeto a su circulación en el mercado con la marca de una lectura. Mónica Zapata (1999) menciona circunstancialmente el concepto de reciclado en Puig. Sin embargo fue a través de una conversación sostenida con ella durante el Congreso Razones de la Crítica, en Rosario (1998), que definí la importancia de esa noción en los procesos escriturarios de Puig.

[124] La principal característica del género ranchero es que transcurre en el campo. El rancho mexicano es el equivalente a la estancia argentina.

[125] En *El gallo de oro y otros textos para cine*, Jorge Ayala Blanco desestima la película: "La primera y más larga parte de este libro, recoge el argumento inédito de *El gallo de oro,* presumiblemente escrito por Juan Rulfo para el productor Manuel Barbachano Ponce, poco después de la mejor etapa creativa de éste (la de *Raíces, Torero* y *Nazarín*), acaso a principios de los años sesenta. Aunque Roberto Gavaldón acometió en 1964 una versión fílmica del mismo asunto, incluso cumpliendo con el trámite de darle crédito a Rulfo, su película ni remotamente tenía algo que ver con el original, aún en espera de ser llevado fielmente al cine." (Rulfo 1997: 13-14). Desde el punto de vista argumental, la película respeta el argumento publicado, pero precipita el final. Cuando Dionisio es dueño de la hacienda, la Caponera muere, sin intentar una nueva salida y sin tener una hija, como en el argumento original.

> Sí, en efecto, yo la descubrí un día que la pasó la televisión. *El gallo de oro*, que es una película maravillosa de Roberto Gavaldón que, no sé, me parece que tampoco se ha visto mucho y es una obra maestra para mí. [...] Esta película me llevó a escribirle a Lucha Villa un texto para teatro, una cosa sobre canciones rancheras: la escribí con gran entusiasmo. Había escuchado muchas cosas de ella y se la propuse y quedó muy fría y no se hizo nunca. Tiempo después me enteré de por qué y era porque no se quedaba con el galán al final. Era eso. Y era imposible hacerla quedar porque él se moría. Y nunca se hizo. Esta mujer es un genio que, realmente, no ha sido explotada porque aquí ya se puede ver que tiene un calidad especial. Pero, cuando está sola en el escenario cantando, es una cosa de poner la carne de gallina. (García Ramos, 1991: 122) [126]

La comedia, que lleva como subtítulo "Melodrama", tiene como núcleo poético las canciones de José Alfredo Jiménez, y como intérprete principal a Lucha Villa: el inventor del bolero ranchero y su intérprete femenina más famosa. El género tiene su origen en la película *Allá en el Rancho grande* (1936), que inventa el charro como producto de exportación, y nace con destino de *souvenir*:

> La película duró una semana en cartelera, pero la sorpresa vino cuando empezó a volverse un éxito de taquilla en América Latina y el circuito hispano de Estados Unidos [...]. Su reestreno en México fue apoteósico: todos querían saber qué le habían visto en otros países a esa película de charritos. En un mes ingresaron a la taquilla 600 mil pesos. (García y Aviña, 1997: 13)

El pueblo va a ver cómo lo vieron los turistas, y se reconoce en esa imagen prefabricada que —según el parecer de Carlos Monsiváis— se continúa en la figura y las canciones de José Alfredo Jiménez:

> Los límites de José Alfredo. En la Plaza Garibaldi,[127] entre familias remodeladas, una pareja demanda y recibe "La que se fue". Los dos atienden como si oyeran desde hace largo rato, como anticipando un escalofrío que sólo ha de efectuarse porque está previsto. Les conmueve lo que les va a conmover. (Monsiváis, 1974: 88)

---

[126] En las declaraciones de la época, Puig resalta una escena de esa película sin decir de dónde proviene: "Cuando oí 'Amanecí otra vez entre tus brazos' se me ocurrió escribir una comedia musical: *Amor del bueno*" (de un recorte anónimo del Archivo Puig, aproximadamente 1975)

[127] La Plaza Garibaldi, en la zona del Centro Histórico de la ciudad de México, es el lugar donde se reúnen los mariachis. Allí van a buscarlos familias acomodadas para contratarlos para sus reuniones, o van parejas y familias a pedir canciones, cada canción se paga. Los turistas extranjeros son atraídos a lugares que llevan nombres como "México típico" donde se realizan números que incluyen simulacros de riñas de gallos y bailes típicos. En la plaza hay una pequeña glorieta y estatuas de músicos populares, entre ellos José Alfredo Jiménez.

Todo lo que compone la figura del charro es falso:

> El folclor se desintegra para reconstruirse en el terreno kitsch, en su apoteosis estilística. En la concepción del charro, el gusto incierto de una burguesía aún nacionalista (por lo menos en lo verbal) conoce la cúspide de su elegancia, una elegancia que es también añoranza: allí está el charro, el descendiente pintoresco del hacendado, con sus símbolos externos de poder, en su caballo alazán, adelantando su traje bordado y opulento, sus maneras que acusan práctica de mando. Y ese charro debe manar canciones que —a modo de trama operística— definan al personaje y a sus actos... "Abrir todo el pecho pa'echar este grito..." (*ibid.*: 90)

La muerte de José Alfredo Jiménez (el 23 de noviembre de 1973) dio pie a muchas polémicas sobre su figura, entre las que se inscribe el citado artículo de Monsiváis. Manuel Puig participa de manera pública:

> **— Hay una anécdota, que quisiera que me aclares, que creo que fue cuando murió José Alfredo que hubo un programa de televisión ¿no?**
> — Sí, se llamaba "Anatomías" con Jorge Santalla, entonces hicieron sobre José Alfredo Jiménez y acerca de la canción, que en esa época estaba muy de moda, "El Rey". Entonces lo tildaron de borracho, de promotor del alcoholismo y del machismo. Y lo que les dijo Manuel era que esa visión, era una visión muy superficial de la canción, que se fijaran muy bien lo que decía la canción, que la canción era el grito de un hombre desesperado, y les recitó "no tengo trono ni reina, ni nadie que me comprenda, pero sigo siendo el rey" ... Esto es un hombre desesperado. Y un clásico. (Entrevista a Xavier Labrada, Apéndice documental)

Parte de la respuesta de Puig es también *Amor del bueno*, cuyo título proviene del bolero "Un mundo raro", de J. A. Jiménez, que forma parte de la última película que le cuenta Molina a Valentín. La letra de esta canción no está incorporada en el conjunto de boleros que se reúnen en el grupo de pre-textos de exogénesis "Selección de boleros" (*EBMA*: 366-384), sino que Puig la anota en el reverso de una de las hojas que traía de Buenos Aires con las entrevistas a presos políticos: "Anotaciones de la cárcel" (*EBMA*: 331-347).

La obra comienza en una cantina típica, donde Lucha Villa sirve platillos como quesadillas, pozole y pollo con mole. Cuando se abre el telón ya hay una orquesta de mariachis anunciando lo que se viene. Todo está puesto al servicio de la interpretación de las canciones, que darán el verdadero sentido a la obra:

> *Amor del bueno* no es expresión mía propia; creo que el autor real es Jiménez. Lo que he intentado es interpretar su mundo poético y expresarlo en términos teatrales. Por eso, en este caso, soy más un glosista que un autor, un creador (Puig, s/f, 1978: 61)

No obstante las afirmaciones de Puig, podemos constatar una continuidad con la última película narrada por Molina que repite la reformulación del modelo señalada por Campos (1998) en su estudio sobre *EBMA*, el muchacho se muere y la heroína sobrevive. Puig ironiza sobre el tópico en la entrevista que citamos antes "y era imposible hacerla quedar [con el muchacho] porque él se moría". Más allá de los motivos que postergaron indefinidamente el estreno de esta obra (anunciada primero en 1975 y después en 1978), donde la heroína es abandonada por el muchacho, se practica un aborto para no retenerlo con un embarazo, y luego tiene que escuchar que le diga "Tú no puedes entender... no has tenido hijos" (Puig 1998c: 126), lo cierto es que la obra combina esta transgresión al género con el motivo estructurante de la oposición campo-ciudad que se usa para escenificar las canciones. En su presentación, el joven del que aún no sabemos su nombre reivindica su origen campesino:

> JOVEN: Entonces tiene que entender lo que le he dicho. Pero quiero preguntarle una cosa ¿cómo es que habiendo nacido aquí, alguna vez tuvo ganas de cantar?
> MARU: Pero qué...
> JOVEN: (*La interrumpe, Maru quiere defenderse pero él no le da tiempo*.) Porque usted canta bien, de veras. Pero lo que le quería decir es que yo, la primera vez que canté, fue de alegría, de estar en mis sierras, que si usted las ve no lo puede creer lo bellas que son, están ahí para que las miren, como una hembra, la más linda del mundo, que está ahí para que uno la quiera. Mis sierras no son de nadie, son de cualquier color, todo el día están cambiando. Lástima que no las pueda ver. (Puig 1998c: 72).

Finalmente, no sólo Maru (el personaje que habría de interpretar Lucha Villa), sino todo el público, podrá ver las sierras en el escenario de cartón pintado donde Jaime, el Joven, triunfará. Este melodrama que se permite licencias impensadas para el género, pone también en evidencia que lo que se muestra es una representación teatral. El escenario reproduce un escenario donde los protagonistas actúan y cantan al sentimiento verdadero del campo que nace en la lucha cotidiana de la ciudad moderna (y en el deseo de los autos de carrera más veloces). Es el sentimiento compartido del gusto por los paisajes pintados de cactus gigantes, y sarapes, y sombreros de charros, aunque nos vengan a través de la explotación turística más baja.

IV.2.2. Historia caribeña bolerosa forties

Si *Amor del bueno* es un producto de los boleros, *Recuerdo de Tijuana* proviene directamente del cine:

> El segundo proyecto para cine es un guión original mío, una historia de cabareteras que dirigirá Juan Ibáñez, una consecuencia, por cierto, de aquella investigación para *El beso de la mujer araña* (Puig, s/f, 1978.: 61)

La lectura de Recuerdo de Tijuana confirma y desmiente la filiación del género "películas de cabareteras". Fue a fines de los años cuarenta que floreció el género, Emilio García Riera (1971, III: 240-247) explica este fenómeno por la crisis económica por la que atravesaba el cine mexicano frente a una reducción en las importaciones de sus películas una vez finalizada la Guerra, y frente al avance del cine europeo, que era más permisivo moralmente (ecos de este tema aparecen en el capítulo siete de *PA*, cuando la actriz está pensando en regresar a Europa). Ante la reducción del presupuesto, y frente a la necesidad de explotar temas locales, el cine mexicano, nos dice García Riera, pasa "de la hacienda al cabaret" (*ibid*.: 241). El género daría una película de Emilio Fernández, *Salón México* (1948), que Puig eligió en reemplazo de *Cat People* para iniciar la versión cinematográfica de *EBMA* que había preparado para filmar en Italia,[128] pero es en el comentario de una película menor (*Pecadora*, 1947) donde encontramos una aproximación al género:

> En una intervención secundaria, el "ciclón cubano" Ninón Sevilla dio una buena muestra de vivacidad a los lánguidos héroes de este melodrama cabareteril, que insistía en mostrarnos a Armengod borracho y mal afeitado por culpa de sus contrariedades amorosas. En *Pecadora* se usaba otra vez como título el nombre de una canción de Lara como garantía y promesa: la muy popular música del compositor predisponía a la pecadora del caso a aceptar su fatal destino con un masoquismo sentimental muy al gusto del espectador con ganas de excitarse y de compadecerse en iguales dosis. Al deambular por el cabaret, las pecadoras iban mostrando al mismo tiempo que estaban muy buenas y que ese estar buenas no podía traerles más que calamidades. Su simple presencia física describía su fatalidad. (García Riera 1971, III: 191)

[128] Hicimos referencia a este proyecto en el último apartado del capítulo dos de esta tesis.

El primer título que había pensado Puig para *Recuerdo de Tijuana* es *Aventurera*, el título de una película que protagonizara Ninón Sevilla en 1950 (quien cae en la prostitución a causa del suicidio de su padre que ha sido abandonado por su madre) y de un bolero de Agustín Lara.

En las películas del género, el espacio del cabaret aparece como un lugar neutro donde se reúnen y conviven sin conflicto las diferentes clases sociales. Las mujeres que allí trabajan suelen ser víctimas pasivas y mueren a mano de los villanos si quieren rebelarse (como en *Salón México*). En *Recuerdo de Tijuana*, Puig explora el mundo del cabaret como un mundo de frontera, donde el comercio de los cuerpos forma parte de un flujo de mercancías más amplio. Frente a esta lógica de mercado se oponen dos alternativas: el muchacho que imagina la frontera como un lugar de paso que le permitirá cambiar su ubicación social, y la heroína que se constituye en sujeto a partir de una inversión irónica de su lugar de mercancía.

La parodia aparece en este texto en su sentido más clásico, como contracanto. Tomando como base la canción de Agustín Lara, "Carnada" parodia los mitos sobre las prostitutas como víctimas pasivas de un ambiente corrompido, y parodia el bolero como transmisor de esa ideología, como depositario del lugar común, del mismo modo que la película hace con el género al que pertenece. Fernando (el héroe es un muchacho ingenuo a quien Carnada pone el apelativo de "Sonrisas") sube al escenario para cantar; y cuando los parroquianos comienzan a agredirlo, Carnada lo salva con una intervención que da lugar a un número cómico:

> FERNANDO: "Vende caro tu amor, aventurera..." (CARNADA *interviene, parándose en el centro de la pista, como comentario al verso, mirando a* Fernando *mientras el director estira los compases de espera*.)
>
> CARNADA: ¿Les parece caro? ¡Mano, yo hasta las dos de la mañana no bajo tarifa, pero a las cinco ya se acaban las pretensiones...! (*La gente se ríe, haciendo silencio para ver en qué queda el contrapunto.*)
>
> FERNANDO: "Dale el precio del dolor, a tu pecado..."
>
> CARNADA: Te lo dije ya. Si a las cinco no hubo negocio, ni modo, barata a mitad de precio o al costo... ¡Un desayunito en el mercado! (*La gente ríe y aplaude*.)
>
> FERNANDO: "Y aquel que de tus labios la miel quiera,
> que pague con diamantes tu pecado...
> Que pague con diamantes tu pecado..."

> CARNADA: (*conciliadora*) Y con billetes también... Y hasta morralla. Pero eso sí, que el güey me dé tiempo de contarla antes de entregarle la mercancía... (*Aplausos.* CARNADA *tiende la mano a* FERNANDO [...])
>
> FERNANDO: "ya que la infamia de tu cruel destino..."
>
> CARNADA: (*haciendo la señal de los cuernos*) ...El de mi hermana casada, mucho pior. (*Estruendo de Risas*) (Puig 1985b.: 97-98)

Recuerdo de Tijuana repasa y cuestiona dos mitos de la modernidad que rodean el género: la ciudad como corruptora y la educación como salida a la situación de opresión y vía de ascenso social. Ese cuestionamiento parte de la autoconciencia que escenifica la parodia y se prolonga a lo largo de la acción, donde el más instruido no entiende nada de lo que pasa y, si pensó trabajar para pagarse los estudios termina de ayudante de Carnada. Durante el relato de su iniciación, Carnada retoma la oposición campo-ciudad: "Este pinche buey se cree muy puro porque es de un pueblo. Pues yo más, que soy del mero campo" (*ibid*.: 118) "Mi papá tenía un campo acá en el norte, y no sembraba maíz, no vayas a creer... Sembraba mota" (*ibid*.: 119). El Moreno la viola delante de su padre, ella se enamora y pasa del sector productor a la comercialización. Su lugar es el de mediadora, pone en relación parejas de personajes que provienen de mundos heterogéneos para explotar la situación que eso produce. Presenta a Fernando con Laurie y luego enfrenta al Toques con Fernando, de esos dos encuentros surgirán su coartada y su resguardo. Además habla inglés, así que media entre ambos lados de la frontera. Para robar a Laurie, la sobrina adicta de Mr. Leonard, el jefe de Los Ángeles, secuestrada por el Toques (jefe de Hermosillo) y llevársela al Moreno (que es su verdadero jefe y está en Tijuana) mata al Toques y hace cómplice a Fernando.

Cuando la mujer escucha al Moreno humillarse frente a Mr. Leonard, decide salir de su lugar de mercancía y liberar de ese mismo lugar a Laurie. A lo largo de la película imaginada por Puig, esta cabaretera mata a sus dos patrones: al primero para robarle una rehén, y al segundo para liberarla porque le da asco el servilismo con el gringo. A ella la matan los guardaespaldas para cumplir la ley del hampa. Consciente de que no tiene otro lugar social que el de la mercancía, se enfrenta a esa ley y muere:

> (CARNADA *dice las siguientes palabras, con total convicción*)
> ...Ya estoy cansada de dar vueltas... (*ibid*.: 144)

El papel de Marga López en *Salón México*, una prostituta que con su sudor pagaba un colegio privado para su hermanita que no sabía nada de la mala vida de la madre sustituta, lo cubre en Recuerdo de Tijuana un personaje escrito para Carmen Salinas, de nombre Sobredosis, de profesión "chivata":

> FERNANDO: ¿Y tú... vives de eso?
>
> SOBREDOSIS: Yo vendo información, como otros tamales, o morfina. Lo único que me importa es que mis dos hijos están estudiando en México y no les falta nada. Uno ya está en la Universidad (*ibid*.: 140)

Cuando la prostituta es la heroína y ya nadie se escandaliza por su "cruel destino", la ignominia queda para la policía.

En este guión, Fernando es el turista (de allí su apelativo "Sonrisas", listo para la foto) que imagina que se puede pasar la frontera y regresar intacto, con un Recuerdo (o *souvenir*) de Tijuana. Como turista, aclara: "soy de otra clase, mejor o peor, quién sabe... pero de otra clase. Y no me mezclo" (*ibid*.: 112). A lo largo de la película se produce un reconocimiento condensado en las canciones. Si la primera canción que entona Fernando es el bolero "Aventurera", donde como vimos la voz cantora le explica a la muchacha lo que tiene que hacer, la última es un blues que incorpora la forma dialogada. Comienza la voz cantora: "Gringo, tú estás igual que yo," y termina con la respuesta del gringo "ya nos fregaron los pinches Tijuana blues" (*ibid*.: 140-141).[129]

Para regresar, Fernando debe definir su lugar. No se pasa impunemente la frontera, si queda libre es porque Carnada muere. Cuando Fernando entona nuevamente "Vende caro tu amor, Aventurera" mientras la cámara enfoca los asesinatos, el sentido del bolero ha retornado a su cauce más dramático. El último intento por desentenderse: "se murió porque quiso" queda expuesto en la voz de Sobredosis, la que se gana la vida diciendo quién es quién: "A mí me gusta la gente loca como ella... los cuerdos como tú... pa'carceleros" (*ibid*.: 146). Únicamente así podrá regresar a su lugar:

> Fernando *queda en medio de la calle, detenido, mientras la gente va hacia el Mamboloco.*
>
> Fernando *retoma la marcha en sentido contrario...*

[129] El tema está escrito por Puig, el guión especifica "es música de rock", pero no indica ninguna canción específica.

FIN

IV.3. El ciclo de *Pubis*

Así como los textos analizados en el "ciclo de *El beso*" son producto del desborde del escritorio de trabajo de Puig, otros proyectos dramáticos funcionan como lugares de experimentación donde jugar de manera más directa con materiales que ingresarán en las novelas. Lo que en una novela forma parte de su estructura o de su sustrato ideológico, se vuelve en estos proyectos visibilidad, se torna espectáculo.

Mientras que con respecto a *EBMA* pudimos identificar con precisión dos textos que el propio Puig declaró como producto de su investigación para la novela, incluiremos en el ciclo de *PA* aquellos proyectos que experimentan con la categoría de personaje y hacen de la "condición femenina" un rompecabezas literalmente imposible de unificar. Este enfoque nos lleva desde las comedias ligeras *Muy señor mío* (1975) y *Urge marido* (1978) hasta el proyecto más vanguardista "Serena" (1977),[130] en donde un personaje femenino múltiple realiza el mismo recorrido que Puig durante la escritura de *PA*: huida de México a Nueva York, y de regreso por los canales de Xochimilco.

IV.3.1. Se trata de una dama

Muy señor mío y *Urge marido* son argumentos escritos para lucimiento de Carmen Salinas, una actriz y parodista mexicana que Manuel Puig admiraba, para quien inventó un papel en *El lugar sin límites* (una confidente de la Japonesita), y otro en *Amor del bueno* (Chula, que en un momento de la acción debe imitar a la cantante Elvira Ríos). La característica de Carmen Salinas dicta la necesidad de ofrecer un personaje múltiple. Xavier Labrada acuerda en considerarla una suerte de Niní Marshall mexicana, y describe el espectáculo que estaba brindando hacia 1999, que puede dar una idea de las características de esta comediante.

[130] *Muy señor mío* es una comedia musical para teatro, publicada de manera póstuma; *Urge marido* es el guión cinematográfico inédito de una comedia. "Serena" es un resumen de guión publicado en *Hispamérica*.

> Actualmente tiene casi tres o cuatro años con una obra de teatro que se llama *Aventurera*, basada en la película [...]. Retomó toda la película, la retomó, tomó el guión de Carlos Olmos, un dramaturgo mexicano y lo hizo proyecto teatral, para Carmen. El papel que en la película hace Andrea Palma, que es la dama de sociedad y la dueña del burdel. Dama de sociedad de Guadalajara y dueña del burdel en Juárez, lo hace aquí Carmen Salinas. [...] Mucho de ese éxito también se debe a un monólogo que tiene Carmen Salinas que está platicando, donde habla de todas las actualidades políticas, cosa que no está en el libreto, son como quince o veinte minutos. Y lo incorporó a este espectáculo y hace imitaciones en este espectáculo, y también canta. Imita a la Guillot, imita a Celia Cruz. (Apéndice documental)

En *Urge marido*, Puig termina de delinear el personaje que inventó para *Muy señor mío*, una heroína popular apasionada y desdichada en amores, que se defiende sola en la vida y se dedica a ayudar a mujeres desvalidas. Sus enemigos serán una espía fascista en *Muy señor mío* y los prejuicios machistas que impiden al galán hacerse cargo de sus responsabilidades de padre en *Urge marido*. En el camino Puig parodia los mitos del superhéroe en esta versión femenina y latinoamericana. La identidad secreta que en la versión canónica obliga al hombre superior a vestirse de reportero, o usar un traje estrambótico que ya tenía su versión del subdesarrollo en "El Chapulín colorado" cuyo símbolo, como buen mexicano, es un corazón, se resuelve en esta versión femenina mediante el traje.

Chicharrona, la protagonista de *Muy señor mío*, está definida en estos términos:

> Es en efecto una mujer ultrarreceptiva, que a cada estímulo responde de manera acorde, es decir que si se la trata como bella se sentirá bella y actuará como bella, si se la trata como vulgar se sentirá vulgar y actuará como vulgar; esta tónica se mantendrá a lo largo de toda la comedia y será el principal resorte cómico del personaje (Puig 1998d: 153)

Vestida de hombre enamora a la Gringa, la espía fascista dueña del cabaret donde Chicharrona no podía entrar vestida de mujer, pero cae al final en sus garras cuando vuelve a su traje de calle y es en cambio la Gringa quien está vestida de hombre.

Gordis, la heroína de *Urge marido*, es una enfermera de barrio que se disfraza de diva y de madre (de Libertad Lamarque, la madre argentina del melodrama mexicano) para conseguirle marido a una vecina embarazada. Cuando logra su cometido, olvidada por quienes ha ayudado, extrae una enseñanza:

> *<u>Exterior Bellas Artes, - (Noche.)</u> Una Gordis desconocida va cruzando la alameda. Es alta, espigada. La gente la mira al pasar. Va con traje negro largo, muy guapa. El efecto se logra filmando a Gordis con lente de cinemascope sobre fondo neutro y después sobreimprimiendo esa imagen al exterior de Bellas Artes. Se cruza con Jorge Rivero – o Andrés García – y cambian miradas. Se sonríen en planos separados. El galán la sigue.*
>
> *<u>Departamento de Gordis. Recámara. (Mañana.)</u> La Gordis de siempre. Duerme. Entra su madre con una bandeja conteniendo un vaso de jugo y una minúscula galleta.*
>
> MADRE: ¡Hija, despiértate... son las siete y media!
> GORDIS (*despertando*): Estaba soñando re-bonito...
> MADRE: Aquí está tu desayuno: Jugo de toronja y una galleta... (*La toma en la mano y se la muestra.*) Una... y hasta las tres de la tarde. Nada más... (*Sale.*)
> VOZ EN OFF DE GORDIS (*sacando una torta envuelta en papel de debajo de la cama*): No es la silueta, ¡lo que importa es la ropa! ¡De negro me voy a ver bien mamacita...! (Inédito)

Como la actriz de *PA*, que viendo el mural donde se advierte la muerte escondida tras el lujo en "La kermés de los ricos" decide hacerse un vestido llegando a California, la Gordis sabe que para cumplir el papel de mujer "¡lo que importa es la ropa!".

IV.3.2. Serena canta el tango

En el reverso de algunas hojas de la primera versión redaccional de *PA* y de circulares correspondientes a Universidades norteamericanas, Puig escribe su proyecto de guión más vanguardista, "Serena". La propuesta se acerca al cine que por ese tiempo estaba realizando Alejandro Jodorowsky, un chileno escritor y director de cine radicado en México que en 1963 había filmado *Fando y Lis*, una extraña *road-movie* donde el camino está suplantado por el desierto. No hay indicios de que Puig estuviera pensando en este director, ni su nombre se encuentra en el archivo, sin embargo la mezcla de poesía y crueldad y la estética surrealista que no abandona la narración resultan congruentes en ambos proyectos.

Los problemas que se plantea Puig acerca de cómo construir el personaje de Ana en *PA*, qué relación hay entre las historias de las mujeres, y cómo se puede pensar la identidad femenina, la fuerza de la mirada social que deriva en el estereotipo, está convertido en imagen en este guión. El pastiche es la línea constructiva del relato, así se

explicita en la primera escena. Diversos personajes masculinos se encuentran en un mercado abandonado, la cámara es una Mirada que se presenta como personaje. Llegan a un hombre con una muñeca de trapo:

> El HOMBRECITO mueve los labios siguiendo la letra que brota del disco con timbre cascado:
> "Si supieras, que aún dentro de mi alma,
> conservo aquel cariño, que tuve para ti,
> quién sabe si supieras que nunca te he olvidado,
> volviendo a tu pasado, te acordarás de mí."
> El HOMBRECITO levanta el brazo del tocadiscos, se hace un profundo silencio, luego grita, "Marilyn, no los escuches, alguno te hará mal, el puñal está en manos de ellos. Marilyn, ay Marilyn..."
> Uno de los GEMELOS se arroja sobre El HOMBRECITO, lo sujeta mientras el otro le retuerce la cabeza y le quiebra el cuello. Lo sueltan y El HOMBRECITO se desploma al suelo, muerto. Uno de LOS GEMELOS vuelve a poner el disco. La escena ha sido presenciada, desde cierta distancia por el POLICÍA y el BEISBOLISTA, a los que se han unido ahora dos personajes de clase más baja y de mayor edad, algo más de cuarenta años, son el BORRACHO y el TABERNERO. Ninguno de ellos se ha inmutado ante lo que acaban de presenciar, cambian miradas de entendimiento y sin pronunciar palabra se dirigen, siempre con cautela y temor de ser seguidos, a un cuarto destinado a frigorífico. Allí están las reses colgadas en canal y trozos de otros animales. También sombreros, abrigos, paraguas. Los siete hombres proceden a inspeccionar el material y elegir trozos que les interesan. Los van colocando sobre una mesa. Uno de ellos elige un torso de manequí, otro trae un brazo, este sí humano, delicado y blanco, de mujer. Otro encuentra senos y se los aplica. Otro encuentra el sexo. Otro una pierna, que no combina con el resto, y brazos, que tampoco combinan, hasta que sí encuentran otros que armonizan con las demás piezas. Entre ellos apenas si cambian palabras, las necesarias solamente, tales como pedir fuego para el cigarro, o ayuda para descolgar una pieza colgada muy alto. Mientras tanto se sigue oyendo a lo lejos la música quejosa del tango. Uno de ellos contribuye con una cabeza sin pelo de bella mujer sofisticada, otro le coloca una peluca rubia. Sin comentario alguno de aprobación, procede a clavarle la peluca, a martillazos precisos y decididos, corren gotas de sangre por la frente y las mejillas de la mujer. Uno de los hombres saca un pañuelo de su bolsillo y limpia las gotas, vuelve a colocar el pañuelo en el bolsillo. El de más de treinta años, pero no ebrio (TABERNERO) declara sin mayor expresión que el trabajo está terminado. (Puig 1998f: 114)

A lo largo de la obra, Serena será interpretada por cuatro actrices diferentes, en el primer cambio la reconocemos porque lleva puesta la misma ropa que en la escena anterior, aunque ahora le queda grande. En lo sucesivo el mecanismo está instalado, Serena será más joven que antes, o más grande, o idéntica a la muñeca que ha

comprado. En la primera aparición después de la escena citada que podría ser una presentación, Serena es una mujer que plancha la ropa en una vecindad[131] de un barrio popular en México. Su marido la entrega en pago por unas copas y el Tabernero de la presentación va a buscarla. Ella se resiste pero termina en un tango apasionado con el Tabernero mientras su esposo agoniza en el suelo. A partir de allí, los escenarios se enrarecen cada vez más y Serena va pasando de un hombre a otro, pero siempre escapa por un exceso en su capacidad de goce: así es propiedad, luego del Borracho y del Tabernero, del Policía , del Beisbolista, de un director de cine (con quien filma King-Kon), de Abraham Lincoln (a quien cree un actor loco hasta que comprueba que es el auténtico) y de los Gemelos, que son las figuras más poderosas, a quienes Lincoln temía por ser dueños de la corporación más importante del continente. Antes de abandonar al segundo Gemelo, Serena averigua que la corporación es dueña de "la concesión en exclusiva de pasear turistas con las barcas del lago [de Xochimilco]" (*ibid.*: 130). A cada hombre le corresponde un espacio, que Serena atraviesa sin permanecer mucho tiempo en ninguno: al salir de la vecindad, vive en una carpa en medio del campo, luego va a un lujoso sex-shop, a un almuerzo en el campo al borde de un acantilado, a una isla perdida donde se filma la película, y al Museo de Arte Moderno de Nueva York donde vive con Lincoln y escucha "crecientes ataques de corte macarthysta" (*ibid.*: 127). De allí, a través de una puerta prohibida, pasa directamente a las barcas cubiertas de flores de Xochimilco. Muertos los Gemelos por gángsters que quieren apoderarse del negocio, Serena atraviesa como sonámbula todos los escenarios hasta llegar a la antigua vecindad. Allí busca entre sus pertenencias:

> Finalmente encuentra una caja, adentro hay un par de alas, se las coloca y vuela al cielo. (*ibibd.*: 130)

El devenir-mujer de las mujeres en *PA* se convierte acá en una peregrinación de identidades. Serena (que en distintos momentos es Malena y es Sirena) sólo puede realizar su fuga volando. Puig en imágenes se ve atrapado por la fijeza de las transformaciones: Serena es una después de otra, pero Ana es una y es la otra.

[131] Una vecindad es un conventillo, con patio comunitario y cocina compartida. Es una forma de vivienda muy difundida en la Ciudad de México.

IV.4. Los otros textos

No todos los textos dramáticos producidos entre 1974 y 1978 pueden ser incorporados en estos "ciclos", aunque sí es posible encontrar elementos que dialogan permanentemente con las novelas. En *Gratas veladas de sociedad* hay mención explícita del Jugendstil que como vimos tiene mucha importancia en la estructura de *PA*: la relación entre los estilos, la moda y la política en las ficciones de Puig es un tema que está por estudiarse. En *Opium Tale,* Puig construye un mundo subterráneo que anticipa la mansión-fortaleza del Ama, en donde incluso los amaneceres son simulados. Allí la mujer es literalmente un objeto de lujo que se coloca en una vitrina. Por otra parte, en "Noche de estreno" Puig imagina una historia cuyos protagonistas serían los artistas encargados de llevar a la escena *Pilón*, la obra musical realizada en base a canciones folklóricas venezolanas.

A esta actividad creadora debe sumarse la adaptación de *El lugar sin límites* y "El impostor", convertido finalmente en *La cara del villano*. A pesar de ser conocidos, estos textos han sido prácticamente ignorados por la crítica.[132]

En el Archivo Puig se conservan dactiloscritos corregidos que conforman la base de futuras ediciones. Al contrario de lo que sucede con las novelas publicadas y corregidas por Puig, donde el estudio del material descartado puede abrir nuevas posibilidades de lectura, con estos textos la tarea estriba en ponerlos en circulación, según las últimas correcciones incorporadas por el autor.

[132] En este sentido resultan doblemente valiosos los trabajos de Amícola (2002) y Bocchino (2002). No se conserva el guión de *El lugar sin límites* en su versión completa, aunque sí hay varios pre-textos prerredaccionales y redaccionales.

Conclusiones

El estudio de los manuscritos de autor nos permitió abrir una nueva perspectiva de trabajo en relación con la obra de Manuel Puig, un autor singular atravesado por una circunstancia sociohistórica que llega a ser característica en la literatura argentina: el exilio, la censura. Son las huellas de su circunstancia lo primero que permiten ver los manuscritos: anotaciones en papelitos de un bar, papel con membrete de hoteles, polémicas de políticas culturales, guías de exposiciones, no nos dicen qué está pensando Puig, pero indican en qué condiciones lo hizo.

Entre las actitudes imaginables de un autor con respecto a sus manuscritos de trabajo, la de Puig se acerca a la del coleccionista. En su escritorio, en el momento de su muerte, Puig guardaba desde los primeros apuntes tomados en *Cinecittà* hasta la documentación que estaba leyendo para un guión que protagonizaría Ana Belén sobre la batalla del Jarama en la Guerra Civil Española. Hay en esta acumulación algo misterioso que ubica estos papeles en un punto incierto donde el documento se vuelve fetiche secreto. Una colección que no está destinada a la exhibición, pero que al mismo tiempo la reclama. Hurgar en esa colección supone la tarea previa de ordenarla. En el orden, la colección encuentra su sentido, la disposición con que se exhiben los objetos nos permite establecer relaciones, cada anotación puede hacer sistema con la anotación precedente, con el reverso que la contiene, o con la historia de su escritura: el afuera de la colección. Para armar la vitrina seleccionamos un grupo de documentos y de ese modo los separamos del resto, pero es un corte destinado a mostrar un movimiento, por lo que la separación no hace más que convocar a los papeles ausentes, evocarlos.

De la observación del conjunto del Archivo Puig surge un nudo de textos que se ubican en un punto central de la geografía y de la cronología de la escritura puigiana: en los años setenta, entre los cincuenta de sus primeros intentos y los noventa de la interrupción; en el Valle de México, entre aquel pueblo de la Pampa y los rascacielos de Nueva York. Lugar de arribo para “tantos exiliados nostálgicos” —según páginas

descartadas de *PA*—, se torna para Puig punto de partida y eso es lo que muestran los manuscritos. El cambio en la economía narrativa de las novelas, que había sido señalado por la crítica a partir de *EBMA*, encuentra en los numerosos "proyectos mexicanos" su lógica de producción.

En ese contexto, *EBMA* se convierte en la primera respuesta literaria de Puig a su situación de exiliado y, consecuentemente, es una respuesta formal. Lo que la censura primero y el exilio después sustraen a Puig es la posibilidad de un diálogo con los lectores argentinos. La respuesta es una reduplicación de ese diálogo. Por un lado, Puig inicia una polémica con la exclusión, una charla con el público que en ese momento no puede leerlo, con los intelectuales que han dejado de apoyarlo, y esa charla empieza con un chisme: "A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas". Es un chisme que —palabras más, palabras menos— recorre gran parte de la crítica sobre Puig, y tiene en esta novela una respuesta implícita en la explicitación del chisme: "¿y qué?". El otro diálogo que recorre la novela es el que mantienen Molina y Valentín, pero allí, el mundo raro de los boleros disuelve el chisme, disipa el malentendido que se origina en la rotulación producida por el acto de nombrar. En el recorrido de la escritura, las condiciones del exilio y la persecución que sufrió el propio escritor, pero también la situación de los exiliados que conoció en México, van cambiando el destino de los personajes, en particular el de Valentín. Las fechas precisas que Puig incluye en la novela —y que cambia en dos oportunidades— cosen una puntada con el afuera de la narración.

Publicada en el comienzo de la dictadura militar de Videla, una novela que comenzó haciendo referencia a un preso político a punto de ser liberado se convierte en el relato del cuerpo de un desaparecido. En el contexto de las novelas producidas o publicadas durante esa dictadura, Puig se desmarca de la oposición entre testimonio realista y alusión metafórica. No habla *de* la cárcel sino *desde* la cárcel, y no cuenta la tortura sino la voz que sobrevive a ella. Si una consigna hecha canción nos recuerda que "todo preso es político", los protagonistas sellan ese pacto con un beso de amor entre hombres. En ese beso uno se reconoce como hombre político y da su vida, el otro se reconoce como hombre capaz de amar y sobrevive a la tortura.

En *PA*, Puig continúa la investigación de *EBMA* por otros medios. La relación entre compromiso político y formas narrativas resulta una preocupación central en esta novela que relata la saga de una "rare breed" de mujeres que tiene su origen en la Europa de la Primera Guerra, y se continúa hasta 1978, año de edición de la novela, en tres ámbitos simultáneos: Siberia, Argentina y México. En el plano estilístico, hay un juego entre representación realista unida al compromiso político como único modo consagrado de lectura y otras posibilidades de escritura que incorporan estéticas de la liviandad y la moda, como el Jugendstil, la fantaciencia, la biografía de actriz, donde —según el modelo brindado por la novela de espionaje que comparte ambos tipos de representación— pueden colarse datos de la realidad histórica y social. La novela parte de una reflexión sobre la condición de la mujer, que es también una reflexión sobre la manera de escribir una novela según entiende Puig esa actividad, es decir como exploración de lo otro. Nuevamente Puig fecha las tres historias que componen la saga, pero han debido pasar más de veinte años de su publicación para que podamos detenernos a hacer las cuentas necesarias. En la próxima historia de la literatura argentina, tal vez haya un capítulo que mencione que esta es la primera novela en la que aparece como personaje una Madre de Plaza de Mayo; el epígrafe está previsto: "Me dijo que lo perdonara por haberme dicho que yo era una frívola mujer, despreocupada de la suerte de su pueblo" (*PA*: 219). El gran cuidado que se percibe desde los apuntes previos hasta las versiones sucesivas de cada capítulo y de la novela en su conjunto está destinado a eliminar todo razonamiento explicativo y toda conexión entre las historias que suponga una relación de subordinación entre "historia principal" e "historias secundarias". Cada nuevo esquema va acomodando los capítulos de manera tal que las historias se relacionen a través de un movimiento oblicuo referido como "bishop" en los manuscritos. De ese modo se continúa, en *PA*, el diálogo comenzado en *EBMA* entre el hombre superior y la mujer rara. Una vez más esa mujer rara escapa del encierro, en este caso de una clínica donde "solamente se confinan seres que han sido maldecidos por la sociedad o por la naturaleza (...) presos políticos peligrosísimos y enfermos altamente contagiosos" (*PA*: 207), pero esta vez la heroína no muere, el ciclo se cierra con una promesa de diálogo entre mujeres que son una y son la otra.

El malentendido que presidió la crítica sobre *PA* encerraba doblemente a su protagonista: en la sala del sanatorio y en los límites de su personalidad, como una sola mujer reflexionando infinitamente sobre sí misma, sin poder tomar una decisión que la comprometiera políticamente. Basta dar el salto que nos propone la novela para encontrar un mundo más complejo donde la mirada de una mujer, por esas cosas imposibles que solo ocurren en la realidad de la ficción, es testigo involuntario de las tramas secretas de los que organizan las guerras. Basta creer en esa mirada para encontrar una galería de mujeres, desde la amiga feminista junto a la cama del sanatorio en México hasta la que termina brindando servicios sexuales en una prisión-sanatorio y encuentra otra amiga junto a su cama, que viene a contarle lo que otras iban a hacer en 1978, un año después de la promesa de encuentro con que termina la novela. La desobediencia a las modas literarias, o lo que es lo mismo: la radicalización de la moda, el cumplimiento del imperativo de renovación, obstaculizó la lectura de una parte de la trama de la novela; pero la lección del maestro siguió caminos insospechados hasta llegar a la literatura de César Aira, donde nada de lo que sucede en *PA* sería puesto en duda en un sistema regido por la ecuación: "a mayor invención, mayor realismo".[133]

Junto con estas novelas Puig escribió —entre 1974 y 1978— diecisiete proyectos en los que predominan guiones cinematográficos y comedias musicales. El análisis pormenorizado de estos textos excede los alcances de esta tesis, pero intentamos dar cuenta de algunos materiales culturales (boleros, películas) que estos proyectos reciclan en relación con *EBMA*, y de cómo el desafío a la categoría tradicional de personaje que supone *PA* se ensaya en comedias ligeras y en un proyecto de guión que sólo se puede relacionar con alguna expresión actual del cine latinoamericano. Sin un realizador que complete lo que en los guiones se sugiere, estos escritos resultan incompletos, pobres. Para leer *Amor del bueno* hay que escuchar como fondo un disco de Lucha Villa, la destinataria y futura realizadora del texto. Para leer "Serena" hay que pensar que el texto no está ahí, que es el esbozo de un sueño.

[133] La fórmula es de Verónica Delgado, en su comentario sobre "Notas para pensar el realismo en Aira", que Sandra Contreras presentó en las Jornadas de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 5 y 6 de diciembre de 2002.

Bibliografía

I. Obras de Manuel Puig publicadas

I.1. Novelas

1968: *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Jorge Álvarez. En francés: *La trahison de Rita Hayworth*, trad. Laure Guille-Bataillon, Paris, Gallimard, 1969. En inglés: *Betrayed by Rita Hayworth*, trad. Suzane Jill Levine, Nueva York, Dutton, 1971. En italiano: *Il tradimento di Rita Hayworth,* trad. Enrico Cicogna, Milán, Feltrinelli, 1972. En alemán: *Verraten von Ritha Hayworth: Roman*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Holanda, Brasil, Hungría, Alemania, Japón, Portugal, Polonia, Inglaterra, Cuba, Turquía.

1969: *Boquitas pintadas. Folletín*, Buenos Aires, Sudamericana. En portugués: *Boquinhas Pintadas,* trad. Joel Silveira, Río de Janeiro, Sabiá, 1969. En italiano: *Una frase, un rigo appena.* Trad.: Enrico Cicogna, Milán, Feltrinelli, 1971. En francés: *Le plus beau tango du monde*. Trad. Laure Guille-Battaillon, París, Denoël, 1972 (Gallimard 1987). En inglés: *Heartbreak Tango*. Trad. Suzanne Jill Levine. Nueva York, Dutton, 1973. En alemán: *Der schönste Tango der Welt: en Fortsetzungsroman.* Trad. Adelheid Hanke-Schaefer, Frankfurt am Main, Surhkamp, 1986. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Holanda, Brasil, Hungría, Alemania, Portugal, Polonia, Inglaterra, Turquía, República Checa, Eslovenia, Finlandia, Israel, Rumania.

1973: *The Buenos Aires Affair. Novela policial*, Buenos Aires, Sudamericana. En francés: *Les Mystères de Buenos Aires*. Trad. Didier Coste, París, Seuirl, 1975. En inglés: *The Buenos Aires Affair, a Detective Novel*. Trad. Suzanne Jill Levine, Nueva York, Dutton, 1976. En portugués: *The Buenos Aires Affair*. Trad. Gloria Rodríguez, Río de Janeiro, Codecrí, 1975. En italiano: *Fattaccio a Buenos Aires: romanzo.* Trad. Enrico Cicogna, Milán, Feltrinelli, 1973. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Holanda, Brasil, Alemania, Japón, Inglaterra, Turquía, Suecia, México.

1976: *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral. En inglés: *Kiss of the Spider Woman*. Trad. Thomas Colchie, Nueva York, Random, 1979. En francés: *Le basier de la femme-araignée*. Trad. Albert Bensoussan, París, Seuil, 1979. En italiano: *Il bacio della donna ragno.* Trad. Angelo Morino, Turín, Einaudi, 1978. En portugués: *O beijo da mulher aranha*. Trad. Gloria Rodríguez, Río de Janeiro, Codecri, 1981. En alemán: *Der Kuβ der Spinnenfrau*. Trad. Anneliese Botond, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981. Ha sido publicada en Argentina,

Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Holanda, Brasil, Alemania, Japón, Taiwan, Inglaterra, Turquía, Dinamarca, Israel, Noruega, Suecia, Grecia.

1979: *Pubis angelical*, Barcelona, Seix Barral. En francés: *Pubis angelical*. Trad. Albert Bensoussan, París, Gallimard, 1981. En inglés: *Pubis Angelical. A Novel.* Trad.: Elena Burnet, Nueva York, Vintage, 1986. En portugués: *Púbis angelical*. Trad. José Sanz, Río de Janeiro, Rocco, 1981. En italiano: *Pube angelicale*. Trad. Angelo Morino, Turín, Einaudi, 1980. En alemán: *Die Engel von Hollywood: Roman*. Trad. Anneliese Botond, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Holanda, Brasil, Alemania, Japón, Inglaterra, Yugoeslavia, Noruega.

1980: *Maldición eterna a quien lea estas páginas.* Barcelona, Seix Barral. En inglés (versión original): *Eternal Curse on the Reader of these Pages,* Nueva York, Random, 1982. En francés: *Malédiction éternelle à qui lira ces pages.* Trad. Albert Bensoussan, París, Gallimard, 1984. En italiano: *Queste pagine maledette*. Trad. Angelo Morino, Turín, Einaudi, 1983. En portugués: *Maldiçao eterna a quem ler estas páginas.* Trad. Luiz Ottavio Barreto Leite, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1983. En alemán: *Verdammt, wer diese Zeilen liest*. Trad. Lieselotte Kolanoske, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Brasil, Alemania, Japón, Inglaterra, Turquía, Israel.

1982: *Sangre de amor correspondido*, Barcelona, Seix Barral. En portugués (versión original con revisión de Luiz Ottavio Barreto Leite): *Sangue de amor correspondido*, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. En inglés: *Blood of Requited Love.* Trad. Jan Grayson, Nueva York, Vintage, 1984. En francés: *Sang de l'amour partagé*. Trad. Albert Bensoussan, París, Belfond, 1986. En italiano: *Sangue di amor corrisposto*. Trad. Angelo Morino, Turín, Einaudi, 1986. En alemán: *Herzblut erwiderter Liebe*. Trad. Karin Von Schweder, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Brasil, Alemania, Inglaterra, Suecia, Grecia.

1988: *Cae la noche tropical*, Barcelona, Seix Barral. En francés: *Tombe la nuit tropicale*. Trad. Albert Bensoussan, París, Borgeois, 1990. En inglés: *Tropical Night Falling*. Trad. Suzanne Jill Levine, Nueva York, Simon & Schuster, 1991. En italiano: *Scende la notte tropicale*. Trad. Angelo Morino, Milán, Mondadori, 1989. En alemán: *Bei Einbruch del tropischen Nacht*. Trad. Lieselotte Kolanoske, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia.

I.2. Obras para teatro

1983a: *El beso de la mujer araña* (adaptación escénica), Barcelona, Seix Barral. En inglés: *The Kiss of the Spider Woman*. Trad. Alan Baker, Nueva York, Norton, 1994. En francés: *Le basier de la femme-araingée. Adaptation théatrale,* París, Louvain, 1987. En italiano: *Il bacio della donna ragno.* Trad. Angelo Morino, Turín, Einaudi, 1988.

1983b: *Bajo un manto de estrellas: pieza en dos actos*, Barcelona, Seix Barral. En inglés: *Under a Mantle of Stars, a Play in Two Acts.* Trad. Ronald Christ, Nueva York, Lumen, 1985. En italiano: *Stelle del firmamento*. Trad.: Angelo Morino, Turín, Einaudi, 1988. En alemán: *Unter einem Sternenzelt*. Trad. Dagmar Ploetz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986. En portugués: *Quero*, se estrenó en el Teatro Ipanema de Río de Janeiro en agosto de 1982.

1997: *Misterio del ramo de rosas*. Cuidado e introd. Julia Romero, Rosario, Beatriz Viterbo Ed.. En italiano: *Mistero del mazzo di rose*. Trad. e introd. Angelo Morino, Milán, Mondadori, 1987. En inglés: *Mistery of the Rose Bouquet*. Trad. Allan Baker, Londres, Faber, 1988.

1998a: *Gardel, uma lembrança* (texto en español). Cuidado e introd.: Julia Romero, Rosario, Beatriz Viterbo Ed.. En italiano: *Tango delle ore piccole*, Turín, Einaudi, 1983, con introducción del autor y seguido de "Un pensiero triste da ballare" de Angelo Morino.

1998b: *Triste golondrina macho*. Cuidado e introd.: Julia Romero, Rosario, Beatriz Viterbo Ed.. En italiano: *Triste rondine maschio*. Trad. Angelo Morino, Einaudi, 1988.

1998c: *Amor del bueno. Melodrama*. Cuidado e introd.: Graciela Goldchluk, Rosario, Beatriz Viterbo Ed..

1998d: *Muy señor mío*. Ciudado e introd.: Graciela Goldchluk, Rosario, Beatriz Viterbo Ed..

I.3.1. Guiones cinematográficos publicados

1985a: *La cara del villano* (adaptación del cuento "El impostor", de Silvina Ocampo), Barcelona, Seix Barral, con prólogo del autor. En italiano: *L'impostore*. Trad. Angelo Morino, Turín, La rosa, 1980.

1985b: *Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral. En italiano: *Ricordo di Tijuana*. Trad. Angelo Morino, Turín, La rosa, 1980.

1990a: *I sette peccati tropicali*, Milan, Mondadori. Traducción de Angelo Morino y prólogo de Manuel Puig. (El original es de 1986, *The Seven Tropical Sins*, escrito para el productor David Weisman.)

1996: *Ball Cancelled, Verano entre paredes, La tajada*, están incluidos en la edición no comercial *Materiales iniciales para* <u>*La traición de Rita Hayworth*</u>. Comp.: José Amícola, Publicación especial Orbis Tertius, Univ. Nac. de La Plata,.

1998e: *La tajada*. Cuidado e introd.: Graciela Goldchluk, Rosario, Beatriz Viterbo Ed..

I.3.2. Guiones filmados

1974: *Boquitas pintadas*. Dir.: Leopoldo Torre Nilsson (Arg.), drama. Intérpretes: Alfredo Alcón, Marta González, Luisina Brando, Leonor Manso, Mecha Ortiz.

1978: *El lugar sin límites*. Dir.: Arturo Ripstein (Méx.), drama. Intérpretes: Roberto Cobo, Gonzalo Vega, Ana Martín, Lucha Villa. Puig no aparece en los créditos

(la explicación se incluye en el prólogo *La cara del villano/ Recuerdo de Tijuana*). Es adaptación de la novela homónima de José Donoso.

1982: *Pubis angelical.* Dir.: Raúl de la Torre (Arg.), drama. Intérpretes: Graciela Borges, Alfredo Alcón.

I.4. Artículos, cuentos, relatos breves

1984: "Publish and be killed", en "Writers and Repression", *Index of Censorship*, vol. 13, n. 5, octubre: 28-31.

1985c: "Prólogo", en *Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral.

1989: "Buenos Aires: Tales from the Urban Centers of Tomorrow", en *Omni* 12.1; pp. 60 & 62.

1990b: "El error gay", en *El Porteño*, Año IV, Buenos Aires, setiembre; pp. 32-33.

1993: *Estertores de una década. Nueva York '78*, Barcelona, Seix Barral. En italiano. *Agonia di un decennio.* Trad. Angelo Morino, Palermo, Sellerio, 1984. La edición española contiene además una segunda sección: *Bye Bye Babilonia.*

1993: *Los ojos de Greta Garbo.* Trad. José Amicola, Barcelona, Seix Barral. En italiano (versión original): *Gli occhi di Greta Garbo.* Introd. de Giordano Bruno Guerri, Milán, Leonardo, 1991.

1996a: "Un destino melodramático". Julia Romero Comp., en *Orbis Tertius*, Año I, Nº 2/3, Univ. Nac. de La Plata; pp. 248-249

1998f: "Serena". Graciela Goldchluk Comp., en *Hispamérica. Revista de literatura.* Año XXVII, Nº 80/81: 113-130.

1998g: "Gratas veladas de sociedad". Julia Romero Comp., en *Hispamérica.* Op. Cit.: 131-146.

1998h: "Chistes argentinos o el último tango en Venezuela", en *Gnomo: Literatura & Historieta*, Buenos Aires, Año I, Nº 1: 16-19.

I.5. Publicaciones geneticistas

Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. José Amícola comp.; G. Goldchluk, J. Romero y R. Páez colaboradoras. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias, Publicación especial Orbis Tertius Nº 1, 1996.

El beso de la mujer araña. Edición crítica. José Amícola y Jorge Panesi coordinadores. Colección Archivos: 42. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; San Pablo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002.

I.6. Textos inéditos (según la fecha estimada de escritura)

1975: "Opium Tale" (resumen de guión).

1976: *Sad Flowers of Opium* (guión).

1977: “Noche de estreno” (resumen de guión).

1978: *Urge marido* (guión)

1978: *Pilón. Lírica cumaná* (comedia musical)

1979: “Guión con boxeador” (resumen de guión)

1983: “The Good Luck Charm” (resumen de guión)

1984: “Historia con pescador” (cuento)

1985: *Tango Musik* (guión)

1988: *Un espía en mi corazón* (comedia musical)

1989: *Vivaldi* (guión)

1989: “Claudia Muzio” (resumen de guión)

I.7. Reportajes, conferencias, correspondencia citados en la tesis

Amícola, José, y Engelbert, Manfred, 1981: “Seminario sobre la obra de Manuel Puig en la Universidad de Göttingen (Alemania)”, en Amícola 1992: 257-286.

Garciá Ramos, Juan Manuel (coord.), 1991: *Manuel Puig*. Semana de Autor sobre Manuel Puig realizada del 24 al 27 de abril de 1990 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.

Garduño Ramírez, Ricardo, 1978: “El cine, una visión escapista de la realidad en la literatura de Manuel Puig”, México (El recorte está extraído del archivo Puig, no se consigna el nombre de la publicación.)

Goldchluk, Graciela, en prensa: *Querida familia: cartas de Manuel Puig*. (Asesoramiento cinematográfico de Italo Manzi.)

Montero, Rosa, 1989: “Querría volver como una mirada sin cuerpo”, para *El País,* de Madrid, reproducido en *Página/12*, Buenos Aries, el 6 de enero.

Poniatowska, Elena, 1974: “Entrevista a Manuel Puig”, en *Novedades*, México D.F., 19; 23 y 24 de octubre. Se publicó también en *Brújula. Periódico de Artes. Publicación Mensual del Centro de Arte Moderno.* Edición especial dedicada a Manuel Puig, Año 6, Nº 50, Quilmes, Argentina.

Sanz, Lorenzo y Anabitarte Rivas, Héctor, 1979: “Manuel Puig: no puedo prescindir de alusiones políticas”, Madrid, 31 de mayo: 5. (El recorte está extraído del archivo Puig, no se consigna el nombre de la publicación.)

S/f, 1978: “Un desafío permanente y vertiginoso”, en *Tiempo*, México, 11 de setiembre; pp.60-62.

Tuñón, Amparo, 1979: “La experiencia de *Pubis angelical* fue muy dolorosa”, reportaje a Manuel Puig por en *Ajoblanco,* julio: 23-26.

II. Sobre Manuel Puig[134]

II.1. Documentación sobre la vida y la obra

Goldchluk, Graciela, 1997: "Cronología de la producción escrita de Manuel Puig", en *La literatura es una película*; pp. 139-167.

Jill-Levine, Suzanne, 2002: *Manuel Puig y la mujer araña*, Buenos Aires, Planeta/ Seix Barral.

Martí-Peña, Guadalupe, 1997: *Manuel Puig ante la crítica. Bibliografía analítica y comentada*, Frankfurt am Maim: Vervuert / Madrid: Iberoamericana.

Martínez, Mausi, en edición: *Puig, 95% de humedad*. Filme documental.

Puig, Mara y Goldchluk, Graciela: *Archivo digital Puig*, digitalización del conjunto de los manuscritos de Manuel Puig a cargo de Mara Puig, con asesoramiento crítico de Graciela Goldchluk.

II.2. Trabajos críticos sobre la obra de Puig

Aira, César, 1991: "El sultán", en *Paradoxa. Literatura/Filosofía*, año VI Nº 6; 27-29.

---, 1995: "La prosopopeya", leído en Rosario en octubre, mimeo.

Amícola, José, 1992: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, GELA.

---, 2002: "*Hell Has No Limits*: de Donoso a Puig". mimeo, para una publicación en preparación compilada por Dieter Ingenschay de la Universidad Humboldt de Berlín.

Amícola, José y Speranza, Graciela (comp.), 1998: *Encuentro internacional Manuel Puig*, Rosario-La Plata, Beatriz Viterbo-Centro de Teoría y Crítica Literaria.

Bacarisse, Pamela, 1992: *Impossible Choices: The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig*, Calgary, University of Calgary Press.

Balderston, Daniel, 2002: "Sexualidad y revolución: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña*", en Puig, *EBMA*, Colección Archivos: 564-573.

Bardauil, Pablo, 1998: "Literatura y revolución. La recepción de Puig en las revistas *Los Libros* y *Crisis*", en Amícola y Speranza: 95-103.

Bocchino, Adriana, 2002: "Sobreescrituras: el guión como el espejo de Velázquez. (Acerca de La cara del Villano de Manuel Puig)", trabajo aceptado para publicar en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, abril-mayo de 2003.

[134] La bibliografía sobre Manuel Puig es casi inabarcable, como lo demuestra el trabajo extraordinario de Martí-Peña. Incluyo únicamente los textos citados en la tesis. El mismo criterio sigo para la bibliografía general.

Campos, René, 1998: “Los rostros de la ilusión: Metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica de *El beso de la mujer araña*”, en Amícola y Speranza: 259-270.

----, 2002: “I’m ready for my close up”, los ensayos de la heroína, en Puig, *EBMA*, Colección Archivos: 535-550.

Corbatta, Jorgelina, 1988: *Mito personal y mitos colectivos en la literatura de Manuel Puig*, Madrid, Orígenes.

Dabove, Juan Pablo, 1994: *La forma del Destino: sobre El beso de la mujer araña de Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Echavarren, Roberto, 1998: “Identidad *versus* vapor”, en Amícola y Speranza: 245-236.

---, 2002: “Género y géneros”, en Puig, *EBMA*, Colección Archivos: 456-461.

García Ramos, Juan Manuel, 1996: *La narrativa de Manuel Puig. (Por una crítica en libertad)*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

Giordano, Alberto, 1998: “La serie Arlt-Cortázar-Puig”, en Amícola y Speranza: 61-69.

---, 2001: *Manuel Puig. La conversación infinita*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Goldchluk, Graciela, 1997: “Una literatura rara”, en Lorenzano, Sandra (coord.), *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México D.F., Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Autónoma de México: 61-74.

---, 2000: "Exilio y travestismo, los escritos mexicanos de Puig", en Daniel Balderston, ed.: *Sexualidad y nación.* Colección Biblioteca de América. Pittsburgh: Instituto Internacional del Literatura Iberoamericana: 153-171

---, 2001: “El legado banal. Una lectura geneticista de la relación entre cine y literatura en los textos de Manuel Puig”, en *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo*. Compilado por Sergio Pastormerlo y María Celia Vázquez. Buenos Aires: Eudeba, Universidad Nacional del Sur: 497-506.

Jill-Levine, Suzanne, 1991: “Between Cultures: *Boquitas pintadas* into *Heartbreak tango*”, en *The Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*, Minnesota, Graywolf Press: 123-133.

Kerr, Lucile, 1987: *Suspended Fictions. Reading Novels by Manuel Puig*, Urbana - Chicago, University of Illinois Press. (En particular 2002: “La política de la seducción, *El beso de la mujer araña*”, traducido por la autora en Puig, *EBMA*, Colección Archivos: 641-675).

----, 1992: “The Dis-Appearance of a Popular Author: Stealing Around Style with Manuel Puig’s *Pubis angelical*”, en *Reclaiming the Author. Figures and Fictions from Spanish America*, Durham – Londres, Duke University Press: 89-110.

Lorenzano, Sandra (coord.), 1997: *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la UNAM.

Lorenzo Alcalá, May, 1992: *Manuel, María y Manuel*¸ Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Mercado, Tununa, 1994: "No me digas adiós", en *La letra de lo mínimo*, Rosario, Beatriz Viterbo.

---, "Lecturas de escritores", 1998: en *Encuentro Internacional Manuel Puig*: 11-16.

Morino, Angelo, 2002: "La capelina de Leni", en Puig, *EBMA*, Colección Archivos: 449-455.

Muñoz, Elías Miguel, 1987: *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*, Madrid, Pliegos.

Rosenkrantz, Guillermina, 1999: *El cuerpo indómito*. *Espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig*, Buenos Aires, Simurg.

Speranza, Graciela, 2000: *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Norma.

Zapata, Mónica, 1999: *L'oeuvre romanesque de Manuel Puig. Figures de l'engermement*, París-Montreal, L'Harmatan.

III. Sobre crítica genética

Derrida, J., Contant, M., Ferrer, D., Hay, L., Rabaté, J-L., 1998: "Une discusión avec Jacques Derrida. Archive et brouillon", mesa redonda del 17 de junio de 1995, en Contant, Michel et Ferrer, Daniel (comp.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, Théories,* Paris, CNRS Éditions.

Goldchluk, Graciela, 2002: "Distancia y contaminación. Estudio crítico genético de la fase redaccional", en *El beso de la mujer araña*, Edición Archivos.

Grésillon, Almuth, 1994: *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Unversitaries de France.

Grésillon, Almuth y Werner, Michaël comp., 1985: *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, París, Minard (Lettres modernes).

Hay, Louis, 1993: "La escritura viva", en *Filología*; pp. 5-23. (Traducción de María Inés Palleiro.)

Lois, Élida, 1988: "Estudio filológico preliminar" de Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra* (volumen coordinado por Paul Verdevoye). 2da. ed. París; Madrid: Colección Archivos, 2; pp. XXIII-LXV.

---, 2001: *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires: Edicial.

Lois, Élida (comp.), 1994: *Filología*, II, 1-2 Volumen dedicado a crítica genética, Buenos Aires, Insituto de Filología y literaturas hispánicas "Dr. Amado Alonso".

Mitterand, Henri, 1985: "Avant-Propos", en Grésillon y Werner, *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*; pp. I- XV.

Panesi, Jorge, 1996: "José Amícola (y colaboradoras). Manuel Puig. Materiales iniciales para *La traición de Rita Hayworth*", reseña, en *Orbis Tertius*, I, 2-3, La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria; pp. 374-377.

Romero, Julia, 2002: "Los posibles narrativos. Estudio crítico genético de la fase prerredaccional", en Puig, *EBMA*, Colección Archivos: XXXIII-LIII. (También introducción a los pre-textos y notas críticas.)

IV. Bibliografía general citada

Adorno, Theodor, 1984: *Teoría estética*. Buenos Aires, Hispamérica. (1ª ed. en alemán 1970. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez.)

Aguilar, Gonzalo, 2002: "Caetano Veloso, un Orfeo desafinado", en *milpalabras*, 4, primavera-verano.

Asociación Madres de Plaza de Mayo, 1995: *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Ediciones Asociación Madres de Plaza de Mayo.

Avellaneda, Andrés, 1983: *El habla de la ideología. Modos de réplica litearia en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

---, 1986: *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Bajtín, Mijaíl, 1993: *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico. (1ª ed. en ruso 1977. Traducción de Tatiana Bubnova 1986.)

Balletbo, Ana, Capmany María Aurelia, et al, 1977: *La liberación de la mujer. Año cero*. Buenos Aires, Granica. (1ª ed. en castellano 1972, 1ª ed. en francés 1970).

Benjamin, Walter, 1989: *Discursos interrumpidos I,* Madrid, Taurus. (1ª ed. en alemán: 1972. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre.). Especialmente 1933: "Experiencia y pobreza": 165-163; y 1937: "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs": 87- 139.

Blanchot, Maurice, 1992: *El espacio literario*, Barcelona - Buenos Aires - México, Paidós.

Bocchino, Adriana, 2001: *Caso Rayuela. Las tramas de un ardid,* Mar del Plata, Estanislao Balder editor.

Castillo Zapata, Rafael, 1993: *Fenomenología del bolero*, Caracas, Monte Ávila Editores.

Cirlot, Juan Eduardo, 2000: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela. (1ª ed.: 1958.)

Contant, Michel, et Ferrer, Daniel, 1998: *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, Paris, CNRS Éditions.

Cortázar, Julio y Barrenechea, Ana María, 1983: *Cuaderno de bitácora de* RAYUELA, Buenos Aires, Sudamericana.

Chocrón, Isaac, 1972: *La revolución*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo.

de Diego, José Luis, 2001: *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina 1970-1986*. La Plata, Ediciones Al Margen.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, 1997: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos. (1ª ed. en francés 1980. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta).

Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española. Edición electrónica. Versión 21.1.0, Espasa Calpe, 1995.

Estudios Cinematográficos, número dedicado a Géneros cinematográficos, año 6 Nº 19, junio-octubre 1999, México, UNAM.

Foucault, Michelle, 1971: "Nietzsche, la genealogía, la historia", en Idem, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992. (3ª ed.. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría.)

García, Gustavo y Aviña, Rafael, 1997: *Época de oro del cine mexicano*, México D. F., Clío.

García Riera, Emilio, 1971: *Historia documental del cine mexicano. Época sonora.* México D.F., Ediciones Era. (En especial Tomo III: 1945-1948).

Giordano, Alberto, 2002: "Cortázar en los 60: ensayo y autofiguración", mimeo (leído en la Universidad de La Plata, el 25 de setiembre).

Goldchluk, Graciela, 2001: "Más mujeres que matan", en *Revolución y Cultura*, Nº 3, mayo-julio, La Habana: 15-20,

González Tuñón, Raúl, 1973: *El violín del diablo/ Miércoles de ceniza*, Buenos Aires, La Rosa Blindada.

Hutcheon, Linda, 1991: *A Theory of Parody, The teachings of twentieth-century art forms*, Routledge, London (1º ed. 1985).

Jameson, Frederic, 1989: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. *La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor. (Tit. original: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, 1989. Traducción de Tomás Segovia.)

Kaplan, Caren, 1996: *Question of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Durkham – Londres, Duke University Press.

Lamarr, Hedy, 1968: *Extasis y yo*, México, Grijalbo.

Ludmer, Josefina, 1999: *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires, Perfil.

Manzi, Italo, 2002: "María Félix: el último mito", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 629, Madrid, noviembre.

Melville, Herman, 1983: *Bartleby, el escribiente*, Barcelona, Bruguera. (1ª ed. en inglés, 1856. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges.)

Monsiváis, Carlos, 1974: "José Alfredo Jiménez. No vengo a pedir lectores (Se repite el disco por mi puritita gana)", en *Amor perdido*, México, Biblioteca Era, 1977.

Néret, Gilles, 1999: "Simbolismo secesionista y mujeres fatales", en *Klimt*, Colonia/ Londres/ París/ Madrid/ Nueva York/ Tokio, Taschen Verlag.

Panesi, Jorge, 2000: "La garúa de la ausencia", en *Críticas*, Buenos Aires, Norma.

Passeron, Jean-Claude, 1991: "La ilusión del mundo real: *-grafía, -logía, -nomía*", en Grignon y Passeron, *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión (1ª ed. en francés, 1989. Traducción de María Sondereguer, revisada por los autores.)

Rudni, Silvia, 1984: *De profesión periodista*, Buenos Aires, de la Flor.

Rulfo, Juan, 1997: *El gallo de oro y otros textos para cine*. (Presentación y notas de Jorge Ayala Blanco), México, Era.

Salinas, Pedro, 1933: *La voz a ti debida*, en *Poesía*, Madrid, Alianza, 1980.

Sarlo, Beatriz, 1983: "Literatura y política", *Punto de Vista* Nº 19, Buenos Aires, diciembre; pp. 8-11.

Sosnowski, Saúl (comp.), 1988: *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, EUdeBA.

Veraldi, Gabriel, 1986: *La novela de espionaje*, México, Fondo de Cultura Económico.

Voloshinov, Valentín, 1981: "El discurso en la vida y el discurso en la poesía. (Contribución a una poética sociológica)", Todorov, Tzvetan, *Mikhail Baktine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil.

Webster Dictionary, en *Encyclopædia Britannica*. Formato CD-Rom, Copyright 1994-1999

V. Películas citadas

Allá en el Rancho Grande. Dir.: Fernando de Fuentes, 1936 (Méx.). Intérpretes: Tito Guízar, René Cardona, Esther Fernández.

Argelia/ Algiers. Dir.: John Cromwell, 1938 (U.S.), drama romántico. Intérpretes: Charles Boyer, Hedy Lamarr, Sigrid Gurie.

Aventurera. Dir.: Alberto Gout, 1950 (Méx.). Intérpretes: Ninón Sevilla, Tito Juno, Andrea Palma.

Camarada X/ Comrade X. Dir.: King Vidor, 1940 (U.S.). Intérpretes: Hedy Lamarr, Clark Gable.

Camelia. Dir.: Roberto Gavaldón, 1954 (Méx.). Intérpretes: María Félix, Carlos Navarro.

Cat People/ La marca de la pantera. Dir.: Jacques Tourneur, 1942 (U.S.). Intérpretes: Simone Simon, Kent Smith, Tom Conway, Jane Randolph.

El lugar sin límites. Dir.: Arturo Ripstein, 1978 (Méx.), drama. Intérpretes: Roberto Cobo, Gonzalo Vega, Ana Martín, Lucha Villa.

El gallo de oro. Dir.: Roberto Gavaldón, 1963 (Méx.). Intérpretes: Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Marcelo Busquets.

El otro. Dir.: Arturo Ripstein, 1984 (Méx.). Intérpretes: Juan Ignacio Aranda, Rafael Sánchez Navarro.

El gran vals/ The Great Waltz. Dir.: Luis Duvivier, Victor Fleming 1938 (U.S.). Intérpretes: Luise Rainer, Fernand Gravey, Miliza Korjus.

Fando y Lis. Dir.: Alejandro Jodorowsky, 1963 (Méx.). Intérpretes: Sergio Kleiner, Diana Mariscal.

La mujer de todos. Dir.: Julio Bracho, 1946 (Méx.). Intérpretes: María Félix, Armando Calvo.

La historia se hace de noche/ History Is Made at Night. Dir.: Frank Borzage, 1937 (U.S.). Intérpretes: Charles Boyer, Jean Arthur.

Los conspiradores/ The Conspirators. Dir.: Jean Negulesco, 1944 (U.S.). Intérpretes: Hedy Lamarr, Paul Henreid, Sydney Greenstreet.

María Candelaria. Dir.: Emilio Fernández, 1944 (Méx.). Intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz.

Pecadora. Dir.: José Díaz Morales, 1947 (Méx.). Intérpretes: Ramón Armengod, Emilia Guiú, Ninón Sevilla.

Salón México. Dir.: Emilio Fernández, 1949 (Méx.). Intérpretes: Marga López, Miguel Inclán.

Smiling Through/ La llama eterna. Dir.: Sidney Franklin, 1932 (U.S.). Intérpretes: Norma Shearer, Fredric March y Leslie Howard.

Zu neuen Úfern/ Se trata de una dama. Dir.: Douglas Sirk, 1937 (Alem.), drama. Intérpretes: Zarah Leander, Willy Birgel, Viktor Staal, Carola Höhn.

Apéndice documental

Dado el enfoque particular de esta tesis, nos pareció imprescindible incluir un apéndice documental con tres documentos utilizados como fuente para el análisis. Se presentan por lo tanto dos testimonios inéditos de personas que estuvieron cerca de Manuel Puig durante sus primeros años de exilio. El primero es una conversación que mantuve en octubre de 1999 con Xavier Labrada, quien conoció a Manuel en 1974 y continuó una amistad durante toda la vida. El segundo es una entrevista a César Calcagno (el nombre que aparece en los manuscritos de *PA*) quien mantuvo una amistad breve pero intensa con Puig durante el año 1975, hasta comienzos de 1976. Esta entrevista fue realizada por Mausi Martínez para su documental *Puig, 95 % de humedad*, en junio de 2002 y se presenta completa, tomada de la película sin editar. Completa esta sección una entrevista de Elena Poniatowska a Manuel Puig, publicada en el diario *Novedades*, de México, los días 19, 23 y 24 de octubre de 1974 y que, a pesar de que fue incluida en una publicación homenaje del Centro de Arte Moderno de Quilmes, sigue siendo casi inaccesible. La calidad de los interlocutores hace esta entrevista excepcional, y la problemática abordada la hace imprescindible para completar esta tesis.

Conversación con Xavier Labrada, México, octubre de 1999

por Graciela Goldchluk

Conocí a Xavier Labrada en 1997, durante los primeros diez días en que estuve en la ciudad de México. En esa ocasión fuimos recibidas junto con mi compañera Julia Romero, gracias a una carta que había escrito Male Puig, donde nos recomendaba. El nombre de Male Puig nos franqueó las puertas de Televisa, la emisora más grande de ciudad de México, donde Xavier es director de programación. Dos años más tarde regresé yo a México con intención de entrevistarlo, y con la cronología que habíamos realizado en conjunto con Julia y con Jorge Panesi para la edición de Archivos de *El beso de la mujer araña*. Esa cronología sirvió de pie para la charla que acá se rescata, llevada a cabo en las oficinas de Televisa de Xavier Labrada, interrumpida por varios llamados telefónicos y avisos desesperados por parte de al menos tres secretarios. Esperaban desde hacía más de media hora al director de programación para comenzar una reunión importantísima, pero la evocación de Manuel se impuso sobre las obligaciones.

Xavier Labrada: Es verdad... él nunca dejó de hacer guiones.

Graciela Goldchluk: ¿Quiénes son las divas que a Manuel le fascinaban? Greta...
Greta sí, Norma Shearer, acá lo dice muy claro [en la cronología], Irenne Dunne, aquí faltaba Irene Dunne.

Sí, las comedias...
Y los melodramas de Irene Dunne también, acuérdate.

¿Cuál?
Penny Serenade, la de la canción esa del centavito, con Cary Grant, la del niño que se muere y cosas de esas. Irene Dunne era una de las absolutas, Crawford, y Rita.

¿Y aquí en México?

Aquí en México, María Félix, era de sus ídolos. Y Carmen Salinas, a una mujer, a una actriz que le escribe, cuántos de todos los que han salido.

Es notable, porque Carmen Salinas por lo menos en el extranjero no es tan famosa
Es un fenómeno local Carmen Salinas

Y es algo que Manuel valoró
Sí, le gustó mucho. Actualmente tiene casi tres o cuatro años con una obra de teatro que se llama *Aventurera*, basada en la película, que tendrías que haber ido, mujer, a verla. Si hubiera sabido yo te hubiera llevado a verla. Retomó toda la película, la retomó, tomó el guión de Carlos Olmos, un dramaturgo mexicano y lo hizo proyecto teatral, para Carmen. El papel que en la película hace Andrea Palma, que es la dama de sociedad y la dueña del burdel. Dama de sociedad de Guadalajara y dueña del burdel en Juárez, lo hace aquí Carmen Salinas.

Que en la película son...
Andrea Palma, y Ninón Sevilla el papel que hace la rumbera, que es una niña bien y se convierte en rumbera, lo han hecho tres a cuatro mujeres ya, y es un exitazo. Mucho de ese éxito también se debe a un monólogo que tiene Carmen Salinas que está platicando, donde habla de todas las actualidades políticas, cosa que no está en el libreto, son como quince o veinte minutos. Y lo incorporó a este espectáculo y hace imitaciones, en este espectáculo y también canta. Imita a la Guillot, imita a Celia Cruz

¿Cómo era el ambiente en ese momento aquí? ¿Había buenos espectáculos?
Siempre había comedias musicales. Hay como treinta, cuarenta años de comedias musicales. Han traído cosas de Broadway, entonces por eso se le ocurrió una cosa mexicana.

Porque hay una cosa extrañísima en *Muy Señor Mío*. Es una comedia para la familia que uno la podría pasar por televisión y nadie se ruborizaría, sin embargo es la historia de una prostituta que se viste de hombre y seduce a las mujeres.
Pero cuántas veces eso se ha hecho en comedias familiares, también en los equívocos.

Es una historia de travestismo y además de travestismo de espionaje...

Y de espionajes, que es otro de los temas que a él le encantaban, el espionaje

Y de nazis, no? Está la espía nazi

¿No apareció entre los papeles un proyecto sobre las cosas nazis en la Argentina? Sobre cuando los nazis llegaron por allá. Él tenía alguna idea de eso, a mí me lo platicó pero no sé si lo escribió.[135]

El centro era...

Mostrar un poco el clima, y con el elemento definitorio de una época y sobre eso, sobre eso tenía unas ideas, para todo

Hay que volver a mirar

Habría otra que me platicó y el concepto era..., es una historia para que los niños le pierdan el miedo a la muerte

Ah sí, a esa la hemos llamado "Historia con pescador"

Esa era, claro

Y es verdaderamente como un cuento infantil

Es para niños para que le pierdan el miedo a la muerte, así era, ese era el concepto de Manuel

Trabajaba con la idea de relato infantil, es una cosa que lo seduce mucho

Todas las formas populares. Si tú te fijas en los relatos infantiles son donde están más claros los arquetipos.

Manuel trabajaba mucho con los arquetipos.

Jung, toda la cosa de Jung verás cómo se la sabía

---

[135] El proyecto sería uno pensado para el grupo Caviar y la vestuarista Renata Schusheim, cuya publicación se prepara con el título "Un espía en mi corazón".

Y una amiga nos dijo que leía Aristóteles, que la *Poética*...

Ah sí, sí. El hecho de que cuando platicaba, platicaba de esa manera, era..., la sencillez no se logra con ignorancia únicamente. La sencillez absoluta y el poder explicar cosas complicadísimas en un lenguaje tan sencillo como lo hacía Manuel no es de gente ignorante. Yo creo que era el lado freudiano que más le gustaba el del aspecto de Jung, no? Cómo Jung toma eso y lo modifica y hace otro...

Claro, digamos cómo rompe con Freud

Claro, pero a la vez tiene sus raíces, y eso es lo que le gustaba.

Él siempre dice en los reportajes, que las películas actuales no le gustaban

Muy pocas le gustaban.

¿Cómo se llevaba con el cine de autor?

Depende el autor

Una cosa que dice Echavarren es que Molina es anacrónico, ¿no hay Molinas todavía?

Molina es clásico... no es anacrónico es clásico. ¡Por favor, no! ¿qué anacrónico?, yo le pego a Roberto, cómo se atreve a decir eso. Pues sí, Ulises es anacrónico, claro... Helena de Troya tan anacrónica que es, sí... Medea... más anacrónica que Medea no puede haber

Porque además, el personaje de Molina es un clásico que sigue existiendo, porque qué pasa ahora, somos todos gay, entonces no hay ninguna loca más

Sí..., y políticamente correctos. Pero cómo que no va a haber. Es otro el vestuario, a lo mejor es otro el lenguaje, pero las ideas son las mismas.

Yo creo que hay una cosa represiva, de un sector gay que reprime...

Al afeminado

Que le molesta

Mucho, mucho, como en el caso de las lesbianas que reprimen mucho a las demasiados masculinas... Y enfrentar a esos, al más reprimido, al menos políticamente aceptado del sector gay, enfrentarlo con la ideología otra, qué tema!

A mí me parece que eso, nosotros leímos eso incluso por otras cosas, también como una respuesta a Cuba, lo que pasa es que después Manuel, como vino toda la feroz represión en Argentina (te comento la idea a ver qué pensas) ya había que atenuar porque tampoco era cuestión de ridiculizar mucho al guerrillero porque bueno ya estaban metiendo presos...

No, el guerrillero es un santo, es lindísimo. Y no solamente Cuba, era toda la izquierda, la izquierda mundial, yo creo ¿no?

Sí pero el problema que tiene Manuel con el *boom*, me parece que es que no va a cantarle las loas a Fidel Castro

Porque el *boom* tenía una visión muy superficial de la izquierda, les ponían el espejito así, iban todos corriendo, porque lo otro quedaba peor.

Pero es que Manuel no estaba a favor de Batista, para nada, no es que estuviera en contra de la revolución

No, de ninguna manera, al contrario, si algo le repelía a Manuel era la autoridad, las figuras de autoridad.

Quería preguntarte si vos recordás si Manuel miraba el mundial de fútbol argentino en 1978, qué hablaba de los militares argentinos, si le gustaba el fútbol...

El fútbol es de Carlos y de Male, cuando estaba con Carlos

Pero Male antes de casarse iba.

Por eso a Carlos le encanta

Male iba a la cancha de Estudiantes, ¿podés creer?

Era impresionante, porque yo pensé que era como transformación de Male. Porque cuando estuvo Carlos aquí, que fue en el '90 que había un mundial de fútbol o algo así y vimos algunos partidos allá algún domingo en Cuernavaca. Male, era el mismo entusiasmo de estar viendo una película de Jane Wayman eso era lo que estaba viendo. Así como si estuviera viendo *Lo que el cielo nos da*, así.

No tanto...

Perdóname pero sí. Era lo mismo.

¿Pero Manuel hablaba... opinaba sobre los militares en Argentina?

Que era un asco.

Que era un asco y ninguna intención de regresar. Y ningún recuerdo, "Ay qué lindo... cómo extraño la Argentina ¡No!

"¡Ni muerto quiero volver allá! ¡Ni muerto quiero volver allá!", varias veces

Ninguna intención, jamás.

¿Quién te dice que en diez años no iba a opinar diferente?, pero hasta donde llegó: "ni muerto regreso a Argentina".

Cuando el llegó aquí, al principio, ¿estaba preocupado, estaba asustado?

Supuestamente había aparecido una lista negra o algo así, lo podían llegar a detener en cualquier momento o no sé qué cosa.

Además daban listas y si no dejaban el país los mataban

Sí, los desaparecían, él vivía como muy asustado

¿Él llegó asustado?

Impresionado sí, no sé si asustado, pero muy impresionado, de todo lo que pasaba ahí. Y él "Ni muerto regreso ahí". Y eso no una vez, varias de esas frases te las estoy

diciendo textual. Ya han pasado diez años y esas cosas no se olvidan, no. Si no por ¿qué se vino a vivir acá?, igual podría haberse ido a vivir a Buenos Aires

Sí, después que pasaron los militares...

Todo lo que hizo, la casa esa, lo que estaba haciendo era para una temporada muy larga, instalarse definitivo, estaba haciendo un jardín, etc.. ¿No la llegaste a ver tú esa casa?, no sé cómo estará ahora, no pero...

Yo fui hace dos años, cuando estuvimos la otra vez y estaban por venderla, entonces nosotros dijimos "¿usted sabe que acá vivió Manuel Puig?" "Ah... bueno, pasen" y sacamos fotos...

Y tenía otra casa enseguida como de huéspedes y abajo estaba su estudio

¿Y Male iba a estar en la casa esa de huéspedes?

No, no, no. En la casa grande había, la recámara de Male, la recámara de Manuel, el baño, la sala, la cocina y abajo otra recámara que era para amigos el fin de semana. Yo tenía mi recámara ahí.

Recuerdo que vos dijiste que Manuel decía que con esa dirección no le iban a dar el Nobel

No... porque cerca de ahí había una calle que se llamaba Mesalina. "Si yo llego y digo mi dirección es de Mesalina 69... se fue todo".

Te quiero pedir que me nombres películas preferidas por Manuel y música preferida por Manuel

Música: Agustín Lara y José Alfredo Jiménez de acá de México. No sé de otro lado

Sí, es lo que más me interesa

Agustín Lara y José Alfredo Jiménez. En primer término absoluto eran esos.

Y hay como una tensión entre ellos ¿no? Agustín Lara es el romántico, el poeta.

El poeta, “el músico poeta” ¿qué más quieres? Así se llamó desde hace 40 o 50 años. Un Locutor de la doble U seguramente se lo puso “El músico poeta” Agustín Lara.

Y José Alfredo Jiménez...

José Alfredo Jiménez el compositor número uno, trágico.

Hay una anécdota, que quisiera que me aclares, que creo que fue cuando murió José Alfredo que hubo un programa de televisión ¿no?

Sí, se llamaba “Anatomías” con Jorge Santalla, entonces hicieron sobre José Alfredo Jiménez y acerca de la canción, que en esa época estaba muy de moda, “El Rey”. Entonces lo tildaron de borracho de promotor del alcoholismo del machismo. Y lo que les dijo Manuel era que esa visión, era una visión muy superficial de la canción, que se fijaran muy bien lo que decía la canción, que la canción era el grito de un hombre desesperado, y les recitó “no tengo trono ni reina ni nadie que me comprenda pero sigo siendo el rey” ... Esto es un hombre desesperado. Y un clásico.

Las dos veces que usaste la palabra clásico, cuando dijiste clásico para Molina me interesó muchísimo

Clásico ¿cuándo dije clásico?

Hay una visión...

Se va al fondo de las cosas, se va hasta las esencias de todo, de las cosas que no van a cambiar al paso de los años, no la superficialidad de la portada del periódico de hoy, no.

Y en películas, ¿qué es lo de verdad de Manuel?

El melodrama, absolutamente, Douglas Sirk, Leo McCarey. El cine americano, el cine mejora en los 40 y en los 50, oye “Lo que el cielo nos da” que es la película favorita de Male, es una de las películas favoritas de Manuel. Todo Douglas Sirk *Imitación de la vida*. Los créditos, los que repetíamos cuatro o cinco veces, los créditos de *Imitación de la vida* son los diamantes que están cayendo como lágrimas y que está cantando “Imitation of Life”.

Sublime obsesión

Sublime obsesión, tú mencionas acá *La Habanera*, que era una de sus favoritas. *Die grosse Liebe* también, *El gran amor*, de Zarah Leander ¿Cuáles otras?

Y también en cine él tiene unas películas de Carl Drayer y de cine japonés y todo eso también...

Kurosawa

Le gustaba Kurosawa. Pero eso ya es otra etapa ¿no?

Es otro lado, pero su avenida principal es el melodrama. En el cine mexicano, el melodrama.

El melodrama clásico, no cualquier melodrama

¡El melodrama, el gran melodrama! Que aquí le gustaba mucho conocer también, yo le presenté a un escritor que hizo muchas películas en esa época del cine mexicano que se llama Edmundo Báez. Era guionista, entonces Manuel apuntaba las frases y en las reuniones él le decía "Edmundo, pero ¿cómo pudiste escribir esto? ¿Quién te dictó esta línea maravillosa", "Y yo siempre pensaba en María Félix", le decía el otro, "¿María, te atreverás a decir esto?", frases como: "De ti me ha quedado un mal recuerdo... y una magnífica residencia". Con Edmundo platicaban mucho. Y Edmundo muere el mismo año que Manuel, Edmundo muere en marzo y Manuel muere en julio.

Y el Indio Fernández

Las películas del Indio. Sobre Gavaldón, tenía mucha consideración sobre Gavaldón, que ha sido un cineasta que fue denostado en una época; que fue revalorizado, denostado de nuevo, revalorizado, pero que tenía ciertas pretensiones ciertas cosas de Bracho, como *Distinto amanecer*. Pero el Indio era..., y las cosas de María Félix, *Doña Diabla* por ejemplo

Claro, porque también María Felix...

Un crítico vino acá hace un par de años para un artículo que estaba escribiendo sobre María Félix, y una de las gentes con la que platicó fue Manuel. Y Manuel le da una

visión muy inteligente de María y el dato que hace única a María en el contexto de las estrellas mundiales, es así. Las estrellas de Hollywood tenían todo un estudio atrás que las diseñaba, las peinaba, las cuidaba. María Félix se hizo sola, no había un estudio no había nada. Tenía amigos inteligentes pero era ella la que diseñaba, ella la que diseñó su imagen .

No conocí a Manuel, pero sí a sus amigos, y a través de sus amigos tengo la impresión de que debe haber sido una buena persona

Y muy divertido, muy divertido.

Parecería que él pescaba cosas de todos ¿no? Entonces yo hablo con vos, hablo con Male y yo creo que están todos.

O al revés, quién sabe, ah quién sabe, a lo mejor todos tenemos una parte de él ya...

Pero están todos en las entonaciones...

Sí, Male está mucho, Male está en todas, en la última novela. Ahora velos a los dos interactuar. Pocos momentos tan divertidos como los domingos en Cuernavaca. Ay, qué maravilla. Acabo de ver yo una versión de *The Mikado* una opereta inglesa, que era una de las favoritas de Manuel.

Claro, le gustaba la ópera también

Yo ahí sí, yo empecé a conocer óperas hasta después de que murió Manuel, ahí empecé a ver, como una cosa.... Días domingo, yo me la paso viendo, o yendo al Metropolitan pero a ver ópera. Entonces más o menos lo que yo sé de óperas ahora es de diez años a la fecha, porque los domingos aquí, no, no, no, ¡películas, películas! Y él "Vean ópera", yo no, nunca. Le tenía un rechazo total a la ópera y ahora soy aficionado. Pero en esa opereta *The Mikado* hay una escena donde un protagonista que es el factotum del pueblo, del pueblo perdido por el Japón y que está cantando, definiendo su personaje bailando, estaba yo viéndola hace como tres domingos y estaba yo extasiado. Entonces llega un amigo Víctor, que lo conoció muy bien, que fue el que se encargó, con la muerte de Manuel fue el que me ayudó con todo, todo eso. Yo le dije mira ve esto que bonito está; dice: "Ay ya sé porque te gusta, está bailando igualito que Manuel, así

bailaba Manuel". Todos los gestos que hacía Manuel, estaban ahí. Muy buen bailarín, casi el nivel de comedias musicales americanas el de South Pacific, Oklahoma, todas, todas. Pero sí, era muy buena persona, tremendo, muy crítico, mucho rigor.

Mucho rigor claro, para escribir ¿no?, eso se ve también, se sorprende el que no conoce, por eso nosotros tenemos ese interés en mostrar la obra

Los grandes artistas, que les sale como sin esfuerzo un lograzo. Y a la Callas el do de pecho, parecía que estaba ja ja ja, así ¿no? es el chiste de los grandes, que no se nota esfuerzo.

Claro, y además tenía una gran, me parece, preocupación por construir una imagen de escritor en contra de la imagen tradicional del escritor argentino serio, filosófico o comprometido políticamente, no yo no sé, no me importa, hablemos tonterías...

En su vestuario por ejemplo

Ármame su vestuario, ¿cómo se vestía?

Se vestía muy bien...

¿Cuándo lo conociste a Manuel?

Lo conocí a principios del 74. Emilio García Riera, un crítico de cine me lo presentó, porque lo conocía él a través de otras gentes, y Manuel estaba muy interesado en ver películas mexicanas. Él ya tenía una lista de ciertas películas mexicanas del cine de los cuarenta, principios de los cincuenta.

¿Él ya vino con la lista de películas que quería ver?

Él vino con una lista previa, y la rehizo acá. Todo eso con el fin de describir la película mexicana de *El beso de la mujer araña*.

¿Y qué opinás vos de esa película?

Es un fresco de todos los géneros del cine mexicano, y es fantástica la película... a mí me gustó mucho. Entonces me lo presentó García Riera con la idea de que le pasara las

películas mexicanas, porque en esa época yo trabajaba en Canal 13 y le programamos esas películas con la filmoteca de Manuel Barbachano. En esa época estaba todo en 16 mm, no había el video... Entonces, yo tenía un proyector de 16 mm en mi casa, y entonces todos los días religiosamente, y todas las noches, lloviera o tronara, había una película en mi casa para ver.

¿En dónde vivía?

Vivió en un hotel, en un hotel acá por La Fragua. Pero también vivió en casa de Ricardo Regazzoni, por Coyoacán.

¿Y él se llega a instalar en México o pasa directamente a Nueva York?

Por los problemas cardíacos, la altura le afectaba, que Cesarman le había descubierto taquicardia, y que la altura lo afectaba. Cesarman es un cardiólogo muy famoso aquí, el mejor cardiólogo de la ciudad. Y él lo conocía a través de Ulalume González de León, y él fue quien lo atendió... Pero yo no estoy muy seguro si fue la altura, fueron los nervios, fue que se hartó que no se concretaran los proyectos...

¿Proyectos teatrales?

Eso, que venía uno tras otro, y le daban largas y largas... y nunca veía nada concreto. En parte fue eso también.

¿Estaba deprimido por la muerte de una amiga también? En algunos reportajes lo dice.

Yo no lo supe... Hay una cosa que te quería preguntar... me lo dijo pero se me olvidó ¿quién es el miembro del jurado que se opuso a darle el premio? [por *LTRH*]

Vargas Llosa...

Es verdad, Vargas Llosa, pero cómo después de eso hay unas cosas tan divinas de Vargas Llosa?

Bueno, el mismo Manuel dice que después Vargas Llosa reconsideró su posición...

Claro, después escribió *La tía Julia y el escribidor*, no?

Pero él dijo que eso no era literatura.

Pero eso lo supera a Monsiváis con *El beso de la mujer araña*

¿Cómo fue eso?

Eso me consta a mí. A mí me dijo "Sí está bien... pero no es tan buena como las anteriores", que era algo recurrente en las novelas de Manuel, cada una no era a la altura de la anterior, y no le sacó la nota, nunca le sacó la nota. Y lo que estaba esperando Manuel era la nota en *La Cultura de México*, que es el suplemento cultural número uno.

¿Y con *Pubis angelical*?

Ah, con esa peor, con esa peor. Había campo de batalla ahí.

¿Qué pasó con *Pubis angelical*?

Pubis angelical se vendió muy bien. Se vendió muy bien, fue un best seller *Pubis angelical*.

¿Pero en los suplementos literarios?

En los suplementos... yo creo que... *Boquitas pintadas* sería la última que tuvo buena crítica... Porque *The Buenos Aires Affair* la pusieron también por el piso.

***The Buenos Aires Affair* le dolió muchísimo a Manuel, porque había sido secuestrada por la policía en Argentina, y encima no le sacaban buena crítica. Si ni siquiera te ponés de parte del que es censurado...**

Sí, lo que me encantó es lo que dices aquí [en la cronología] que es el único escritor que fue censurado después de Franco, eso es verdad.

Quisiera que me cuentes qué es lo que vos recordás de la escritura El beso de la mujer araña, si Manuel había traído algo.

Sí, traía una, es muy cierto eso. Lo que yo no me acuerdo es que aquí dice que la novela empezaba con una cosa de Molina agonizante. Yo no me acuerdo de eso. Yo eso no lo leí nunca. Estaría en las cosas que rompió.

Sí, lo rompió, pero quedó en los apuntes iniciales, como una posibilidad...

Pero es que desde que yo me acuerdo... La primera parte que yo leí de El beso es lo que es la primera parte de la novela, que es lo que traía. Y la primera parte que es lo que traía ya empezaba "ella es una mujer diferente", lo cual quería decir que él ya traía *Cat People* muy grabada.

¿Escribía directamente a máquina?

Sí, muchas veces él se quedaba en el departamento donde le pasábamos las películas. El se quedaba todo el día trabajando.

¿El se quedó en tu casa entonces también?

Mucho. Pero él no vivía ahí, vivía en el Hotel. A veces se quedaba a dormir porque "ya es muy tarde, ya no me voy", porque había terminado la película muy tarde. Y al día siguiente se quedaba trabajando todo el día, con Agustín. Agustín vivía allí también. Y ahí fue que empezaron la colaboración ellos.

Pero Agustín lo ayudó mucho con los diálogos de *Pubis angelical*, y con las obras, en las expresiones mexicanas, pero no en *El beso de la mujer araña*, o sí?

En *El beso* yo creo que en la película mexicana, pero eso lo debe saber él. Escribieron *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*, posiblemente para Carmen Salinas, pero no recuerdo bien. Carmen Salinas intervenía en *Amor del bueno* en un papel secundario, en *Muy señor mío* tenía el estelar, y en *Urge marido*. Y le escribió el papel en *El lugar sin límites* que hizo, eso es una cosa que no está en la novela. Un papelito muy chico, anda por ahí en el burdel, no? con la Japonesita. Pero es que desde que la vio era como una especie de fascinación que tenía con la mujer, con la Salinas. Ella fue la que le provocó muchas cosas.

Te quiero hacer una pregunta, hemos visto que cuando Manuel escribe la película mexicana en *El beso*, va hilvanando boleros cantados por Elvira Ríos en unos discos que tiene

Agustín Lara, Agustín Lara era el número uno. Y José Alfredo en la cosa ranchera, en la cosa más folklórica, en la cosa de música mexicana. Entre los dos está. Pero mira, tenía varios proyectos, otra musical que yo la conocí como *Comitán*: "Comitán de las flores/ dónde están mis amores," etcétera etcétera... con unas canciones muy viejas de Chiapas. Mucho antes de que empezara la revolución en Chiapas él ya andaba por ahí, le gustaba mucho la música de por ahí, música de principios de siglo. Una cosa de entre fines de siglo pasado y principios de este siglo, en una hacienda por ahí en Chiapas. Y se llamaba *Comitán*, era el título de trabajo que tenía, y tenía como un esbozo ya del argumento. Había varias.

Vos decís que escribía al correr de la máquina, ¿y se los leía a ustedes?

Yo cuando llegaba en la noche leía... a ver qué escribiste, déjame leer... y él que no está listo... y así fue que empecé a leer, no la leí toda, a ver ¿cómo fue? Sí, sí, me dio una copia del manuscrito, yo tenía una copia del manuscrito por ahí

¿De *El beso*?

Sí.

¿Y corregía con ustedes? ¿les preguntaba?

No, no, él sabía, tenía muy claro... ¿qué le voy a corregir yo? no... Le decías alguna cosa, pero él ya tenía muy claro. Antes hacía como una especie de planos, eran casi como planos arquitectónicos o quién sabe qué. Unas estructuras, porque era la estructura de la novela eso. Y primero hacía como todo el armazón, y luego después escribía.

Digamos que siempre tenía todos los capítulos en mente

Si no cómo era que podía escribir con todo el ruido. *El beso de la mujer araña* lo escribió con todo el ruido del mundo alrededor.

Ah sí...?

Sí... porque en esa época era el setenta y tantos, el rock, Janis Joplin, etcétera etcétera. Y nosotros le decíamos si vas a escribir entonces no... Pero él decía ustedes están acostumbrados a oír música, a mí no me molesta. Y era rock estridente...

Así que *El beso de la mujer araña* lo escribió con Janis Joplin.
Pero sí... Janis Joplin, Led Zepelin, tenía todo alrededor.

¿Cómo se llevaba Manuel con la cultura del rock?
Periférico, le gustaban ciertas cosas... conocía, sabía, estaba enterado, pero que fuera su música favorita no creo... Pero lo oía mucho, meses estuvo oyendo eso. Y a mí me llamó mucho la atención porque a diferencia de *Pubis angelical*, sí, *Pubis angelical* fue la que escribió en Cuernavaca, en una casa que era de Manuel Barbachano. Le prestó una casa muy linda, muy linda, para que viniera y escribiera esos guiones que dices acá. Y aquí viene el personaje de *Maldición eterna*... yo lo conocí.

¿Estuvo acá?
Sí... y aquí estuvo, estuvo ahí en esa casa. Yo lo conocí, platicamos, estuvo como una semana más o menos. Era muy neurótico... pero muy agradable, aquí se portó sensacional. Pero yo me acuerdo, porque así como cuando escribió El beso de la mujer araña estaba toda la música alrededor...

Pero vos me decís que escribía con ruido y él decía que necesitaba silencio...
A eso voy... con *Pubis angelical*, él estaba escribiendo en la casa que tenía una alberca, entonces él estaba escribiendo en un cuarto bastante retirado, y en esa época estaba Víctor y nos fuimos a Cuernavaca a verlo el fin de semana... Y yo no sé nadar, entonces no me metía, pero Víctor nadaba, se echaba en la alberca. El ruido del agua... le molestaba. Yo decía "no lo puedo creer, no lo puedo creer ¿cómo es posible? cuando estabas tú en la casa con todo el ruido no te molestaba". Yo creo que depende de lo que estaba escribiendo, o depende de su estado. Ahí en ese momento el ruido del agua le molestaba, y en el otro... Janis Joplin a todo lo que da y él seguía como si nada. Entonces, ¿cómo? a veces sí, a veces no... Dependiendo de qué.

Sabemos que corregía muchísimo, que era un obsesivo, que las palabritas...
Y las traducciones igual.

Sí, muy controlador, además cambiaba los títulos según los países... Entonces, tengo una impresión, quiero que me digas qué es lo que pensás vos... que en los guiones y teatro a Manuel le importaba menos la letra escrita, porque estaba pensando en el movimiento de los actores... ¿Corregía del mismo modo? ¿le daba la misma importancia a las novelas y a los guiones?
Yo veía que no tan complicado como en las novelas, pero en los guiones también hacía esos planos que hacía para las novelas. También los hacía en los guiones.

Pero más en relación con alguna actriz...
Él lo veía como un vehículo. Esto me gusta para. Esto lo puede hacer Carmen Salinas. Incluso lo de *Comitán* lo hizo para Angélica María. Las estrellas.

¿Cómo la conoció a Carmen Salinas?
A través de Nancy Cárdenas, que iba a dirigir todas las obras de teatro. *Amor del bueno* la iba a dirigir Nancy. En esa época Nancy empezaba como directora de teatro.

¿Y él la había visto actuar [a Carmen Salinas]?
La vio en el Blanquita haciendo sus cosas. Tenía un show de imitaciones de estrellas, y entre show y show hacía sus sketches, una comedia muy popular, bastante subido de tono a veces, y con muchas insinuaciones. Era un papel que le gustaba mucho a Manuel, el icono de mujer que representaba Carmen Salinas.

¿Y lo hacía con libretos propios?
Con libretos propios.

¿Una especie de Niní Marshall?
Ándale... ándale exacto, que era otra de sus favoritas, no?

Quiero aclarar esto porque en Argentina no se la conoce.

Claro, no lo había pensado, pero el antecedente de Carmen Salinas puede ser Niní Marshall.

Esta artista por un lado. Y la contrapartida puede ser Lucha Villa, no?
Lucha Villa porque era la intérprete de José Alfredo Jiménez, una de las principales intérpretes. Y una mujer muy guapa, muy guapa.

En *El lugar sin límites* vos decís que le agregó un papel para Carmen Salinas. Y también "La leyenda del beso", no? que en la novela es una canción.
Es "El relicario". Yo me acuerdo porque en esa época yo estaba en la casa. Y él dijo ah no no... "El relicario" no, mejor que cante "La leyenda del beso"... es más dramático. Así dijo y así lo escribió. Y en toda esa plana no creo que se haya tardado diez minutos.

¿Y tuvo algún problema con Ripstein?
No. En *El lugar sin límites* no tuvo ningún problema. Y cuando la fue a ver le gustó mucho, y él hasta cierto punto se arrepintió de no haber puesto su crédito. Y después se arrepintió muchísimo. Fue un problema de tránsito de gobierno.

¿Y cuando escribe *Recuerdo de Tijuana*?
Para Isela Vega era. Para Isela Vega, otra estrella del cine mexicano.

¿Y es cantante también?
No hizo carrera como cantante pero comenzó cantando, en los cabarets. Y después fue que se hizo estrella de cine. Y también hay un papel para Carmen Salinas ahí. Pero era un vehículo para Isela Vega. Y así todos, excepto La cara del villano, que eso empezó como un proyecto para televisión que iba a hacer Agustín [García Gil]. Yo trabajaba en canal 13 y había la oportunidad de hacer ciertas cosas como teleteatros, muy de vez en cuando.

Te interrumpo... Muestras gratis de Hollywood cosméticos, ¿se llegó a hacer en televisión?

No, no, no se concretaban los proyectos, no se concretaban. Pero era para Manuel Avila Camacho, que fue el que se lo pidió. Era un cortito que iban a hacer, un mediometraje.

Entonces, *La cara del villano* empezó para televisión....

Cuando se hicieron esos teleteatros, Agustín hizo dos, y en los dos le estuvo asesorando Manuel. Uno fue *La casa de azúcar*, de Silvina Ocampo.

¿Y se dio por televisión?

Se dio. Fue dirigida por Julio Castillo que en esa época era el director número de teatro en México, así alternativo. Salió fatal. Fatal, fatal. También luego hizo otro Agustín, asesorado por Manuel, basado en un cuento chino, que se llamaba Celos, que tiene ciertos elementos que yo volví a ver ahora en una película muy popular que se llama El sexto sentido, la de Bruce Willis. Había ciertos elementos en la adaptación esa del cuento chino que aparecen acá.

¿Recordás otros proyectos de guión?

Cast, hay uno que se llamaba *Cast*. ¿No lo hizo con Mario Fenelli este guión? Pero es anterior. En el 74 que yo lo conocí ya existía Cast. Y parte de las ideas de Cast aparecieron en un film —yo no digo que se haya leído ni nada sino coinicidencia—, ciertos elementos son muy válidos, pueden funcionar, y a lo mejor cuando los escribía Manuel se adelantaban a su época. Esos elementos que están ahora en El sexto sentido estaban ya en este guión, y en esa época no pasó nada con ellos, a lo mejor no se realizaron bien, pero la idea... era una idea anticipada, era una idea buena. Y lo de *Cast* apareció mucho en una película que se llamó *The Last of Sheila*, estaba Dyan Cannon, estaba James Coburn, pero se parecía un poco a lo de *Cast*

Conversación con César Calcagno para el documental *Puig 95% de humedad*, Buenos Aires, julio de 2002

por Mausi Martínez[136]

...Yo era abogado laboralista, y defensor de presos, y además militaba y en el año 74, cuando estaba Isabel en el gobierno, caí preso. Sale la opción, cuando salí del país elegí Perú primero, porque quedaba más cerca para volver. No me dejaron ir a Perú y elegí México. Me fui a México, yo llegué a México en el 75, en febrero del 75, y en seguida a armar la vuelta. Ahí estaban ya Carlos [Ulanosvky] y Marta [Merkin], estaban muchos, estaba [Rodolfo] Puiggrós, estaba Nacha Guevara.

¿Cámpora se tuvo que ir allá?

Cámpora era embajador en México y en un momento renuncia, lo renuncian, pero él no viene, se queda porque si no lo matan, estaba amenazado. Así que se quedó en México y volvió antes de que dieran el golpe. Cuando dieron el golpe se metió en la Embajada de México, estuvo en la embajada de México tres años... no alcanzó a tres años porque estaba Videla todavía, lo dejaron salir porque tenía cáncer.

Entonces, cuando llegué a México pensé en quedarme un tiempito y después nos volvíamos, y bueno, estuve nueve años.

Casi nada...

El primer año fue un año muy turbulento porque nosotros intentamos volver. Yo armé un retorno clandestino, Anina estaba embarazada de mi hija menor, de Florencia, y teníamos una hija de un año y medio, Natalia. Anina se vino acá a fin de año del 75 para armar la vuelta mía por Misiones. Yo tenía prohibida la entrada, entonces tenía que entrar clandestino.

¿Cómo era una entrada clandestina?

---

[136] Agradezco a César Calcagno, Anina Collado y Mausi Martínez, por su autorización para publicar esta entrevista.

Y bueno, con los compañeros, no? La Organización se encargaba de buscar un paso, un lugar seguro. El lugar era por Bernardo de Yrigoyen, un pueblito de Misiones, ahí se podía arreglar y pasar. Había controles pero era menos. No había comunicación y esas cosas con las que te podían enganchar. Entonces se podía pasar con algunas condiciones, no? Con documentos falsos, había que adaptarse, pero se podía pasar. Y ella vino para probar eso. Y cuando estaba acá, que ya hacía como veinte días que estaba acá... Nosotros teníamos una casa en La Plata, que se la dejamos a un compañero que estaba mal, estaba muy buscado y no tenía vivienda, y ese compañero cae preso. Entonces él no quería decir mi casa porque mi casa había sido una casa montonera, entonces había cosas, no? Aparte estaban todos mis juicios... yo fui abogado de Santucho, de varios, y de la CGT de los Argentinos. Tenía muchos papeles y material ahí que él tenía terror de que se vieran. Entonces no dijo que vivía ahí y dijo la casa de mi suegra. Y fueron a la casa de mi suegra y estaba Anina con la nena, con Natalia que era la mayor... y embarazada. Y llegó el ejército y entonces los llevaron a todos menos a ella porque estaba embarazada. Como estaba embarazada, aunque estaba buscada se llevaron a todos y a ella le dijeron usted se queda con los chicos. Ni siquiera le preguntaron el nombre, nada, porque ella estaba buscada, porque ella es psicóloga y trabajaba en el Hospital de La Plata, en el Policlínico, y se enteró de que estaba buscada porque la vinieron a buscar al Hospital, varias veces. Las amigas del Hospital nos avisaron a México.

Y bueno entonces se frustró la vuelta porque nos allanaron la casa. Un compañero y familiar que vivía ahí en la casa estuvo cuatro años preso, y ese mismo día lo torturaron y entonces tuvo que decir la casa, largó dónde vivía, entonces allanaron mi casa, la que le habíamos dado a él, y encontraron cosas, y él quedó rejodido. Estuvo cuatro años preso, después lo llevaron a Suecia y después a México.

Y bueno, nosotros ahí, al año de estar en México tuvimos que –como digo yo- dejar de comprar flores y compramos macetas. Vimos que acá... va para largo. Y ahí ya empezamos a organizarnos la vida. Y ahí se hizo una comunidad, muy importante para nosotros, que yo le había puesto la "Sociedad de Socorros Mutuos".[137] Porque no

[137] Se refiere al COSPA (Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino) (de Diego: 158)

teníamos familiares, una familia es una sociedad de socorros mutuos, se ayudan entre ellos... y no teníamos a nadie, pero entre nosotros cumplíamos ese rol. Y ahí estuvimos algunos que podían venir, por ahí hicimos alguna experiencia con Carlos, Marta.

¿Tuviste que ver con los liberados de Trelew?

No directamente, no fui abogado de ninguno de ellos ni participé en eso directamente, pero sí estaba en la Asociación de Abogados de La Plata y en la Asociación de Abogados de Buenos Aires y viajé, había viajado a Trelew porque habían habido episodios de maltrato a los presos, entonces hicimos una denuncia y fuimos con el juez federal de La Plata, y fuimos a constatar los malos tratos.

En *Primera Plana*, en esa época, aparecía Trelew en la tapa por denuncias de malos tratos

Había constantes denuncias de malos tratos, nosotros tuvimos una denuncia importante por la gente que teníamos ahí, defendidos, y yo hice la denuncia ante el Juzgado Federal, y el juez dijo bueno, yo voy. Y viajamos con el juez y verificamos ahí que había gente que había sido sometida al sistema de castigos penitenciarios, de aislamiento. Yo creo que era en la dictadura de Lanusse, no estoy muy seguro. Bueno, esa gente salió, mucha gente salió el 25 de mayo del 73. Otros fueron los que se fueron a Chile o a Cuba, los que lograron salir el 22 de agosto del 72.

¿No hubo un fusilamiento?

Esto es un episodio muy famoso, el del 22 de agosto. El 22 de agosto fue el intento de fuga de los presos de Trelew, que se consumó a medias. Un grupo importante, los primeros, que llegaron al aeropuerto, lograron subir al avión. Y otros, por una serie de problemas que tuvieron llegaron tarde, cuando el avión se tuvo que ir, porque no podían seguir esperando para salir porque ya estaba abierto que había habido una toma del avión, y que el avión iba a ser reprimido. Si no llegaban hasta el momento, habían acordado era porque no se habían podido escapar, y en realidad se habían podido escapar, pero tuvieron problemas en el camino, se atrasaron más de lo convenido y se quedaron varados en el Aeropuerto. Entonces tomaron el Aeropuerto, vinieron los periodistas, hubo canales, están las grabaciones, todo, y se acordó la entrega de ellos a

la Marina que garantizó la vida de todos ellos, y la integridad física. Pero los llevaron a la base Almirante Zar y a la noche organizaron un plan fraguado de supuesta fuga. En realidad los mataron: a algunos dentro de las celdas y a otros los hicieron salir al pabellón y los fusilaron en el pabellón, quedaron uno, dos o tres sobrevivientes no más, que contaron todo. Y eso quedó comprobado, fue así, un asesinato a mansalva.

A veces lo que parece una obviedad hay que contarlo, porque este documental se puede ver en distintos lugares, porque no lo sabe todo el mundo.

Y es una fecha capital de aquellas épocas, porque fue un típico caso, aunque ya hay antecedentes de la palabra incumplida dada públicamente por parte de las FFAA en ese momento, por los dictadores en ese momento. Y es una repetición, por ejemplo, de lo que pasó en el 55 con el General Valle, Cogorno y los fusilados del 55, donde se les dio la palabra de que se iban a respetar sus vidas, que no se iba a aplicar con ellos la ley marcial, por eso se entregaron y los fusilaron. Por eso no se cumplió con la palabra públicamente empeñada, y en este caso fue lo mismo.

Bueno, retomemos entonces cuando recién llegás a México, cuando decidís dejar de comprar plantas para comprar macetas.

No, cuando recién llegamos no... eso fue al año.

¿Al año conservabas la esperanza de regresar pronto?

Sí, ya me parecía que había pasado mucho tiempo, más tiempo del que pensaba. Nosotros nos fuimos al exilio conservando la fe en las utopías, en nuestra integración a la lucha. Y nuestro proyecto político estaba vivo. Nosotros no considerábamos el exilio una derrota sino simplemente un episodio, un capítulo de un proceso muy largo... y volvíamos. Cuando llegamos, entonces, fuimos a vivir incluso a departamentos amueblados del centro de México. La mayoría vivía en eso y estando todo el tiempo organizando y calculando nuestro retorno, por eso digo que comprábamos flores... Teníamos la valija lista y no teníamos ningún arraigo, nada. Pasaron los meses y nosotros teníamos que trabajar, porque no teníamos plata. Entonces sí... hubo una integración temprana y rápida porque yo empecé a trabajar enseguida en México.

¿Como abogado?

No, yo cuando llegué a México ya conocía a algunos mexicanos, incluso a uno que había estado aquí de agregado cultural, Javier .... que fue como un hermano para mí, que me dio una mano, sigue siendo un gran amigo mío. Me aconsejó, me dijo mirá acá no te conviene, por tus características, tu personalidad, dedicarte a la profesión de abogado. Vas a tener que hacerlo con un sentido comercial, yo siempre lo tomé como un modo de vida modesto y además siempre puesta al servicio de la cosa política en la que yo estaba. Y en México él me dice vos no estás acostumbrado a ejercer como se ejerce acá la profesión, por qué no trabajás en la Universidad, por qué no hacés docencia... Y me pareció bárbara la idea. Yo ya había hecho docencia en La Plata, universitaria. Me gustó, y como me había metido en la parte de Ciencias Políticas, había empezado la cosa de docencia en la Facultad de Derecho, Derecho Político se llama... se llamaba en esa época en la Facultad de Derecho, lo que era Teoría del Estado y demás, y eso a mí me gustaba mucho y me parecía bien. Entonces hice la Maestría en Ciencias Políticas en México, aunque no la terminé, pero la inicié y llegué casi hasta el final, no la terminé porque me vine... Y eso me sirvió para adentrarme en la Academia mexicana, para ponerme a estudiar, y me transformé en un docente, y viví del trabajo en la Universidad, que en México se podía. Ahora también, se puede vivir nada más que del trabajo en la Universidad, y dedicarse a la Universidad. Y bueno, entonces eso me solucionó mucho, no trabajé nunca de abogado en México, hacía sí asesoramiento en distintos lugares, por ejemplo en la Presidencia, era asistente de un asesor importante del Presidente Luis Echeverría.

¿Por qué México? Era una opción, por la lengua quizá, pero ¿por qué México y no España, por ejemplo?

Mirá, yo, cuando vi la perspectiva del exilio, porque yo hice varias veces intentos, mientras estuve preso... porque el gobierno de Isabel dejó libre mucha gente, y a mí, nunca me dejaron en libertad. Incluso en el 74, en Navidad, largaron gente y a mí no me largaron. Yo dije no, la perspectiva de salir mediante la opción la veía muy seria. Y a mí, toda la vida me fascinó México, por su historia, toda la vida. Perú y Bolivia eran países que siempre me atraían desde el punto de vista de la historia política y social, pero México me resultaba atractivo por la Revolución mexicana, por la cultura

mexicana, toda la historia. Lo único que no opté de entrada, no decidí de entrada México como primera opción porque era más lejos y yo pensaba volver enseguida. Pero... desde todo punto de vista me encantaba México, siempre. Y además con la posición que tenía México frente al exilio. México, desgraciadamente, ha roto una tradición de, te puedo decir, setenta años de coherencia en materia de exilio, de firmeza, de seriedad, de verdadera protección, cuando hace cosa de unos años, a Gorriarán Merlo prácticamente lo secuestraron en México y después lo trajeron para acá. Más allá de las diferencias políticas que uno pueda tener con Gorriarán Merlo, yo creo que es manifiesto que tanto el gobierno de Menem, como el gobierno mexicano entonces, cometieron una tropelía. México rompió con su tradición de exilio y permitió que se lo detuviera irregularmente a Gorriarán Merlo y lo entregó a los servicios de inteligencia argentinos y lo trajeron para acá en unos días. Cosa que hoy con Cavallo, el represor que está detenido en México de apellido Cavallo, no hace México, no tuvo la misma actitud. Este tipo sigue preso hace cosa de dos años y se le han otorgado todas las garantías procesales. Y a mí parece bien, no?, todas las garantías procesales para que él pueda ejercer su defensa de todas formas antes de darle la extradición a España. Pero llevan muchísimo tiempo de proceso antes de darle la extradición a España. A Gorriarán Merlo, en horas se lo trajeron para acá, y ahí rompieron la tradición. Pero hasta ese momento, cuando yo llegaba a México, había una tradición de respeto al asilo, y de recibir con afecto y proteger al exiliado, realmente. Yo tengo un agradecimiento profundo, y por eso me duele verdaderamente todo esto, me duele como si fuera un mexicano. Lo critico desde la perspectiva... yo tengo una hija mexicana, pero verdaderamente como un mexicano, porque me parece que perdió México uno de sus grandes orgullos de la política exterior y la política mexicana. Y a nosotros nos recibieron maravillosamente, maravillosamente. El pueblo mexicano, el gobierno de entonces, los gobiernos sucesivos. Fue impresionante, nos dio trabajo, nos dio facilidades, reconocieron nuestro trabajo. El exilio argentino fue muy reconocido, porque fue un exilio que se volcó mucho a la Academia. Y los actores trabajaron en México el tiempo que estuvieron, y los escritores escribieron, y publicaron. Se hizo realmente una vida en la que las profesiones, o las elecciones de cada uno en materia de trabajo, se pudieron plasmar perfectamente, nos dieron todas las oportunidades. Entonces, realmente, no me equivoqué. Aparte, yo digo siempre, en México te puede

pasar de todo, menos aburrirte, porque te ofrece tantas posibilidades en todos los aspectos que es algo maravilloso, no? Incluso hoy, yo siento una nostalgia por México irremediable. Yo cuando estoy en México siento nostalgia por Argentina, pero cuando estoy acá siento permanentemente nostalgia por México. Bueno, también hay una cuestión personal, no?, criamos a nuestras hijas en México una parte importante de la infancia. Y eso, cuando uno está en una actividad política muy... los años en que estábamos en la clandestinidad, o semiclandestinidad, en situaciones de mucha presión política, mucha tarea, no tenés el contacto con tus hijos como el que nosotros teníamos en el exilio. El exilio facilitó la relación familiar y la relación con los hijos. Yo tenía una relación muy estrecha con mis hijas en México, y eso me dejó una impronta de mucho afecto también por el país.

Pasa con algunos hijos de exiliados, que terminan como eligiendo la otra patria que fue. Que yo no sé si tiene que ver con que es mejor México que Argentina, tiene que ver con el vínculo que armaron con los padres y con la crianza. Hubo otra realidad ahí.

Es buena la observación que hacés, al decir no sé si es mejor. Yo siempre digo que es absolutamente imposible la comparación. Decididamente son distintos México y Argentina, punto. Yo, más que eso, no me atrevo porque las comparaciones son imposibles.

Para un chico es aquel paraíso familiar, la infancia, cuidado. Como cuando yo recuerdo Formosa, el lugar en donde la familia estaba unida, con papá, siempre, sentado en todos los almuerzos. Y lo mismo le debe haber pasado a tus hijas.

Sí, yo no puedo vivir en otra parte que no sea en Buenos Aires. No puedo vivir, es decir, puedo vivir en cualquier lado, pero yo quiero vivir en Buenos Aires, donde me siento mejor, soy porteño, me siento porteño, es decir quiero vivir en esta ciudad. Pero si yo tengo que vivir en México, puedo vivir maravillosamente, porque es una ciudad... se quejan, por el smog, por el ruido, por el tránsito, para mí es entrañable. Yo puedo vivir en el D.F. perfectamente. Si quiero vivir acá es por otras razones, más serias. Yo tengo un proyecto político, estoy trabajando en eso y tengo mis afectos, mis ideas, todo puesto en eso. Entonces en México eso no lo puedo hacer, pero eso no quiere decir que no ame

México. Porque a mí México me enseñó muchas cosas, muchas aprendí en México, por ejemplo me enseñó a conocer América Latina, la otra América Latina, la América Latina morena, que acá no se aprende bien, no se conoce bien, y menos en Buenos Aires. Y yo en México aprendí el valor que tiene conocer esas cosas tan importantes y profundas de la cultura latinoamericana, que tienen después un valor tan grande en tu vida. Cuando vos ves que los mexicanos viven pegados a los Estados Unidos, tienen tres mil y pico de kilómetros de frontera y, a pesar de todos los embates de la tecnología y de los intentos conscientes e inconscientes de penetrarles la cultura, sin embargo esa cultura, su identidad nacional está, y en parte está intocada. Entonces valorás, porque ese mexicano tiene sentido de pertenencia y una identidad, sabe quién es en el mundo y en la vida. Tiene un lugar que a veces aquí a uno se le hace difícil.

Porque aquí, parte de esa identidad quebrada que tenemos, es que no hay espacio para el nativo. No lo hay.
Exactamente.

Bueno, y contame cómo llegás a Carlos [Ulanovsky]
Bueno, eso fue en los primeros tiempos. Nos conocíamos allá de los primeros grupos, porque éramos muy poquitos. Estábamos viendo qué podíamos hacer, a pesar de que todos teníamos el proyecto de volver, mientras estábamos allá. Porque empezaron a venir opciones de gente que hacía lo mismo que había hecho yo, opciones para salir del país para poder salir en libertad, porque había muchos presos a disposición del Poder Ejecutivo con Isabel. Y funcionaban mucho las tres A, entonces había gente que si bien no estaba presa, se tenía que venir, porque habían salido ya condenados por las tres A y se tenían que ir, y no incumplían además, los mataban a los que amenazaban. Entonces, había mucha gente que salía, se iban a Europa muchos, pero muchos venían a México. Entonces digo bueno, vamos a ver qué hacemos para recibir a los que llegan, y ver también qué podemos hacer para denunciar lo que está pasando allá, que el mundo se entere. Entonces nos empezamos a agrupar, en la casa de uno, en la casa de otro, llamábamos por teléfono, hacíamos comidas, nos reuníamos, que era una forma de paliar la angustia, porque los primeros tiempos son los peores, son los más espantosos,

de extrañamiento, de sentirte verdaderamente muy lejos del lugar donde querés estar participando. Todos éramos gente que de alguna forma u otra, en la cultura, en la política, teníamos una lucha y una participación en la vida del país, y entonces nos sentíamos muy mal. Y ahí los conocíamos a todos. Y con Marta [Merkin], tuvimos mucha afinidad de entrada, nos hicimos amigos.

¿Y a Manuel [Puig], cómo lo conocés a Manuel?

Bueno, yo con Manuel tuve una relación de poco tiempo, pocos meses digamos. Lo conocí a través de Carlos [Ulanovsky] y Marta [Merkin]. Y él creo que era amigo de Pedro Orgambide, que es muy amigo mío, pero me parece que la relación con Manuel fue a través de Carlos y Marta, sí. Carlos y Marta tenían una relación con él, entonces en esos encuentros que hacíamos, estábamos todo el tiempo haciendo comidas y encontrándonos a la noche y demás, ahí vino un día Manuel, cuando estaba en México. Y Manuel, con él empezamos a tener una relación muy entrañable, primero porque empezamos a tener charlas políticas, que a mí me capturaban, y me encantaban las charlas políticas con él. Y segundo porque él hacía un cuestionamiento desde una posición que uno podía decir muy inteligente, pero también ingenua en algunas cosas. Por su situación personal, porque no había tenido una participación política activa en la política argentina, nunca, y porque era un intelectual, que se preocupaba por la política, que le preocupaban las situaciones sociales y demás, pero viéndolas siempre desde el observador, y casi desde afuera del país porque estuvo mucho fuera del país, estuvo en Europa, Italia. Y entonces, a mí me interesaba porque era muy serena y muy profunda, muy despojada de intereses partidarios, sino simplemente la actitud humana de una persona interesada y sensible, por dilucidar interrogantes que él tenía, y que teníamos todos, no? A mí me encantaban las charlas con él. Y bueno, ahí empezamos a vernos, y hubo un episodio personal nuestro. Mi hija mayor se nos enfermó en México muy fuerte, tuvimos que internarla, tuvieron que hacer una intervención quirúrgica, después que Anina volvió de Argentina en el frustrado intento de retorno, que volvió muy rápidamente, de un día para otro armó todo y se volvió para México y suspendimos el plan de retorno. El primer día estaba mal, la nena lloraba, le dolía, tenía fiebre. Tenía una infección pulmonar, un virus. Y la única forma que había era internarla y hacerle una punción, pero una punción significaba a una bebita de un año y algo llevarla al

quirófano, con lo cual a nosotros nos produjo una conmoción enorme, a nuestros amigos, a todos, y Manuel ahí estuvo muy con nosotros, venía, estaba muy preocupado, le traía regalitos. A él lo afectó mucho el operativo retorno, primero porque se cuestionaba mucho por qué quería volver, que por qué volvíamos; y segundo que se nos agravó la situación, se produjo toda una conmoción en la vida personal porque los trabajos que teníamos, como dábamos por seguro que volvíamos, ya estaba todo organizado, renunciamos a los trabajos, levantamos la casa. Yo ya había hablado con los amigos, con Carlos y Marta, y esperaba el llamado telefónico. Ya tenía el pasaje, me faltaba ponerle fecha. Creo que me iba a ir a Brasil, después iba a ir por Paraguay, así que estaba con las valijas preparadas y habíamos levantado todo. Había saludado a todo el mundo, me había despedido de todo el mundo y viene el llamado de Anina con la catástrofe: los allanaron, los metieron presos, un desastre, me tengo que volver. Estaba buscada, así que no hay operativo retorno, no hay nada. Fue para mí, uno de los grandes shock de mi vida, recuerdo pocos como eso. Y bueno, ahí la voy a esperar, no había dónde hospedarse en México en esos días porque vino para fin de año, cuando muchos mexicanos del interior van al D.F. y los hoteles están llenos de gente y no encontrábamos, no encontrábamos lugar, era una cosa absolutamente loca. Tuvimos que ir al centro de México a un hotel muy caro, de lujo, y alquilar unas habitaciones por unos días porque en el lugar donde vivíamos nos habían prometido de nuevo el departamento amueblado, pero teníamos que esperar unas semanas, y esos días estuvimos en un hotel enorme del centro de México. Un lugar terrible, con ruidos, un lugar donde además cantaban los cantantes más famosos de turno, iban y cantaban ahí. Entonces era una movida de gente con autos, y de espectadores y de todo, y nosotros estábamos con la vuelta frustrada, que teníamos que recuperar nuestros trabajos, y volver a alquilar otro lugar, y de vuelta quedarnos en México. Así que fue muy conmocionante. Y bueno, los amigos se acercaron mucho, realmente estuvieron muy bien con nosotros en ese sentido. Todos los amigos nuestros estuvieron encima, y entre ellos Manuel, que estuvo muy solidario y muy compañero. Entonces eso generó una relación muy íntima en esos tiempos, que fueron unos meses.

¿Y te acordás algún episodio? El famoso episodio que él cuenta que es... "un día le dije a mi amigo (que serías vos) esperá que voy a sacar y voy a anotar lo que estás diciendo".

Yo de eso no me acuerdo de una vez en especial. Me acuerdo que él varias veces hacía eso. Yo lo noté, sí, él cuando hablábamos de política, de algunas cosas en las que teníamos diferencias o en las que a él le resultaban particularmente interesantes o importantes, aún sin decirme nada, yo lo veía que escribía y anotaba. Yo ya sabía que anotaba cosas para no olvidarse, no? Sobre las que llegábamos a alguna conclusión o no llegábamos a ninguna conclusión. Él anotaba, ¿qué anotaría? sabe Dios, pero anotaba, sí...

¿Y recordás específicamente sobre peronismo?

Sí, yo recuerdo que había algunas cosas que para él eran... él no estaba de acuerdo con la lucha armada, o por lo menos la veía muy crítico. No la veía como camino factible, posible, tenía dudas. Después, no estaba de acuerdo con el peronismo. No veía que por la vía del peronismo.... No porque tuviera posiciones estructuradas, era una persona de razonamientos lógicos, entonces decía una cosa que le pasaba también a los mexicanos, me acuerdo que con Puiggrós nos reíamos, a veces nos juntábamos y nos reíamos porque tenían razón, porque nos decían: ¿Qué hacen ustedes aquí, perseguidos por el gobierno de Isabel Martínez de Perón, y dicen que Perón es lo más grande que hay en la Argentina? ¿Me pueden explicar cómo están ustedes aquí exiliados? Y nosotros te imaginás, que tal vez en seis reuniones de dos horas cada una podíamos llegar a un acercamiento a una respuesta bastante débil. La verdad es que era más complicado eso que... bueno. Manuel tenía eso también, ¿cómo puede ser que seas peronista?, si vos tenés esos pensamientos que tenés sobre el socialismo, la justicia social, la libertad, la democracia, la libertad en la cultura, cómo podés estar en el peronismo, mirá lo que es el peronismo: mirá el desastre, era López Rega, prácticamente las tres A ¿Cómo hacés para conciliar en tu cabeza, me decía, teóricamente, todas esas cosas que son rotundas realidades con ideas que te permitan superar esa realidad tan negativa con la identidad peronista, y decir, bueno, a pesar de eso se puede ser peronista? Eso a él lo preocupaba y me parecía muy natural, y a mí me encantaba eso, por eso tuvimos una amistad corta pero intensa en ese sentido, nada más que en esa área, porque después no compartimos

otras cosas. Después yo, cuando volvió Anina para allá a instalarnos definitivamente, en el 75, al poco tiempo lo dejé de ver, porque se fue él de México, él se fue a Estados Unidos. Teníamos sí, algún contacto por amigos y siempre nos mandábamos saludos. Y yo siempre, hasta que murió en Cuernavaca, siempre tuve noticias de él y le mandaba noticias con amigos comunes y demás.

¿Leíste el libro?

Sí, por supuesto.

¿Y qué sentiste ahí? ¿Sentiste una identificación con eso?

Sí, claro, sí. Por supuesto que es una adaptación de la problemática de la realidad de una persona a un personaje, no? Pero sí... sí.

Tu personaje le sirvió para dos libros: para *El beso* y para *Pubis*

Sí, sí, claro. En *El beso* yo lo que vi, y me impactó mucho, lo que a mí me pareció... esto me hubiera gustado tanto que viviera Manuel para desmentirme si no es así, lo que me impactó es que en el homosexual pone Manuel, en Molina, pone mucho de las ideas, de esos cuestionamientos, esas ideas que expone con tanta claridad y tanta ductilidad Molina, frente al militante más estructurado pero rígido, que de pronto hay cosas que... parece que tiene explicación para todo, como éramos nosotros en esa época, que teníamos explicación para todo desgraciadamente, y Manuel me parece que era de esas personas que no tenían explicación para todo, que se cuestionaban más las cosas, que tenían un poco más de ductilidad frente a la problemática en general, y por lo tanto era más inteligente su actitud, porque era una actitud de ¿seguro? nada. De seguro no hay nada en estas cosas, de política, de filosofía, de filosofía política. Podemos hacer acercamientos, pero pretender estar seguros. Y nosotros tuvimos esa soberbia intelectual, en esa época, de creernos que teníamos respuesta para cosas que después la Historia nos demostró que estábamos muy lejos. Y yo creo que él zafó de todo eso, porque él era más... Alguno me podrá decir bueno, pero lo que pasa es que él no era un activista, un militante. Uno está todo el día teniendo que encontrar caminos y resolver situaciones, está bien, puede ser. Pero él cuestionaba, era muy inteligente. Y eso lo veo en Molina, un cuestionador muy inteligente, y muy valiente, Molina. Y también lo veo

en Manuel, que era un tipo muy valiente, porque nunca tuvo ningún reparo en decir lo que pensaba y en escribir lo que fuere y decir lo que fuere, y su obra revela todo el nivel de cuestionamiento profundo que hace a la explotación del hombre por el hombre, que era fundamental, a la falta de libertad en el ser humano, a la falta de solidaridad. Es decir, cosas que para nosotros eran fundamentales en esa época, temas que eran fundamentales, y que los desarrolla con absoluta valentía.

Y en el otro, en *Pubis angelical*, yo veo que hay un planteamiento más relacionado con cosas concretas, y más relacionado con el tema del peronismo, de la identidad peronista, de la lucha armada, es decir con cuestionamientos que el personaje de Graciela Borges le hace al abogado, ahí, un poco más ahí me recuerda estas cosas que discutíamos y que Manuel anotaba.

Hay una similitud también con la situación de tu hija ahí en el hospital

Sí, yo creo también que hay una cierta similitud, porque él venía mucho al Hospital a ver a la nena. Venía y le traía regalos, le traía cositas, bombones, siempre buscando de alegrarla.

Y sentiste una identificación ahí...

Sí, sobre todo con una imaginación tan prolífica como la de él, adaptó la situación, pero el escenario del Hospital está.

¿Cómo te sentiste encarnado en Alcón?

Alcón... es más buen mozo que yo. Pero yo soy mejor actor (risas)

Qué fuerte eso, no?

Sí... sí. A mí me impactó mucho, y me sigue impactando, que a Manuel nuestras charlas y nuestras discusiones le hubieran parecido importantes. Porque sabés que pasa, a mí eso me sirvió mucho, rescatarlo, porque discutíamos tanto todo el día, estábamos todo el día discutiendo tanto con distintas personas, hemos escrito documentos, estábamos todo el tiempo en la deliberación y en la discusión, incluso con los amigos y con los familiares, que uno no tomaba conciencia verdaderamente, hasta que me di cuenta de cosas como esa, de lo importante que fue toda esa época en ese sentido. En el sentido de

la tremenda discusión, deliberación y búsqueda de ideas, de organizar un sistema de ideas, que tuvimos todos en esa generación, en ese momento. Y de pronto, impactar tanto en otra persona, por eso yo lo admiro tanto y lo respeto, por esa sensibilidad que tenía. Él estaba reconocido como autor, era muy reconocido como autor, no necesitaba para nada meterse en esta problemática para ser famoso, él era reconocido, ya era famoso, él vendía muy bien, tenía varios países donde podía vivir, no sólo la Argentina, y él sin embargo metido con la problemática argentina. Es decir que su generosidad era la misma que, algunos me podrán decir había gente que daba la vida en ese momento, pero él, Manuel, no hizo esa elección militante de entrada, él de entrada hizo una elección con el cine, primero de todo, y después se volcó a la literatura, pero siempre fue por el lado de la cultura, del arte, y de pronto era una persona tan preocupada, tan humilde, porque cuando un humilde militante y abogado del montón, como era yo, un abogado del montón que se pone a discutir con él y él escuchaba con una atención, y cómo le impactó todo lo que nosotros discutimos, cosas que sacamos.

Vos sabés que hay un grupo, que dirige Amícola, que es un estudioso y un ensayista, que está con la familia Puig desde que Manuel murió. Y ellos están trabajando con los manuscritos. El otro día, Graciela Goldchluk me comentaba que Pozzi aparece en los manuscritos como Calcagno o como Santander, ¿vos te acordás de algún Santander?

No, por esa época no, Había muchos pero yo no me acuerdo de ningún Santander. A mí me parece que va por otro lado, que él imaginó el nombre de la ficción Santander, y después lo cambió.

¿Y vos te acordás de alguna Paula Weisman, una sicóloga? Que psicoanalizaba guerrilleros, decían que psicoanalizaba guerrilleros, y que después estuvo muy amenazada también

No me acuerdo pero mi mujer es sicóloga, la puede conocer. Ani... ¿podés venir un momentito?

¿Tu mujer se llama Ana?

Se llama Ana María [Collado], sí.

Ana... Ana y Pozzi. Ana, ¿vos te acordás de Paula Weissman?
¿De nuestra época, de los setenta? No, la verdad no...

Porque el que me cuenta esto es José Amícola, un profesor que da conferencias en Alemania. El dice que Manuel empieza con Freud y después se mete de lleno en Lacan, a través de Paula Weisman.
A: No, la verdad que no me acuerdo...

¿Y Masotta?
Anina: Bueno, Masotta es un precursor de las corrientes más filosóficas, más lacanianas, dentro del psicoanálisis. Formó una corriente que es muy muy importante. La posición de Lacan es una posición filosófica. Es una mirada del psicoanálisis desde una perspectiva filosófica, que tiene sus consecuencias en el psicoanálisis como práctica, pero que fundamentalmente tiene sus consecuencias en el psicoanálisis como teoría, como teoría del ser humano, como teoría de sus características. Pero Paula Weisman...

Parece que ella terminó mal... terminó amenazada por la triple A también. No queda claro cómo terminó, pero parece que era portadora de muchos datos.
Anina: Los psicólogos, en la época de los setenta estaban muy comprometidos con toda la resistencia, con toda la lucha, y atendían a la mayor parte del movimiento estudiantil, del movimiento intelectual, de las clases medias que eran protagonistas en la época de los setenta. El psicoanálisis era una práctica, no voy a decir común, porque sería un exceso, pero sí una práctica bastante desarrollada. Entonces, los que teníamos consultorio nutríamos el consultorio de gente comprometida, y en nuestras libretas, que eran muy buscadas, nuestras agendas de pacientes, pasaron muchísimas personas comprometidas, hasta ser participantes activos en la lucha armada, que eran nuestros pacientes. Más allá del compromiso político que podía tener el psicólogo, en ese momento era un profesional.

Ahora, el nombre Pozzi, ¿sabés de dónde viene? Es el nombre del dueño del Cine Español donde Manuel vio su primera película a los cinco años.

Anina: Lo que pasa es que cuando se escribe una novela, se inventan los personajes, en ese momento el escritor que está escribiendo es realmente un creador, en el sentido de dar vida. Entonces crea esos personajes, ¿de dónde los va a sacar? los saca de sus vivencias, de sus historias. Entonces al ponerle un nombre, un apellido a un personaje, en ese apellido busca sus propias historias que deben ser tremendamente complejas para nosotros, pero para él en ese momento, haberle puesto Pozzi, por ejemplo, es porque era una persona muy querida por él.

Volviendo a los lugares de exilio, ¿por qué muchos eligieron Suecia?

Bueno, lo de Suecia es otra historia. Los que fueron a Suecia fueron por dos razones. Una: porque era un lugar donde el gobierno militar te daba la opción, es decir, a los presos. A los presos que el gobierno militar les concedía la posibilidad de salir del país. Digo concedía porque un gobierno constitucional no te concede, es decir, te lo tiene que dar, porque un gobierno democrático, si hay estado de sitio, está obligado el gobierno a darte la opción: o te deja en libertad o te deja optar. Pero el gobierno militar suspendió el derecho de opción. Es decir, ni te dejaba en libertad en la Argentina ni te dejaba ejercer el derecho constitucional de optar, que está expresamente en la Constitución que dice que o te dejan en libertad en tu país o si te va a seguir reteniendo el poder ejecutivo te tiene que dejar optar por irte del país. Pero había casos, cuando empezó a aflojar y empezó a largar gente... bueno, Suecia es lejos y además les exigía que tuvieran algún trabajo previo ofrecido, entonces los dejaban ir. Y la mayoría fue de gente que salió por las fronteras, la otra gente me refiero, la otra corriente de gente que fue a Suecia, estos que estuvieron presos o los que fueron sin estar presos, estaban clandestinos acá o perseguidos, ¿qué hacían? salían se iban a Brasil con la cédula de identidad, llegaban a Brasil o a Uruguay, pero la mayoría se iban a Brasil, con la cédula de identidad, pero sin pasaporte, no podían tramitar pasaporte o si tramitaban pasaporte, lo que les pasó a muchos, los mataban; los agarraban y los desaparecían. Y cuando llegaban a Brasil, de Brasil no podían salir para ningún lado, porque no tenían pasaporte. Entonces ¿qué pasaba? se tenían que quedar ahí pero en Brasil había una dictadura militar, y además los iban a buscar a Brasil los militares argentinos, y ese periplo después se concretó en

algunos casos. Entonces había una institución, un organismo de las Naciones Unidas, un Programa de las Naciones Unidas para los refugiados que les otorgaba un pasaporte para viajar exclusivamente —un pasaporte reconocido por el gobierno brasileño— para viajar exclusivamente desde Brasil a un destino, no para andar por donde quisieran, a un destino concreto, y Suecia daba, tenía una política de asilo muy generosa, y daba cuotas de exiliados, y entonces esta gente iba a esa oficina, se anotaba como refugiado, le daban el pasaporte y se iba a Suecia, a Holanda, a países que les otorgaban asilo. Y que eran más seguros que Brasil, a pesar de que no se hablaba el idioma.

Vos sabés que estuve en la hemeroteca buscando en Primera Plana titulares para filmar, y encuentro un titular que dice LO QUE SE VIENE DEL PERONISMO, y está una fila impresionante, está el Topo, Claudia Bello... ¿Vos no estabas ahí?
No, porque yo no soy de la Juventud, eso era de la Juventud. Ya en esa época, que fue el 84 creo, ya no estaba en condiciones de ser Juventud.

Pero vos no sos mucho más grande que el Topo
Sí..

Ah, pero te hizo mucho bien México entonces...
....

¿Che... la conociste a Silvia Rudni?
Sí.

Silvia sería el modelo de Ana
Claro. No sólo la conocí, sino que tuvimos con Anina participación directa y activa en todo el proceso de la enfermedad de ella hasta el final, y la muerte de ella. Porque ella llega a México en pareja con Jorge Berneti, periodista, y Carlos Ulanovsky era muy amigo. Entonces nosotros estábamos con Carlos, y Carlos nos presenta, y Silvia venía de Cuba, había estado en Cuba. Entonces nos hicimos muy amigos, teníamos mucha relación y discutíamos mucho de política y de todo, y enseguida nomás que llegó, al poco tiempo que llegaron Silvia se enferma. Pero esa enfermedad extraña que era un

dolor de cabeza... y un dolor de cabeza, y un dolor de cabeza. Y empezamos a llevarla aquí y allá, y a buscar médicos, y otro médico, y conozco un médico así y conozco un homeópata. Y nada. Hasta que se empezó a poner un poco más densa la cosa porque ya ella estaba adelgazando, empezó a tener otros síntomas que ahora no me acuerdo, pero que eran de una enfermedad muy seria, pero los médicos no sabían qué hacer. Entonces se la internó, y murió. Pero nunca tuve bien claro, creo que era meningitis, pero a mí siempre me quedaron dudas de algún otro virus, o de otra cosa. Siempre me quedó la duda si los médicos dijeron meningitis porque... Porque una meningitis, se puede morir una persona pero si se la agarra, me parece a mí, avanzado el proceso de la enfermedad. Pero me acuerdo que Silvia empezó con un simple dolor de cabeza de geniol, ¿viste? Pero no fue una cosa así que empezó y no le dio bolilla, no le dio bolilla y un día se le declaró mal, y se murió. Cuando empezó con los dolores de cabeza empezó con los médicos... y no hubo caso. No sé si fue mala praxis, o qué pudo haber sido no sé. Aunque la medicina en México es muy buena, excelente.

Excelente...

Muy buena, entonces no sé qué pudo haber pasado. Sí, estuvimos con ellos hasta el último momento, incluso hasta el trámite, tengo un recuerdo muy difuso, había un pedido por el tema de traer el cadáver para acá. El padre de Silvia recibió el cadáver.

Y Silvia tenía ese perfil de mujer..? Hay una cuestión en relación al personaje de Ana en *Pubis*. Ana es muy ingenua, y hay una cuestión de su femineidad que aparentemente no está resuelta, está buscando. Dentro de la misma ingenuidad que tenía Manuel en las preguntas que hacía con respecto al peronismo es la misma ingenuidad que tenía Ana con respecto a esto, a su femineidad. ¿La conocías de esa manera también?

No, yo te digo la verdad, la conocí más durante los meses que estuvo en México. Yo la conocía de antes, la conocí allá. La vi más atravesada por la problemática política, ideológica y todo eso. A mí me pareció que era una mujer que militaba como todos nosotros, muy abarcada toda su vida por la cuestión política en Argentina, por la lucha y por todo eso, no? No le vi que se haya cuestionado, no me quedó la impronta de todo eso.

La madre me decía, Olga es la madre de Silvia, que ella tenía pánico de no volver. Que ella supone que su enfermedad pasaba por ahí, que hizo eso. Además es muy fuerte el término que empleás vos que ella estaba atravesada por la actividad política.

Sí. Y a lo mejor es compatible con eso que dice la madre. Porque todos estábamos muy atravesados por la política y eso es lo que nos daba, me parece a mí, la carga enorme que tuvimos con el deseo incontenible de volver. Yo creo que cuando asumí que no podía volver. Cuando me llegaban las noticias de la derrota, de detenciones, del golpe militar, yo creo que fue uno de los golpes más duros que sufrí en la vida, como cuando se te muere un ser querido, se te muere prematuramente, yo sufrí una cosa así. Los golpes, si no matan, dicen que te hacen bien. Y no nos mató ese golpe, pero claro que nos hizo muy bien, porque así pudimos vivir en México, conocer México. Hoy puedo decir que conozco América Latina, que tengo otra relación con América, con América Latina, con México, que tengo otra nación, otra patria. Porque para mí otra patria es México.

¿Vos qué hacés acá?

Acá estoy trabajando políticamente en el ARI, en una agrupación adentro del ARI, y estoy trabajando con mi profesión, de abogado, pero de una forma muy particular. Yo no trabajo con el estudio recibiendo gente tradicional. Estoy con algunos asuntos que tengo míos y otros que me han dado algunos colegas más hacia las cosas de las demandas, la parte jurídica, inclusive la materia jurídica que está en problema en el juicio, que está muy dura, muy difícil.

¿Pero seguís con la militancia?

Sí, la mayor parte del tiempo la tengo absorbida por eso. Y también el trabajo profesional, porque de algo hay que vivir, no?

¿Y Ana trabaja?

Ana es psicóloga. Básicamente su actividad es en la Universidad. Tenía consultorio, pero se puso a estudiar algunos temas y ahora hace un tiempo que dejó la práctica de

consultorio, porque realmente era una cosa de muchísimo trabajo, muchísima dedicación y económicamente no redituaba.

Todos te decían cuando puedo te pago.
Anina: El sector en donde uno atiende es un sector que ya no puede. Y entonces pasa a ser, lo que es una cuestión fundamental que es la presión sobre su vida, pasa a ser un lujo que no puede tener.

¿Sabés qué es lo que me pegó de lo que me contaron? Cuando a tu hija la punzan, porque a Ana la punzan...
Anina: Claro porque es en el momento en que él está haciendo una novela, es que Nati está con este problema... ¿le contaste que él se fue hasta el hospital? Estábamos todos muy preocupados.

C. Calcagno: Claro, Manuel estuvo con nosotros en esos momentos, porque fue uno de esos momentos muy dramáticos y muy terribles. Porque la nena estaba muy hablada y muy preparada para ir al quirófano, pero cuando llegó la hora de entrar... estábamos todos los amigos, todos, y ella gritaba de ahí adentro "mami... mami..."

Anina: "Mami vení..." decía. Y entonces se reían el pediatra y los enfermeros y todos los que estaban ahí, porque ella decía "vení", no era "mami ven". Estaba recién llegada y empezaba recién a hablar y decía "mami vení... mami vení...". Y se escuchaba que lloraba "mami vení" y los médicos que decían "qué vacilada" que es una forma de decir "qué graciosa".

C. Calcagno: Y... nosotros estábamos todos muertos

Qué desesperación
C. Calcagno: Sí, estábamos todos llorando... **Anina:** Fue bravísimo

¿Y esa amiga mexicana que aparece en la novela, Beatriz? ¿Ustedes pueden identificarla, se acuerdan de alguien?

De la amiga mexicana me acuerdo, porque ayuda mucho en la novela, y está. Pero no sé de quién se pueda tratar en México. No sé si era alguna amiga de él o alguna amiga de alguno de nosotros. Si supiéramos el nombre, por ahí está en alguna servilleta.

Está todo, por eso era Calcagno o era Santander.
No, Santander no.

Está todo, todos los nombres y los cruces que hacía. Porque era un tipo muy gracioso
Anina: Y con mucha sensibilidad

C. Calcagno: Muy sensible y muy inteligente

Anina: Con la capacidad de expresarlo con palabras. Porque es tan difícil lo que se siente decirlo con palabras. Y esa capacidad que él tiene con las palabras más sencillas, y armar las situaciones y poner en palabras los sentimientos. Tenía una gran intuición, para mí, psicoanalítica. Explicar los sentimientos no por aquello que se expresa así por la emoción, sino por una cosa mucho más fina, que eso es lo que caracteriza me parece a Puig. A pesar de que son situaciones me parece, la de *Boquitas*, que es un romance de pueblo, una cosa tan sencilla adonde no existen tantos dramatismos ni vericuetos ni cosas complicadas. Esa sencillez es tan compleja porque son los sentimientos, no las emociones.

C. Calcagno: Pero además de tener una sensibilidad era, como te digo, muy inteligente. Porque yo me acuerdo, una persona con cuestionamientos sobre la política argentina, sobre el peronismo, sobre la lucha armada, como los que hacía él que eran, como te digo, inteligentes pero ingenuos. Me parece que eran planteos muy despojados, muy primarios, sin embargo eran muy profundos. Y también a mí lo que me impresionó es que todo lo que yo argumentaba: por qué sí el peronismo, muchas cosas él las aceptaba, no porque yo lo convenciera, sino que aceptaba el punto de vista y analizaba desde ese punto de vista. Y yo después creo que tanto en la novela como en la película hay un mensaje como de que él estaba de acuerdo con algunas de esas cosas. Por el tratamiento

que les dio a los personajes, me parece que le parecía por lo menos racional que intentáramos que un movimiento por lo menos nacional y popular que contenía todo, que era lo que yo le decía, que contiene todo, derecha, izquierda, centro, contiene la realidad argentina, que nosotros intentáramos tomar de lo bueno de todo eso, y a partir de lo bueno avanzar por sobre lo malo, y hacer crecer toda una opción nueva, democrática, progresista, solidaria, con justicia social. Porque esos componentes están en el peronismo. Entonces yo le daba a él y a mucha gente en esa época, yo le daba el ejemplo: estaba en el peronismo la derecha, la burocracia sindical, estaba la triple A, porque la triple A también estaba en el peronismo, estaba López Rega, estaba Isabel. Pero en el peronismo están Puiggrós, estaba Scalabrini Ortiz, Jauretche, estaba Cook, Evita, la juventud que se identifica con eso, con todos ellos, está toda esa potencialidad. Entonces eso un poco más que el peronismo, es con esa identidad es la Argentina que se enfrenta: los que quieren seguir con la opresión, con la tiranía, con la explotación, y los que queremos la democracia, la justicia social, enfrentados. En definitiva un enfrentamiento que supera al peronismo, es una identidad, una camiseta que tenemos todos puesta, los que somos... los que éramos peronistas en ese momento, pero que en realidad es el alma nacional. Y yo creo que los personajes lo expresan eso, que es como que le pareció que era por lo menos serio el planteo. Por lo menos tenía seriedad. Me impresiona mucho que una persona que no viene de la política para nada, que hubiera tenido lo que a mí me parece mucha sensibilidad política. Y eso me parece que es de una persona muy inteligente, que no tiene la práctica, que la práctica es tan importante para mí, y sin la práctica, a pesar de todo, pudo comprender algunas cosas que son muy difíciles de comprender para otros. Tan difíciles de comprender y aceptar.

Este quilombo argentino. Me pega mucho eso... y lo que dijiste de los nativos en México, lo que te enseñó eso con Latinoamérica, es muy fuerte. Que somos un país que nos falta identidad porque no conservamos nada de lo nativo. Entonces largamos de matar todo eso. Yo pienso en lo que me estaban contando de la Campaña al desierto, en un lugar como General Villegas, que se llamaba "Tres arbolitos" y le ponen General Villegas, le ponen el nombre de un genocida. Y de ahí sale Manuel, con la ingenuidad de los Tres arbolitos, a... General Villegas

Anina: La importancia de la raíz. En la medida en que somos todo aluvional, nos falta la raíz. En México, uno que ha vivido en ese país que es milenario, a mí me llamaba la atención, de los compañeros de trabajo, los amigos que después de tanto tiempo tuve en México, cosas que tenían ellos de vivir en su país, que uno no lo tenía. Por ejemplo que había cementerios donde tenían sus padres, sus abuelos, sus bisabuelos, sus tatarabuelos, estaban todos. Porque el cementerio tiene una razón muy importante de ser, porque son sus antepasados. Nosotros si tenemos abuelos nos damos como dichosos. Ya bisabuelos, tatarabuelos, y ahí siguiendo... no están acá. Imaginate solamente un país en donde vos sabés dónde tenés tus abuelos, tus bisabuelos, tus tatarabuelos... están, son parte de esa historia. Yo creo que tu identidad va a tener que ser distinta a la que tenemos nosotros. Y ahí entonces te da, aunque después tengas posiciones nacionales o no nacionales, no estamos hablando de las posiciones políticas, sino de un sentimiento, la sensación que se tiene, que te la da la vivencia concreta de pertenencia.

Entrevista a Manuel Puig, por Elena Poniatowska

Novedades, México D.F, 19, 20 y 24 de octubre de 1974

I Parte: Sábado 19 de octubre de 1974

Hace cinco años Manuel Puig no era famoso. Ahora es una celebridad. Su novela *La traición de Rita Hayworth* le dio un éxito inmediato y creó escuela, a tal grado que las novelas que ahora llegan a los concursos nacionales e internacionales llevan títulos que emulan al autor argentino: *El secuestro de Sofía Loren, El día que mataron a Brigitte Bardot,* etcétera. A pesar de la fama, a pesar que de ahora lo invitan a asistir a simposium a Toronto, Pittsburgh, Washington, a encuentros internacionales de escritores como aquél que organizó con un gran éxito Manuel Durán en la Universidad de Nueva Inglaterra, Canadá, cerca de Detroit, al que asistieron Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Tito Monterroso, Arturo Azuela, Salvador Elizondo, Ana María Barrenechea, Bryce Echeñique y otros muchos latinoamericanos de primera, Manuel Puig sigue siendo un hombre risueño, accesible, tierno y un tanto inseguro. Se ha sacado premios y más premios y el reconocimiento internacional no se ha hecho esperar; por eso quisimos preguntarle acerca de los premios:

-¿Estás contento con tus premios del Festival de San Sebastián? Cuéntanos algo de ello...

-Sí, por un lado mucho, y por otro no, bueno, ya te contaré. Estoy contento porque es la primera vez que recibo un premio. Nunca tuve un premio literario. Y en cambio me premian por este guión que hice en tres semanas. Pero esa no es la queja.

-¿Cuáles fueron los premios exactamente?

-La película argentina *Boquitas Pintadas* basada en mi novela, tuvo el premio especial del jurado. A mí personalmente me dieron el premio "Pluma de Oro" de la Asociación de Escritores de San Sebastián, al mejor guión, y además tuve un premio del Centro de Escritores Cinematográficos de España.

-¿Qué es eso de "un premio"? ¿No tiene nombre?

-No sé, yo te repito lo que he visto en los cables aparecidos en los periódicos españoles. Te transcribo: "esta última distinción le fue conferida por la precisión en la pintura de una crítica sentimental provinciana de los años 40, a través de un lenguaje cinematográfico que hace posible la coexistencia de la descripción y la crítica". No sé más nada.

-Hace un momento hablaste de queja ¿por qué?

-Sí, sí, aquí vienen las quejas. Me habría gustado recibir un telefonema del productor contándome algo más. Tampoco fui invitado a tomar parte de la delegación argentina al festival. Por lo tanto me siento muy aislado, o mejor dicho marginado del grupo que produjo el éxito.

-Y ¿qué piensas de la película?

-No la he visto. Yo salí de Argentina en septiembre de 73, al día siguiente de entregar el guión. Es posible que la película venga a la Reseña que se hace aquí en noviembre, ha sido invitada. Tengo una curiosidad monstruosa por verla. Te cuento; yo no creía en las posibilidades cinematográficas de la novela. A pocos meses de publicarse, en marzo de 70, el director Leopoldo Torre Nilsson me habló de hacerla. Yo traté de desalentarlo, me parecía que el atractivo de la novela era puramente literario, y que en cine de eso no iba a quedar nada. Te explico: en *Boquitas pintadas* se cuentan las alternativas de vidas muy chatas de clase media, que carecen de intriga y de suspenso pero que están presentadas no linealmente, sino mediante una estructura literaria muy complicada, con idas y venidas en el tiempo, tratando de poner a esas vidas en una perspectiva diferente, crítica. Todo eso le dije a Torre Nilsson, agregándole que me sería infernal desmontar esa estructura y pensarle otra, cinematográfica. Además yo estaba harto de trabajar sobre *Boquitas*, en ese año estaba colaborando en la traducción al italiano, francés e inglés, que eran adaptaciones más que traducciones, por la cantidad de localismos que había que aclarar.

-¿Qué contestó Torre Nilsson?

-Quedamos en que él lo pensaría. Yo prometí a mi vez pensarle un guión original, si no se me ocurría otra solución para *Boquitas pintadas*. Pero yo estaba absorbido por *The Buenos Aires Affair*, mi tercera novela, que fue la que más trabajo me dio; me llevó cuatro años. Al terminar, ya estaban amarillos los primeros borradores. Habían pasado dos años de nuestra última conversación cuando me reencontré con Torre Nilsson. Me dijo que había pensado mucho el asunto y que justamente lo que más le excitaba de *Boquitas* era la estructura aparentemente literaria, que en el fondo era cinematográfica. Y que lo que quería era trasladarla tal cual. Él, entretanto había filmado *Los siete locos* de Roberto Arlt, una novela argentina de los años 30, muy complicada. La vi y me gustó mucho el trabajo de dirección, Nilsson había logrado lo más difícil, captar el clima de Arlt. Le propuse presentarle un esqueleto del guión, que no iba a ser más que un resumen de la novela quitándole lo que nos llevaría a una duración de más allá de los 120 minutos. Visto el esqueleto me hizo algunos reparos menores, los acepté. En tres semanas escribí el guión. Lo leyó e hizo otros reparos menores, también justos. Y ahí terminó mi trabajo. Tuve que viajar a Milán y Nueva York para revisar traducciones de mis obras, y con esa excusa me alejé de la filmación. Creo que una película es de su director, si yo hubiese estado allí no habría resistido la tentación de entrometerme hasta en los menores detalles.

-¿Piensas seguir escribiendo para el cine?

-Creo que sí. Para mí es un descanso. Mientras que una novela me lleva un promedio de tres años, durante los cuales los personajes me acompañan y obsesionan, me enferman, un guión de cine puede ser resuelto en pocos meses. Para mí un guión no es más que un bosquejo, un plan de trabajo que después el director realiza. Tengo dos ideas actualmente, con las que estoy jugando, digamos, mientras escribo mi cuarta novela.

-Sé que estás viendo mucho cine mexicano de años 30 y 40, en plan de estudio, ¿qué estudio exactamente?

-En esta novela nueva hay un personaje apasionado por los boleros, por el cine más popular, filmes de terror y folletines románticos, y por otras expresiones del digamos “mal gusto”, ya que en mis preferencias conviven Wagner con José Alfredo

Jiménez, Mozart con Gonzalo Curiel, Lotte Lehmann con Gardel, von Strohein con Orol, Garbo con Ninán Sevilla, T. S. Elliot con Agustín Lara. Además ese fenómeno del "mal gusto" lo veo como inherente a nuestra condición de latinoamericanos, de subdesarrollados, pero... atención, detrás de todo eso intuyo una estética nueva, de una fuerza poética arrolladora. Vuelvo a la novela; como te contaba, hay un personaje -digamos- "Kitsch", que en un momento hace una larga referencia a una película mexicana de cabareteras, de aquellas de fines de los 40. Y para documentarme busqué películas de la época. Empecé por ahí, viendo eso, pero ahora me entusiasmé y quiero cubrir todo lo posible. De todos los géneros. He visto muchos Oroles, "Indios", Brachos, me faltan Gavaldones, Galindos Rodríguez, es de nunca terminar. Muchos Marías (a quien a veces siento autora absoluta de sus películas), Del Ríos, Negretes e Infantes. Y Ninones. Para nombrar algunos. Ya he visto unas sesenta películas.

-¿Dónde ves todo eso?

-Algo en la televisión en casa y mucho por la gentileza de Manuel Barbachano, de Televisa, del Canal 13, del museo de Antropología. Y ahora empiezo a ver material en la dirección de Cinematografía, en Películas Mexicanas. La gente ha sido muy generosa conmigo. En México me han tratado maravillosamente.

-Pero ¿cómo escoges las películas que quieres ver? ¿Cómo sabes de ellas?

Me guío por los libros de Cine Mexicano de Emilio García Riera, que me proporciona todos los datos imaginables. Que yo sepa no hay en ningún país occidental algo semejante. La obra de García Riera es una obra fabulosa...

(En efecto, todas las tardes de su vida, desde que tiene ocho años, Manuel Puig se ha encerrado a ver películas. De pequeño iba con su mamá al cinematógrafo, a ver todas las películas que se daban en el único cine. Ahora de grande, el cine antecede a todo, a cualquier reunión con amigos, a cualquier evento social, a cualquier evento cultural. Su vida es el cine y nadie más sabe de cine, en realidad, que Manuel Puig)

Continuará...

II Parte: 23 de octubre de 1974

Después de una entrevista efectuada hace un par de años al escritor argentino Manuel Puig en casa de Beatriz Baz, recibí dos libros provenientes de América Latina; unos de ellos de Severo Sarduy; ambos me los enviaba Manuel Puig, el hecho me llamó la atención, primero por la gentileza de Manuel al recordarme y segundo porque los escritores latinoamericanos no suelen enviar libros de otros autores, apenas si logran hacer llegar los suyos. En aquella ocasión Manuel Puig sólo habló de cine, y ahora que permanece entre nosotros se dedica a ver cine ya que Rodolfo Echeverría interesado en su gran talento le ha abierto las puertas de la Dirección de Cinematografía para que vea todas las películas mexicanas que se le vengan en gana, así como Barbachano, Televisa, el Museo de Antropología, el Canal 13, etcétera...Cuando le pregunté a Manuel Puig por qué veía películas mexicanas con un poseído, respondió: "Porque encuentro en ellas una nueva estética". Por eso ahora le pregunto:

-Explícame Manuel, algo más de esa nueva estética a que aludes...

-Muy complicado. Creo que los latinoamericanos, como países jóvenes, 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 ajenos, irreales. Todo intento de emulación fracasa porque las motivaciones son falsas (todas menos una, ya te la nombraré) y los medios materiales son precarios. El resultado es la cursilería, el vano afán de sofisticación y madurez en vez de la auténtica expresión de nuestro "subdesarrollo". ¿Por qué entonces algunos de estos productos conmueven y fascinan? Creo entrever una razón: porque todas las motivaciones son falsas menos una.

-¿Cuál?

-La única motivación real de estos realizadores y divos es su profunda necesidad de expresión, combinada con su total fe en los modelos que administran. Y ahí se produce el milagro de la sinceridad. Ninón Sevilla no hace 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. Ninón 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 su falsa concepción le redime.

- ¿Y los directores?

-El equivalente de Ninón Sevilla en directores es Orol. Lástima que nunca hayan filmado juntos. Cuando vi *Anita de Montemar* (dirigida por Chano Urueta en 1943) creí que había llegado al sumum. Allí todo es de una coherencia tal en su falsedad, en su voluntad de elegancia, que se vuelve estilo, perdón, Estilo. Blanca de Castejón, inmarcesible de soirée a toda hora del día, René Cardona e Isabela Corona logran volverse figuras de cera, maravillosamente inanimadas y artificiales, movidas por arte de magia entre decorados del más perfectamente obvio cartón. Pero después vi *Los misterios del hampa* (Orol 44) y estaba aún más allá, porque ahí ya se habían eliminado los volúmenes, todo parecía dibujado como sobre una historieta. Un estilo historieta que se logra mantener a lo largo de hora y media de proyección. Prodigioso. Monsiváis lo había dicho ya y creí que había sido exageración.

- ¿Que otro Orol has visto?

- Me faltan muchos. De los que he visto nombré el mejor, a mi entender porque es el más intensamente sentido por el realizador en su voluntad de elevación: quería emular nada menos que el tipo de film de gángsters del prohibicionismo, generó ya entonces (en el 1944) llevado a la cúspide y decadencia por la Warner. Otros Oroles son menos empeñosos y por lo tanto menos interesantes. Pero ya te digo, me faltan muchos, esta noche veo el primero de la trilogía *Percal* que se llama *El infierno de los pobres*. A Borges no le hubiese gustado el título, siempre se horrorizó con los míos. En fin, pero déjame agregarte que noto en los Oroles y Uruetas también una básica habilidad narrativa. Urueta además tiene un "estro" especial para los fondos musicales, te señalo el final de *Mujer* y la escena del balcón de *La desconocida*.

-¿A todos los directores mexicanos, Manuel, los ves en esa clave "imitativa"?

-No, y el ejemplo mejor me lo da el "Indio Fernández". Ahí siento inspiración de primera mano, una milagrosa intuición de lo auténtico latinoamericano, de la torpeza, de lo burdo pero también de lo vital de nuestra condición de pueblos nuevos. Una inspiración sostenida a lo largo de todo un film, como en el caso de *Enamorada*. Y de los primeros 30 minutos de *Pueblerina*. Por supuesto el "Indio" ha filmado mucho, no todo de ese nivel. Así y todo algunas de sus películas menores son muy valiosas. Me llamó mucho la atención *Siempre tuya* (1950 Jorge Negrete, Gloria Marín), una operación comercial obviamente con un argumento del propio Indio plagado de clichés (una pareja de campesinos pobrísimos llega al D.F., la ciudad los maltrata pero él triunfa de la noche a la mañana como cantor, el éxito lo marea, una rubia mala lo trastorna, el cantor es herido en una riña causada por ella, la rubia lo abandona moribundo, la esposa vuelve a su lado, lo cura y retornan felices al campo), ahora bien, los clichés están llevados a su última consecuencia, todo es exagerado al máximo y la historia se vuelve saga, cada fotografía se carga de fuerza mítica. A mi entender es un muy bello film...Pero te estoy diciendo cosas ya muy obvias para los mexicanos.

-Cuenta más de los actores.

-También son ellos mismos, no imitaciones, María (¡qué miedo tenerla de enemiga! ¡qué carácter de mujer!) Dolores (aunque sea simplemente por su rostro irrepetible) Negrete, Infante. Pero atención, para mí son tan representativos los auténticos como los locamente imitativos, tanto en directores como actores. A propósito, hace unos meses me presenté con Moravia en la Universidad en una charla sobre cine. Yo me limité a hacerle preguntas porque estoy negado para la discusión, y menos que menos en público. Si estoy solo más o menos puedo hacer el esfuerzo de pensar, pero no discutiendo, porque el pensamiento del otro, aunque me parezca errado, siempre me interesa al punto de seguirlo... y estimularlo para que complete sus volutas. Un astrólogo me dijo que es propio de mi signo: Capricornio, porque logramos desdoblarnos y vivir el pensamiento del otro, y que por eso puedo ser novelista, porque puedo meterme en la cabeza de otros, de los personajes. En fin, a lo mejor es simple timidez, la cuestión es que en una discusión me bloqueo. Y una de las preguntas que le hice a Moravia fue la siguiente. Si los divos que habían interpretado personajes suyos los habían en alguna oportunidad robustecido con su carga "estelar". Moravia no se

detuvo a pensar, le molestó mi pregunta porque detesta a los divos y contestó que las grandes estrellas habían traicionado a sus personajes como Brigitte Bardot en *El desprecio* y Sophía Loren en *Dos mujeres*. Él odia a las divas porque las ha conocido de cerca y ha sufrido con sus desplantes, pero lo que se discute es el "fulgor" de la estrella, no su carácter en la vida real. En fin, no es eso todo, agregó que las estrellas existían porque en ellas descargaba el público su enfermizo afán de exhibicionismo. Ay... las cosas que hay que oír. Yo en ese momento sentí tal mazazo, tal descarga de no sé qué, de ERROR, que me quedé anonadado, por lo tanto mudo. Era muy fácil contestar, porque las estrellas existen por las mismas razones que existían los mitos griegos, que es la necesidad de exaltar o humano. ¿Qué más legítimo? Ya para degradarnos bastan los Kissinger, los Wallace, los Berias, los Pinochet ¿no? Moravia llegó a negar el genio de Greta Garbo. Sucede muy a menudo a la gente que ha tenido que lidiar con creadores temperamentales, bueno, que ya no los puedan juzgar exclusivamente por lo que dan en la pantalla. Además, y esto es fundamental, los divos existen y son reconocidos en la medida en que son creativos, sus rostros, sus tics, logran establecer en la pantalla o en el escenario...climas, espesores expresivos tan válidos como los que puede lograr el autor con el diálogo o el director con su cámara.

Continuará...

III Parte: 24 de octubre de 1974

Según Carlos Monsiváis, Manuel Puig es un innovador con piel de folletinista. Así lo dijo en febrero de 1973 en la librería del Sótano en una entrevista pública hecha a Manuel Puig acerca de tema: "El cine y la Literatura". En sus novelas *Boquitas Pintadas* y *La traición de Rita Hayworth*, dijo Monsiváis en esa memorable entrevista pública, "Manuel Puig ni está por encima ni a un lado de sus personajes, no los critica, no los defiende, dispone de un vigoroso sentido del humor: usa el idioma popular, no es anacrónico. Puig es uno de los primeros escritores latinoamericanos que reaccionan ante la inferiorización de un sexo por el otro. La tónica de sus libros es la resistencia a la autoridad". Y Monsiváis tiene razón. Puig a lo largo de su vida y de su obra se ha

manifestado en contra del machismo, en contra del sojuzgamiento de la mujer, y esto siempre sale a colación en cualquier plática con el novelista Manuel Puig:

-¿Tú crees que un actor, Manuel, puede ser autor de sus películas?

-Sí, en el caso de Garbo es evidente. De ella es la fuerza creadora dominante en sus filmes**.** Marilyn también domina sus filmes. María Felix cuando se desata también. Por ejemplo *Sonatas* (Bardem, 1957) es un filme sin estilo hasta que en la segunda parte aparece María Felix. Me interesan también ciertas grandilocuencias de Dolores del Río, que se las pretende descartar como lastres del cine mudo. ¿Lastre? ¿Por qué no herencia enriquecedora? ¿Es que solo se admite un estilo realista de actuación? ¿Es qué está prohibido experimentar con otros estilos? ¿Qué fascismo es ese? De veras hay una tendencia tan autoritaria en la crítica en general, que me eriza, la misma actitud existe con los géneros menores, y de los subgéneros (todo ese ámbito del mal gusto) ya mencionados. El crítico los trata como se trata a la mujer en los países machistas, es decir se goza con ellas pero no se las respeta. ¿Qué clase de esquizofrenia es esa? Fascismo puro.

-Veo que a la menor provocación hablas de machismo. ¿Vuelves a tratar el tema en tu nueva novela?

-Sí creo que las relaciones entre autoritarios y sometidos son el tema fundamental de mis obras. Ahora lo vuelvo a tratar, claro. Más precisamente en esta novela nueva trato de analizar la masculinidad, tal como se la entiende, o se la ha entendido hasta ahora. La masculinidad, con lo que implica de fuerza y regodeo en el poder, me parece la escuela perfecta del fascismo. La masculinidad está a la derecha. Y lo peor de todo es que el hombre que se gradúa en esa escuela no es como se pretende, un producto de la naturaleza, facultado por esta última para someter a cualquier ser más débil que se le ponga a tiro. Es un enfermizo producto histórico-cultural. La fuerza, la invulnerabilidad, son ilusiones que se sustentan solamente si en la situación dada interviene un sometido, un explotado. La masculinidad es una máscara una capucha del Ku-Klux-Klan. Oculto por miedo a la muerte, un miedo infantil a los accidentes, cómo te puedo explicar... es el miedo de aceptar lo vulnerable de la condición humana, sometida a lo imprevisto, a las enfermedades, a la muerte en fin de cuentas. Yo creo que

toda lucha de clases debe pasar antes por una revisión del concepto de masculinidad, porque es en la relación hombre-fuerte, mujer-débil, que se le toma el gusto a la prepotencia. Es un vicio, una adicción, el gusto por el mandato. Y otra plaga en su contrapartida, el vicio de la sumisión. Que en política desemboca en el culto de la personalidad, en la sumisión ante una figura que todo lo resuelve, una figura paternal mágica, como fue el caso de Hitler y Mussolini. Por todo eso me parece muy positivo el movimiento feminista.

-¿Qué haces, Manuel, además de escribir tu cuarta novela?

-Ayer me cayó la primera parte de *The Buenos Aires Affair* en brasileño para revisar. Es tedioso, pero debo hacerlo. Acabo de revisar la versión italiana *Fattaccio a Buenos Aires* y la francesa (*Les Mystères de Buenos Ayres*) y me faltan la norteamericana y la portuguesa porque en Portugal no pueden usar la Brasileña, hay demasiadas diferencias dialectales y aun de sintaxis entre las dos lenguas. Los demás idiomas por suerte los desconozco, nos arreglamos con cartero con los traductores. Pero *The Buenos Aires Affair* es menos complicada que las anteriores.

-Nos hablaste de adaptaciones y no de traducciones ¿qué querías decir?

-Sí con *Boquitas Pintadas* sobre todo hablo de adaptación. Había muchos localismos y el problema fundamental de las letras de las canciones tangos y boleros (archiconocidos en Latinoamérica y España) que influían sobre el lenguaje de los personajes. Eso hubo que sugerirlo de algún modo por medio de canciones equivalentes, como en la Argentina, donde está ambientada la acción. En Estados Unidos si hubo ese furor, vía Xavier Cugat, etc. y las letras en ingles de "Frenesí", "Perfidia" y otros boleros son todavía recordados. Los títulos de la novela tuvieron que seguir a los cambios de canciones y así fue que en Italia *Boquitas Pintadas* se llamó *Una frase, un rigo appena*, en Francia *Le plus beau tango du monde* y en Estados Unidos *Heartbreak tango*. Otro dolor de cabeza fue el capítulo en que una gitana adivina la suerte con cartas españolas, desconocidas fuera de nuestros países. Debí escribir todo con cartas de póker y siguiendo las significaciones que en cada país tienen esos naipes. Pero por suerte *The Buenos Aires Affair* es más fácil.

-De todos modos es la novela tuya que más problemas te ha traído.

-Creo que sí. Debía salir el año pasado simultáneamente publicada por Mortiz en México, por Seix Barral en España y por Sudamericana en Argentina. En España fue prohibida antes de aparecer, en la Argentina a los pocos meses de publicada fue prohibida por la Municipalidad de Buenos Aires y de algunas provincias. La única edición sin problema ha sido la mexicana.

-¿A qué se debe tanto reparo?

-El tema es desagradable, fundamentalmente se cuentan las miserias de la soledad sexual. Creo que es algo que todos en algún momento debemos sufrir, en fin... la cuestión a todos atañe y es muy dolorosa. En la Argentina se vendió mucho, pero no gustó, molestó profundamente. Además fue publicada en un momento de euforia nacional, mayo del 73, o sea el mes del retorno del peronismo, y mi visión conflictiva de Buenos Aires fue juzgada inoportuna por el público en general. Yo sentí ese rechazo antes que el de las autoridades.

-¿Esa novela se basa en algún hecho real?

-Vagamente. Es la más imaginativa de todas mis novelas. Me interesaba trabajar con dos protagonistas que ejemplificarán cada uno un caso límite. Ambos son posibilidades mías y creo que de todos. Leo es un sádico a pesar suyo, y Gladys es una masoquista ídem. Ninguno de los dos puede actuar libremente, salvo en algunas circunstancias muy favorables, son productos de una educación equivocada. Ambos en su adolescencia se han sentido avergonzados de sus crecientes necesidades sexuales, y en este terreno propicio desafortunados episodios de iniciación amorosa los lleva a identificar para siempre sexo con violencia. Cerca de los 40 años se conocen, y se encargan de destruirse mutuamente.

-Como la cuentas no es como yo la recuerdo.

-Sí, ese es el contenido pero para contarla le di la forma de novela policial, así de algún modo podía entretener al lector, al mismo tiempo que le contaba una historia tan negra. Tengo pavor de aburrir. Me parece una inmoralidad. Soy un convencido de que la amenidad no está reñida con la profundidad. Además mi formación es

cinematográfica, y de ahí proviene un gusto por hacer espectáculo. Te aclaro esto un poco más: cuando digo que mi formación es cinematográfica no tengo en cuenta mis diez años de trabajo en los sets de cine y aledaños, sino mis primeras impresiones estéticas, cuando niño, que fueron cinematográficas. Cine de Hollywood de años 30, con más exactitud. Y en cine o en teatro, en el espectáculo, hay una necesidad de atrapar ya la atención del público, porque todo se desenvuelve en un espacio de tiempo determinado y no hay lugar para distracciones, mientras que en literatura se puede cerrar el libro y retornar la lectura, después, o volver atrás sin ningún pasaje muy denso no se capta de entrada. Y del cine me quedó ese gusto por la implacabilidad del relato, que no permite fatigas. Al mismo tiempo no me gusta dar todo ya masticado al lector, y quiero que me acompañe con una lectura crítica.

-Eso suena algo contradictorio, acláramelo un poco.

-Veamos ¿Por dónde empiezo? Bueno, por lo que motiva mis novelas. Siempre he empezado mis trabajos llevado por la necesidad de aclararme problemas personales. Por ejemplo a la primera, *La traición de Rita Hayworth*, la empecé cuando estaba por cumplir 30 años, me encontraba en una bancarrota moral y material y sentí la necesidad de contarme la historia de mi infancia para ver si allí estaban las claves de mi fracaso. Era una investigación, sólo tenía datos dispersos, y esos mismos datos los presenté al lector, sin escribir una sola línea en tercera persona.

-¿Por qué evitaste la tercera persona?

-Porque implica una visión de las cosas, un punto de vista mejor dicho, o sea un juicio. La tercera persona es casi inevitablemente omnisciente y yo no estaba seguro de lo que quería decir, sólo tenía datos, recuerdos de conversaciones escuchadas, ante todo. Y reproduje esas conversaciones. Al lector le presenté todo esos datos, del modo más ameno posible, pero dejándole a él la tarea de ordenarlos y extraer una conclusión de todo eso. Quiero que el lector tenga una participación activa, que vaya reflexionando a medida que avanza en la lectura.

-Pero eso ¿no obliga justamente a cerrar el libro para reflexionar, o volver atrás para atar cabos sueltos?

-Trato de que no sea necesario. Los datos tendrían que ser suministrados de manera tal, que se van encadenando e iluminándose entre sí. Ahí está la dificultad de construcción para mí. Pero ese es uno de los aspectos de la escritura que más me interesa, el de la pura narración.

(Manuel Puig es hoy por hoy uno de los escritores más comentados tanto en Europa como en América Latina. Autor de 42 años de edad, apenas comienza su carrera literaria y el cine le ha dado un ritmo y un tono a su prosa que no suelen tener otros escritores; el hecho de haber seguido los cursos del Centro Sperimentale de Roma, le hizo adquirir una definitiva madurez en el proceso narrativo. Por esto, Manuel Puig es hoy en día uno de los escritores latinoamericanos más solicitados y uno de los que más interés suscita entre la crítica y el público lector).

FIN

Dossier geneticista de *Pubis angelical*

Pre-textos prerredaccionales

(junto con tres documentos de corrección)

Nota: Las imágenes presentadas son digitalización de los manuscritos originales realizadas por Mara Puig, sobrina de Manuel, a cargo del conjunto del Archivo Puig (actualmente con la colaboración de Pedro Ghergo). No puedo menos que agradecer a Mara por las horas de trabajo invertidas, el cambio en los planes de digitalización para adelantar este trabajo, el esmero para mejorar las imágenes, e incluso el aporte de conjeturas en el desciframiento de alguna palabra difícil.

Criterios utilizados para la confección del *dossier*

Presentamos a continuación el conjunto de pre-textos prerredaccionales de *PA* encontrados en el Archivo Puig, más tres hojas de "documentos de corrección" que el autor conservó junto con los planes de escritura.

I. Pre-textos prerredaccionales de endogénesis

Como explicamos en el capítulo dedicado a *PA*, el conjunto de pre-textos redaccionales de esta novela corresponden a la clasificación de "endogénesis", es decir de creación literaria. Para su presentación tuvimos en cuenta:

A) El orden dado por Puig a sus papeles: la mayoría de los pre-textos (setenta y seis) estaban agrupados por el escritor, sujetos con ganchillos metálicos de los que quedan rastros en las hojas. Como parte de la tarea de salvaguarda, retiramos esos ganchos y reunimos los papeles en sobres. Se encontraron también dieciséis apuntes sueltos, que pudieron originariamente pertenecer a alguno de los grupos, ya que el sistema de sujetapapeles no es muy seguro. De todos modos, separamos el conjunto de los pre-textos en: "Papeles agrupados por Puig", que conforman once grupos a los que nombramos alfabéticamente, y "Papeles no agrupados por Puig"

B) Presentación de un orden lógico-cronológico: como se verá, la mayoría de los grupos organizados por Puig responden a una preocupación que el escritor sigue a lo largo de diferentes etapas de elaboración de la novela. Así, en cada grupo encontramos apuntes que responden a diferentes momentos. No obstante, intentamos presentarlos según una conjetura lógico-cronológica, en relación con su acercamiento a la forma que adquiriría la novela en su versión édita. No obstante, en algunos casos que se aclaran de manera particular, se ha podido conjeturar el momento de escritura por la utilización de un reverso particular. Para facilitar el seguimiento de dicho orden, incluimos un esquema de la estructura de *PA* en términos similares a los usados por Puig durante sus apuntes. De ese modo pretendemos facilitar al lector de este *dossier* el contraste con su propia experiencia, y la propuesta de nuevos recorridos de lectura.

II. Documentos de corrección

Incluimos tres documentos de corrección, escritos por Agustín García Gil, que Puig conservó con el conjunto de sus manuscritos. Entendemos que su presentación aporta a la reconstrucción (o mejor dicho construcción conjetural) de los procesos escriturarios de *PA*.

III. Decisiones metodológicas

Documento: consideramos cada hoja de papel un documento que numeramos correlativamente. De ese modo, el mismo documento puede contener dos imágenes, en su Anverso y su Reverso. Ej.: **023 A** y **023 R**. En ocasiones Puig toma una hoja y la dobla al medio, obteniendo de ese modo un "cuadernillo" que consta de dos hojas. En ese caso numeramos H 1 y H 2, pero mantenemos el mismo número de documento. Ej.: **042, H 1 A**; **042, H 1 R**; **042, H 2 A**; **042, H 1 R** (en estos casos se reproducen cuatro imágenes, pero al mantener el mismo número el lector tiene consciencia de que se trata del mismo objeto físico).

Transcripción: las discusiones acerca de la conveniencia de diferentes modelos de transcripción de manuscritos parece infinita (cf. Grésillon, 1994: 121-135). Paralelamente, la disposición de nuevos métodos de reproducción abre el camino de nuevas posibilidades, donde se incluye la reproducción del manuscrito con animación computarizada. Apoyados en la posibilidad de brindar una imagen digital del manuscrito original, optamos por una transcripción que intente reproducir la disposición gráfica para ubicar con más facilidad el texto transcripto, pero hacemos uso de la transcripción linealizada cuando entendemos que facilita el seguimiento del proceso escriturario.[1]

Convenciones utilizadas: las mismas que se consignan en la tesis para la transcripción de pre-textos redaccionales.
tachado simple: señala una tachadura a mano.
tachado doble: tachadura a máquina.
negrita: indica reemplazo o agregado sobre el renglón o sobreescrito.
fila de x: palabra indescifrable.
corchetes: señala palabras que se completan. Ej.: porque " [futuro].

Comentarios: al final de cada grupo presentamos aclaraciones y comentarios respecto de las anotaciones contenidas en los documentos. Optamos por este sistema para no entorpecer la lectura de los mismos. En el caso de los "Papeles no agrupados por Puig", el comentario sigue a cada documento.

[1] Como explica Grésillon (1994: 123), la transcripción linealizada pone el acento en la operación intelectual (p. ej.: sustitución de B por A), mientras que la diplomática (que no seguimos estrictamente) pone el acento en la operación física (p. ej.: tachado).

Cuadro referencial de la versión édita de *Pubis angelical*

Nota: para confeccionar el cuadro se utilizó la terminología de los apuntes prerredaccionales, y se los ubicó según aparecen en la novela édita.

1 Hedy	Diálogo con Beatriz		
2 Diario	Pozzi		
3 Hedy	Diálogo Beatriz		
4 Hedy (huida)	Diario	Hedy en transatlántico (Mayer- MGM)	
5 Diario			
6 Hedy (*Argelia*)	Diálogo con Pozzi (peronismo)		
7 Hedy en México			
8 Diálogo con Pozzi	Futurama		
9 Diálogo con Pozzi			
10 Futurama	Diario		
11 Futurama			
12 Diálogo con Pozzi, ruptura, se va			
13 Diario	Futurama (pacto de hombres)		
14 Diálogo con Beatriz (muerte de Pozzi)			
15 Futurama			
16 Futurama	Diálogo con Beatriz		

I. Pre-textos prerredaccionales

I.1. Papeles agrupados por Puig

Grupo A

En este grupo Puig reúne sus reflexiones estructurales sobre la novela. Aunque pertenecen a diferentes momentos de elaboración, se pueden encontrar básicamente dos preocupaciones: la estructura tripartita que desarrolla tres momentos políticos donde el nacionalismo es causa de represión (mackarthismo, peronismo, stalinismo), y la voz narradora, que será la responsable de la credibilidad o no de la acción. La presencia de la persecución política es más evidente en estos esquemas que en las redacciones de los capítulos, donde las referencias dejan de ser explícitas.

[doc. 001]

Hedy

Rare breed / Malanfear

transformations of the past & future

1 2 3

WW2 — P — F

Prostit. → go for dinner, dancing and f.
tea
" morning wake up
go " risky quickie in Lalbury

IMP. !!!
Su asombro ante el odio que despierta su antiperonismo le hace pensar que es por otras razones, mucho más prodigiosas

run by car McCarthy + Claudette

Mexico from BA
Escribe escondida, no tiene otra cosa que hacer / O la buscan y el atractivo va aumentando todo y hasta de su ideología – the BREAKING point
Pq cannot an gob., sólo organización auspiciada por gob. – B. POINT MUST be Peronisgión –

Se enamora, le matan al amor porque la acapara, el amor a la colectividad

IN ORDER TO INTERESTAR IT MUST BE BELIEVABLE

Three diff. styles – 1) WW2: floished
2) Pr: despojado
3) F: computerized

It all starts in old Europe –
A family in 1910 – Somebody died in WW1, secret lost when guy dies, but what's believed to be a fraud surprises people again in 1925 – Daughter is special too –

Romance of Policeman (Newspaperman) and Her –
He is summoned by police to investigate. They have received tip from Hitler gang survivor –
She goes to Mexico – Cocaquor –

Futurama
ella en clínica, conoce nuevos, amor romántico, se quiere retirar de clínica antes de terminar contrato o servicio militar, sale acción rareza, el muchacho la descubre y se ve en obligación de denunciarla – Ella sería puesta en observación – Le da miedo y vuelve a clínica ¿cómo hago para quedarme?

I want to decide by myself if I'm wrong or not, si pasando en una especie de Siberia donde se dejará por prisioneros – Porque allí está alguien que la conoció en clínica

[001]

Hedy

Rare breed /// radar|ear
rare|memory of the past & future

IMP. !!!
Su asombro ante el odio que despierta su antiperonismo le hace fantasear que es por otras razones muñeca prodigio

1	2	3
WW2 ~~Hwood~~ Hwood run by car McCarthy + Claudette	Mexico from BA Escribe escondida, no tiene otra cosa que hacer/ o la buscan y el detective va anotando todo y habla de su ideología. The BREAKING point. Escamotear gob., sólo organización amparada por gob.- B. POINT MUST BE Peronización	F Prostíb.→ go for dinner, dancing and f. " " tea " " morning wake up go " risky quickie in hallway se enamora, le matan al amor porque la acapara, el amor a la colectividad IN ORDER TO INTERESAR IT MUST BE BELIEVABLE

Three diff. styles 1) ww2: florished
2) Pr: despojado
3) F: computerized

It all started in old Europe.
A family in 1910. Somebody died in WW1, secret lost when guy dies, but what's believed to be a fraud surprises people again in 1925. Daughter is special too.

Romance of Policeman/ Newspaperman and Her.
He is summoned by Isabelita to investigate, they have received tip from Hitler gang survivor.
She goes to Mexico. Calcagno

Futurama

ella en clínica, conoce un tipo, amor romántico, se quiere retirar de clínica antes de terminar contrato o servicio militar, sale cuestión rareza, el muchacho la descubre y se ve obligación de denunciarla. Ella sería puesta en revisación. Le da miedo y vuelve a clínica cómo hace para quedarse

I want to decide by myself if I'm wrong or not, se esconde en una especie de Siberia donde se dejará por prisioneros. Porque allí está alguien que la conoció en clínica

[002]

Fast adventure form – 3rd person?
Or a 1st that's not revealed ¡¡¡¿Quién habla?!!!
Cuando se sepa quién habla se sabrá que, incluso se puede hablar de la persona que habla como si fuera otra.
evitar perseguidor o diferenciarlo de spy
O puede ser una voz que aparece de tanto en tanto, alternada con 1as personas –
Pueden ser 3 voces de heroínas que dan idea de los genes por sus inclinaciones
Puede ser la voz de alguien que confiesa bajo tortura – Así se puede acusarlo de que miente
Confesión bajo penitotal

1a persona de la perseguida – Diary – Sus out of the mind
1a " del perseguidor – Sus investigaciones sobre ella y
WW2

Story
1910 experiment / grey dies in WWII, secret lot / a fraud? / in KLS,
Or daughter is special too / Hitler, Vienna or Budapest or small
Prague or them all / Since uncle was opera singer / Mandl /
Howard / McCarthy Claudette / NO
Essence of Holy
Essence of MOMENT of FASCIO CLASP
Lost all in allegory?
A man goes crazy for Holy and out of despair grabs Fascism – Colón's experiences
Un funcionario, su psicología, recuerda Johnny Kerr

ESK?
PK?

[002]

Fast adventure yarn. 3rd. person?
Or a 1st that's not revealed ¡¡¡¿quién habla?!!!
Cuando se sepa quien habla se sabrá clue, incluso se puede hablar de la persona que habla como ~~de~~ **si fuera** otra
---------- **evitar perseguidor o diferenciarlo de spy**
O puede ser una voz que aparece de tanto en tanto, alternada con 1ras personas.

Pueden ser 3 voces de heroínas que dan idea de los genes por sus inclinaciones
---
Puede ser la voz de alguien que confiesa bajo tortura. Así se puede acusarlo de que miente
==========
Confesión bajo pentotal

1er persona de la perseguida. Diary. Sus out of the mind

1ª " del perseguidor. Sus investigaciones sobre ella y WW2
==========
Story 1910 experiment/ guy dies in WW1, secret lost/ a fraud?/ in 1925.
small daughter is especial too/ ~~Hitler, Vienna or Budapest or xxxxx- Prague or them all/ Since uncle was opera regisseur/ Mandl/ Hwood/ McCarthy- Claudette~~/ NO
Essence of Hedy
Essence of MOMENT of FASCIO CLASP
but all in alegory
A man goes crazy for Hedy and out of
despair grabs Fascism. Colón's experience

Un funcionario, su psicología, remember Johnny Kerr

[003]

#1 #2 #3 #4 #5

#5

Donde está
la enfermedad
por qué en Méx, y como se Méx for her — Telefonean hombres y visitan — Méx Calc.
aparecen
empieza con BA y slips a Viena ... Dims out

Su vida en BA → ESTABLISH GLAMOUR
El funcionario
development of relationships, slips to 1910

ojo, esto tiene que venir de need to explain rage of country against her –

México, today, dialogue fmc?
fmc, maddening, meet chico
The danger of clasp, fierce up

cada cosa debe surgir de una pregunta incognita

Direct slip to 1935, Mandl/Hollywood
Asfixia de fmc, her own
situation in BA, who is she?
perhaps somebody whose turn is to live TODAY
because ancestors did the due sacrifice already
To be divinely beautiful, the mystique of egoism

the clasp
the asfixia of Hedy in BA, the growth of "them",
shift to future

Mex, fear of dieing, fierce up
death in Hollywood

BA goodbye, the Isabelita alarm,
fmc, flight to Mex

Futurama

the Mex troubles
" " blues, futurama

Fmc in Mex, illness, slip to past: the clue in false clue

Futurama, the Mex incident recalled 25 years ago
Fierce future to EXTREME SWEET SERENE DIM OUT

[003]

#1 #2 #3 #4 #5

Dónde está # 5
Enfermedad
por qué en Méx, y cómo es Méx for her. Telefonean 2 hombres y visitan Mex
Calc.

apenas empieza con BA y slips a Vienna... Dims out

Su vida en BA → ESTABLISH GLAMOUR
El funcionario, xxxxxxxxxxx
development of relationship, slips to 1910 → ojo, esto tiene que venir de need to explain rage of country against her

cada cosa debe surgir de una ~~pregunta~~ incógnita

México, today, dialogue ¿func? maddening, meets chico.
The danger of clasp, fierce up

Direct slip to 1935, **Mandl** Hollywood
Asfixia de func, her own situation in BA, who is she? perhaps somebody whose turn is to live TODAY because ancestors did the due sacrifices already to be divinely beautiful, the mystique of egoism

The clasp
the asfixia of Hedy in BA, the growth of "them", shift to future

Mex, fear of dieing [dying], fierce up death in Hollywood

BA goodbye, the Isabelita alarm, func, flight to Mex.

Futurama

The Mex troubles
" " blues, futurama

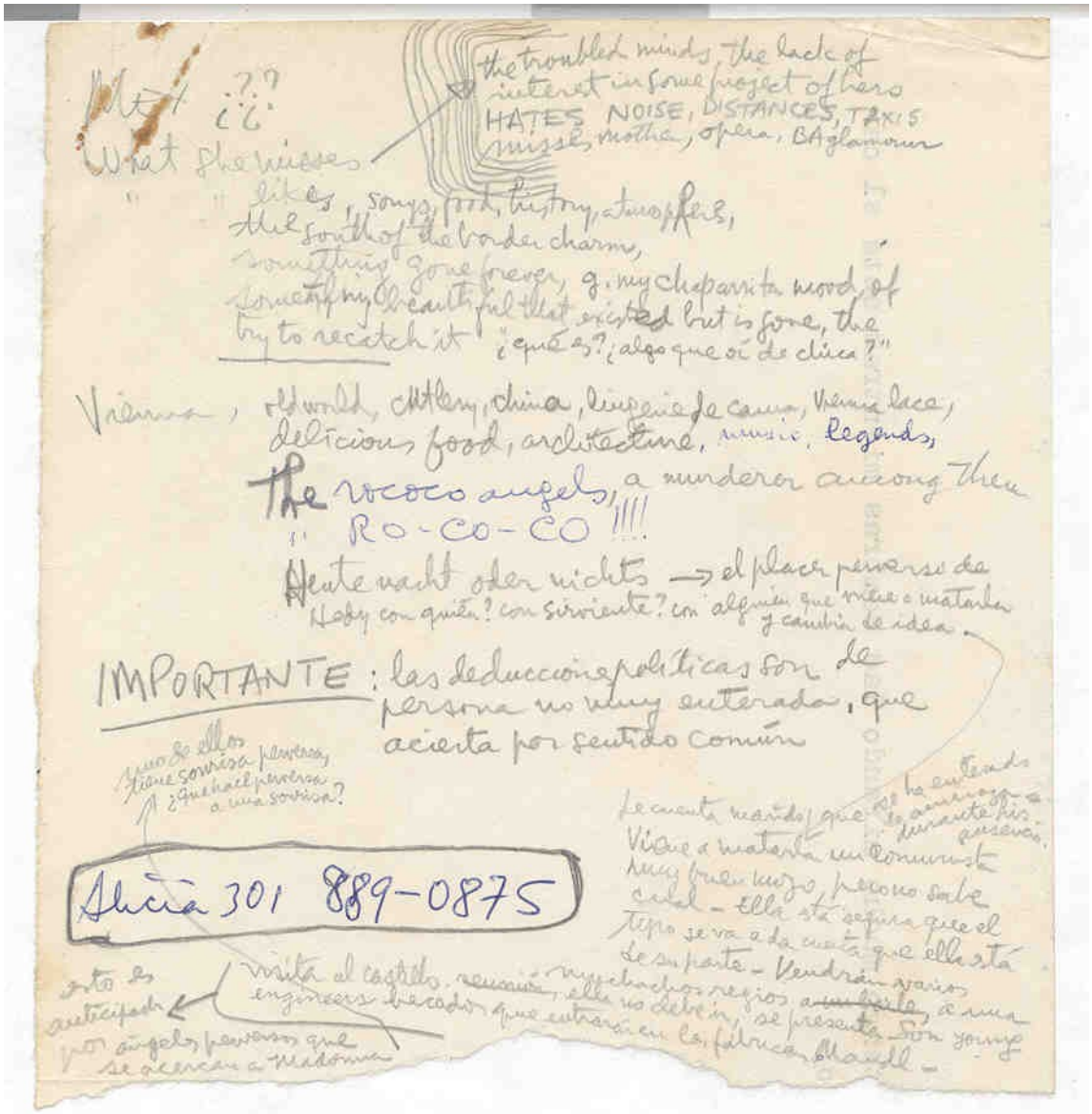
Func in MEX, illness, slip to past: the clue or false clue

[Escrito en forma atravesada]

Futurama, the Mex incident recalled as
25 years ago

Fierce futurama to EXTREME SWEET SERENE DIM OUT...

[004]



¿?? ¿¿
What she misses
" " likes, songs, past, history, atmosphere,
the south of the border charm,
"something" gone forever, g. my cheparita word, of
something, beautiful that existed but is gone, the
try to recatch it ¿qué es? ¿algo que oí de chica?"

the troubled minds, the lack of interest in some project of hers
HATES NOISE, DISTANCES, TAXIS
misses mama, opera, BAglamour

Viena, old world, cutlery, china, lingerie de cama, Viena lace,
delicious food, architecture, music, legends,
The rococo angels, a murderer among them
" RO-CO-CO !!!!
Heute nacht oder nichts → el placer perverso de
Hoy con quién? con sirviente? con alguien que viene a matarla y cambia de idea.

IMPORTANTE: las deducciones políticas son de persona no muy enterada, que acierta por sentido común

¿Que se ellos tiene sonrisa perversa, ¿Que hace perversa a una sonrisa?

Alicia 301 889-0875

Le cuenta mando, que se ha enterado se amiga a durante his ausencia.
Vivía a matarla un comunista muy fuerte mozo, pero no sabe cual - ella está segura que el tipo se va a la cama que ella está de su parte - Vendrán varios muchachos regios, a ~~un baile~~, a una engineers bacados que entrarán en la fábrica Handel -

visita al castillo, reunión, ella no debe ir, se presenta con young

esto es anticipado

los ángeles perversos que se acercan a Madonna

[004]

MEX ¿¿??

the troubled minds the lack of
interest in some project of hero
HATES NOISE, DISTANCES, TAXIS,
misses mother, opera, B A glamour

What she misses
“ “ likes, songs, food, history, atmospheres, the south of the border charm, something gone for ever, g. my chaparrita mood, of something beautiful that existed but is gone, the try to recatch it “¿qué es? ¿algo que oí de chica?”

Vienna, old world, cutlery, china, lingerie de cama, Vienna lace, delicious food, architecture, **music, legends**

The **rococo angels**, a murderer among them
“ **RO – CO – CO !!!!**

Heute nacht oder nichts → el placer perverso de Hedy con quién? con sirviente? con alguien que viene a matarla y cambia de idea

IMPORTANTE: las deducciones políticas son de persona no muy enterada, que acierta por sentido común

uno de ellos tiene sonrisa perversa,
¿qué hace perversa a una sonrisa?

[recuadro con un nombre y teléfono particular]

Le cuenta marido que se ha enterado de amenaza durante his ausencia. Viene a matarla un comunista muy buen mozo, pero no sabe cual. Ella está segura que el tipo se va a dar cuenta que ella está de su parte. Vendrán varios muchachos regios ~~a un baile~~, a una visita al castillo ~~reunión~~, ella no debe ir, se presenta. Son young engineers becados que entrarán en las fábricas Mandl.

esto es anticipado por ángeles perversos que se acercan a Madonna

[El reverso es una frase de *El beso de la mujer araña*, buscar referencia]

[005]

Dónde está?
Telefónica mexicano
enfermedad
why is Mex y qué es Mex for her
~~Telefónica y~~ visita ~~mexicanos~~ ~~Mex~~ Calcagno
Dinis out to BA y pizca de Viena

BA Glamour
El funcionario
start rev. of relationship, pizca misterio x 1910

Mex. < sola / ~~mex~~ / ~~quiere~~ quiere protegerla de Fume.
devel. relationship BA

Dance of claps, fierce up
func. elics - Vienna

1934, Mandl, the face of angels
start of 1910 en Fume, explain to love-angel

Fume enlop.. por ella, asfixia
How to be divine and like it

the claps
the growth of "then"
shift to future

Mex, fear of dying, fierce up
Death in Hollywood

Bl goodbye, Isabelle alarm
func, flight to Mex

Futurama

Mex trouble, → ?
" blue, futurama

Fume in Mex, illness, the CLUE (mentira)

Futurama — Mex remembered as 15 years ago

Fierce " to sweet DINI out

Problema: eliminar amigos ~~Sí, ahorán llegará a~~
mucho caos? choca con fume? Dejar Calcagno
o no necesita antagonista de fume en BA

Establece su
vida afectiva en BA

La joya Márquez: Jamás
podría dejar BA; no aguantaría
la nostalgia
¿Personaje le hizo amigo
de SHE? ¿le meten presa en Zo?

fantasía sobre mis cartas que
van en autos cartas

#1 Coming out of drug
daying in
fantasía de "South of the
Border", cactus, melodías
incaicas de plata
a realidad de México —
llamada de Argentina
" de Elena (persona que
tiene todo) pero que se arruina en
Dinis out to BA to Vienna

#2 ← recent BA glamour, de frente bien
Semana de actividades,
Starts de funcionario, pizca 1910
como algo que SHE recuerda esta
bien con fume.

Personajes de mi vida
o fuera argentina

sex fest

[005]

¿Dónde está?
Telefonea mexicano
enfermedad
why in Mex y qué es Mex for her ~~Mex~~
~~Telefonean y~~ visita ~~uno y uno~~ Calc

Dims out to BA y pizca de Viena

BA glamour
El funcionario
start dev.[eloped] of relationship, pizca misterios 1910
Danger of clasps, fierce up
func. chico, Vienna

1934, Mandl, the faces of angels
start of 1910 enigma, explain to lover-angel

Func enloque por ella, asfixia
How to be divine and like it

The clasp
The growth of "them"
Shift to future

Mex, fear of dying, fierce up
Death in Hollywood

BA goodbye, Isabelita alarma
func, flight to Mex

Futurama

Mex troubles ------→ ?
" blues, futurama

Func in Mex, illness, the CLUE (muñeca)

Futurama – Mex remembered as 25 years ago

Fierce " [futurama] to sweet DIM out

Problema: eliminar amor ~~Sí, recién llegada~~
mexicano? chocan con func.? dejar Calcagno o se necesita antagonista de func en BA

Establecer su vida afectiva en BA

La Joya Márquez: yo no podría dejar BA, no aguantaría la nostalgia,
¿personaje de homo amigo de SHE? ¿la meten presa en 76?
---
fantasía sobre mexicanos que van en autos caros
---
1 Coming out of drug dazing in.
<u>fantasía de "South of the border", cactus, melodías en cajas de plata</u>
a realidad de México.
llamada de Argentina
" de Elena (persona que tiene todo) **pero que se enreda en superactividad → para olvidar miedo a perder lo que tiene**
Dims out to BA to Vienna
---
2 recuerda BA glamour, se siente bien,
Semana de actividades
Start de funcionario, pizca 1910 como algo que SHE recuerda estando con func.

very fast

[006]

The faces of Angels

Funcionario enloquece
por Hedy y aparece F.

Complementado con clínico de
psico arriba y multipsicoan. a
Heroína y F.

buscar información de
necesidad para/por SINDYS

Funcionario is summoned to
inform about Hedy

Flight to México, she dies, his part, sector
he is shelved and he drowns in despair
his deeds are uncovered

Esto debería ser 70%
con idas y vueltas a
pasado y futuro ????

pasado 5%
futuro 25%
futuro aparece sólo en
alucines

Yes, Argentina, but told through
maddened memories, or penthotal,
told by her before dying, or simply an
agony that gets fiercer, clearer, dimmer...
with flashes of past & future –
So it will be possible to include dialogues
with actual visitors as well as remembered
dialogues and shifts from reality to
fantasy –
Exclude all that is not her perceptions
and the words she hears in her room –

[006]

The faces of Angels

Funcionario enloquece por Hedy y agarra F.

Complementado con chico de piso arriba y vuelta psicoan. a Heroína y F.
---
buscar información de necesidad **Perón** por SINDYS

Funcionario is summoned to inform about Hedy

Flight to México, she dies, his party sector crashes his thefts are uncovered and he drowns in despair

Esto debería ser 70 % con idas y venidas a pasado y futuro ????

pasado 5 %
futuro 25 %

futuro aparece sólo en alucines

==========

Yes, Argentina, but told through maddened memories, or penthotal, told by her before dying, or simply an agony that gets fiercer, clearer, dimmer... with flashes of past & future.
So it will be possible to include dialogues with actual visitors as well as remembered dialogues and shifts from reality to fantasy.
Exclude all that is not her perceptions and the words she hears in her room.

[FALTA COMENTAR EL REVERSO]

Comentario de los documentos:

[001]: Este documento es uno de los principales en cuanto a la organización de la novela. En él se definen tres estilos que individualizarán cada momento de la narración. El uso del inglés es constante, incluso para pergeñar una prehistoria sucedida en Argentina. La palabra "Hedy" preside el documento en letras grandes y subrayada, se trata en este caso de la denominación del proyecto de novela, que aquí se resume. En el ángulo superior derecho se percibe la continuidad con la estirpe de "mujeres raras" que se inició con la mujer pantera de *El beso de la mujer araña*. Sin embargo, hasta el momento no se ha definido en qué consistirá la rareza, en una escucha sobrenatural o en una memoria extraña que abarca el pasado y el futuro. Como marca del momento de elaboración podemos señalar una historia que no llega a concretarse en las etapas redaccionales que se conservan: el romance entre Ana, que en esta etapa es "ella", y un policía o periodista enviado por Isabelita (María Estela Martínez de Perón) para investigarla. El personaje de Calcagno pasará a ser Pozzi avanzada la novela, y la historia del enamorado que es un espía rondará por toda la novela con la ambigüedad que caracteriza el género: Theo, el espía que se enamora, y LKJ, el que la engaña. Esta historia planeada para el presente se instalará finalmente en el futuro, donde desplaza la idea aquí apuntada: "se enamora: le matan al amor porque la apara, el amor a la comunidad". En este momento está presente el final de Futurama en una clínica, pero todavía aparece como un lugar de refugio y no de castigo, como sucederá en la versión final de la novela.

[002]: El tema principal de este documento es la voz narradora. La anotación con bolígrafo azul indica: "evitar perseguidor o diferenciarlo de spy". Esta anotación posterior indica una reflexión donde la presencia de una novela de espionaje (o al menos con espía) aparece definida.

[003]: La indicación "#1 #2 #3 #4 #5" se podría referir a las primeras hojas redactadas de la novela. La disposición indica un resumen de la novela, donde el escritor anota para sí preguntas y las traslada al lector: "cada cosa debe surgir de una pregunta", donde "pregunta" es reemplazado por "incógnita". Nuevamente el nombre de la presidenta que estaba en el gobierno en el momento en que Puig comienza a escribir la novela.

[004]: Este documento desarrolla aspectos particulares de la historia de Ana y la actriz, nombrada como Hedy. En cuanto a Ana, la preocupación principal es su relación con México, qué ha perdido y qué es lo que le atrae de estar allí: los elementos positivos de México (comida, canciones, misterio) se desplazan al final de la historia del Ama, que transcurre en una hacienda mexicana. La historia de "Hedy" está encabezada por el título de una película suiza de género fantástico "Heute nacht oder nichts", en verdad el título está levemente modificado *Heute nacht oder nie/ Esta noche o nunca*. (Dir.: Daniel Schmid, 1972, suiza, hablada en alemán. Género: fantasy. Intérpretes: Ingrid Caven, Voli Geiler, Peter Chatel). La expresión usada por Puig se traduciría "Esta noche o nada". El episodio de la reunión en el castillo parece inspirado en uno que aparece en la autobiografía de Hedy Lamarr, en el que la actriz le pide a un invitado de su marido en el castillo que la ayude a escapar y termina atrapada. En la novela, el encuentro con el amado se produce en un baile.

[005]: En esta etapa Puig se comienza a plantear eliminar el romance mexicano, con lo que los interlocutores de los diálogos en la clínica se van acotando. Este pre-texto del comienzo da mucha importancia a la escena inicial, que correspondería a Ana en la clínica. Esa escena no se escribió, salvo como comienzo descartado del capítulo dos. No se conserva ninguna textualización que contemple el romance mexicano.

[006]: “The faces of Angels” podría pensarse como un título posible para la novela, dada su ubicación y la escritura en caracteres más grandes. En la versión édita, el problema de los rostros angélicos se desarrolla únicamente en la historia del Ama, tal como aparece en el documento anterior y en la llamada (7) del documento 034, que presentará un cuadro resumen de la novela, pero el hecho de que acá encabece la historia de Ana abre otra posibilidad. El resto de las anotaciones de la primera parte del documento se recogen también en el cuadro resumen 034. En este momento se contempla la idea de que haya una muerte por accidente aéreo. La denominación “she” abre una posibilidad amplia, sin embargo, la huida a México parece indicar que pudo ser un destino imaginado para la protagonista. La repentina muerte de una amiga ha sido indicada por Puig como disparador de la escritura de esta novela, es posible que la propia cercanía con el hecho indujera al escritor a pensar otras alternativas, pero con final igualmente trágico.

Grupo B

En este grupo Puig reúne pequeñas anotaciones estructurales. Se puede ver que en el comienzo, la estructura de cada parte era aún más compleja, con alternancia de diferentes cortes. El nombre de Pozzi alterna con el de Calcagno en los apuntes prerredaccionales, pero no se puede considerar índice de un determinado momento en la redacción.

[007]

Doctoring

Las lungagines de Diario se diluyen en flashbacks impresionista

1º reducir Diario, just trim and prune

2º Write flashbacks

por ej: Tampflash

Flash de tamp

que además sustituirán descripciones de diario

[007]

Doctoring

Los lungaggines de Diario se diluyen en
flashbacks impresionistas

1º) reducir Diario, just trim and prune

2º) Write flash backs
por ej.: Tangoflash
glosas de tango
que además sustituirán descripciones de diario

[FALTA COMENTAR REVERSO]

[008]

Cap. I

A Hedy

B Diario hasta alfombrita

Cap II

C Serie de trozos cortos ← × mes Elena y Hedy, Domingo, Lagartera } visitación creciente

culminación ..

visitación : Hija

~~D Diálogo Pozzi Rey?~~

DIALOGO POZZI

Cap II

~~Lata, ios, getoma, etc, pero muy clipped~~

~~Pero sudor, 2~~

A bandeja mesita

B frigidez con marido

C más cosas, retoma estudios, etc, pero clipped

D Diálogo Pozzi

E Introd. tipos

F Hedy angel → ¿empezar acá o dejar todo un trozo largo

al no aparecer Pozzi el se transmite solo -

Cap III

All Hedy

[008]

Cap I

A Hedy
B Diario hasta alfombrita

Cap II

C Serie de trozos cortos — x mex
Elena y Hedy
Doming
las santas
culminación
} irritación creciente

irritación: Hija

~~D Diálogo Pozzi Enf.?~~ DIALOGO POZZI

Cap II

~~estudios retomar, etc. pero muy clipped~~
~~Hedy sudor~~

A bandeja mesita
B frigidez con marido
C más cosas retomar estudios, etc, pero clipped
D Diálogo Pozzi
E Introd. tipo
} al no adelantar de Pozzi él se presenta solo
F Hedy angel → ¿empezar acá o dar todo un trozo largo

Cap III

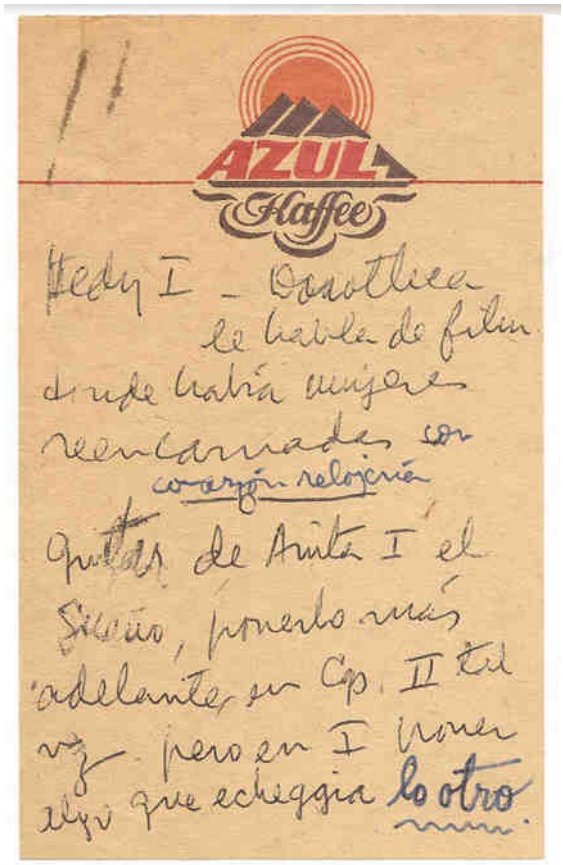
All Hedy

[FALTA COMENTAR REVERSO]

[009]


AZUL
Haffee
11
Heavy
Nylon OK
Nylon OK
Heavy
No estructure
but CHARACTERS
El la azuza, no cree muerte
pero se tiene que ir, queda
malentendido
pero en sueños ella lo resuelve
una mañana se despierta con

[010]


AZUL
Haffee
Hedy I - Dorothea
le habla de film
donde había mujeres
reencarnadas con
corazón relojería
Quitar de Anita I el
sueño, ponerlo más
adelante, en Cap. II tal
vez - pero en I poner
algo que echegaia lo otro

[009]

11 #

Hedy | Anita OK

Nita OK | Hedy

No structure but CHARACTERS

El la azuza, no cree muerte pero se tiene que ir, queda
malentendido
pero en sueños ella lo resuelve una mañana se despierta con

[010]

Hedy I – Dorothea le habla de film
donde había mujeres reencarnadas **con**
corazón relojería

---------0--------

quitar de Anita I el
sueño, ponerlo más adelante, en Cap. II tal
vez pero en I poner
algo que echeggia lo otro.

Comentario de los documentos:

[007]: En este documento aparece la palabra “lungaggines”, que puede explicarse por el uso del dialecto parmesano propio de la rama materna de su familia (Delledonne). Así como mezcla palabras en dialecto en su correspondencia familiar, esta podría derivar de “lungarnión” = que dilata las cosas. Por lo tanto serían las dilaciones, las divagaciones que aparecen en el diario. La indicación de “reducir Diario” indica ya un estado de elaboración. Si se hace un seguimiento de las diferentes etapas de redacción en cada novela de Puig, se verá que la operación de reducción es dominante, llegando a suprimirse varias páginas de una sola vez. Esta y otras indicaciones muestran un autor consciente en todo momento de la estructura general de su novela.

[008]: En este documento se nota la preocupación por los detalles (“alfombrita”, “las santas”, “mesita”), que en la literatura de Puig tienen una potencia organizativa equivalente a la de los grandes esquemas. Ya se indican tres capítulos que estarían redactados en un primer borrador.

[009-010]: La preocupación por la distribución de las historias, que de todos modos se mantiene a lo largo de todo el proceso de redacción de la novela, se resuelve aquí a favor de los “caracteres”, quienes dictarán finalmente la novela. Esta decisión se corresponde con la valoración de Puig por las divas, a las que considera verdaderas autoras de sus películas, y da pie a los numerosos pre-textos prerredaccionales que se ocupan de desarrollas aspectos puntuales de los caracteres y situaciones de cada una de las mujeres que componen el tríptico de la novela. La modificación indicada en 010 se incorpora a la redacción de la novela: el comentario de su sirvienta y amante no será el de la reencarnación, que hubiera definido la relación entre las mujeres que componen la novela, sino el del mecanismo de relojería. Una vez más, Puig elige la indeterminación en cuanto a la construcción de sus personajes.

Grupo C

Este grupo está destinado a crear el ambiente para la historia de Hedy/ Lya/ el Ama. Los reversos presentan una guía de la exposición-homenaje a Tilly Losch, se reproducen sin transcribir debido a que están escritos a máquina. La inspiración en el Jugendstil no está exenta de connotaciones políticas, cosa de la que Puig era consciente.

[011]

Dos puertas portiseros de mediana edad sosteniendo 2 y 2 el arco de la puerta
el primero pues
un balcón y a los
os maestros a los que se agrappa un ángel niño
(hay ángeles a los costados, ángeles hombros)
~~Caballos~~ por encima un ventanal sin balcón
rematado por 2 mujeres largudas recostadas a los lados de un copón
entrada a fiesta en Viena con marido

En una escalera, en el esquinero, 2 ángeles niños jugando sostienen una lámpara. ídem.

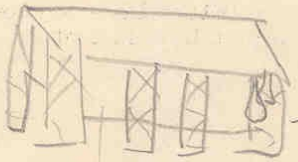
Escalera de mármol blanco - Titanes sostienen sobre hombros
ancha

Portal - Titanes, algunos sufriente otros no, salen de tubos de columnas que se ensancha hacia arriba y sostiene
terminando a un potrillito. ? Tilos en el mismo con a cada lado una dama sentada

Jugendstill - Klimt: Pallas Athene
Klimt - judith - Marco oro, cuello-ring de oro, árboles y frutos fondo, bordado de gran única de tal

niño, escama de oro en el background

Objetos: cofre de plata



pata con gota, o lagrima
racimos de uva, o "

Mujeres de pueblo en manos enguantada con piedras y saliendo de manzas de infinitos pliegues

El proceso del esmalte ??.

[011]

[dibujo]

Dos fuertes pordioseros de mediana edad sosteniendo
2 y 2 el arco de la puerta el primer piso un balcón
y a los lados los macetones a los que se agrappa un ángel niño (hay ángeles adolescentes, ángeles hombres)

~~Caballos~~ por encima un ventanal sin balcón rematado por 2 mujeres lánguidas **recostadas** a los lados de un copón
entrada a fiesta en Viena con marido

En una escalera, en el esquinero, 2 ángel niños jugando sostienen una lámpara
ídem

Escalera **ancha** de mármol blanco. Titanes sostienen sobre hombros
---
Portal. Titanes **algunos sufrientes otros no** salen desde pubis de columnas que se ensancha hacia arriba y sostienen  con a cada lado una dama sentada ~~en~~ mimando a un potrillito
? tal vez en el mismo

Jugendstill – Klimt Pallas Athene [dibujo de arco con flechas que indican] ---oro
Klimt: Judith. Marco oro, cuello- sing ---escamas oro
de oro, árboles y frutos fondo, bordados de su túnica de tul
más escamas de oro en el background
objetos: cofre de plata
[dibujo] → patas con gotas o lágrimas
racimos de uvas o "

repres. de puñales en manos enguantadas
con piedras y saliendo de mangas de infinitos pliegues de

El proceso del esmalte ??

[FALTA COMENTAR REVERSO]

[012]

escalera de hierro, reja con plantas enredadas, trepadoras
o serpientes, no se sabe bien —

Bathroom — Tercio de paredes, zocalo de 1 metro alto en
marmol con perfil dentado
bañadera de cristal, patas ~~plata~~ bronce,
pieta de bronce (patas y borde sobre el
cual se encastra una vasija de porcelana
piso de rejas de plata sobre fondo de
madera (fina, ébano?) — delante de ~~wanne~~ alfombra
de angora?

Bruxel
Palais Stoclet

Con muchacho, aquí va a matar, ella lo mata, él le confiesa
muriendo que ella es el mal

En sala palacio columnas a los lados de las
puertas y en esquinas de base fina sobre algo (capitel de
sobre columna semi caída o truncada) que se ensanda y
da lugar a pliegues de seda, dorados alrededor de cadena dorada
de busto dorada que equipa graciosamente sobre fresnado en rilada sinuo
sobre el techado

2º día Palacio ocupa isla casi enteramente,
queda espacio para

En la ~~tapa~~ de plata con pies geométricos y al mismo tiempo
de plantas locas, hay enchapados piedras preciosas

La reja — lazos o ramas o manos o brazos horizontales
que se arrampican sobre líneas verticales
pero de golpe arriba terminan las líneas verticales
y se lanzan los lazos o ramas o hacia lo alto

invernadero

Con flores en la punta vencidas
por su propio peso.

[012]

escalera de hierro, reja con plantas enredadas trepadoras o serpientes, no se sabe bien

---

Bathroom – Terciopelo paredes, zocalo de 1 metro alto en marmol con perfil dentado
bañadera de cristal, patas ~~plata~~ bronce, mesita de armazón broce (patas y borde sobre el cual se encastra una vasija de porcelana
piso de rejas de plata sobre fondo de madera (pino, ébano?) delante de wanne
Brüssel alfombra de angora?
Palais Stoclet

con muchacho, aquí la va a matar, ella lo mata, él le confiesa moribundo que ella es el mal

---

En sala palacio columnas a los lados de las puertas y en esquinas de base fina ~~sobre algo (a~~ (capitel de otra columna semiescondida o truncada) ~~que se ensancha~~ y da lugar a pliegues de seda dorados alrededor de caderas ~~doradas~~ de busto de mujer dorada que graciosamente sobre peinado ~~enruladísimo~~ sostiene el techado

---

2º día Palacio ocupa isla casi enteramente, queda espacio para
en las ~~tazas~~**copas** de plata con pies geométricos y al mismo tiempo de plantas locas, hay enchapadas piedras preciosas

---

La reja- lazos o ramas o manos o brazos horizontales que se arrampican sobre lineas verticales pero de golpe arriba terminan las líneas verticales y se lanzan los lazos o ramas o hacia lo alto

invernadero → con flores en la punta vencidas por su propio peso

[FALTA COMENTAR REVERSO]

[013]

Frente rococó —

Sobre un plano — Ventanas simples — sobre fondo ~~[illegible]~~ amarillo
adornos blancos y
marcos ventanas blancos

Escalera, de mármol — pasarelas perforadas,
angeles jugando

Paredes interiores de madera preciosa enmarcadas por
líneas locas de dorado a la hoja, con adornos de espejos

Águilas doradas con alas enarcadas, al lado de
ángeles mujeres con alas, tetas aire, clarines larguísimos
guirnaldas sin fin
angeles cantando
" arrobados
" luchando con espadas → then they fight against evil, cause they're good, then they're killing one, then I'm evil
" tocando instrumentos

Cama, con cada extremo una figura — respaldo enorme con figuras
talladas, doradas y pintadas

[013]

Frente rococó.
Sobre un plano, Ventanas simples, sobre fondo ~~ne~~ amarillo estucos blancos y marcos ventanas blancos

[dibujo del frente del palacio]

Escaleras de mármol ~~en~~ pasarelas perforadas, ángeles jugando

Paredes interiores de maderas preciosas enmarcadas por líneas locas de dorado a la hoja, con islotes de espejos.
Aguilas doradas con alas enarcadas, al lado de ángeles mujeres con alas, tetas aire, clarines larguísimos
guirnaldas sin fin
angeles cantando
" arrobados
" luchando con espadas → then they fight against evil, cause they're good, then ther're killing me, then I'm evil
" tocando instrumentos

Cama, con cada extremos una figura y respaldo enorme con figuras talladas en matera y pintadas

[FALTA COMENTAR REVERSO]

[014]

Schönbrunn

Invernaderos de Hierro forjado y cristal
palmeras – Por dentro columnas de hierro

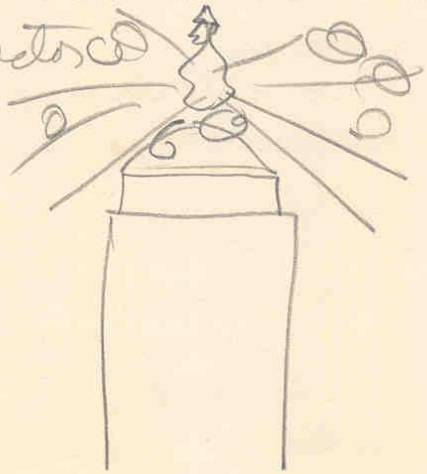
Breakfast Pavilion Sonriente, arriba balaustrada en techo

Kammergarten, jardín sombrero, sólo sin fol el enorme estanque –

Rococó

Pasillo de Universidad austero, paredes sin nada pintadas, de blanco, ventanales, pero al fondo puerta enmarcada en mármol, rematada con abanico de estucos dorado los rayos del sol rectos

madonna,
ángeles adulan,
adoran, protegen,
vigilan



[014]

Schönbrunn
Invernadero de Hierro forjado y cristal
palmeras. Por dentro columnas de hierro

Breakfast Pavilion sonriente, arriba balaustrada en techo

Kammergarten, jardín sombreado, sólo sin sol el enorme estanque

---
Rococó
Pasillo de Universidad austero, paredes sin nada pintadas de blanco, ventanales, pero al fondo puerta enmarcada en mármol **roja sangre coagulada** y rematada con abanico de estuco dorado los rayos del sol rector

[dibujo]

madonna,
ángeles adulan,
adoran, protegen,
vigilan

[014 R]

PHOTOGRAPHS continued

OTHER PHOTOS: Richard Strauss
Hugo von Hofmannsthal
Randolf Churchill in Berlin, 1930
Fred and Adele Astaire
Bruno Walter, with dedication, Salzburg 1953
Herbert von Karajan, with dedication
Tilly Losch with Cecil Beaton
Tilly Losch with Howard Dietz
Tilly Losch with Pierre Monteaux in Hollywood
Tilly Losch with Sir John Betjeman and Lord Kinross, 1974

[013 R]

PAINTINGS BY TILLY LOSCH

1. Face. Watercolor and chalk on paper. 8 x 11"
2. Flowers. Oil on canvas. 17 x 20"
3. Black Figure. Watercolor on torn paper. 12 x 14 "
4. Three draped figures in white cloth on white canvas. 24 x 36 "
5. Two draped figures. Painted cloth on grey canvas. 12 x 15"
6. Mother and Child with autumn leaves. Oil on canvas. 12 x 12"
7. Draped figure. Painted white cloth on black canvas. 20 x 43"
8. Nude emerging from bouquet. Oil on canvas. 14 x 18"
9. Floral design with white profile. Oil on canvas. 17 x 20"
10. Yellow Madonna. Oil on canvas. 18 x 24"
11. Study No. 1. Watercolor and crayon on paper. 13 x 15"
12. "Nightmare in Pink". Collage, canvas, book cover, tempera and cigarette pack on cardboard. 10 x 20"
13. Lady in blue shawl. Oil on linen. 10 x 19"
14. Black dress. Watercolor and chalk on paper. 11 x 13"
15. Study No. 2. Watercolor and ch alk on paper. 8 1/2 x 11"
16. Green and Blue. Watercolor and chalk on paper. 8 1/2 x 11 1/2"
17. New York. Oil on canvas. 12 x 15"
18. Outcast. Oil on canvas. 19 x 29"
19. Two figures, one with floral headpiece. Oil on canvas. 15 x 18"
20. "White". Painted draped cloth on white canvas. 24 x 29"
21. Figure in Red. Oil on canvas. 20 x 27"
22. Bouquet in vase. Oil on canvas. 15 x 19"
23. Self portrait. Oil on canvas. Davos 1939
24. "Green stockings". Oil on canvas. 20 x 24"
25. Madonna. Oil on canvas. 22 x 27"
26. Selections from sketch pads. Pen and ink. Six works
27. Paper figure in black. Sculpture. 24"
28. Figure. Papier mâché in light grey. Sculpture. 22"
29. Last portrait. Chalk on paper. late 1974. 7 1/2 x 10"

[012 R]

LETTERS, CARDS AND TELEGRAMS TO TILLY LOSCH

Jean Cocteau
Noel Coward
W. Sommerset Maugham
Charles Cochran
Joseph Cornell 8 - 10 letters
Buckingham Palace - from Queen Elizabeth II
Card from Queen Elizabeth
Card from Kurt Waldheim
Max Reinhardt
Helene Thimig
Eleanore von Mendelsohn
others
Winston Churchill
Max Reinhardt
Howard Dietz

MEMORABILIA

Passport
Screen Actors Card
Greeting Cards
Calling Cards
Invitations
Dance Program dated 1843, which starred
Fanny Elssler
Program from "Ballet 1933"
Program from "The Bandwagon"
Sheetmusic from "The Bandwagon" - "Dancing in the Dark"
(borrowed from Museum of City of New York)
Article by Tilly Losch for Saturday Review 1952

COSTUMES AND CLOTHES

Costume designed by Helene Pons in 1940's
(Courtesy Theatre Collection at Museum of the City of New York)

Head Piece from "The Miracle"

Pink Velvet Suit

Fan: Black Ostrich Feathers

Ballet Slippers

[011 R]

Thanks and Appreciation to:

Mr. & Mrs. Marvin Barrett

Prof. Dr. Alfred C. Brooks

Dr. Fritz Cocron

Mr. & Mrs. Howard Dietz

Mr. Richard Feigen

Mr. Billy Hamilton

Mrs. Al Hirschfeld

Miss Lotte Lenya

Mr. Albert Lingelbach

Mr. Clint Wade

Mr. Thornton Wilson

Max Reinhardt Archive at Binghamton N.Y.

Theatre and Dance Collection - Museum of City of New York

Theatre Collection - New York Public Library at Lincoln Center

Comentario de los documentos:

[011]: los elementos que anota Puig son los que aparecerán descriptos en la novela. En primer término aparecen las columnas con formas de pordioseros, comentadas en la tesis. Otro detalle que aparece con insistencia es el de las damas mimando al potrillito, que ya había sido apuntado en el doc. 034 para el frente de la casa, mediante la llamada (8): en la novela esta imagen aparece en el portal del dormitorio del Ama (*PA*: 35), y se repite en la fachada de la Biblioteca Imperial (*PA*: 38). Los cuadros evocados por Puig, de Judith y de Palas Atenea, resultan significativos, ya que son dos figuras de verdaderas mujeres fatales, una de ellas guerrera y la otra una de las primeras espías de la historia. Sin embargo no aparecen estas mujeres o sus imágenes mencionadas en la novela, por lo que es más probable pensar en la sugestión que pudieron ejercer los cuadros de Klimt sobre Puig.

[012]: de las descripciones ensayadas en este apunte, sólo perviven las de la reja. El baño evocado corresponde al Palacio Stoclet, en Bruselas, donde Klimt realizó su gran última decoración, con el friso de mosaicos exóticos, entre 1905-1909. El ambiente descripto lleva a Puig a usar una palabra en alemán: Wanne (bañera), un idioma que dominaba de manera superficial, que usaba casi exclusivamente para ver películas o para la ópera. El agregado con bolígrafo azul indica una microhistoria que no se desarrollará, ninguna de las mujeres de la historia aparecen en la novela como la encarnación del mal.

[013]: las notas tomadas en este apunte llegan a la novela: “En efecto, el típico frente rococó estaba resuelto jovialmente, muro plano amarillo del que sobresalían marcos de puertas y ventanas blancos, en torno al balcón del tercer y último piso un relieve también blanco representando una nube en la que flotaban más criaturas celestiales.” (*PA*: 11). Nuevamente aparece la idea de la maldad, cuando la línea apuntada en este esquema llega a la novela, se ha eliminado ese componente: “Thea contestó que todos los ángeles eran buenos, y defendían las buenas causas, pero resultaban implacables en su lucha contra el mal, ‘quien se sienta seguro de estar de parte del bien, no habrá de temerles’ .” (*PA*: 11)

[014]: El invernadero de hierro forjado y cristal está inspirado en la estación Schönbrunn, construida Otto Wagner.

Grupo D

La mayoría de estos pre-textos desarrollan la historia del Ama, todavía Hedy o Lya, y su relación con Ana, en esta etapa nombrada como Anita. Es preponderante en estos apuntes el género de espionaje.

[015]

Doctita: Esa película donde aparecía con el corazón de reloj, ¡qué impresión me hizo! y ~~aquel~~ ella que se creía humana como todas!

Leya: Yo no hice nunca filme así, y jamás oí de uno que ---

Dr. Villa: Sí, me acuerdo también, y que la utilizaron como arma de guerra, porque ella las podía servir para...

Leya: (le interrumpe) Basta ya —

I → el objeto irredento

II → el objeto en lucha [suspenso debería derivar de MAGNERIA

III → el objeto redimido

[015]

Dorothea: Esa película donde estaba esa mala con el corazón de reloj, ¡qué impresión me hizo! y ~~que~~ **ella que** se creía humana como todas ~~?~~**!**
Lya: Yo no hice un filme así, y jamás oí de uno que...
Dorothea: Sí, me acuerdo tan bien, y que la utilizaron como arma de guerra, porque ella les podía servir para...
Lya: (la interrumpe) Basta ya.

---------- 0 ----------

I → el objeto irredento

II → el objeto en lucha suspenso debería derivar en MASONERÍA

III → el objeto redimido

[016]

Cap. I un hombre como mi papá, porque él sí existía, es lo que se — ella cree en romance con superior su

LYA espectar, desayuno, ojos p3

ANITA Fabie, marido, Elena y Hedy

Cap. II viudo reciente y Adriana + algo Pozzi // Arreglar
Diálogo Pozzi, Elena

Cap III LYA (defiende corazón dog)

visita, rodante // Arreglar
Diálogo

Cap IV ANITA hasta aparición Alejandro incluyendo hint

LYA termina

Argumento LYA 2: durante siesta Belleza sueña con medico, comente a marido, él es aunque padre, que se suicidó
le ~~pide~~ ruega que no comente y trata de trang. ~~[illegible]~~
~~por diarios, biblioteca, Colegio~~ va a recepción, allí presentan
a 4 becados, se irán o le mandará a isla inmediatamente,
~~ella~~ pretexto es que si no le sabe a salvo de ~~[illegible]~~ y Kidnapers
no puede trabajar. Permiso biblioteca, allí mucha dice mira
Diario después de ella, se dice del distintivo en solapa, nada más —
¿El le Dorothea? Sí, allí historia de ángeles que son niños muertos
asesinados para cortados dolores porque algunos capaz de prever futuro les
ahorra sufrimientos. El busca ~~[illegible]~~ (por orden Mandl, no!)
persona para llevarla a su bando (aliados, o URSS) y sabe que Mandl está
detrás, lo secreto, Mandl tampoco sabe que es ella, le conoció por padre,
tratando de sacarle secreto a padre, no sabe que es ella y al cumplir
35 años sabrá leer el pensamiento u otra cosa. Ella sí sabe y
por eso lo mata al descubrir intención creyendo que la va a
entregar a Mandl, ella ha reconocido síntoma, uno de ellos
le recuerda reencarnac — Metáfora es que mujer
a los 35 se dará cuenta de mitomacho.

Pero no. Tal vez la muerte porque
[illegible]

[016]

Un hombre como mi papá,
porque él sí existía eso lo sé

ella cree en romance con ser superior

Cap. I	
LYA	despertar, desayuno, ojo pez
ANITA	padre, marido, Elena y Hedy
Cap. II	miedo muerte y Adriana + algo Pozzi // **Arreglar**
	Diálogo Pozzi Elena
Cap III	LYA (repetir corazón reloj)
	mesita rodante // **Arreglar** Dialogo
Cap IV	ANITA hasta aparición Alejandro **incluyendo hint**
	LYA terminar

Argumento LYA 2: **durante siesta belleza** sueña con médico, comenta a marido, él le ~~pide~~ ruega que no comente y trata de tranq. → **era amigo del padre, que se suicidó** ~~ella averigua por diarios, biblioteca Calegari~~ van a recepción, allí presentan a 4 becados, se irán o la mandará a isla inmediatamente, ~~ella~~**el** pretexto es que si no la sabe a salvo de ~~hombres y~~ kidnapers no puede trabajar. Permiso biblioteca, allí muchacho mira diario después de ella, se dice del distintivo en solapa, nada más. ¿El la Dorothea? Sí, allí historia de ángeles que son niños muertos asesinados para evitarles dolores porque alguien capaz de prever futuro les ahorra sufrimientos | El busca ~~por orden Mandl~~ (por carta Mandl ¡no!) persona para llevarla a su bando (aliados, o URSS) y sabe que Mandl está detrás de secreto, Mandl tampoco sabe que es ella, la conoció por padre tratando de sacarle secreto a padre, no sabe que es ella y al cumplir 35 años sabrá leer el pensamiento u otra cosa. Ella sí sabe y por eso lo mata al descubrir intención creyendo que la va a entregar a Mandl → **o no. Tal vez lo mata porque está entre espada y pared** Ella ha reconocido síntomas, uno de ellos es recordar reencarnar. **Metáfora es que mujer a los 35 se dará cuenta de mito macho.**

[017]

Beauty sleep

Sueños: día cumpleaños, terribles dolores en carruaje a médico - Esta no quiere tratos con los muertos sobre que hay cumpleaños por drama, artículo denuncia

Mandl la calma, se cuenta como la conoció, le interesaba trata con familia, padre muerto 18

recepción, los V beados, chat ángeles niños

Biblioteca, escalera, diario

Voltaisha, Dorothea no responde, ~~auto, de Alvin se sabe que está él~~, responde vm directa de dressing room, donde se está cambiando -
La quiere salva de prisión, ella " ser liberada,
pero está juego entre lo que piensan y lo que dicen, se cruzan las contestaciones -
Exhibición de ella es peligro, pero se entrega al convencerse de que él "no sabe secreto". El finge, claro -

Plan de escapar

Barco, algo le revela que él sabe, él mismo se lo dice - En el barco viaje L.B. Mayer, le ha propuesto contrato - ¿El le dice? ¿ella descubre diario y no alcanza a leer hasta el final? No, es grotesco - El se lo dice, á la tuy dice arruinado -
Intriga puede ser que él cambia de itinerario, quiere bajar en Funchal y no se lo ha dicho a ella. Ella lo descubre por casualidad y lo atribuye á que él la va a entregar.
En cambio él la iba a entregar en el otro puesto ¿es barco de carga? No, por Mayer - Cuando ella le pide explicaciones, él le confiesa que sabe lo de ella - Muerte/Diario/Mayer
Con él ha muerto ~~único~~ testigo

Superstar 45 - Hawood, Mex/va con argumentista, ella no sabe de él, a él lo sigue maccarthista - Claudette? La matan en auto creyendo que va él - Ella en escena final piensa que el argumentista la ha traicionado, porque a los.
Decidir si la mata Claudette o Mc - Creo que podrían ayudarse -

Mary → Lya
½ April → [illegible]
1 April → [illegible]
Mala → [illegible]

75 - 34 = 41
34
41

36
12
24

Sueños: médico se niega a curarla, que tiene ~~tratado~~ con gente trato "no quiero tratos con los muertos" "hoy es su cumpleaños" por eso se da cuenta, en el diario está artículo?

Mandl la calma y vana Baile - Charla con beados, los ángeles niños muertos, en la antigüedad hubo quien pudo leer el futuro, ahora lo que más interesa es leer el pensamiento - Porque quien lee el futuro puede fingir espía de URSS y decir que URSS ganará entonces USA no se prepara -

Ella lee textos en biblioteca: 35 años, etc., fue que el José Brunetti muerto en el 18 habría hecho experimento - Su familia tiene nombre cambiado, toman el apellido de familia que los refugió

12-12-12

[017]

Beauty sleep

Sueño: día de cumpleaños terribles dolores en carruaje a médico **casa alta ½ Pase**. Este no quiere tratos con los muertos sabe que hoy es cumpleaños por diario, artículo denuncia.

Mandl la calma, se cuenta como la conoció, le interesaba tratar con familia, padre muerto 18
---
recepción, los 4 becados,
chat ángeles niños

Biblioteca, escolta, diario } → ?
========
========
→ Vuelta isla, Dorothea no responde, ~~antes de abrir ya sabe que es él~~, responde voz directa de dressing room, donde se está cambiando.
La quiere salvar de prisión,
ella " [quiere] ser liberada,
pero está juego entre lo que piensan y lo que dicen, se cruzan las contestaciones.
Excitación de ella es peligro, pero se entrega al convencerse de que él "no sabe secreto". El finge, claro.
======== Plan de escapar

Barco, algo le revela que él sabe, él mismo se lo dice. en el barco viaja L. B. Mayer, le ha propuesto contrato ¿El le dice? ¿o ella descubre diario y no alcanza a leer hasta el final? No, es grotesco. El se lo dice, à la Eurídice arruina todo.
Intriga puede ser que él cambia de itinerario, quiere bajar en Funchal y no se lo ha dicho a ella. Ella lo descubre por casualidad y lo atribuye a que él la va a entregar. En cambio él la iba a entregar en el otro puerto ¿es barco de carga? No, por Mayer. Cuando ella le pide explicaciones, él le confiesa que sabe lo de ella.
Muerte/ Diario/ Mayer
con él ha muerto único testigo
========
========

Superstar **45** Hwood, Mex/ va con argumentista, ella no sabe de él, a él lo siguen maccarthistas. Claudette? La matan en auto creyendo que va él. Ella en escena final piensa que el argumentista la ha traicionado, porque a los Decidir si la mata Claudette o McC. Creo que podrían ayudarse.

==========
~~March → } Lya~~
~~½ April → }~~

~~½ April → } Anita ¼~~
~~March → }~~

			36
75	-	34	12
34			24
41			

Sueño: médico se niega a curarla, ~~tratarla~~ "no quiero tratos **con gente que tiene tratos** con los muertos", "hoy es su cumpleaños" por eso se da cuenta, en el diario está 1 artículo?

Mandl la calma y se van a baile. Charla con becados, los ángeles **niños** muertos, en la antigüedad hubo quien pudo leer el futuro, ahora lo que más interesa es leer el pensamiento. Porque quien lee el futuro puede ser espía de URSS y decir que URSS ganará entonces USA no se prepara.

Ella lee texto en biblioteca: 35 años, etc., fue que el Josef Brunetti muerto en el 18 había hecho experimento. Su familia tiene nombre cambiado, toman el apellido de familiar que los refugió

12- 12- 12

[018 A]

Hedy — Paz

Dinner, Vienne, Gaulois, meet, Hunting Engineer, biblioteca,

Trip de ella con muchachos es pensar que él se va a dar cuenta que ella es buena. Pero por lo mismo duda de su propia envidia, ya cuando abrió la compuerta golpea la puerta y le abre, es ya él — SOBRE TODO le abre

(diario, noticia) Su padre muerto en la guerra 1917 y noticia aparece en 1925

aquí se habla de como la conoció

"buscando cierto invento"

Beauty sleep, sueño con algo de hint, Maribel la calma, recepción, los V becados, uno de ellos le habla allé de ángeles, niños — Personas capaces de leer futuro, otra. Ya saben leer el pensamiento. Biblioteca, diario con noticia → familia 1910, con (bosquejados) alguien muere en WWI, secret lost, what's believed to be a fraud surprise, people again in 1925. Daughter, back 1912, todo sin revelar nombres, el invento consiste en sustancias que se ingieren antes de amar, se sugiere también un posible pacto con fuerzas, ~~ultra~~ desconocidas, y ref. a cosas similares en relacionamiento de pacto con muertos, "que prestaban sus recuerdos y que tenían acceso al mar del tiempo: pasado, presente y futuro."

SUEÑO: ella llora y médico (mismo descripción) le dice que no se cierte que pueden morir porque no está en el diario 1917 y sí en el del 25. NO, pero otro sueño

Ella llora en tumba padre, viene médico y ella le pregunta como sabrá la fecha. Y él le dice que está en el diario

Día de su cumpleaños la llevan al médico porque está enferma, médico se niega a atenderla, sabe que hoy es su cumpleaños, sólo se el diario y no quiere tratar con los muertos — La casa, carruaje, etc deben ser reales, alta clase media —

Vuelta a isla, Dorothea no responde al llamado, se aparece muchacho en el cuarto, ella le pide que se fije de Mandl, Hallan de como conoció a Mandl — Por eso no se entrega, pero se entrelazan de fama. — ¿Historia ángeles mejor aquí?

OJO: Mandl busca la pareja del experimento sin saber que fue el mismo inventor el guinea pig

El trip con el muchacho es el peligro, de amar a enemigo, el deseo de convertirlo — El muchacho cree que también ella busca el secreto y la quiere conocer de parte de su parte.

En Cancún la navegó y arrojó al mar, después lee diary y se da cuenta idóntico a él → pero ella la quiere porque sólo ella puede resolver la verdad

Horror, muchacho zombie, arrepentido, ella la protege, empieza a sospechar que él sabe algo, los mata, regresa a la casa, muere.

[018 A]

Hedy - Pez

~~La biblio~~ Dinner, Viena glamour, meets young engineer, biblioteca,

trip de ella con muchacho es pensar que él se va a dar cuenta que ella es buena. Pero por la mitad duda de su propia esencia, ya cuando abrió la compuerta golpea a la puerta y le abre, es ya él. SOBRE TODO le abre → **porque si es bello no puede ser malo ¿?**

Beauty sleep, sueño con algo de hint (diario, noticia) → **de padre muerto en la guerra 1917 y noticia aparece en 1925**, marido la calma **aquí se habla de cómo la conoció → "buscando cierto invento"**, recepción, los 4 becas, uno de ellos le habla allí de ángeles niños [persona capaz de leer futuro, otras ya saben leer el pensamiento

SUEÑO: ella llora y médico (misma descripción) le dice que no es cierto que padre murió porque no está en el diario 1917 y sí en el del 25. NO, pensar otro sueño

Ella llora en tumba padre, viene médico y ella le pregunta como sabía la fecha. Y él le dice que está en el diario.

Biblioteca, **con bodyguards** diario con noticia → familia 1910, alguien muere en WW1, secret lost, what's believed to be a fraud surprises people again in 1925. Daughter born 1912, todo sin revelar nombres, el invento consiste en sustancias que se ingieren antes de amor, se sugiere también un posible pacto con fuerzas ~~ultra~~ desconocidas, ref. a caso similar en renacimiento de pacto con muertos "que prestaban sus recuerdos y que tenían acceso al mar del tiempo: pasado, presente y futuro".

Día de su cumpleaños la llevan al médico **en carruaje** porque está enferma **muere de dolor**, médico se niega a tratarla, sabe que hoy es su cumpleaños, está en el diario y no quiere tratos con los muertos. La casa, carruaje, etc. deben ser realistas, alta clase media.

Vuelta a isla, Dorothea no responde al llamado, se aparece muchacho en el cuarto, ~~ella~~ cree sospecha que es espía de Mandl. Hablan de cómo conoció a Mandl. Por eso no se le entrega, pero se enloquecen de ganas ¿Historia ángeles mejor aquí?

El trip con el muchacho es el peligro de amar a enemigo, el deseo de convertirlo. El muchacho cree que también ella busca el secreto y la quiere convencer de ponerse de su parte.

OJO: Mandl busca la pareja del experimento sin saber que fue el mismo inventor el guineapig

En barco lo narcotiza y arroja al mar, después lee diary y se da cuenta

Hwood, modelo / actriz } zombie, izquierdista → **idéntico a él → el tipo la quiere porque ante su belleza sólo puede resaltar la verdad**, ella lo protege, empieza a sospechar que el sabe algo, lo matan creyendo que es el o actriz rival

[018 R]

Dorothea deberá ser usada como doble, para que enemigo crea que ella está ahí cuando
Dorothea es exacta a ella en medidas no, en proporciones. Muchachito ha leído diario y sabe. Pero no sabe cual es intención de ella, si se pondrá a favor de Mandl o no. Cuando ella se da cuenta que él sabe se ve obligada a matarlo.

1ª Actitud de él: Salvarla de prisión Mandl y amarla.
2ª actitud de él: ponerla de su parte sin que ella sepa que él sabe.

1ª actitud de ella: que la ayude a escapar ¿y amor?
2ª actitud de ella: ponerlo de su lado, que es simplemente desaparecer y amar.
(Después viene ironía de que se hace star, opuesto de desaparecer)

Plan de él es entregarla a comunistas y pero se enamora y piensa abandonar todo.
Ella de terror de llegar a lugar desconocido de total incógnito, acepta oferta de productor en barco y sigue a Hwood.
Después de matado lee el diario y se da cuenta de horror

lo que actitud #1 de él contrasta con actitud #1 o #2 de ella y so on...

porque no se pueden leer el pensamiento si no...

[018 R]

Dorothea deberá ser usada como doble, para que enemigo crea que ella está ahí cuando viaja a lugares peligrosos.

Dorothea es exacta a ella en medidas no, en proporciones. Muchacho ha leído diario y sabe. Pero no sabe cual es intención de ella, si se pondrá a favor de Mandl o no. Cuando ella se da cuenta que él sabe se ve obligada a matarlo.

1ª Actitud de él: salvarla de prisión Mandl y amarla.
2ª actitud de él: ponerla de su parte sin que ella sepa que él sabe

1ª actitud de ella: que la ayude a escapar ¿y amor?
2ª actitud de ella: ponerlo de su lado, que es simplemente desaparecer y amar
(Después viene ironía de que se hace star, opuesto de desaparecer)

lo que actitud #1 de él contestaría a actitud #1 o #2 de ella y so on...

porque no se pueden leer el pensamiento, si no...

Plan de él es entregarla a comunistas pero se enamora y abandona todo.
Ella de terror de llegar a lugar desconocido de total incógnita, acepta oferta de productor en barco y sigue a Hwood.
Después de matarlo lee el diario y se da cuenta de horror

[019]

1 Hedy y rey / Me quiero aclarar por qué dije no — ANITA — Diálogos? NO..... tal vez más adelante

2 Anita debería antecapar glamour BH para que después glamour vienen juntos eco / Hedy — Vienen glamour / Biblioteca FIRST Hunt en sueño

3 HEDY ——→ intriga en la isla / conjura continuada extraterrena y terrena

4 Anita

5 Hedy — la persiguen Mandel y Ángel, mata a Ángel en barco o mejor en Hurrad, pesadillas del pasado, alguien comunista se le enamora o busca secreto? / Anita

6 Anita

7 ~~Holiday in Mexico~~ Muere en Hurrad 1945 McCarthy + Claudette (conocido con enforamiento) / Anita / (¿Termina Hedy en 1ª parte o no? Tal vez mejor, las 3) simultáneas mundo dio

8 Diario — Futurama

9 Futurama

10

11

12

13

14

15

16

[019]

1	Hedy pez	Me quiero aclarar por qué dije no A N I T A	Diálogos? No..... tal vez más adelante
2	Anita debería anticipar glamour B A para que después glamour Viena fuera eco	Hedy	Viena Glamour / Biblioteca FIRST Hint en sueño
3	HEDY → intriga en la isla / conjura combinada extraterrena y terrena		
4	Anita		
5	Hedy la persiguen Mandl y Ángel, mata a ángel en barco o mejor en Hwood, pesadillas del pasado, algún comunista se le enamora o busca secreto? ←		→ Anita
6	Anita		
7	Holyday in Mexico Muerte en Hwood **1945** McCarthy + Claudette (coincide con empeoramiento)	Anita	(¿Termina Hedy en 1ª parte o no? Tal vez mejor, las 3 simultáneas mucho lío)
8	Diario		Futurama
9	Futurama		
10			
11			
12			
13			
14			
15			
16			

[020]

1) a – Hedy Rey
b –

Empiezo a escribir porque tengo un lío en la cabeza, me acaban de pedir que llame a Fulano, y he dicho que no. Pero quién contarme la historia –

"Puede ser que escribiendo estas líneas se me aclaren un poco las ideas. No gustará tener la cabeza tan ordenada como esta pieza, ni bien la pone en orden la enfermera –

[020]

1) a- Hedy pez
   b-

Empiezo a escribir porque tengo un lío en la cabeza, me acaban de pedir que llame a Fulano, y he dicho que no. Pero quiero contarme la historia.
“Puede ser que escribiendo estas líneas se me aclaren un poco las ideas. Me gustaría tener la cabeza tan ordenada como esta pieza, ni bien la pone en orden la enfermera.

[021] **021 (H 1A)**

Le piden a Anita que llame para secuestrarlo y exigir exchange con otro - (o para secuestrarlo e interrogarlo)

Belleza tiene que venir de fracaso de su misión por enfermedad, y redención através del agente X-21

Fito peronista y posible culpable de su boycott? Fito's visit y no Alej.?

Tener en cuenta "Curse"

Por ej. podría ser incógnita de ella de por qué la echaron y persiguieron, PORQUE NO SABE que Alejandro era culpable de todo eso, cree que él trataba de ayudarla.

Que trate de explicarse por qué reacciona así o no así con cada cual,

Tristeza es que no alcanza a salvar a Calcagno (hacerlo + niño, así da más lástima)

Turn podría ser que se da cuenta que entre slave y mother de Calcagno podría haber sido amiga - O nunca se da cuenta, esto sale en X-21

[021] **021 (H 1A)**

Le piden a Anita que lo llame para secuestrarlo y exigir echange con otro (o para secuestrarlo e interrogarlo)
Belleza tiene que venir de fracaso de su misión por enfermedad, y redención a través del agente X-21

Tener en cuenta "curse"
Por ej. podría ser incógnita de ella de por qué la echaron y persiguieron, PORQUE NO SABE que Alejandro era culpable de todo eso, cree que él trataba de ayudarla

Fito peronista y posible culpable de su boycott?
Fito's visit y no Alej?

Que trate de explicarse por qué reacciona así o no así con cada cual,

==========
Tristeza es que no alcanza a salvar a Calcagno (hacerlo + niño, así da más lástima)
Turn podría ser que se da cuenta que entre slave y mother de Calcagno podría haber sido amiga.
O nunca se da cuenta, eso sale en X-21

[022] 021 (H 2R)

Elementos

Hedy I — De algún modo establecer fecha 1934
Dorotea le habla de film donde habría mujeres reencarnadas con corazón de relojería
o muchacha que no sabía que era muñeca, que la habrían fabricado para utilizarla en guerra, una nueva arma de guerra

Anita I — alusión a causas extrañas de exilio + La inútil reloj detenida, como corazón muerto. "Qué triste un reloj detenido, un corazón sin cuerda, muerto."
+
Quitar sueño, poner más al final de cap. ~~o~~ en Cap II

▷ ~~¿Por qué~~ ¿por qué lo del depto.?

Hedy II (Cap III) — Se sabe que llegada a cierta edad leerá el pensamiento de los varones y será empleada en espionaje

En Anita onwards — ¿qué es curse de padre? ¿es necesario mezclar a padre? tal vez padre de Hedy baste - Tal vez: se produce acusación VAGA, le desbaratan depto, no sabe porqué - Alejandro se finge protector, en cambio es él, habla de padre perteneciente a masonería, de causas que su alta esfera no le aclaran, "buscan conexiones con organizaciones extranjeras antinacionales".

[022] **021 (H 2R)**

Elementos

Hedy I	De algún modo establecer fecha 1934 Dorothea le habla de film donde había mujeres reencarnadas con corazón de relojería o muchacha que no sabía que era muñeca, que la habían fabricado para utilizarla en guerra, una nueva arma de guerra
Anita I	alusión a causas extrañas de exilio → **¿~~por qué~~ ¿por qué lo del depto?** La irrita reloj detenido, como corazón muerto. "Qué triste un reloj detenido, un corazón sin cuerda, muerto." + Quitar sueño, poner más al final del cap. o en Cap II
Hedy II (Cap II)	se sabe que llegada a cierta edad leerá el pensamiento de los varones y será empleada en espionaje
En Anita onwards	¿qué es curse de padre? ¿es necesario mezclar a padre? tal vez padre de Hedy baste. Tal vez: se produce acusación VAGA, le desbaratan depto, no sabe por qué. Alejandro se finge protector, en cambio es él, habla de padre perteneciente a masonería, de causas que en altas esferas no le aclaran, "buscan conexiones con organizaciones extrajeras antinacionales".

Comentario de los documentos:

[015]: Presenta un diálogo a la manera de un guión, que pasará a la novela como diálogo directo, pero inserto en el relato de tercera persona: "La servidora insistió, 'uno para siempre quedó grabado en mi memoria, aquel en que usted personificaba a una mujer reencarnada en otra con corazón de relojería'. 'Tal film no existe', respondió sinceramente el Ama, 'nunca fue rodado, usted se confunde, es la primera vez que oigo esa historia'." (*PA*: 10-11) Los momentos apuntados abajo se corresponden a los movimientos de la historia de Lya, pero no a los capítulos. El tema de la masonería aparece en el capítulo tres, que es la segunda aparición de la historia del Ama, ella va a la biblioteca y consulta el periódico "del día en que había cumplido los doce años" (*PA*: 38), donde se entera de su oscuro origen, se desmaya y un misterioso lector va en busca de la página consultada: "El lector devoró el texto, con expresión impenetrable, mientras desde su solapa sonreía un diminuto ángel de oro" (*PA*: 39).

[016]: Con lápiz está desarrollado el esquema de los cuatro primeros capítulos (el cuarto finalmente se dedicará casi íntegramente a Lya). "Miedo muerte Adriana" se refiere a la hija de Ana, que en estos apuntes es Adriana. En este documento vemos la "mesita rodante", que como analizamos en la tesis, sería el elemento clave del pasaje entre dos mundos, descartado en la versión édita. El argumento de "Lya 2", que como vimos se desarrolla en el capítulo tres, establece el motivo del distintivo en la solapa. La metáfora anunciada se cambia por un relato en donde el "mito macho" se resuelve en un relato paranoico de hermandad destinada exclusivamente a someter a las mujeres.

[017]: En este pre-texto se resume toda la historia del Ama, escrita ya tomando como intertexto la historia de Hedy Lamarr.

[018 A- R]: El encabezado Hedy – pez remite al mundo submarino que visitaría Ana en sus sueños. Desaparecido el pasaje, permanece el elemento inquietante, más aún al estar desprovisto de traducción posible. Es una anotación muy temprana donde todavía no está decidida la prehistoria del Ama.

[019]: La estructura ensayada dista bastante de la organización definitiva de la novela, sin embargo Puig ya toma la decisión de terminar la historia de Hedy en la primera parte de la novela. El comunista que "se le enamora o busca secreto?" aparecerá bajo la forma del guionista en el capítulo siete, perseguido por McCarthy.

[020]: Puig piensa en dividir el capítulo uno en dos partes, pero todavía no decide cómo. El desarrollo del diario se desplaza al capítulo dos.

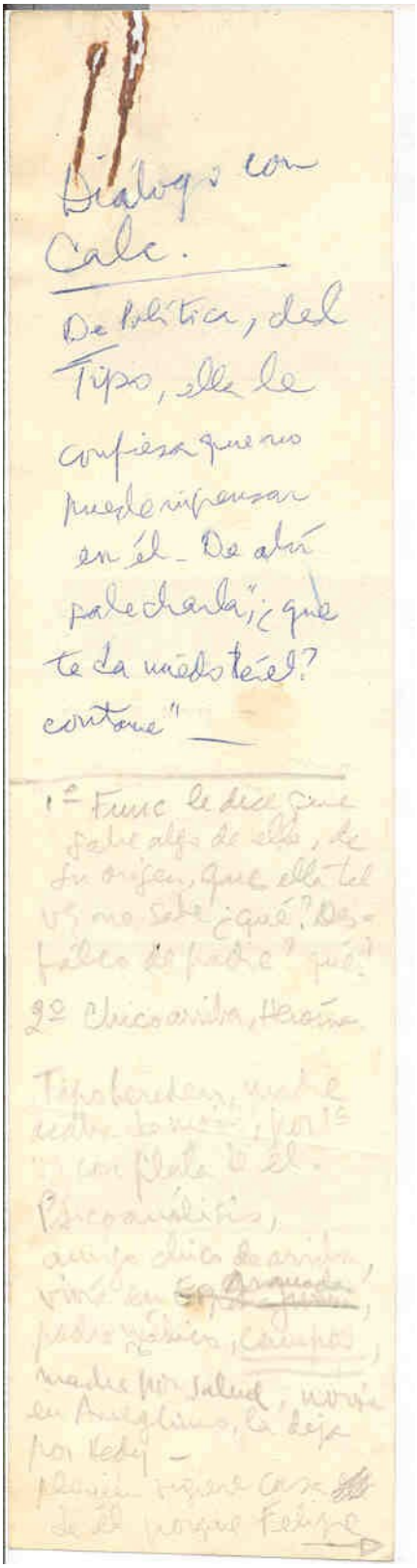
[021 (H 1A)]: Ya en esta etapa inicial se ve la relación que se establecerá con la historia futurista, en este caso nombrada como X-21, que irá acumulando respuestas para desarrollar.

[022 021 (H 2R)]: Desarrolla posibilidades que aparecerán en el texto, como el ataque al departamento de Ana, con la excusa de que su padre habría pertenecido a la masonería.

Grupo E

Es un pequeño grupo de tres documentos que desarrollan aspectos de la historia de Ana.

[023 A – R] **022 A - R**



Diálogo con Cale.

De política, del Tipo, ella le confiesa que no puede impensar en él. De ahí pale charla; ¿qué te da miedo tené? contone"

1º Tunc le dice que sabe algo de ella, de su origen, que ella tal vez no sabe ¿qué? Desfalco de padre? qué?

2º Chico arriba, Heroína

Tipo bordeaux, vuelve entre lo mío, por 1º con Pala lo el Psicoanálisis, arriba chico de arriba, vino en ~~Orquesta~~, padre Fabrica, Campos, madre por Salud, nació en Anglismo, la deja por Kelly — planeó tener casa de él porque Fenge

está, para fiesta — Se mete en Peronismo, ¿por qué bien? no sirvió nada.. ¿qué pasa

es de derecha?" Se mete en Gobierno 73, octubre —

[023 A] **022 A**

Diálogo con Calc.

De Política, del Tipo, ella le confiesa que no puede ni pensar en él. De ahí sale charla, "¿qué te da miedo de él? contame"

1º Func le dice que sabe algo de ella, de su origen que ella tal vez no sabe ¿qué? Desfalco de padre? qué?
2º chico arriba, Heroína

Tipo heredero, madre acaba de morir, por 1º vez con plata de él. Psicoanálisis, amiga chico de arriba, vivía en ~~España~~ Granada, padre médico, campos, madre por salud, novia en Ameghino, la deja por Hedy.
Alguien sugiere casa de él porque Felipe →

[023 R] **022 R**

No está, para fiesta.
Se mete en peronismo ¿por qué Perón? ¿vos sos de izq.? ¿o te gusta porque es de derecha?

Se mete en Colón en 73, octubre.

[024] 023

La semana, de uno de los puntos habituales sale la pelea (olvidada por ella) con Pozzi-Santander, donde hablan, ella le pregunta si se divorciará, él duda, casi SÍ, si ella se entrega.

Sigue semana — teatro Colón
cine
amigas
Chez Felipe
revistas, libros

Aparece el siniestro, en party, ella piensa que interesante para contrarrestar Pozzi - Es tipo Santander de ideas, coja por amor only, católico, nacionalista, pero antipel. por gusto por Nación este.

Felipe le hará party para presentar cantante negra, divertida gustan. a grupo, y Pozzi pide cambiarpuesto - Ella no, lo hacen a la mañana, el la llama se golpe el pulso a la mañana -

Poco después el siniestro

Temp. 68 | Carmen
Cavalleria
Pagliacci

67 Fará-Cavalleria

[024] 023

La semana, de uno de los puntos habituales sale la pelea (olvidada por ella) con Pozzi - Santander, donde hablan, ella le pregunta si se divorciaría, él duda, casi, SÍ, si ella se entrega.

Sigue semana
- Teatro Colón
- Cine
- amigas
- chez Felipe
- revistas, libros

Aparece el Siniestro, en party, ella piensa que interesante para contrarrestar Pozzi. Es tipo Santander de ideas, cojer por amor only, católico, nacionalista, pero antiper. por gusto por Nación, etc.

Felipe le hacía party para presentar cantante negra/divertida a grupo, y
portorr[iqueña]

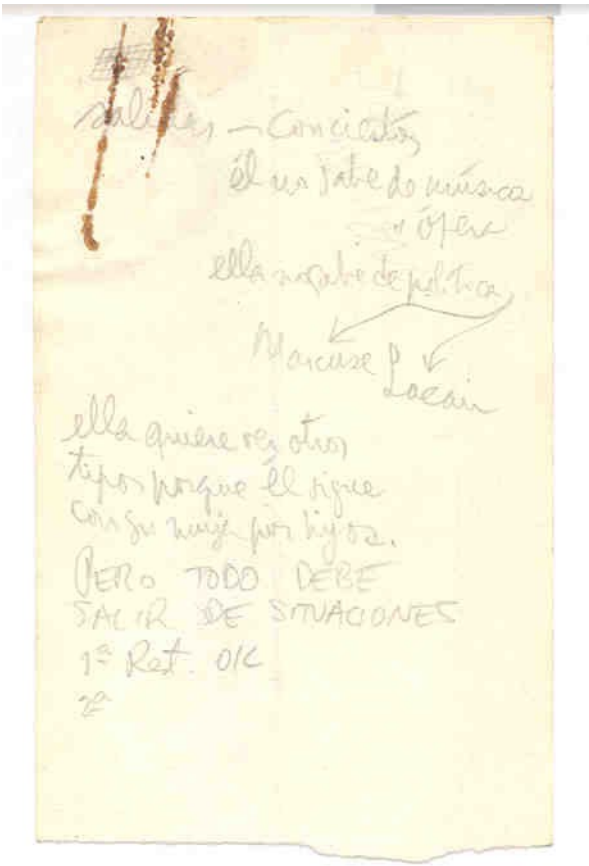
Pozzi pide cambiar jueves. Ella no, lo hacen a la mañana, él la llama de golpe el jueves a la mañana.

Poco después el Siniestro

Temp. 68
- Carmen
- Cavalleria
- Pagliacci

67 Fanc[iulla] [del] West- Cenerentola

[025] **024 A**



—Conciertos,
él un tipo de música
y ópera
ella sobre de política
Marcuse
Lacan
ella quiere los otros
tipos porque él sigue
con su mujer por lástima.
PERO TODO DEBE
SALIR DE SITUACIONES
1ª Ref. OK
2ª

[025] **024**

salidas – conciertos
él no sabe de música
" ópera
ella no sabe de política → Marcuse
→ Lacan

ella quiere ver otros tipos porque él sigue con su mujer por hijos.
PERO TODO DEBE SALIR DE SITUACIONES
1º Rest. OK

2º

Comentario de los documentos:

[023 A-R] 022 A - R: El "Tipo" es el Funcionario, en la novela Alejandro. Aparece una microhistoria (la amistad con el chico de arriba) inspirada en la película *Heroína*, que será recogida en el esquema resumen del doc. 034.

[024] 023: Aparece el Siniestro, en la novela tendrá el apodo de Belcebú, un peronista de extrema derecha que accede a un puesto directivo en el Teatro Colón en tiempos de Isabelita. En esta etapa, el personaje se presenta como antiperonista, lo que muestra la preocupación de Puig por mostrar diferentes tipos de mentalidades no encasilladas en una sola tendencia política. Los detalles apuntados en este documento se desarrollan en la conversación del comienzo del capítulo nueve: la referencia a las temporadas de Opera de 1968 y 1967 se desplaza y se expande en la novela: Ana comenta la cartelera de un periódico de 1973 en lírica, cines, teatros, y a partir de esa conversación se introduce el tema de Lacan.

[025] 024 A: "ella lo inicia en ópera, él en ~~Lacan~~ Marcuse y Lacan". De los autores señalados quedará Lacan, no Marcuse que ya aparece en las notas al pie de *EBMA*.

Grupo F

En este grupo se ve una evolución estructural que va desde la presencia de un romance mexicano o del propio diseño de la historia de Ana, su madre y su lugar de nacimiento, hasta un esquema general de la novela, que contempla los dieciséis capítulos. El número de capítulos no implica que estuvieran ya redactados, dado que Puig tenía la costumbre de estructurar sus novelas en dos partes de ocho capítulos cada una.

[026] 025

Mexican guy
div.

Valdez PROF. - ALCOHOLICO
Esteva PASTA - gasta - ment.
abandona hijos o le ab. a ella

Situación en que sale con ella y se olvida de hijos

otra que es el rey, y ella lo recibe muchísimo

Calcagno
casado

defecto arg: extrema templanza y organización
extremo señorío resp.

Situación que él con ella pensando en hijos —

1910 → Research journals ← England, France, Italy

[026] 025

Mexican guy div.	Valdés PROF. ALCOHOlico Estevez PASTA, gasta ment. abandona a hijos o la ab. a ella	1 situación en que sale con ella y se “olvida” de hijos ---------- otra que es al revés, y ella lo necesita muchísimo
Calcagno casado	defecto arg.: extrema templanza y organización extremo sentido resp.	situación que está con ella pero pensando en hijos.

1910 → Research journals < Englanld / France / Italy

[027] **026 A**

1er nuestro de interés: ?

#1 podría ser algo sobre si es verdad una amenaza con que soñó. Tal vez COLORFUL MEXICO no vuelve dice's pasouted by FUNC., al despertar cae en análisis del MEX actual, al rato llega Elena y le cuenta – [Inyección: badeto B.A to Viena]

algo en Elena hace pensar que SHE está grave

Diálogo con Elena – Tel. Calcagno que viene

#2 Espera Calcagno ¿lo conocía de Bs As.?

importante y básico: su vida afectiva en BA. < carcelg Calc. / func.

no puede querer hija, se vuelve loca si se hace cargo de problema de hija, la lega con abuela paterna, ella no tiene madre, murió en Europa ¿dónde nació ella? en Viena, pareso id. con Hedy, o madre nació en Viena y murió ¿dónde? ella argentina

con marido llegó momento de frigidez – se mete con Calc., música, periodismo, él casado con otra la deja tiempo, él la acusa de tomarla como objeto sexual

Calcagno juventud per.; func. es abogado que se engola con old peronista, func. acaba de perder madre, → cuando van a sacar a Cámpora

Wonderful baby – "Murder of babies saved from the world's pain but taken out of mother's love but taken into heaven's clouds, counting their toes, and then..."

ella separada, con hija pegada a padre, se mete desde hace tiempo con Calc. (ver arriba), se le cruza func., ella música, 32 años, por func. y peronismo (ver arriba) que crecen al unísono se va a Mex, tiempo después llega Calc. y después ella se enferma – ¿Por qué viene func.?

[027] 026 A

1er motor de interés: ?

algo en Elena hace pensar que está grave

#1 podría ser algo sobre si es verdad una amenaza con que soñó. Tal vez COLORFUL MEXICO in which she's persecuted by FUNC., al despertar cae en análisis del MEX actual, al rato llega Elena y le cuenta [Inyección: back to B.A to Vienna?] diálogo con Elena. Tel. Calcagno que viene

---

#2 Espera a Calcagno ¿lo conocía de Bs. As.?

importante y básico: su vida afectiva en B. A. → career y Calc.
→ func

no puede querer hija, se vuelve loca si se hace cargo de problema de hija, la deja con abuela paterna, ella no tiene madre, murió en Europa ¿dónde nació ella? en Viena, por eso id. con Hedy, o madre nació en Viena y murió ¿dónde? ella argentina

con marido llegó momento de frigidez. Se mete con Calc., ~~periodismo~~ música, él casado con otra le deja tiempo, él la acusa de tomarlo como objeto sexual

Calcagno juventud per., func. es abogado que se enrola con old peronists, func. acaba de perder madre,

cuando van a sacar a Cámpora,

Wonderful baby. Murder of babies saved from the world's pains but taken out of mother's love but taken into heaven's clouds counting their toes, and then...

ella separada, con hija pegada a padre, se mete desde hace tiempo con Calc. (ver arriba), se le cruza func., ella música, 32 años, por func. y peronismo (ver arriba) que crecen al unísono se va a Mex. tiempo después llega Calc. y después ella se enferma ¿Por qué viene func.?

[028] 027

(1)

necesidad de
dar imperiosidad
a la investigación

— o —

Poco a poco cae en
creencia, al principio
se da cuenta de que fue
efecto droga, después
no

— o —

Para lector queda (NO)
duda de si la
posesión del alma
de ella es sueño o
verdad "¿en mi vengeance? en la alma porque allí no hay límite de espacio"

— o —

Final (debilitamiento)
tendría que coincidir con
algo similar de futuro
¿pero qué? porque "es
total fulfillement
el paisaje cristé"

¿Empezar con sueño
alucinante? Se despierta.
(en 3ª) pasa a 1ª o

Los pasados y futuros
pueden ser 3ª, pero
¿y recuerdos Argentina?
¿ella los cuenta a alguien?

¿y yo donde stoy
"el p. cristé"

[029] 028

(2)

Lo que va pensando
tiene que ver con su
estado de salud, p. ej.
la muerte en Hollywood
de Hedy-Isa coincide
con crisis enfermedad
hacia mitad del libro

— o —

Incluir uno o más
episodios atribuibles a
ella en Viena 35/o Bs As 73 por
igual —

— o —

Después de primer sueño
ella pregunta qué edad
puede ser — y le dicen
de Hedy y le cuentan
outline muy breve de
su vida

— o —

[030] 029

(3)

Primer sueño es ¿?
debería ser algo de Hedy
escapándose de Mandl o
en el momento de casarse
y que se da cuenta que
será prisionera, el
momento en que es
condenada a objeto y
que intente hacer algo y
él lo salve —

Por ej. el primer día
que la deja sola después
de Lunamiel, él vuelve
a Viena, vuela a Berlín
por negocios —

— o —

Posibilidad de
3 técnicas

1) 3ª persona abocada
de alucines
2) Diario de ella
3) Diálogos de personas
~~en~~ (no especificadas?)
en corredores —

[028] 027

necesidad de dar imperiosidad a la investigación

0

Poco a poco cae en creencia, al principio se da cuenta de que fue efecto droga, después no

0

Para lector queda duda de si ~~el~~ la posesión del alma de ella es sueño o verdad NO
"¿en mi imaginación? no, en tu alma, porque allí no hay límites de espacio"

0

Final (debilitamiento) tendría que coincidir con algo similar de futuro ¿pero qué? porque " [futuro] es total fulfillment **"el paisaje eres tú"**

¿Empezar con sueño alucinante? en 3ª se despierta y pasa a 1ª

Los pasados y futuros pueden ser 3ª , pero ¿y recuerdos Argentina? ¿ella los cuenta a alguien?

¿y yo dónde estoy? "el p. [paisaje] **eres tú"**

[029] 028

2

Lo que va pensando tiene que ver con su estado de salud, p. ej., la muerte en Hollywood de Hedy-Isa coincide con crisis enfermedad hacia mitad del libro

0

Incluir uno o más episodios atribuibles a ella en Viena 35 o Bs As 7~~4~~**3** por igual

0

después de primer sueño ella pregunta qué artista puede ser, Y le dicen de Hedy y le cuentan out line muy breve de su vida

[030] 029

Primer sueño es ¿? debería ser algo de Hedy escapándose de Mandl o en el momento de casarse y que se da cuenta que será prisionera, el momento en que es condenada a objeto y que intenta hacer algo y él lo sabe.
Por ej. el primer día que la deja sola después de lunamiel, él vuelve a Viena o vuela a Berlín por negocios

0

Posibilidad de 3 técnicas

1) 3ª persona alocada de alucines
2) Diario de ella
3) Diálogos de personas ~~en~~ (no especificadas?) en corredores.

[031] **030 A**

Diario

objetivando, lucha, prof, amante CALC sin compromiso

*

BA glamour, el fiure. ¿cómo pasa de CALC a él? func. se obsesiona y le per jique, ella ignora desatachment

[se divina y chau]

ella rechaza, func. clasp, " miedo, trata de integ. peronismo

*

fracasa intents, pierce up; se va, Calc. se huya

*

tiempo después Calc. llega, ella ya real, no saben a qué atribuir descenso calentura ella

Alrededor

post honeymoon objeto, cine auto, vaguely

× tiene humor, no se toma en serio

Viene glamour el padre banquero, cine auto, vaguely, hint de angel, porque glamour isn't enough, hint CURSE

special as the possibility of losing it all ×

Angel, adventure, él vuelve a la lucha nase sabe donde, ella siempre la buscará, CURSE el la deja por curse? se lo cuenta que está persiguiendo a alguien sin saber que es ella ×

se escapa, París, London, Hollywood, él dónde está?, igual que padre cuando nunca estaba, CURSE IS out

× Claudette's dang ~~Claudette's ex~~ Hollywood, MEXICO is down the border

× Death in Bev. Hills

Futurama, opening Chris movie, secreto curse

—

oposición movie

—

Alja, pero viejo pre party curse, la Socia de divic

vuelve, después de matar movie que es quien sabe de curse

Diálogos

enf. ~~a veces~~ para alguien, éste pide hablar con médico, duda

*

ella y Calc., exiled

*

Elena la mexicana, la posibilidad de volver a empezar,

*

médico y alguien la condena (después de muerta)

*

The blues, el recuerdo de Argentina, lo que habría hecho, lo que no fue, la culpa, la deja

*

¿Qué es Argentina?

*

The super blues de sentir no haber hecho nada y morir, que se define por el lado de FUTURAMA

[031] **030 A**

Diario	Alucines	Diálogos
objeto marido, lujo, prof. amante CALC sin compromiso * B A glamour, el func. ¿cómo pasa de Calc. a él? func. se obsesiona y la persigue ella impone detachment ---------- ser divina y chau ---------- ella rechaza, Func. clasp, ella miedo, trata de integ. peronismo * fracasa intento, fierce up, se va, Calc. se enoja * tiempo después Calc. llega, ella ya mal, no saben a qué atribuir descenso calentura ella	post honeymoon objeto, cine antes vaguely * **tiene humor, no se toma en serio** Viena glamour el padre banquero, cine antes vaguely, hint de angel, porque glamour isnt enough, hint CURSE spice in the possibility of losing at all * Angel, adventure, él vuelve a la lucha no se sabe donde, ella siempre lo buscará, CURSE el la deja por curse? se lo cuenta que están persiguiendo a alguien sin saber que es ella ----------x---------- se escapa, Paris, London, Hollywood, él dónde está?, igual que padre cuando nunca estaba, CURSE is out x Hollywood, Claudette's car, Claudette's danger MEXICO is down the border x Death in Bev. Hills ========== Futurama, opening clinic novio, secreto curse ------ oposición novio ------- deja, pero viejo sufre party curse, la sacan de clinic ---------- vuelve, después de matar a novio que es quien sabe de curse	enf. ~~y med~~. para alguien, éste pide hablar con médico, duda * ella y Calc., exiled * Elena la mexicana, la posibilidad de volver a empezar, * médico y alguien la condena (después de mitad) * The blues, el recuerdo de Argentina, lo que habría hecho, lo que no fue, la culpa, la hija * ¿qué es Argentina? * The superblues de sentir no haber hecho nada y morir, que se define por el lado de FUTURAMA

[032] **031**

Cap I

3ª persona en serie / ebullición: Post honeymoon, the object-fades into SANATORIO, conversación con alguien que puede ir en un Diario[1] Y también un pedacito de diálogo de alguien con enfermera que no deja pasar porque SHE está durmiendo under sedation

(1) Para que empalme tendría que ver con disolución de su matrimonio por asco a ser objeto

Lo empieza para evitar aburrimiento

Cap II Diario, cuenta algo de sueño, BA glamour; sad de glamour!, lo que esperaba de MEX, where is MEX?

Diálogo con Calc.

MEX en vacation de Hedy desde Hollywood, con terrores nocturnos que la devuelven a Viena, lo cual permitirá utilizar MEX como mero marco escenográfico en el que Hedy no logra incorporarse - Viena[1], la tentación de vengarse de Mandl mediante la infidelidad, perversidad de Ángel, episodio con joven -

(1) Glamour Viena, será exacerbación de glamour B.A.

Cap III Sigue alucine con joven

Diario, más del funcionario

[032] 031

Cap I

3ª persona en **semi**ebullición: Post honeymoon, the object. Fades into SANATORIO, conversación con alguien que puede ir en Diario (1) Y también un pedacito de diálogo de alguien con enfermera que no deja pasar porque SHE está durmiendo under sedation.

(1) Para que empalme tendría que ver con disolución de su matrimonio por asco a ser objeto
Lo empieza para evitar aburrimiento

Cap II Diario, cuenta algo de sueño, BA glamour ¡sed de glamour!, lo que esperaba de MEX, where is MEX?

Dialogo con Calc.

MEX en vacation de Hedy desde Hollywood, con terrores nocturnos que la devuelven a Viena, lo cual permitirá utilizar MEX como mero marco escenográfico en el que Hedy no llega a incorporarse. Viena, (1) la tentación de vengarse de Mandl mediante la infidelidad, perversidad de ángel, episodio con joven.

(1) Glamour Viena, será exacerbación de glamour B. A.

Cap III Sigue alucine con joven

Diario, más del funcionario

[033] 032 A

Cap. I

SOLUCION: enriquecer tramo por tramo mediante o tensiones o bellezas literarias, tropos, etc.

LYA despertar, desayuno, narcótico, ojo pez

ANITA padre muerto, Elena y Hedy

Cap II

ANITA muerte y Adriana

¿LYA entre medio?

Pág Adriana con tensión (¿+ diario?)

Diálogo Pozzi-enf-Elena

Cap. III muerte o y Adriana + tensión (tal vez con + material diario)

LYA

POZZI + enf + Elena

Soluciones → flashbacks?

¿producir tensión mediante no total conciencia de lo que le pasa? Anita no reflexiona? imposible, pero se puede equivocarse

¿producir tensión mediante introducción de sybyl por hija, por madre? Por qué: soñé con Adr., que la pasaba tal y cual - Carta de la madre

Cap III mesita rodante

OTRO: cada pedazo debe ser trabajado, enriqueciéndolo literariamente, ver pasaje Manzi

otro truco: hojas sueltas

otro: insistir en escenas frustrantes a las que no encuentra amigo

[033] **032 A**

Cap I

LYA Despertar, desayuno, narcótico, ojo pez
marido
ANITA padre Elena y Hedy

SOLUCIÓN: enriquecer tramo por tramo mediante o tensiones o bellezas literarias, tropos, etc.

Cap II

ANITA miedo muerte y Adriana
¿ LYA entre medio?
Más Adriana con tensión (¿+ diario?)
Diálogo Pozzi, enf. Elena

0

Cap. II miedo muerte y Adriana + tensión (tal vez con + material diario)
LYA
POZZI + enf + Elena

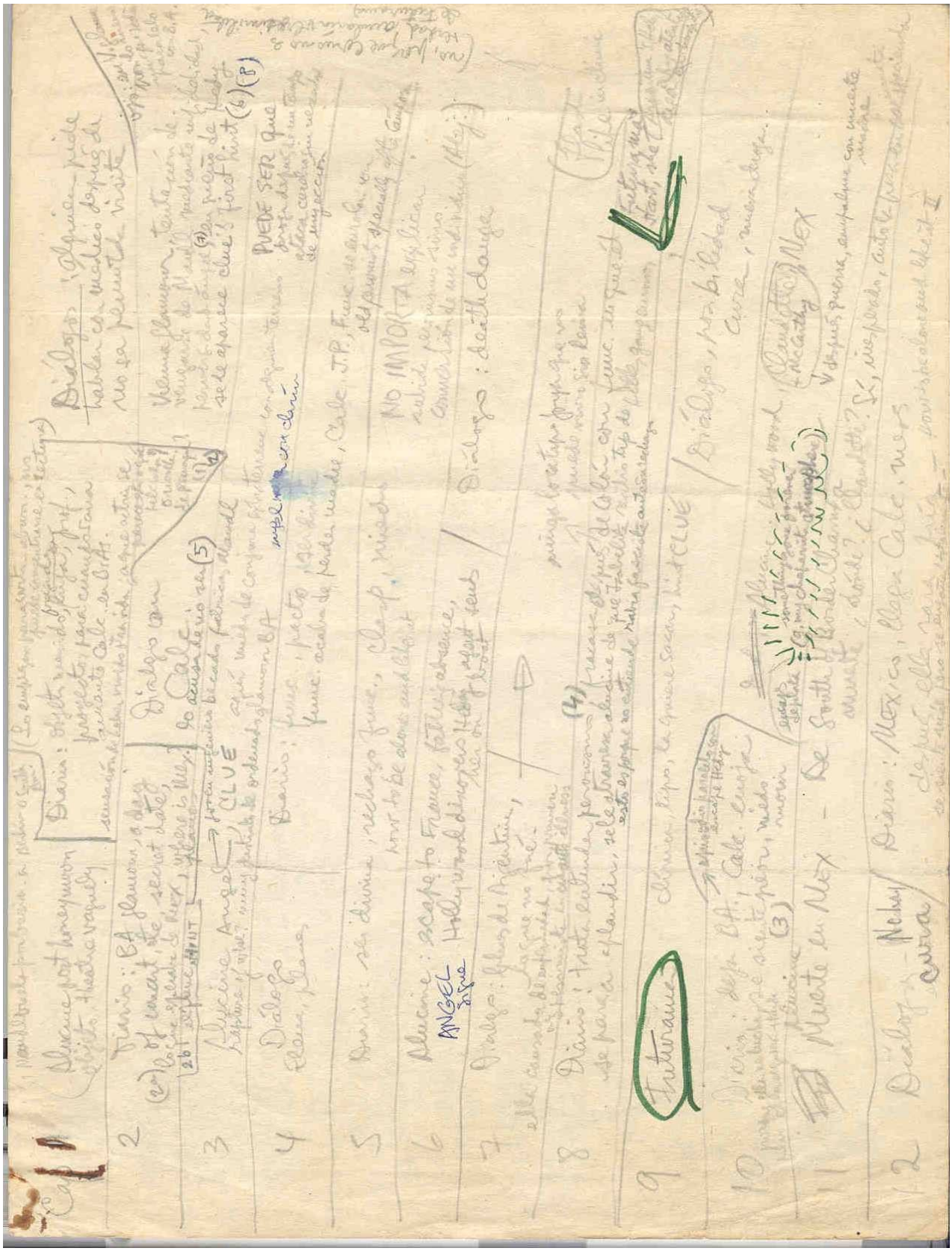
Soluciones →	flashbacks?
¿producir tensión mediante no total conciencia de lo que le pasa? Anita no reflexiva? imposible, pero sí puede equivocarse	¿producir tensión mediante introducción de sybyl por hija, por madre? Por ej: soñé con Adr., que la pasaba tal y cual. Carta de la madre

Cap. III mesita rodante

otro truco:
hojas rotas
otro: insistir en escenas
frustrantes a las que no encuentra arreglo

OTRO: cada pedazo debe ser
trabajado, enriquecido literariamente,
ver pasaje Manzi

[034 A] 033 A



[034 A] 033 A

Cap 1 Mandl vuela por busines a Berlín o South Am. Alucine post honey moon objeto theatre vaguely	Diario: (Lo empieza para evitar aburr., no puede concentrarse en lectura) Objeto marido, frigidez, hija, prof., proyecto, para cuando sana amante Calc. en Bs As sensación de haber vivido otra vida ¿a qué actriz se parece esta o qué xxxxx? o novela de xxxxxx? (1) (2)	Diálogos: alguien pide hablar con médico después de no se permite visita

2 Diario: B A glamour, o day of (2a) concert, etc. secret date, lo que esperaba de Mex, where is Mex? planos 2b el func HINT	Dialogo con Calc, lo acusa de no ser (5)	Viena glamour, tentación de vengarse de Mandl mediante infidelidad, perversidad ángel, (7), en sueño de Hedy se le aparece clue's first hint (6) **(8)** ojo: en V. glamour por lo menos un episodio paralelo con B.A.

3 Alucine Angel → joven ingeniero becado fábricas Mandl, CLUE aquí miedo de conjura extraterrena con algún terreno rapture of wise? muy distinto de ordenado glamour B A angel xxxx con clarín	PUEDE SER que droga después de un tiempo ataca cerebro sin necesidad de inyección

4 Diálogo Elena, planes	Diario: func., pacto ser divina Func. acaba de perder madre, Calc. J.P., Func. se enrola con old peronistas specially after Cámpora

5 Diario: ser divina, rechazo func., clasp, miedo how to be alone and like it	NO IMPORTA explicar subida peronismo sino conversión de un individuo (Alej.)

6 Alucine: escape to France, fa[incomprensible] absence, Hollywood discovers Hedy agent sends her on boat **ANGEL sigue**	Diálogo: death danger

7 Dialogo: blues de Argentina, lo que no fué ella cansada de enfermedad, por primera vez pesimista en cuanto illness	**amiga loca tipo Joya que no puede vivir sin Reina**

8 Diario: trata entender peronismo, (4) fracasa después de Colón con func. en que él se para a aplaudir, se le atraviesa alucine de que Isabelita recibió tip de Hitler gang survivor esto es porque no entiende rabia fascista ante su rechazo	Futurama Flash life in clinic Argentina's Hedy hay atentado Start, she xxxxxxxx **(no, porque como no es verdad, anularía verosimilitud de Futurama)**

9 Futurama clínica, tipo, la quiere sacar, hint CLUE	Diálogo, posibilidad cura, nueva droga

10 Diario: deja BA. → **episodio paralelo con escape Hedy**, Calc. enoja porque ella no lucha, se siente peor, miedo morir (3)	Alucine Hollywood encajes de plata something gone for ever (g. my chaparrita atmosphere) Claudette Mc Carthy Mex después guerra, empalme con muerte madre

11 ~~Fut~~ Alucine Muerte en Mex.	De South of Border Chamba muerte ¿dónde? ¿Claudette? Sí, inesperado, auto la pisa en	caminata Hacienda

12 Diálogos No hay cura	Diario: México, llega Calc. xxxxx después ella rara, fría. – How to be alone and like it II se siente mal, pero se engaña totalmente

[034 R] 033 R

(1) "Hay esas historias que uno quería haber protagonizado, sin realmente admitirlo, ¿cuál me hubiese gustado a mí? – Esa heroína de Remarque, o de Hans Fallada –

(2) Necesidad de dar imperiosidad a la investigación – Stress en sensación de haber recorrido otra vida, no de haber soñado, muy al de capítulo final posibilidad de sueño por drogas – Madre murió en Europa de vuelta un viaje después de guerra, ¿pero viaje adonde? Puede ser frontera Italia y Austria, Bolzano, convendría alguien registrar opera ¿madre? ¿padre? ella crítica musical? empleada Colón? Sí, nacionalismo

(3) Pasar por ~~imperiosamente~~ perspicuidad a 3ª ~~persona~~ de tanto en tanto – Se da cuenta y tacha (se vuelve a oír lo que tacha) y reemplaza textos –

(2a) Aprendió a separar sexo de afecto de ~~trabajo~~ business de cultura

(4) el partido ordena, individuo no decide, pero partido es dirigido por " – No, pero ordena votar por un individuo – } Tratar de avenir para SYNDY stuff (Moravia)

(5) Lo acusa de ser de vasado planificado, no alcohólico-mentiroso – pasta-drogado como Mex. / Está con ella y nunca hizo. El la acusa a ella de tomarlo como objeto sexual

(6) Research diarios 1910 < England, France, Italy | A family in 1910, somebody died in WWI, secret lost when guy dies, but wes believed to be a fraud surprises people again in 1925 – Daughter is special too

(7) Wonderful baby, Pavarotti, perversidad de limbo, ojos, sonsacar, the faces of angels – Heute nacht oder nicht

(2b) El fruc < chico de arriba con ideas agresividad psic., then "Heroína" formerly Kern

(8) Frente casa con petrillito

[034 R] 033 R
(1) "Hay esas historias que una querría haber protagonizado sin realmente admitirlo, ¿cuál me hubiese gustado a mí? Esas heroínas de Remarque, o de Hans Fallada.

(2) Necesidad de dar imperiosidad a la investigación. Stress en sensación de haber recordado otra vida, no de haber soñado, muy al final **de capítulo** posibilidad de sueño por droga. Madre murió en Europa de vuelta en viaje después de guerra, ¿pero viaje adonde? Puede ser frontera Italia y Austria, Bolzano, convendría alguien regisseur opera ¿madre? ¿padre? ella crítica musical? empleada Colón? SI, nacionalismo.

3) Pasar imperceptiblemente a 3ª ~~per~~ de tanto en tanto por enfermedad. Se da cuenta y tacha (se vuelve a oír lo que tacha) y reemplaza textos.

(2 a) Aprendió a separar sexo de afecto de ~~trabajo~~ business de cultura

(4) el partido ordena, individuo no decide, pero
partido es dirigido por " [individuo]. No, pero ordena votar
por un individuo
} tratar de averiguar SYNDY stuff (Moravia)

(5) Lo acusa de ser demasiado planificado, no alcohólico, mentiroso, pasta, drogado como Mex./ está con ella y piensa hijos
él la acusa a ella de tomarlo como objeto sexual

(6) Research diarios 1910 England/ France/ Italy / A family in 1910, somebody died in WWI, secret lost when guy dies, but was believed is be a fraud surprises people again in 1925. Daughter is special too.

(7) Wonderful baby, Pavarotti, perversidad de limbo, ojo, sonsacar the faces of angels. Heute nacht oder nichts

(2 b) El func → chico de arriba con ideas agresividad psic., then "Heroína".
→ Jomky Ken

(8) Frente casa con potrillito.

[035] 034

13 Futurama — ella se deja llevar, hace lío para terminar contratos, se van, peligro de que descubra CLUE

14 Diario fa muy flacco, muestra no acepta por nada, segura de cobarda — culpa de dejar vida, le hace pensar que lo cubrió e no abr — sigo to third person / Diálogo — No hay cura, queda por tiempo, noticia func, preso por robo post Videla

15 Futurama — Ya descubrió CLUE, dudas de él, denuncia, escape, refugio — Todo debe ser muy mágico, sobre todo medicina porque no tiene (ella misma) energía, y de algún modo el relato avanza —

16 Diálogo de agonía — into — Futurama — superblues de no haber hecho nada — peligro de muerte, se salva muriéndose de ~~clínica~~ ~~frío~~ enfermera, ampliación concentración que alguien le había dicho — ¿se salva? no — ↓ el paisaje son voces "

[035]

13	Futurama	ella se deja llevar, hace lío para terminar contrato, se van, peligro de que descubra CLUE
14	Diario ya muy tiacco culpa de dejar hija le hace pensar que se curará e irá a B A muerte no acepta por nada, segura de cavarsela slips to third person	Dialogo. No hay cura, queda poco tiempo, noticia func. preso por robo post Videla
15	Futurama	ya descubrió CLUE, dudas de él, denuncia, escape, refugio. Todo debe ser muy mágico, sobre todo medicina. porque no tiene (ella misma) energías y de algún modo el relato avanza.
16	Diálogo de agonía into superblues de no haber hecho nada	Futurama peligro de muerte, se salva metiéndose ~~en~~de ~~clínica forever~~ enfermera campo de concentración que le habían dicho **¿se salva? no** "el paisaje sos vos"

Comentario de los documentos:

[026] 025: al dorso de la página 55 de un dactiloscrito de *Boquitas pintadas* (como varios pretextos redaccionales). La presencia del romance mexicano, que luego será suprimido, indica un momento temprano en la redacción. Se intenta una contraposición en las características del mexicano y del argentino, a la que Puig renunciará. En este documento aparece la idea de investigación en los periódicos como modo de conocer la historia que comienza en 1910, esbozada ya en los documentos 080 y 078. La búsqueda en los periódicos es un tópico muy utilizado en el cine de los 30 a los 50, ya que resuelve el relato de un hecho del pasado con una imagen y permite el acceso a la información necesaria aún cuando el contacto con su protagonista se halle interrumpido.

[027] 026 A: En este documento se diseña la relación con Calcagno/ Pozzi. Un elemento que también cambiará es la madre del funcionario (en la novela Alejandro). En el diseño inicial de la novela, la madre del funcionario está muerta, al igual que la de Ana.

[028-029-030] 027-028-029: Este conjunto se analiza en el capítulo tres de la tesis.

[031] 030 A: Es un desarrollo de las ideas apuntadas en los documentos anteriores. En la columna de "Alucines" se puede ver que es un apunte inicial. Hay una maldición vaga asociada a la ausencia paterna, mientras este tema solo aparecerá en la novela en la zona del diario, como la búsqueda de un interlocutor imposible. En cuanto a la historia de Hedy/ el Ama es aún más vaga: se plantea una huida vía París y Londres, como la narrada en la biografía de Hedy Lamarr, y aunque aparece la idea de México, aún no es el lugar en donde morirá. Sí resulta estable un detalle, la participación de Claudette [Colbert], como enemiga de la diva. La resolución imaginada para la novela aparece en la columna de diálogos: "The superblues de sentir no haber hecho nada y morir, que se define por el lado de FUTURAMA", comentado en la tesis.

[032] 031: En este documento se ubican las tres "técnicas" que Puig anota en el 030. La primera idea era incluir diferentes diálogos, y en este caso se escucharían las voces en el pasillo sin saber bien quién habla. La correspondencia de capítulos con técnicas narrativas muestra la necesidad de ir estableciendo planes más generales de la novela, una práctica que Puig solía realizar en todos sus proyectos.

[033] 032 A: Es un documento centrado en la resolución estilística de los primeros capítulos, donde se presenta el estilo "florished" anunciado en el esquema 001. Una de las posibilidades que subsisten en esta etapa y que será descartada es la de la memoria del pasado y futuro, que se señala en el doc. 080, donde Puig anotaba "Rare breed /// radar|ear rare|memory of the past & future", en este caso se ensaya la posibilidad "¿producir tensión mediante introducción de sybyl por hija, por madre? Por ej: soñé con Adr., que la pasaba tal y cual." Este esquema se corresponde con las primeras redacciones del capítulo dos, comentadas durante el desarrollo de la tesis.

[034 A- 034 R - 035] 033 A – 033 R - 034: grupo formado por el documento 034 anverso y reverso, y por el 035, que es su continuación. Es el intento de organización de la novela más detallado, llegando a conformar un verdadero mural donde todos los motivos encuentran un lugar. Posteriormente habrá otros esquemas, pero este configura un verdadero cuadro resumen de la novela. La microfibra verde que aparece remarcando líneas en varios documentos, en este caso recuadrando la palabra "futurama" en cada una de sus apariciones, indica una lectura de conjunto. En este documento Puig retoma algunas de las anotaciones de apuntes anteriores, aunque varias cosas cambiarían aún la estructura de la novela. En el capítulo uno todavía persiste la idea de

diálogos fuera de la habitación y con otros personajes. Las llamadas (1) y (2), desarrolladas en el reverso, indican momentos germinales en el proyecto de la novela. En la llamada (1) podemos ver un proceso típico de la escritura de Puig, que tiende a borrar las referencias librescas: "Esas heroínas de Remarque, o de Hans Fallada", dos escritores alemanes postexpresionistas, serán convertidas en las fantasías de Ana de imaginar a Pozzi herido y ella como una enfermera que lo cuida, o en imágenes de la guerra que aparecen inexplicablemente: "Pero cuando por fin mataron al primer conejo, y lo fui a buscar, no me lo olvido más en la vida. Yo soy loca, y exagerada como dice mamá, pero me pareció que era como encontrar un herido en una trinchera, de la primera guerra mundial" (*PA*: 187). En (2) podemos rastrear la construcción de una historia que se va armando: la madre de Ana está muerta y se ve que aparece la relación de Ana con el teatro Colón, un símbolo de la cultura argentina, como funcional a las disputas del nacionalismo que Puig pretende mostrar. En el capítulo dos hay varias llamadas. Las (2a) y (2b) remiten a la vida de Ana en Buenos Aires y en sus primeros momentos en México, donde aún no se define si habrá una relación romántica previa con un mexicano que según se aclara en (5) sería drogadicto. La palabra "Heroína" remite a un título, como se comprueba por el uso de las comillas: podría referirse a la película que Raúl de la Torre había filmado en 1972, con Graciela Borges como protagonista, en el rol de Penny. La película juega con el doble sentido de la palabra heroína, como droga y como rol heroico asumido una mujer. (El mismo director filmaría con la misma actriz una versión de *Pubis angelical* que Puig detestó.) La "tentación de vengarse de Mandl mediante infidelidad" es un episodio de la biografía de Hedy Lamarr que no llega a concretarse en la novela, donde el amor irrumpe de manera inesperada. En las notas (7) y (8) aparecen elementos que servirán para la decoración vienesa. Aparece nuevamente la película suiza *Heute nacht oder nie* con la misma variación que en el doc. 004. La estructura del capítulo tres será modificada, desaparece la preocupación por explicar el modo de conexión entre las diferentes historias, aunque la reiterada mención a los calmantes sugiere esa vía. En el capítulo cuatro, que tampoco se va a conservar de este modo, aparece la figura del Funcionario, que cuajará en Alejandro, el personaje más siniestro de la trama. Si antes apareció como nacionalista antiperonista (doc. 024), aparece ahora en su perfil de peronista de derecha, "old peronist.". En esta instancia, también su madre está muerta, cosa que no sucede en la novela. En el capítulo cinco aparece una frase que se repite en la segunda parte del doce: "How to be alone and like it". Este verdadero *leit motiv* aparece también en el doc. 034 de la misma manera que en este documento; en el doc. 040 está relacionado con la ópera *Mme. Butterfly*, y en el doc. 005 aparece la variante irónica "How to be divine and like it". Ni la referencia a la ópera ni la frase aparecen en la versión édita, pero constituye un hilo conductor en las reflexiones del diario de Ana, que podría pensarse en términos de "cómo no ser Mme. Butterfly", es decir cómo dejar de ser una geisha (recuérdese la función de Ana atendiendo a los invitados de su esposo) sin morir en el último acto. En la versión édita, el quinto capítulo será el último dedicado al diario de la primera parte, y recién reaparecerá en el capítulo diez. En el capítulo seis se planea un escape a Francia, relatado en la biografía de Hedy Lamarr, pero que no tiene cabida en la historia del Ama. El descubrimiento de Hedy a bordo de un barco es un hecho en el que coinciden la biografía de Hedy Lamarr y la del Ama, pero se presenta en el capítulo cuatro. La decisión de terminar con la historia del Ama en la primera parte, uno de los cambios más significativos desde el punto de vista estructural, seguramente llevó a condensar y acelerar la historia. En cuanto al diálogo, es en este capítulo donde se inserta la larga explicación de Pozzi sobre el peronismo. La nota (4) relaciona el peronismo con el poder sindical y contiene una sugerencia de consultar con Moravia, seguramente Alberto Moravia, a quien Puig conocía al menos desde 1966, como queda documentado en la correspondencia personal. En este proyecto, sobrevive la idea de resaltar la relación de un sector del peronismo con los nazis refugiados en Argentina: la idea del "Hitler gang survivor" aparece desde el documento germinal 001, donde formaba parte de la trama real, y luego reaparece en el 034, que contiene también la observación de que el partido ordena votar por un individuo, sin embargo no llega a la versión édita de la

novela. Al encontrar una explicación sobre el peronismo visto desde una perspectiva izquierdista, Puig concentra los rasgos negativos de esta tendencia en el personaje que será el de Alejandro, nombrado también como Belcebú. En este esquema Puig imagina un episodio en el Teatro Colón que revele la postura del funcionario: ese episodio está relatado en el capítulo cinco: "Belcebú. Fue Pozzi quien me preguntó primero qué ideas políticas tenía. Yo creí que no tenía ninguna. Esa noche de *Rigoletto* me esperaba Belcebú a la salida para llevarme a comer. Lo primero que hice fue contarle la barbaridad. Él los defendió [a los nuevos funcionarios que querían cancelar todos los contratos con artistas extranjeros]. Dijo que había que volver a las raíces nuestras, de país católico y sano." (*PA*: 78).

En cuanto a la segunda parte, el desarrollo de la historia de Ana en este esquema va desde una esperanza de curación (en el capítulo nueve) hasta la agonía, pasando por la negación de la enfermedad y el fracaso, que contaminaría la historia de Futurama. La versión final de la novela invierte el recorrido, que va desde la de la declaración de Pozzi a Ana de que se muere sin esperanzas en el capítulo doce, pasando por la negación, hasta la recuperación por una operación que salió mejor de lo esperado. En cuanto a la historia de Futurama, está tan poco desarrollada que aún se piensa en la clínica como un lugar de refugio y no de castigo (de acuerdo al plan original trazado en el doc. 080). Un elemento que cambiará de manera importante es la llegada de Calcagno/ Pozzi, imaginada en este esquema para el capítulo doce, y que en la versión édita ya sucedió cuando se inicia el primer diálogo, entre Ana y Beatriz, en el capítulo uno. En el doc. 035 llama la atención una anotación para el capítulo catorce: "noticia func. preso por robo post Videla". Si tenemos en cuenta que la novela transcurre durante el gobierno de María Esther Martínez de Perón (Isabelita), y es escrita durante la dictadura de Jorge Rafael Videla, la idea de un episodio "post Videla" abre dos interpretaciones: que durante el gobierno de Videla —posteriormente al golpe militar— se terminen los favores para algunos personajes del entorno peronista, o que la acción de la novela se extendiera en el escenario de la historia de Ana, hacia una Argentina que hubiera superado el período de la dictadura.

Grupo G

Es el grupo que reúne mayor cantidad de documentos. En esta agrupación se ve cómo la estructura de la novela se reorganiza en función del desarrollo de los caracteres de los personajes. La escritura en tiritas de papel indica un modo de trabajo que opera por piezas que se desarman y reorganizan, en donde el trabajo metódico en el escritorio es un momento de la creación, pero no el único.

[036] 035

Solution

Anita is a different kind of woman than the one we had – She acts subconciously right, towards freedom, but feels guilty of not following patterns – Rewrite, is safer, maybe not all – Bright, alert, but still the product of her time – She must yearn for romance, motherhood and all established clichés – The tone must change, warmer, more vulnerable, yet sophisticated

Se siente freak por no adecuarse a moldes

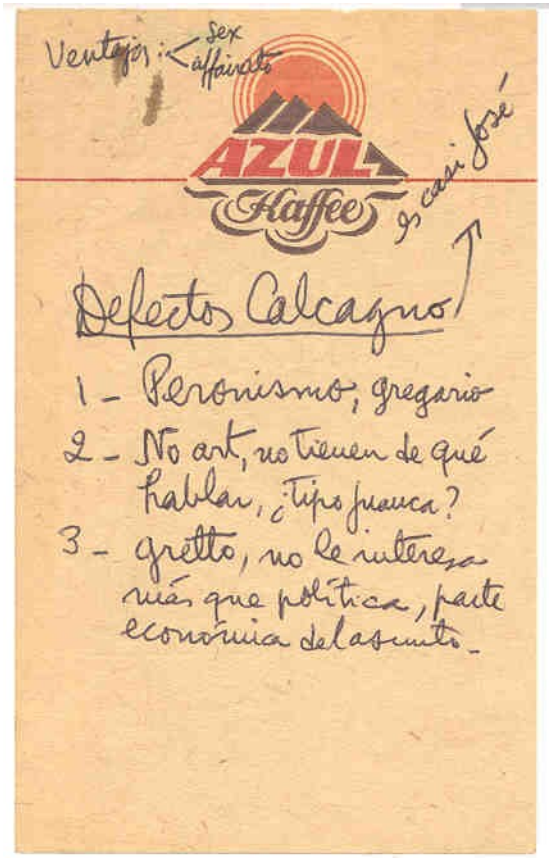
[036] 035

Solution

Anita is a different kind of woman than the one we had. She acts subcon[s]ciously right, towards freedom, but feels guilty of not following patterns. Rewrite, is safer, may be not all. Bright, alert, buy still the product of her time. She must yearn for romance, motherhood and all established clichés. The tone must change, warmer, more vulnerable, yet sophisticated

Se siente freak por no adecuarse a moldes

[037] 036


Ventajas: < sex affairs
AZUL
Kaffee
es casi José
Defectos Calcagno
1 - Peronismo, gregario
2 - No art, no tienen de qué hablar, ¿tipo fuerza?
3 - gretto, no le interesa más que política, parte económica del asunto.

[037] **036**

es casi José

Ventajas — sex
affairato

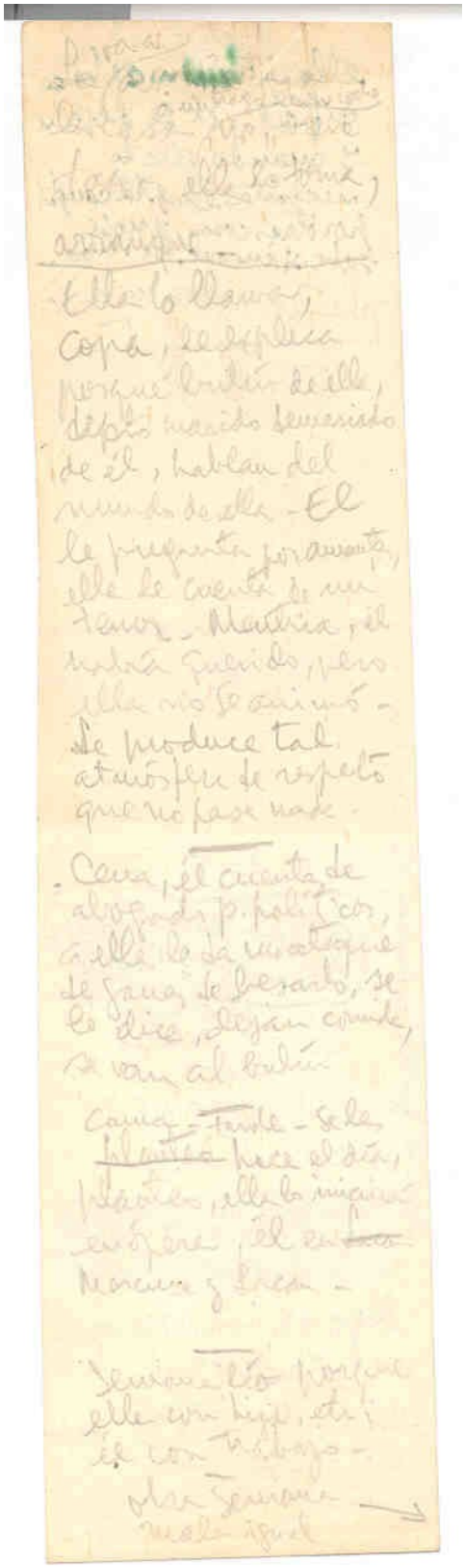
<u>Defectos Calcagno</u>

1- Peronismo, gregario

2- No art, no tienen de qué hablar, ¿tipo Juanca?

3- Gretto, no le interesa más que política, parte económica del asunto

[038 A – R] **037 A – R**



Ella lo llama, Copa, le explica porque brilla de ella, después marido semejado de él, hablan del mundo de ella. El le pregunta por su vida, ella le cuenta de un tenor. Mentira, él habrá querido, pero ella no se animó. Se produce tal atmósfera de respeto que no pasa nada.

Cena, él cuenta de abogados p. políticos, a ella le da un ataque de risa, de besarlo, se lo dice, dejan comida, se van al baile.

Cama tarde. Se le planteó hace el día, planteo, ella lo inicia en ópera, él en Mancura y Lucia.

Seriamente porque ella con hijo, etc., él con trabajo.

otra semana mala igual

ella primero se hace difícil, él se desecha y cuando ella lo necesita él está caught por otras cosas, y no se sabe si inconc. se renga.

planteo se le de frustración

planteo de separación, no, él no quiere ella tendrá otros amores —)

pero se organiza, y pelea (por despecho) se van sin falta)

(recuerdo en que le [illegible] a pasado)

pero screzi: el celoso

entre medio semana glamorosa de B.A.

Aparece Eunice, al buscar ella razonabrazo.

Algo arruina cosas, y es el holding back. El debe tener defecto, y es el de organización.

[038 A] 037 A

.... ella lo toma, arr.....

Ella lo llama, copa, le explica por qué bulín de ella, depto marido demasiado de él, hablan del mundo de ella. El le pregunta por amantes, ella le cuenta de un tenor. Mentira, él había querido, pero ella no se animó. Se produce tal atmósfera de respeto que no pasa nada

---

Cena, él cuenta de abogado p. políticos, a ella le da un ataque de ganas de besarlo, se lo dice, dejan comida, se van al bulín.

Cama- tarde- ~~planteo~~- Se les hace el día, planteo, ella lo inicia en ópera, él en ~~Lacan~~ Marcuse y Lacan

---

Semana lío porque ella con hija, etc., él con trabajo- otra semana mala igual

[038 R] 037 R

ella primero se hace difícil, él se despecha y cuando ella lo necesita él está caught por otras cosas, y no se sabe si inconc. se venga
Planteo es el de Santander

Planteo de separación,
no, él no quiere ella tendrá otros amores

pero se organizan y jueves (por desquite) se ven sin falta

tiempos en que le dábamos importancia a pavadas

pero screzi! él celoso

entre medio semana glamorosa de B. A.

[en el margen] **Aparece func., al buscar ella reemplazo**

Algo arruina cosas y es el holding back. El debe tener defecto, y es el de organización.

[039] 039 A

Anita

qué vale la pena? los ideales?
vale una vida? qué es lo importante
vale la pena defender una vida de enferma?

Quiere aclararse ideas / ha pedido plazo

no se animaba a nombrar a Alej.
no está segura de que él fue, no conoce mentalidad fase.

recuerda su vida, un trecho, sueño de amor
imposibilidad de querer hija, culpa y pena

Pozzi

Pozzi viene a verla, para convencerla ¿what about daughter? We will keep her.

BsAs. glamour(1), aparece Alej. en BsAs.

the clasp

El allanamiento ¿padre en Pozzi?

Pozzi quiere convencerla de quedarse y pelear

se va, en MEX se enferma

se empeora

fails to stop Pozzi when she doesn't agree to call Alej. por miedo represalias

(1) Aquí al ser libre siente ganas de hija pero ella la rechaza y ella resuelve conflicto, ayuda hijos Pozzi con tickets

Dramatismo debe venir de vaivenes, de aceptar o no la treta
y después de pelea con Pozzi e imposibilidad de última aplicación
PERO belleza debe venir ~~de~~ a través
Futurama da el mensaje a Pozzi y quien tranquila
Idem belleza poder querer hija

Pozzi no se despide porque antes de irse se ha enterado de terminal illness.

NEW: Paralelo de romance trágico (R. y Juliette, etc) con la historia de ella y Pozzi, los 2 mueren pero en tono realista

[039] **038 A**

Anita

quiere aclararse ideas / **qué vale la pena? los ideales? vale una vida? qué es lo importante, vale la pena defender una vida de enferma?** ha pedido plazo

---

no se anima a nombrar a Alej. no está segura de que él fue, no concibe mentalidad fasc.

---

recuerda su vida, un trecho, sueño de amor imposibilidad de querer hija, culpa y pena

---

Pozzi

Pozzi viene a verla, para convencerla ¿what about daughter? we will kidnap her

---

Bs. As. glamour (1), aparece Alej. en Bs. As.

The clasp

El allanamiento ¿padre en logia?

---

se va, **Pozzi quiere convencerla de quedarse y pelear**, en Mex se enferma

---

se empeora

---

fails to stop Pozzi when she doesn't agree to call Alej. por miedo represalias

---

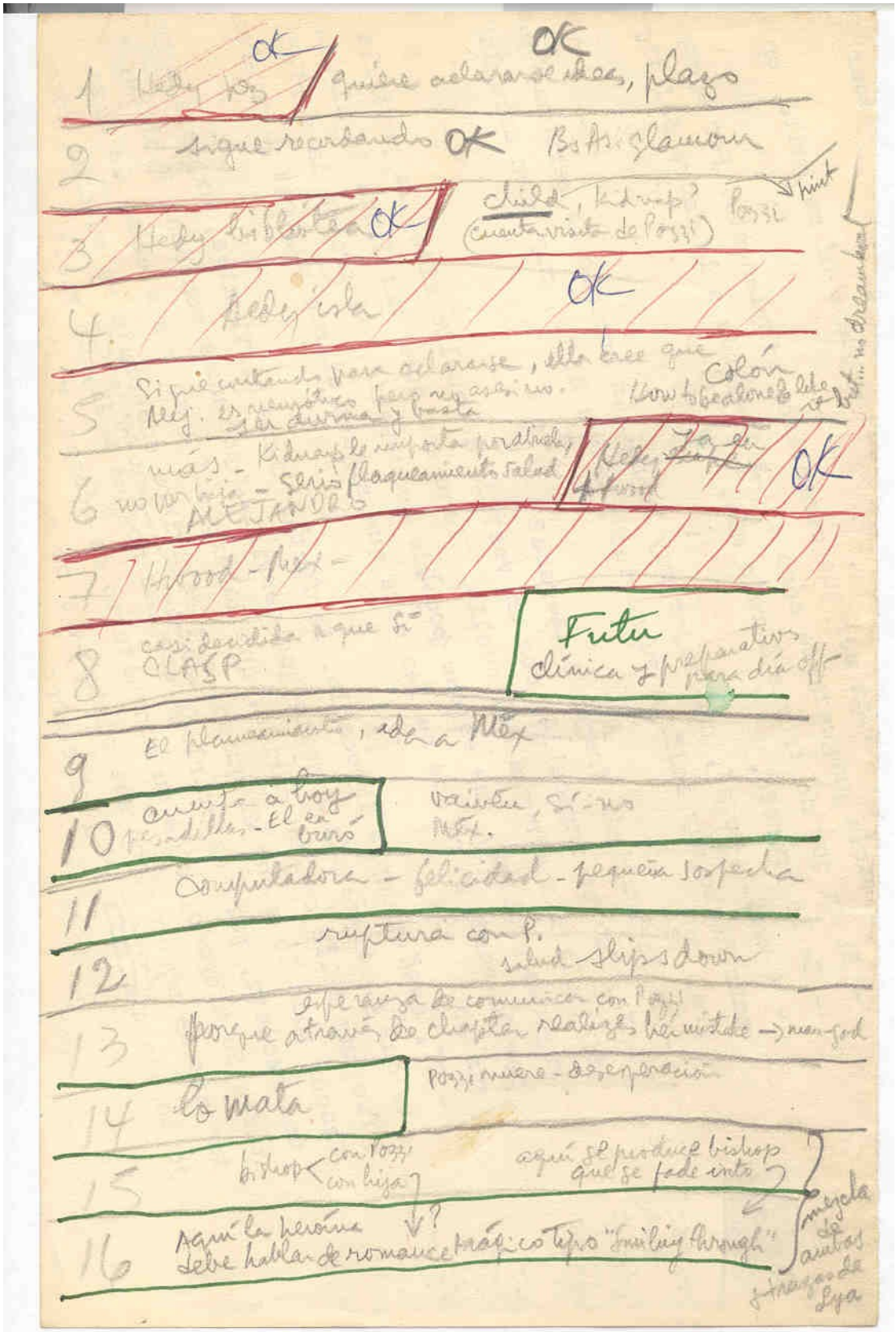
(1) Aquí al ser libre siente ganas de hija pero ésta la rechaza y ella refoule conflicto, ayuda hijos Pozzi con tickets

Dramatismo debe venir de vaivenes de aceptar o no la treta y después de pelea con Pozzi e imposibilidad de última explicación PERO belleza debe venir ~~de~~ a través Futurama da el mensaje a Pozzi y morir tranquila.
Idem belleza poder querer hija
NEW: Paralelo de romance trágico (R. y Julieta, etc.) con la historia de ella y Pozzi, los 2 mueren pero en tono realista

Pozzi no se despide porque antes de irse se ha enterado de terminal illness

[En el margen derecho, con lápiz rojo, un número telefónico]

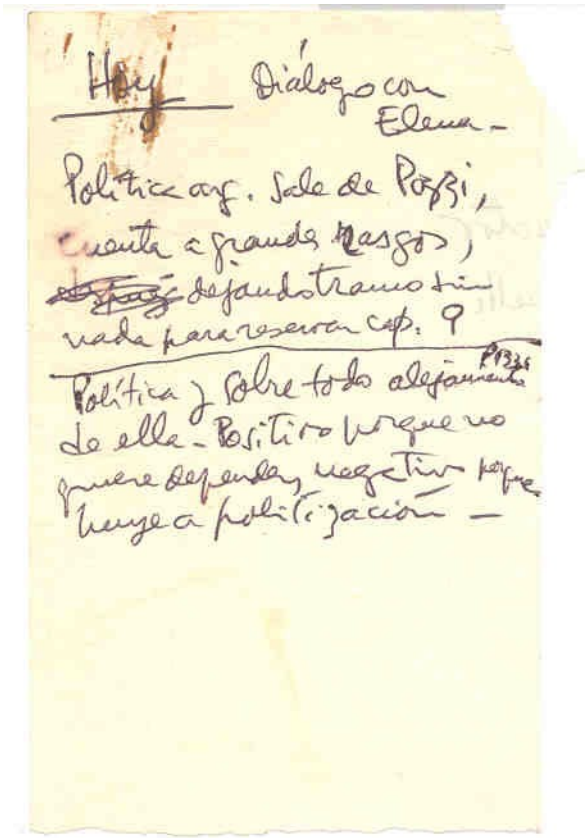
[040] 039 A


OK
1 Hoy, hoy quiere aclararse ideas, plazo
2 sigue recordando OK Bs As. glamour
3 Hoy, sin fecha OK child, kidnap? Pozzi
(cuenta visita de Pozzi)
4. Hoy, isla OK
5 Sigue contando para aclararse, ella cree que Hoy es neurótico pero no asesino. Colón
6 más - Kidnap le importa perdida, no ve hija - serio flaquecimiento salud OK
ALEJANDRO
7 Hood - Mex -
8 casi decidida a que sí CLASP
Futu clínica y preparativos para día off
9 El planeamiento, idea a Méx
10 cuenta a hoy pesadillas - El era buró
vaivén, sí - no Méx.
11 computadora - felicidad - pequeña sospecha
12 ruptura con P. salud slips down
13 esperanza de comunicar con Pozzi porque a través de chapita realizó hermitude → non-god
14 lo mata
Pozzi muere - desesperación
15 bishop < con Pozzi con hija
aquí se produce bishop que se pede inta
16 aquí la heroína debe hablar de romance trágico tipo "Smiling through"
mezcla de autos trazos de Lya

[040] **039 A**

OK 1 Hedy pez	**OK** quiere aclararse ideas, plazo
2 sigue recordando **OK** Bs. As. glamour	
3 Hedy biblioteca **OK**	child kidnap? Pozzi **hint** (cuenta visita de Pozzi)
4 Hedy isla **OK**	
5 Sigue contando para aclararse, ella cree que Alej. es neurótico pero no asesino Colón ser divina y basta How to be alone & like it but... no dreamboat	
6 más. Kidnap le importa por [¿abuela?], no por hija. Serio flaqueamiento salud ALEJANDRO	Hedy ~~cumpl~~ **ya en** Hwood **OK**
7 Hwood – Mex	
8 casi decidida a que sí CLASP	**Futu** clínica y preparativos para día off
9 El Planeamiento, ida a Méx	
10 Cuenta a boy pesadillas. El en buró	Vaivén, sí- no Méx.
11 computadora- felicidad- pequeña sospecha	
12 ruptura con P. salud slips down	
13 esperanza de comunicar con Pozzi porque a través de chapter realices her mistake → man –god	
14 lo mata	Pozzi muere – desesperación
15 bishop con Pozzi con hija	aquí se produce bishop que se fade into
Aquí la heroína ? 16 debe hablar de romance trágico tipo "Smiling through"	mezcla de ambas y trazas de Lya

[041] **040 A**



~~Hay~~ Diálogo con Elena –

Política arg. Sale de Porsi, cuenta a grandes rasgos, ~~de paso~~ dejando tramos sin nada para reservar cap. 9

Política y sobre todo alejamiento de ella – Positivo porque no quiere depender, negativo porque lleva a politización –

[041] **040 A**

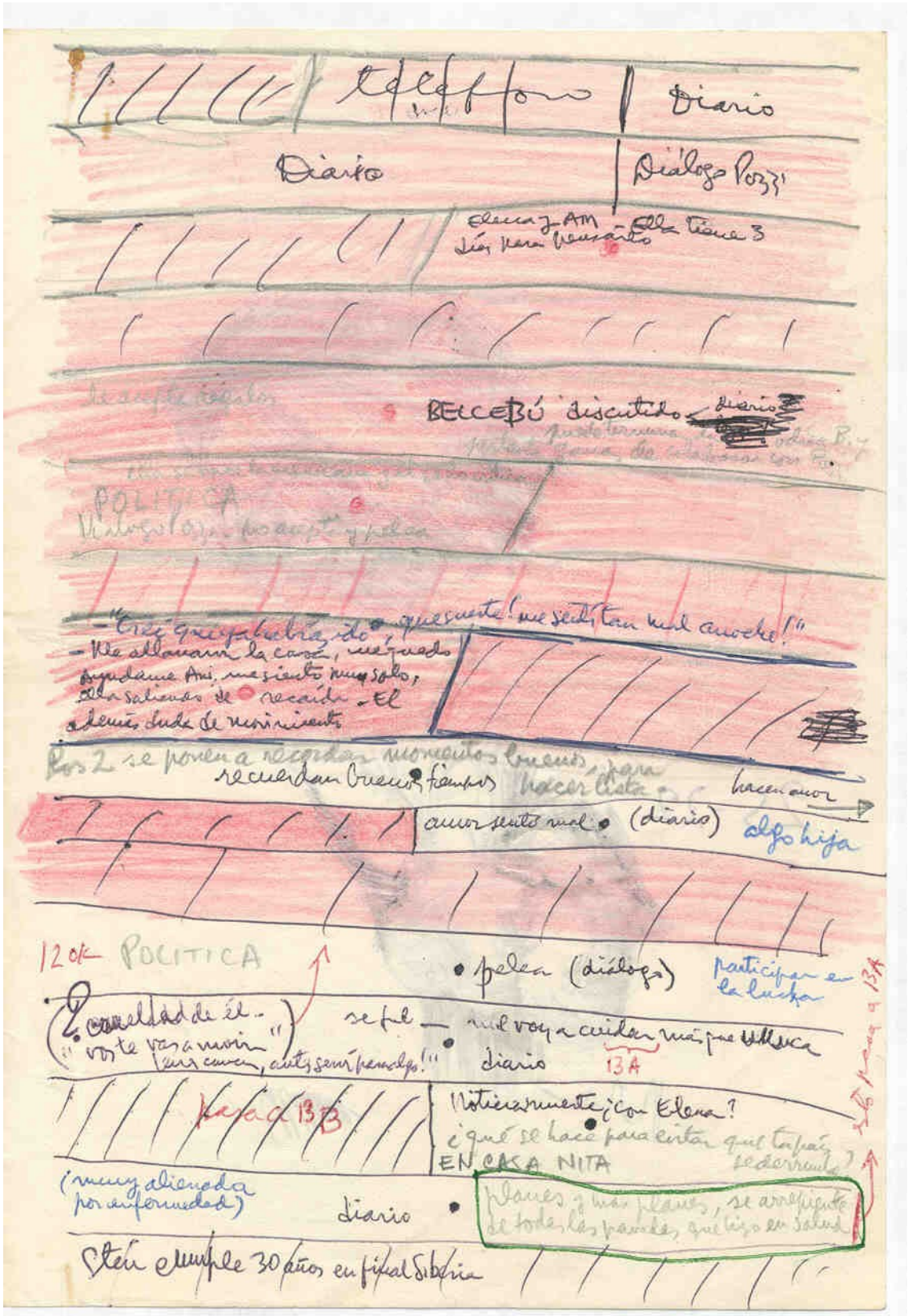
Hoy Diálogo con Elena

Política arg. sale de Pozzi, cuenta a grandes rasgos, ~~después~~ dejando tramo sin nada para reservar cap. 9

Pozzi

Política y sobre todo alejamiento de ella. Positivo porque no quiere depender, negativo porque huye a politización.

[042, H 1 A] **041 (H 1A)**

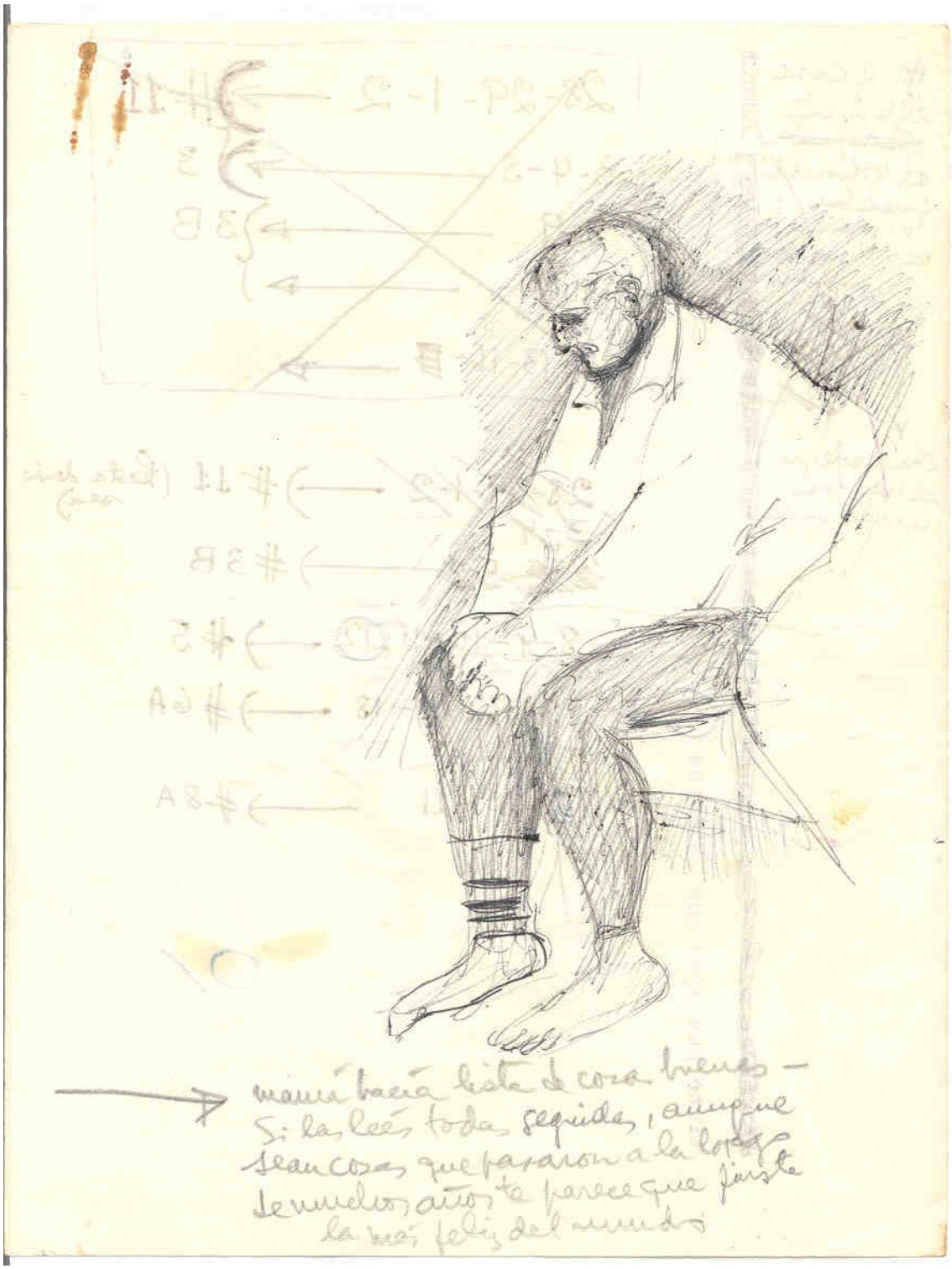


[042, H 1 A] 041 (H 1A)

	teléfono	Diario
Diario		Diálogo Pozzi
		Elena y Ana. Ella tiene 3 días para pensarlo
[indescifrable] BELCEBÚ, discutido – diario [escritura en lápiz] puede terminar.... B. y p.... ganas de colaborar con P.		
[escritura en lápiz] POLÍTICA **Vi ahogo Pozzi por aceptar y pelea**		
- "Creí que ya habías ido, ¡qué suerte! me sentí tan mal anoche!" - me allanaron la casa, me quedo. Ayudame Ani, me siento muy solo, ella saliendo de recaída. El además duda de movimiento		
Los 2 se ponen a recordar momentos buenos, para hacer lista, recuerdan buenos tiempos		hacen amor →
		amor sentó mal (diario) algo hija
12 OK POLITICA	* pelea (diálogo)	participar en la lucha
(? Crueldad de él- "vos te vas a morir") tenés cancer antes servir para algo"	se fue – me voy a cuidar más que nunca diario 13 A	
Pasa a 13 B	Noticia muerte ¿con Elena? ¿qué se hace para evitar que tu país se derrumbe? EN CASA NITA	
(muy alienada por enfermedad)	diario *	planes y más planes, se arrepiente de todas las pavadas que hizo en salud **esto pasa a 13 A**
Sten cumple 30 años en final Siberia		

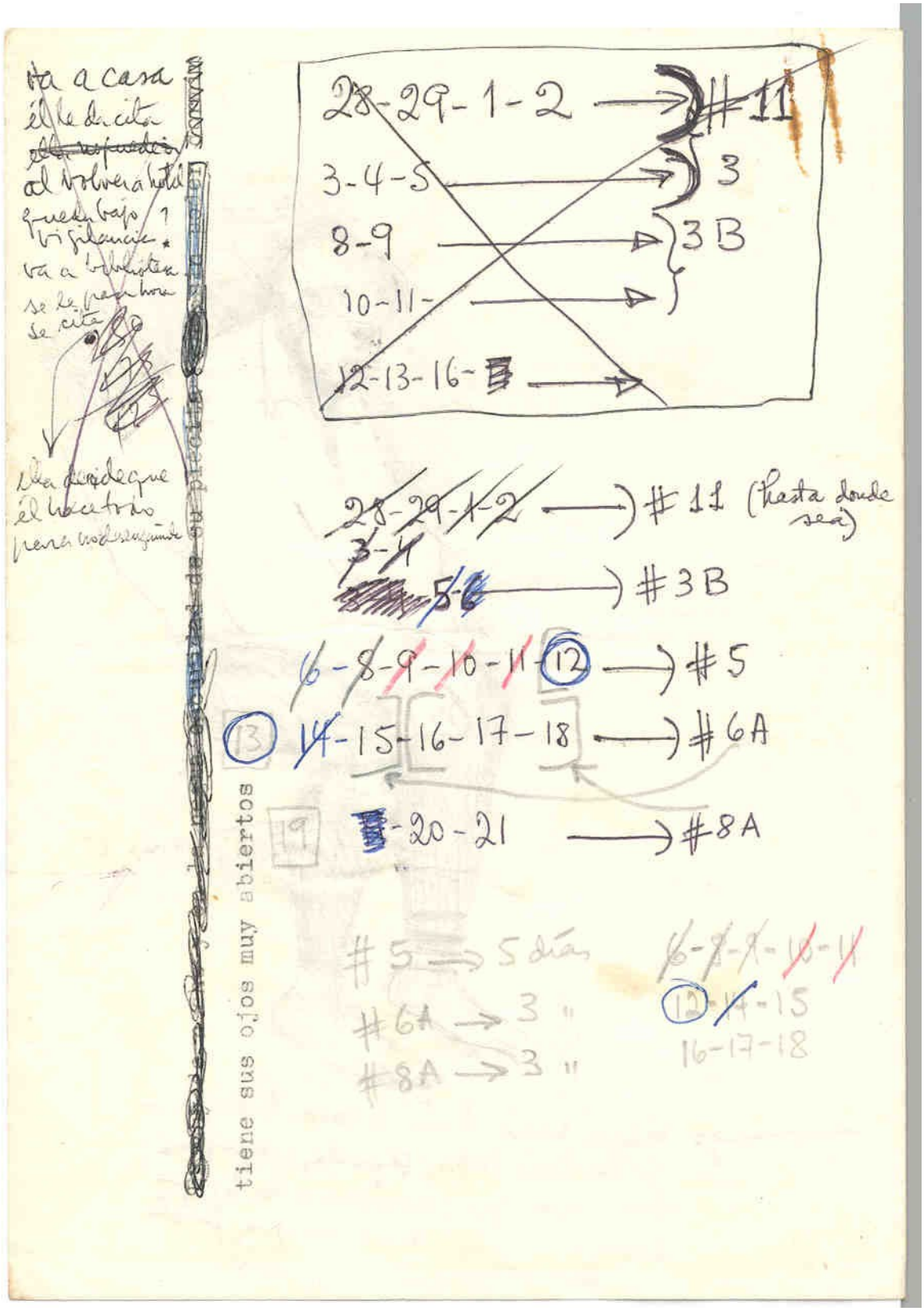
[042, H 1 R] **041 (H 1R)**

[042, H 2 A] 041 (H 2A)



[042, 2 A] → mamá hacía lista de cosas buenas. Si las leés todas seguidas, aunque sean cosas que pasaron a lo largo de muchos años te parece que fuiste la más feliz del mundo

[042, 2 R] **041 (H 2R)**



[042, 2 R]

[hoja dividida en dos por una frase tipeada a lo largo y tachada, no se entiende bien]:
~~xxxxxxxxxxxxxxx y en la negra oscuridad de su piecita xxxxxxxx poder correr~~ tiene sus ojos muy abiertos

va a casa, él le da cita ~~ella no puede ir~~ al volver a hotel queda bajo vigilancia? va a biblioteca se le pasa hora de cita

~~250~~
~~175~~
~~125~~

ella decide que él hace todo para no desengañarla

28- 29- 1- 2---------→ } #11
3- 4- 5- ----------→ } 3
8- 9 ----------→ 3 B
10- 11 ----------→
12- 13- 16 – ~~17~~-----→

~~28- 29 1- 2~~ ----------→ # 11 (hasta donde sea)

~~3- 4~~
~~3- 4- 5- 6-~~ ----------→ # 3B
~~6- 8- 9- 10- 11~~- 12----------→ # 5
13 ~~14~~- 15] - [16- 17- 18]------→ # 6 A

19 ~~xx~~ – 20 – 21 ----------→ # 8 A

5 ---------→ 5 días ~~6- 8- 9- 10- 11~~
6 A -------→ 3 días 12- 14- 15
8 A -------→ 3 días 16- 17- 18

[043] 042 A

Cap I — A — OK
B — CAmbiar Tono

Cap II — Diario — Ultimas 2 páginas
Diálogo con Pozzi (!?) OK

Cap III — Lya — Retocar
Elen — Slight rev

Cap IV — Considerar slight cambio de Cula

Cap V — Slight rev.

Cap VI — Con Pozzi — OK
MGM — leve corrección (cortados)

Cap VII — cortar

Cap VIII — Diálogo — maybe
W218 OK

Cap 9 — Slight rev.

Cap 10 — W218 — GREAT
Diario —

[043] **042 A**

Cap I
- A – O K
- B – Cambiar tono

Cap II
- Diario – **Ultimas 2 páginas**
- Diálogo con Pozzi (??) **OK**

Çap III
- Lya – Retocar
- Elena – Slight rev

Cap IV
- Considerar slight cambio de Crula

Cap V
- Slight rev

Cap VI
- Con Pozzi – OK
- MGM – leves correcciones (cortecitos)

Cap VII
- cortar

Cap VIII
- **Diálogo- may be**
- **W 218 OK**

Cap 9
- slight rev.

Cap 10
- W218 – GREAT
- Diario

[044 A – R] **043 A - R**

Planes

1 – Read Todo Presente

1B – 2 – 3B – 5 – 6A – 8A

2 – Rehacer 5 ✓

3 – Pensar 9

4 – Type 8/10A/11 ✓

1 semana

Después de 8A la intriga es si ella va a ayudarlo o no. Y razones de por qué no.

El misterio del MACHO, (13A) por un lado su regalo de placer (garcha) y por otro la fealdad de su mundo.

¿Y por qué dejarse arrastrar al mundo de ellos? ¿por que no un mundo de mujeres, aunque sea creado adentro de cada una? Porque el mundo exterior de los hombres es reflejo de su mundo interior, de box, de fútbol, de carreras, de cantina, ¿por qué no construir un mundo exterior de acuerdo al mundo interior de las mujeres? Con pieles, joyas, lanas para tejer, tortas, cortinas, conciertos Nº 1 de Chaikovski, boleros, turbantes, flores, ¿o es que a los hombres les ha tocado todo lo feo, se les ha arrebatado todo lo sweet?

¿Por qué no tratar de cambiar al hombre, acompañándolo en su camino?

ACGO de esto en 118 —

Lo que él se propone con peronismo (modificado), ella se lo propone con él — Pero él (~~#10B~~ 13A) reacciona mal en 12.

"Los hombres están enfermos" le dice ella en 12

A y ahí él le echa en cara que ella no soporta mujeres (nuestro info)

ver 16 la otra encarcelada se funde en Elena

[044 A] **043 A**

Planes

1- Read Todo Presente
1 B – 2 – 3 B - 5 –
6 A – 8 A

2- ~~xxxxx~~**Rehacer** 5

3- Pensar 9

4- Type 8 / 10 A/ 11 } una semana

Después de 8 A la intriga es si ella va a ayudarlo o no. Y razones de por qué no.

13 A El misterio del MACHO, por un lado su regalo de placer (garcha) y por otro la fealdad de su mundo. ¿Y ;por qué dejarse arrastrar al mundo de ellos? ¿por qué no un mundo de mujeres, aunque sea creado adentro de cada una? Porque el mundo exterior de los hombres es reflejo de su mundo interior, de box, de futbol, de carreras, de →

[044 R] **043 R**

cantina, ¿por qué no construir un mundo exterior de acuerdo al mundo interior de las mujeres? con pieles, joyas, lanas para tejer, tortas, cortinas, conciertos Nº 1 de Chaicovsky, boleros, turbantes, flores, ¿o es que a los hombres les ha tocado todo lo feo, se les ha arrebatado todo lo sweet?
¿por qué no tratar de cambiar al hombre, acompañándolo en su camino?
ALGO de esto en 118.
Lo que él se propone con peronismo (modificarlo), ella se lo propone con él. (# ~~10 B~~**13 A**)
"los hombres están enfermos"
le dice ella en 12 ⟶ y ahí él le echa en cara que ella no soporta mujeres (madre e hija)

==========
en 16 la otra encarcelada se funde en Elena

[045 A] **044 A**

1 isla

"Médico" ¿por qué no llama?" pide que salga, llama a Elena, no la encuentra la saya recado – Viene Elena, le cuenta pero no le dice que a lo que le han pedido.

2 Pozzi vuelve y (Cuestión operación ya hecha y tratamiento) – Terapia de apoyo que está

DIALOGO POZZI

3 biblioteca

Ella, terapia o viejo Elena, se siente cuerpo con ella sueño con médica. Elena va Bs As apenas y está muy encantada – BELCEBU

4 isla y barco

No recibe a Pozzi ¿Ella va a para hablar de cosas lindas?

Teina – Discuten Pozzi y Nita, ella defiende señora, él porque de corbata y profesores altivos y distante – Pozzi sale 10 días de Mar del Plata y por no [illegible]

5 TAL VEZ DIARIO

Más historia Belcebú

6 clase (¿o más adelante?)

Hollywood Tiene hija en secreto y la da

7 (su pensamiento se hacía de subrayado porque) por qué vistra de su Eldrio y será [illegible] – ¡ja! dale una – Nita papel mural y no dale [illegible] otro contrato – Hollywood – Médico

8 Algo pasa que Pozzi piensa en quedarse y Pozzi se vuelve, ella deja de [illegible]

9 ella saliendo de minicoma o recaída fuerte

Tal vez es que Pozzi decida de movimiento pero después decide que tiene que [illegible] para cuidarla [illegible]

10

11 Stein empieza a soñar con Ana María

12

13

14 Pozzi vuelve

15 "Él la quiere tanto a su hija porque ella es él mismo, en cierto modo del. es incapaz de querer a otro" – "No, yo la quiero porque ella es otra".

16 Stein no tiene hija pero la nombranda del sueño sí y qué alivio sería ser la nombranda – Porque aunque vuelva le queda la esperanza de quizá desde ahí, allá.

[045 A] **044 A**

1 isla	Médico: "?por qué me llamó?", queda enfermera, le pide que salga, llama a Elena, no la encuentra, le deja recado. Viene Elena, le cuenta pero no le dice que es lo que le han pedido.
2 ~~terapia principio~~ Pozzi viene y pelean. Terapia de apoyo que no es habitual	Cuestión operación ya hecha y tratamiento DIÁLOGO POZZI
3 biblioteca	Más terapia o mejor Elena, se siente mejor con ella que con médica. Elena vio Bs. As. apenas y está muy encantada. BELCEBÚ
4 isla y barco	**no recibe a Pozzi ¿o lo recibe para hablar de cosas lindas?**
5 Yeim. Discuten Pozzi y Nita, ella defiende señoría, él horro de corbata y profesores altivos y distantes. **Pozzi sale de México por razones secretas** TAL VEZ DIARIO	
6 Más historias Belcebú Clasp (¿o más adelante?)	Hollywood tiene hija en secreto y la da **Lujo objeto**
7 por fin vivirá de su salario y será libre ¡ja! debe interpretar papel madre y no siente nada, otro **objeto** como yo. → **un periodista le habla de su libertad porque gana**	**Hollywood – Mexico**
8 Algo pasa que Pozzi piensa en quedarse Pozzi se vuelve, ella debe decidirse	
9 **ella saliendo de minicoma o recaída fuerte**	**Tal vez es que Pozzi duda de movimiento pero después decide que tiene que estar para cuidar de lo que se hace**
10	
11 Sten empieza a soñar con Ana María	
12	
13	
14	Pozzi muere
15	
16 Sten no tiene hija pero la moribunda del sueño sí", **"Ud. la quiere tanto a su hija porque ella es Ud misma, en cierto modo Ud. es incapaz de querer a otro" "No, yo la quiero porque ella es otra"** y qué alivio ser la moribunda. Porque aunque muera le queda la esperanza	

[045 R] **044 R**

#7

(Comenzar sin nombre Liza, pero imágenes cargadas)
Sueña con que han pasado algunos años y no ha
Recordar títulos vistas ni maridos ¿stuve casada?
está por cambiar, Maya enfermo, guerra terminando, volverá
a Europa - colonial, cactus,
Paréntesis en México, Chez hacienda Barbachano, También
prefiere el screenwriter -
El habla de Madrid y su que va a empezar - El cree
ser seguido, tal vez a quien Siguen es a Liza -
Tranquilidad, la creación del mundo a su servicio -

Sueño / se despierta en hacienda, es el 1er día, sola en su
pabellón, los dueños dejan total libertad, ella no quiere
estar sola contrariamente a lo que creía, se lo encuentra en
Tamaulipas, o en ruina, ~~ruinas~~ o en iglesia barroca con cactus, y fantasmas
Ha ido a estudiar papel en Zaza, habla de anónimos
recibidos, si no deja papel - Referencia a actriz
Esto es el México que soñé, serenata, lago
manifiesta que duermen en la noche de Zafir
noches de serenata, de plata, y organdí
plenilunio de que se fue
Grecia, para la ingrata que por traidor pide
que las aguas se eleven mi llanto y mi dolor
que se lleve su belleza, el perfume, de mi amor

Agustín

Chanu es VIVIR EN OTRO SIGLO ¿Qué dice la canción? otra
época, y no hay tiempo ni que tensionarse porque lo que pasa ya pasó
y no hay modo de cambiar el destino. La contemplación, son espectadores
de la propia vivienda - Leyenda: la raptaron a la muchacha, ~~[illegible]~~
~~el [illegible] de fuego de los bandidos~~ para que la buscaran
más, dejaron la ropa ensangrentada - El novio jura venganza
pero no la encuentra - Ella prostituta un día se acuesta con él y
para no dejarlo lesionado, se hace la mala, se ríe él, le dice
que todos son malos - él sirve y ella se vuelve loca y hace callar
a todos para oír su serenata -
Ver Cuadro con mujer de antes, centrenza, flor en el pelo, vestido
de filos de plata, peinetón y mantón. O vestido más de chica pobla-
ella oye canción y se imagina argumento de feliz amor y en cambio se
la traducen y es horror -

HOTEL ASTORIA BUDAPEST

ella le dice, que no puede contarlo nada.

[045 R] **044 R**

7 (Comenzar sin nombre Lya, pero **sí** imágenes cargadas) Sueña con que han pasado algunos años y no puede recordar títulos vistas ni maridos ¿estuve casada? Todo está por cambia. Mayer enfermo, guerra terminando, volverá ~~Est~~ a Europa. **colonial cactus**
Paréntesis en México, Chez hacienda Barbachano, también huésped el screenwriter.
El habla de McCarthysmo que va a empezar. El cree ser seguido, tal vez a quien siguen es a Lya.
Tranquilidad, la creación del mundo a su servicio.

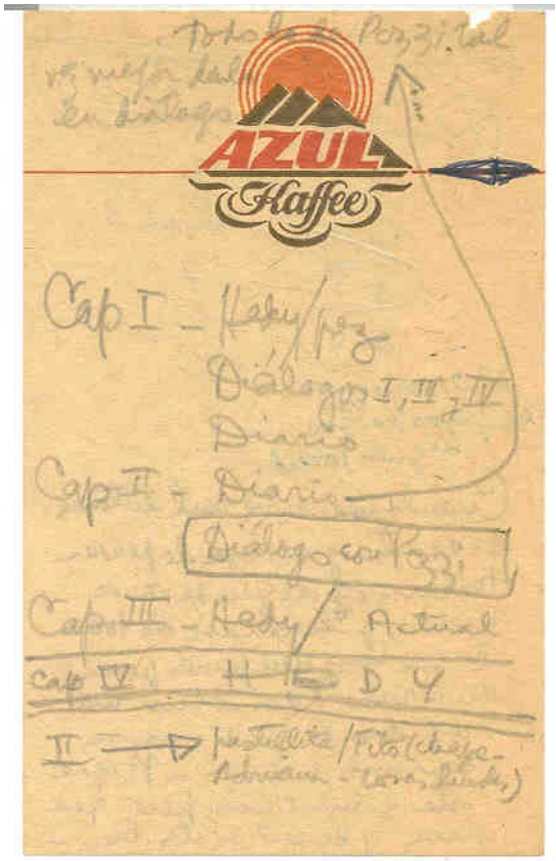
Sueño/ se despierta en hacienda, es el 1er día, sola en su pabellón, los dueños dejan total libertad, ella no quiere estar sola contrariamente a lo que creía, se lo encuentra en bananal, o en ruinas ~~viejas~~ **aztecas** o en iglesia barroca con cactus y **sombreros y ...**
Ha ido a estudiar papel en Zazà, habla de anónimos recibidos, si no deja papel. Referencia actriz.
Este es el México que soñé, serenatas, lago

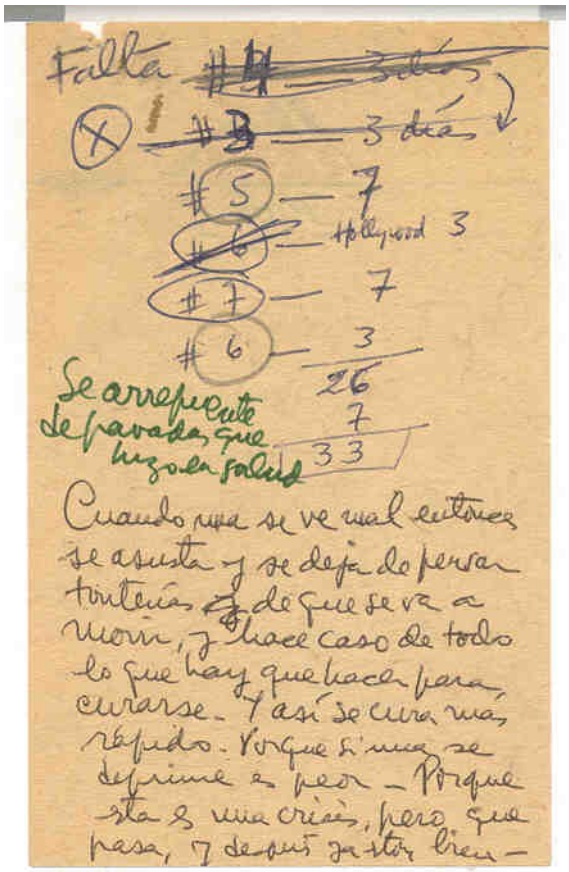
mariposas que duermen en la noche de zafir, noches de serenata, de plata, y organdí plenilunio de quejas para la ingrata que por traidor perdí **que se fue** que las aguas se lleven mi llanto y ~~mi~~ **tu** dolor que se lleve Janitsio, el perfume de mi amor	**Agustín**

Charm es VIVIR EN OTRO SIGLO ¿qué dice la canción? otra época y no hay **que** temer ni que tensionarse porque lo que pasa ya pasó y no hay modo de cambiar el destino. → **Ella lo dice, que no puede cambiar nada**. La contemplación, ser espectador de la propia vicenda. Leyenda: la raptaron a la muchacha, ~~la raptó el mismo novio disfrazado de bandido~~ para que la buscaran más dejaron la ropa ensangrentada. El novio jura venganza pero no encuentra. Ella prostituta una día se acuesta con él y para no desilusionarlo se hace la mala, se ríe de él, le dice que todas son malas. Él la escupe y ella se vuelve loca y hace callar a todos para oír su serenata.

Ven cuadro con mujer de antes, con trenza, flor en el pelo, vestido de hilos de plata, peinetón y mantón. o vestido más de china poblana. Ella oye canción y se imagina argumento de feliz amor y en cambio se la traducen y es horror.

[046 A – R] **045 A – R**


AZUL
Haffee
Cap I – Hedy/Paz
Diálogo I, II, III
Diario
Cap II – Diario
Diálogo con Paz
Cap III – Hedy/Actual
Cap IV H D Y
II → pastillita/Fito (chaqueta-Adriana-casa, Linda,)


Falta
#B — 3 días
#5 — 7
#6 — Hollywood 3
#7 — 7
#6 — 3
26
7
33
Se arrepiente de pavada, que hizo en salud
Cuando una se ve mal entonces se asusta y se deja de pensar tonterías de que se va a morir, y hace caso de todo lo que hay que hacer para curarse. Y así se cura más rápido. Porque si una se deprime es peor – Porque esta es una crisis, pero que pasa, y después ya estoy bien –

[046 A] **045 A**

Cap I - Hedy/ pez
Diálogos I, III y IV
Diario

Cap II – Diario → Todo lo de Pozzi tal ve mejor darlo en diálogo
Diálogo con Pozzi

Cap III – Hedy/ Actual

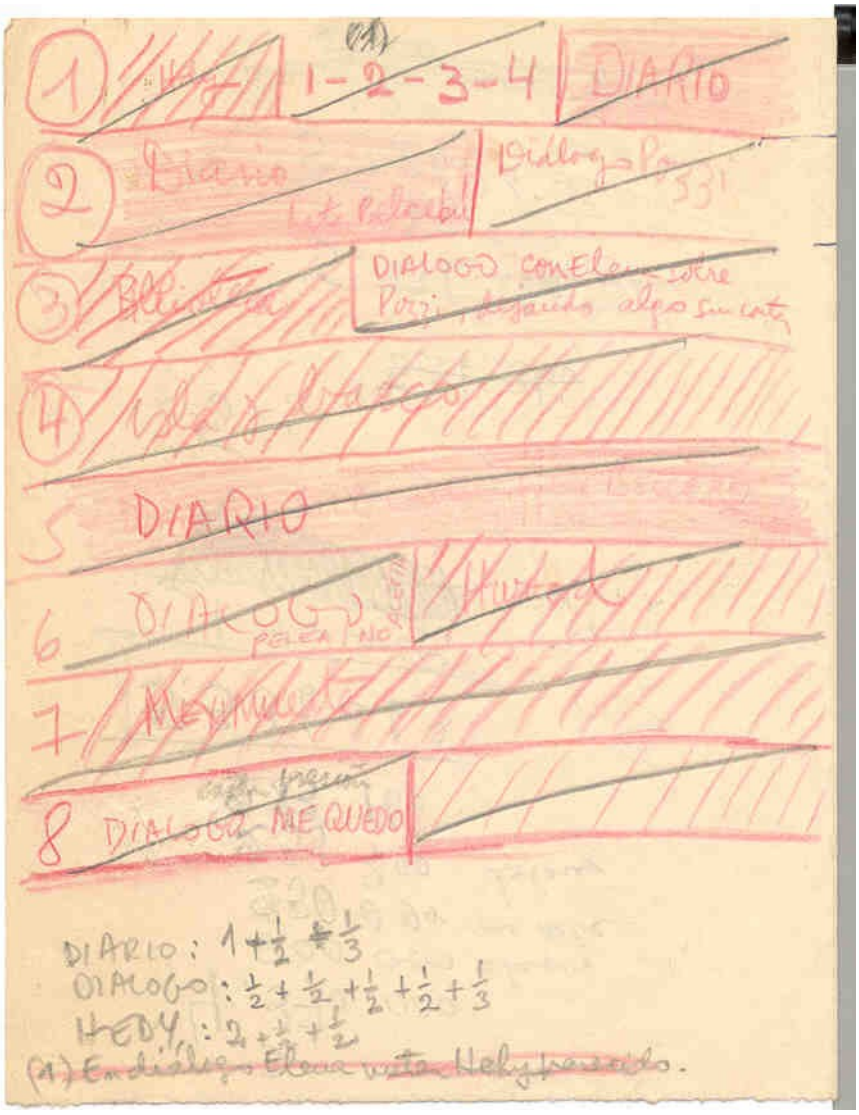
Cap IV H E D Y
==========
II ⟶ pastillita/ Fito (chape-
Adriana – cosas lindas)

Falta ~~# 4 -------- 3 días~~
(X) ~~# 3 -------- 3 días~~
#5---------- 7
~~# 6~~ -------- Hollywood 3
7 -------- 7
6 --------3
26
7
33

Se arrepiente de pavadas que hizo en salud

Cuando una se ve mal entonces se asusta y se deja de pensar tonterías y de que se va a morir, y hace caso de todo lo que hay que hacer para curarse. Y así se cura más rápido, Porque si una se deprime es peor. Porque esta es una crisis, pero que pasa, y después ya estoy bien.

[047, H 1 A] **046 (H 2R)**



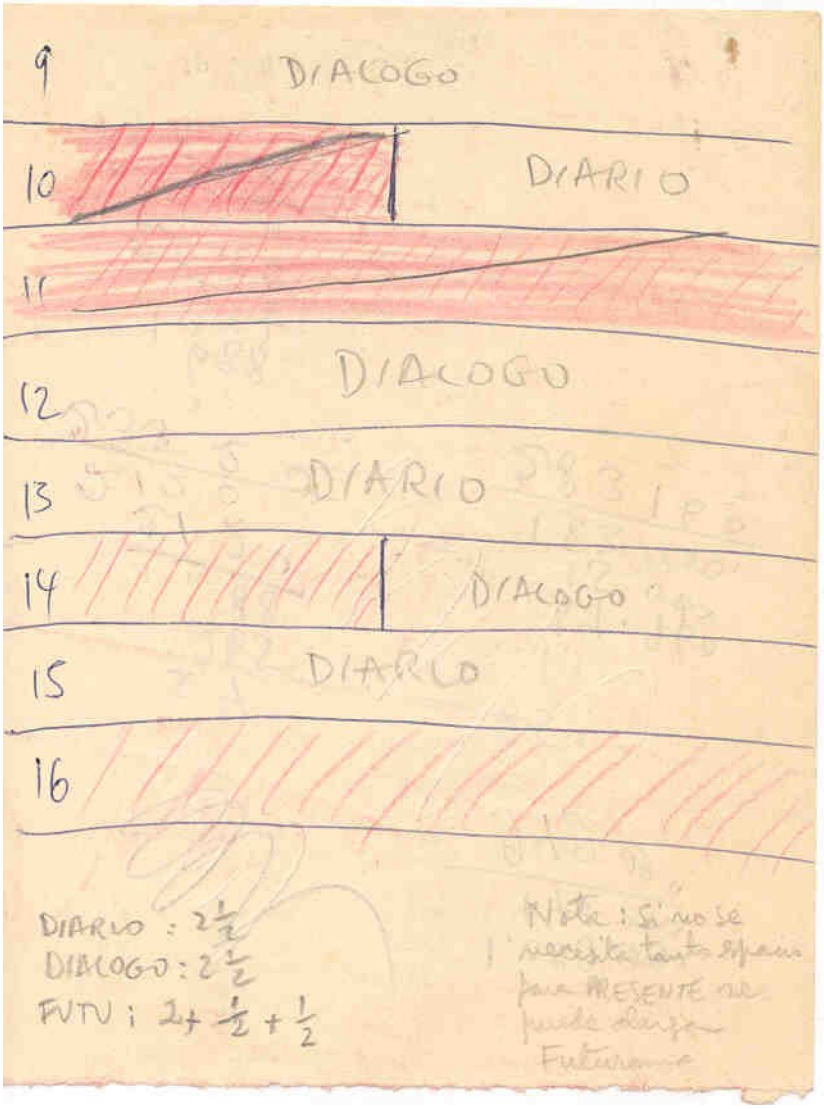
[047, H 1 A] **046 (H 2R)**

1) Hedy	~~(1)~~ 1- 2- 3 - 4	DIARIO
2) Diario hasta Belcebú	Diálogo Pozzi	
3) Biblioteca	Diálogo con Elena sobre Pozzi, dejando algo sin contar	
4) isla y barco		
5) DIARIO		
6) DIALOGO PELEA | NO ALERTA	Hwood	
7) Mex muerte		
es otra presión 8) DIALOGO ME QUEDO		

DIARIO: 1 + ½ + 1/3
DIALOGO: ½ + ½ + ½ + ½ + 1/3
HEDY: 2 + ½ + ½

~~(1) En diálogo Elena nota He Ly parecido~~

[047, H 2 R] **046 (H 1A)**



[047, H 2 R] **046 (H 1A)**

9	DIALOGO
10	DIARIO
11	
12	DIALOLGO
13	DIARIO
14	DIALOGO
15	DIARIO
16	

DIARIO: 2 ½
DIALOGO: 2 ½
FUTU: 2 + ½ + ½

Nota: si no se necesita tanto espacio para PRESENTE se puede alargar Futurama

[048, H 1 A] **047 A (H 2R)**

Andrea Chenier

13B — Ella de regreso, él la está esperando. Sube a avión de ella, sin hablarse. Ella se aviva ~~y él se avisa de~~ y le hace creer que ella le adivina pensamientos. El tío late se adormece, se despierta atado. El confiesa, ella lo quema con cigarrillo, debe escribir en pizarra porque está amordazado. Juramento

¿el recibe influencia de ella? ¿o se lo dice en sueños?

15 — Sentencia. Encuentro en estación tren. Viaje a Siberia. Llegada a lugar, los enfermos. Se Condena. ¿Rasgos griegos de Roberto Agnerre?

jurado de hombres menos una mujer

Gobierno de él se lava manos porque él no trabaja para ese gob.

el hombre superior, lo que las mujeres, no el amor a hacer

16 — Muriendo, junto a otra, (Elena) una muerta, pero tenía hija feliz. Y cuenta el milagro, una que un día desapareció y la ~~vieron~~ ~~tirada en~~ Plaza Mayo, en transparencia que se sol. difícil, pareció muerta, con sed para no morir heridas. Avanza ciego Pozzi, "no estoy muerto" tú creías. Ella al final se desintegra en el aire, después de speech Argentina hermosa.

"no te apenes, ella murió feliz, porque hija, ele, ele."

pasa de 3ª a 1ª persona

[048, H 1 A] **047 A (H 2R)**

Andrea Chénier

13 B -
¿él recibe influencia de ella? ¿o se lo dice en estación?

Ella de regreso, él la está esperando. Sube a avión de ella, sin hablarse. Ella se aviva ~~y él se aviva de~~ y le hace creer que ella le adivina pensa.
El too late se adormece, se despierta atado. El confiesa, ella lo quema con cigarrillo, debe escribir en pizarra porque está amordazado. Juramento

---

15 -
jurado de hombres menos una mujer

Sentencia. Encuentro en estación tren. Viaje a Siberia. Llegada a lugar, los enfermos. Se contagia. ¿Rasgos griegos de Roberto Aguerre?
Gobierno de él se lava manos porque él no trabajaba para ese gob.

el hombre superior es lo que las mujeres no se animaron a hacer, **(Elena)**

16-

Muriendo, junto a otra ven a una muerta, pero tenía hija
"no te apenes, ella murió feliz, porque hija, etc, etc."
feliz. Y cuenta del milagro, una que un día desapareció y la ~~ven deseen~~ **ven flotar sobre** ~~tiendas en~~ Plaza Mayo, en transparencia que se solidifica, primero parece nube

paso de 3º a 1º persona

Avanza ciego Pozzi, con venda para no mostrar heridas "no estoy muerto", tú creías. Ella al final se desintegra en el aire, después de speech Argentina hermosa

[048, H 2 R] **047 A (H 1A)**

~~1B 13B~~

Algo del sentimiento de Ster hacia su madre desconocida, pudo haber sido una luchadora por los derechos de la mujer - Sentimiento de agradecimiento -

feminista renunció a familia.

1 - Camas, habla con otra que está mejor por mayor resistencia (Elena), se llevan a una muerta, pero tenía hija

2 - Otra toma cama (viene de solitary confinement por nervios) y cuenta de milagro de una que se escapó

10.42
5.85
2.46
~~2.13~~
19.86
80.14

Mujeres Tel 415-824-3184
Lorraine
P.O. Box 4397
San Rafael

[048, H 2 R] **047 A (H 1A)**

~~1 B~~ ~~13 B –~~

Algo del sentimiento de Sten hacia su madre desconocida, pudo haber sido una luchadora por los derechos de la mujer. Sentimiento de agradecimiento feminista renunció a familia

==========

1- Camas, habla con otra que está mejor por mayor resistencia (Elena), se llevan a una muerta, pero tenía hija.

2- Otra toma cama (vuelve de solitary confinement)por nervios) y cuenta de milagro de una que se escapó.

[Sigue una cuenta de dinero y anotaciones personales]

[049] **048 A**

15

Diálogos mudo de ella no con él sino con el pensamiento de él. (en estación)

Durante juicio él está en hospital | No dicen la verdad
Jurado de mujeres, ella no sabe que piensan

Ella lo ha torturado para saber qué más piensa él de ella ¿13B? él la respeta más, SÍ

Encuentros en estación (diálogos mudos) ella no sabría de que ~~[illegible]~~ el pensamiento de ella | R. Iguene Chevrier etc
de ritos caminos, ya en wilderness

en voz de cárcel perpetua ella elige Siberia

El hospital, hay varios pabellones, carceros no les contag., Tuberculosos de esa zona fría pero seca

Un enfermo le habla del hombre superior, lo que ella no se anima a ser, y sin ~~embargo~~ es. "Él me habla de cualidades que son las suyas mismas."

Ella pide otra vida para no sentirse así pero de de modo no la veían a ella, tan bella

de todos modos lo mejor que tuve en mi vida - lo que le pasó a la enfermera de Pozzi - "Tanta miedo de quedar pelada, pero no le decía..."

16

Ya muriendo, habla con otra enfermera, ma se muere
cuestión hija, Pza Mayo

Una enferma cuenta la historia de una madre que se arrastró hasta lejana patria donde estaba hija, milagros, el viento la pulveriza y la vuelve a recomponer en Pza Mayo
país se pacifica, ella se muere pero encarga todo a hija orgullosa de ella -

Despedida: habrá necesidad de rayos pero va todo muy bien - Deberá ~~[illegible]~~ hacer limpieza casa porque en 10 días podrá salir

Los cuerpos son destino el alma es de nuestra

[049] **048 A**

15-

De todos modos lo mejor que tuve en mi vida. Lo que le perdona a él es los defectos de Pozzi. **“Tenía miedo de quedar peleados y no poderte decir...”**

Diálogo **mudo** de ella no con él sino con el pensamiento de él (en estación)

Durante juicio él está en hospital
Jurado de mujeres, ella no sabe que piensan

No dicen la verdad

Ella lo ha torturado para saber qué más
piensa él de ella ¿13 B? él la respeta más SÍ

ella no sabía de ~~xxxxx~~ que él fuera acusado de nada,
Encuentro en estación
de mitad de camino, ya en wilderness (diálogo mudo) -

R. Aguerre
Chénier
etc.

en vez de cárcel perpetua ella elige Siberia

El hospital, hay varios pabellones, cancerosos
no es contag., tuberculosos de esa zona fría pero seca

Un enfermo le habla del hombre superior, lo que
ella no se anima a ser, y sin embargo es. “Ud.
me habla de cualidades que son las suyas mismas”.
Ella pide oscuridad para no sentir asco pero de ese
modo no la verían a ella, tan bella

16

los cuerpos son diferentes
el alma es la misma

Ya muriendo, habla con otras enfermas,
una se muere,
cuestión hija, Pza Mayo
Una enferma cuenta la historia de una
madre que se arrastró hasta lejana
patria donde estaba hija, **el viento la pulveriza y la vuelve a reconformar en Pza Mayo** milagros,
país se pacifica, ella se muere pero
encarga todo a hija orgullosa de ella.

Despertar: Habrá necesidad de rayos pero va todo muy bien.
Deberá ~~tomar~~**hacer** limpiar casa porque en 10 días podrá salir

Comentario de los documentos:

[036] 035: Presenta una definición del carácter de Ana, en esta etapa Anita o Nita, que generará situaciones narrativas. La indicación subrayada rewrite es índice de la continua reelaboración del texto.

[037; 038 A - R] 036 - 037 : Señalan los primeros esbozos de la relación de Ana con Calcagno/ Pozzi.

[039] 038 : Es un intento de sistematizar ideas sobre el personaje de Ana. La resolución de la historia aparece claramente como la muerte de los personajes principales. Está contemplada la interacción de las historias, donde la respuesta de una está instrumentada a partir de la otra. Con el desarrollo de la novela cambiarán varios aspectos: Pozzi se enterará de la gravedad de la enfermedad y lo usará en contra de Ana, y Ana no intentará retenerlo con historias.

[040] 039: Intento de organización de la novela en el que incorpora reflexiones anteriores. Comienza a aparecer el término "bishop" con el que Puig se refiere a la resolución del conflicto de una manera oblicua. La importancia de la película *Smiling Through* fue comentada en la tesis.

[041] 040: esbozo de diálogos, con Elena/ Beatriz, y con Pozzi. El uso del nombre ficcional para Pozzi indica un momento en que la redacción ya está avanzada, como queda reforzado por la anotación "Hoy". La dosificación de la historia está presente en la reflexión metaescrituraria que indica un diálogo entre las fases redaccional y prerredaccional.

[042, H 1 A, H 1 R, H 2 A, H 2 R] 041: este documento consta de una hoja oficio, doblada al medio y usada apaisada, al modo de un cuaderno. La numeración se realiza como en un cuaderno. Las páginas interiores (que corresponden a 1 R y 2 A) están ocupadas por dibujos realizados con bolígrafo negro con utilización del valor, muy diferentes de los dibujos de línea esquemática que suele utilizar Puig, tanto en esta novela (Grupo C) como en los apuntes de *EBMA*. En 1 R hay dos bocetos de una pareja de hombre y mujer besándose; en 2 A se ve un hombre sentado en actitud pensativa. En este documento aparece una idea que fue descartada de las primeras versiones de *BP*, en los que el personaje de Juan Carlos, internado en una clínica a causa de su tuberculosis, decide hacer una "lista de cosas lindas" para sentirse mejor. Esta idea no llegó a la versión édita, pero Puig la retoma ahora. En 1 V, la lista sería algo que uniría a Ana y a Pozzi, realizado por los dos. Una flecha que sale de ese casillero puede continuarse en la flecha que precede la única anotación de 2 V: "mamá hacía lista de cosas lindas...". En la versión édita, Ana decide hacer esa lista ante la inminencia de encontrarse con Pozzi para una discusión que sabe que la alterará. En la última anotación del diario antes del primer diálogo con Pozzi en la novela, Ana escribe: "Lástima, hoy tenía ganas de pensar en cosas agradables nada más. Y va a ser todo lo contrario. Pero cuando él se vaya voy a hacer una lista de cosas lindas, si me quedan fuerzas" (*PA*: 28), esta frase es la que aparece desde la primera versión redaccional conservada. En 2 R aparece una muestra del modo de trabajo, en donde hay una interacción entre la redacción de la obra y la continua elaboración de esquemas de trabajo. Los días indicados por capítulo no se corresponden con lo que sucede en la versión édita, ya que el esquema fue variando con el desarrollo de la escritura. La anotación en el lado izquierdo de la hoja, correspondiente a la historia de W 218, responde en cambio al desarrollo seguido.

[043] 042: En esta anotación se puede ver el trabajo de revisión y control de la escritura. El capítulo seis tiene aún una estructura inversa a la édita, pero el resto ya tiene la estructura que conservará hasta su edición. El capítulo siete, que se hace necesario cortar, es el que se ambienta

en México, donde el Jugednstill vienés se convierte en churrigueresco. Las etapas redaccionales dan cuenta de esos cortes.

[044 A - R] 043: Nuevamente la visión del conjunto de la novela se combina con el desarrollo de detalles. La primera parte ya aparece estructurada según esquemas posteriores, pero aún no definitivos, mientras que el desarrollo del "misterio del macho" se ubicará efectivamente en el capítulo 13 A, es decir en el diario de la primera parte de ese capítulo. También la reacción de Pozzi en el capítulo doce es la prevista en esta anotación, que se muestra como una reflexión más sobre la novela en marcha. La anotación del final: "la otra encarcelada se funde en Elena" corresponde a un primer momento de elaboración del final, como se analizó en el último apartado del capítulo tres de la tesis.

[045 A - R] 044: En esta etapa Puig todavía contempla la inclusión de una psicoanalista kleiniana que aparece en la primera redacción de la novela. La primera parte está bastante avanzada en su estructura, aún cuando desaparezcan los personajes del médico y la terapeuta se mantiene el lugar del diálogo. Este documento se comenta en la tesis.

[046 A- R] 045: La escritura en esta hojita de *Azul Kafée*, característica de esta novela, revela el estilo de trabajo de Puig. La escritura con diferentes materiales puede indicar diferentes momentos de escritura, como una marca más de constante relectura. En 046 A hay un esquema de algunos capítulos de la novela, que recoge la solución de separar el cap. dos en una parte de diario y otra de diálogo. La mención de la "pastillita" es un detalle de la mitología urbana que Puig rescata en el diario de Ana: "[mi madre] tenía terror de que me hiciera algo, de que me pusiera una pastillita secreta en la cocacola, para 'excitarme' como decía ella. En esa época se hablaba mucho de esas pastillitas. Afrodisíacas. Hace años que nadie las nombra más, ¿habrán existido alguna vez? Es otra de las cosas que quiero preguntarle al médico" (*PA*: 23). El núcleo anotado en el final de 046 R se convierte en el comienzo del capítulo trece, última aparición del diario de Ana: "Lunes. A veces no hay cosa mejor que un buen susto. Cuando nos vemos enfrentados con un peligro serio, aunque no sea real, como en este caso, apreciamos las cosas que tenemos. Ahora sé perfectamente qué apegada estoy a la vida. Así que con todo gusto, feliz, voy a dejar de pensar tonterías. Los médicos siempre dicen que si el paciente tiene una actitud positiva se cura más pronto. Y debe ser cierto, porque si una está deprimida empieza por no cumplir el tratamiento al pie de la letra. Yo ahora lo voy a cumplir con todo cuidado. Y con toda seguridad que se va a acelerar el proceso. Es en los momentos de crisis cuando hay que mantener la serenidad. [...]" (*PA*: 183).

[047 1 A – 2 R] 046: nuevamente, Puig usa una hoja oficio doblada al medio en forma apaisada. En este caso las páginas interiores (1 R y 2 V) sólo tienen anotaciones de números no relacionados con la escritura. En estos esquemas Puig decide terminar la historia de la actriz en la primera parte de la novela, en el capítulo siete, y comenzar Futurama en el capítulo diez. El esquema planeado para la primera parte se mantiene casi igual hasta el capítulo siete, salvo que se invierte el orden de las historias en el capítulo seis, se interrumpe el cuatro con un breve pasaje de diario, y comienza la historia del futuro que en esta etapa estaba planeado iniciar en el capítulo diez (los sombreados, aunque de diferente intensidad, estarían marcando la historia de Futurama, según la cuenta que aparece al pie. La segunda parte en cambio varía bastante su composición, de acuerdo a la propia indicación de "alargar Futurama", que pasa a ocupar un capítulo más en la segunda parte (el diario termina en el trece y el quince queda para Futurama), y la mitad del capítulo ocho, el último de la primera, donde además queda establecida una curiosa relación, ya que W218 sueña con la muerte de la actriz. Como los dos últimos capítulos serían ocupados por Futurama, Puig libera el capítulo catorce, que estará dedicado al diálogo con Beatriz donde Ana se entera de la muerte de Pozzi, y parte el capítulo trece, ocupando la segunda mitad.

[048, H 1 A, H 2 R] 047: Hoja tamaño oficio doblada a modo de cuaderno, de la cual se usan ambas caras externas. El primer intento de resolver el final de la novela a través de la historia de Futurama. La acción se desplaza del cap. 14 hacia el 13 y el 15, aunque todavía queda un resto en el 14 que no persistirá en la redacción. Se resuelven núcleos que aglutinan varios motivos. La influencia de W218 en LKJS se resuelve efectivamente en la estación, y así se anticipa el encuentro con Pozzi a través de Futurama, lo que aparece otras veces anotado como "bishop". La fusión con Elena/ Beatriz, reaparece en esta propuesta, donde es la portadora de la idea del hombre superior como cualidad femenina; sin embargo, en la edición ese mensaje estará en el pensamiento del paciente a quien asiste W218 en el cap. 15: "ese hombre ideal que espera... lo lleva dentro suyo, ese alguien capaz de todos los sacrificios y todas las demostraciones de coraje [...] W218, vendada, no pudo leer el pensamiento de su compañero" (*PA*: 213). La sugerencia de incorporar los "rasgos griegos de Roberto Aguerre" (Roberto Aguerre Ravizza: Escultor y designer arquitectónico uruguayo a quien la crítica considera uno de los maestros del arte contemporáneo), aunque se repite en otros documentos que hacen referencia tanto a la historia futura como a la de Hedy/ Lya/ el Ama, no parece concretarse en la novela. La referencia a Andrea Chénier, la ópera de Umberto Giordano, puede apuntar al acto III, la escena en el tribunal de la Revolución, en la que el poeta se niega a salvarse a cambio de renegar de sus actos pasados. Las alternativas del cap. 16 son comentadas en la tesis.

[049] 048: Es un ordenamiento de elementos que ya aparecieron en el documento anterior, aunque ya no se plantea la fusión con Elena/ Beatriz sino que claramente la fusión es con el personaje de Ana, que perdona "los defectos de Pozzi".

Grupo H

Se trata de dos documentos que desarrollan la historia de W218 y su relación con la historia de Ana escritos en el reverso de la carta de Ronald Christ, que fue comentada en el desarrollo de la tesis.

[050 A] **049 A**

está por terminar servicio

Cap 8 (coda) Vida en clínica, sueño de amor (espera alguien que le adivine todo que le dé en todo)

algo de hint (por pesadilla, ella sospecha que algo raro tiene)

Cap 10 (capo) Ese hombre aparece, es un médico extranjero le cuenta pesadilla, trozo termina en algo raro — Hombre le pide escapar

(1) computadora le da que desconfíe — Se asegura que gobierno no registra respuesta. Basta que el individuo apriete botón después de leer. A veces se olvida de estar alerta y gente que no aprieta para que esto pase a Central y Tribunal. Cada departamento tiene un Nº

Cap. 11 Hombre es espía de otro país, la quiere sacar, se asustan y le dan recargo — Se preparan para escapar

Cap 14 (capo) Ya en el otro país desaparece a tiempo y lo mata, vuelve a su país — lo mata (pendón con Posi)

16 Siberia cumple años o no?

Stanlisp Pritz → 68 → 25 → 93
AÑO 93 o 12 de la era nular

Pesadilla 1º puede ser que países han cambiado nombre y fronteras y ya no sabe donde está — Desplegó el despertador ella sí sabe, pero lector no —

(1) él al principio le adivina todo lo espiritual, y después de sex le adivina todo lo sexual
Computadora considera: signo, machón, fisonomía por foto, libros leídos, filmes (esto sacado de adivino clínica), uñas cortadas, menstruación —

Nº 11 Tal vez ella del país, de él, desde clínica en otro país. Ellos preparan fuga, pero él es llamado antes, ella va como acompañante grupo niños que van a veranear, allí lo ve como oficial, casado, etc — Ella pensaba quedarse pero se vuelve

Nº 14 Ella pregunta de cosas y se da cuenta de que él la engaña — Ella creía que él sólo le ocultaba de esposa e hijos, tiene realizs fre's after her ass — Kills him

Nº País de adopción no sabe de su condición y la condena, allá prefiere no hablar

Ella cada tanto acude a computadora, coloca elementos y la máquina da una respuesta —
Es aparatito que gente lleva y está en sintonía con aparato maestro en Gobierno —
Ya no importa sólo barriga llena sino también equilibrio anímico.
En país extranjero aparato le dará otra respuesta

Cap 8 coda — Empieza con datos que pone en computadora, sobre sí misma soledad, amor, esa calle,
Va camino a trabajo, habla con viejos, conversación con uno de ellos, cama —
Después de regreso sueño del amor, alguien que le sepa todo y que sea fiel y así —
Y alguien a quien contarle pesadilla — ¿Cuál fue pesadilla? Que alguien ponga en computadora sus datos y salía anomalía, corazón relojería. Ella pone elementos (música con corazón relojería) y no sale nada, respuesta dice que uno de los componentes está mal enunciado —
Termina coda con pesadilla en que ya corre para salvarse y la llama por su nombre, pero no sabe dónde está, países han cambiado de nombre, ~~de lados~~ el de lados de los polos ha cambiado todo, zonas desaparecidas, New York visitada con naves submarinas panorámicas, riesgosa entrada a Radio City, donde se proyecta viste

El primer año homenaje (viaje fácil), 2º año su regreso y reformas

[050 A] 049 A

Cap. 8 (coda)	**está por terminar servicio** Vida en clínica, sueño de amor (espera alguien que le adivine todo que le dé en tecla) algo de hint (por pesadillas ella sospecha que algo raro tiene)
Cap 10 (capo)	Ese hombre aparece, es un médico extranjero, le cuenta pesadilla, trozo termina en algo raro. Hombre le pide escapar **(1) computadora le da que desconfíe. Se asegura que gobierno no registra respuestas. Basta que el individuo apriete botón después de leer. A veces se olvida de botón. Hay gente que no aprieta para que eso pase a Central y sea examinado. Cada aparato tiene un Nº**
Cap. 11	Hombre es espía de otro país, la quiere sacar, se avivan y le dan recargo. Se preparan para escapar
Cap 14 (capo)	Ya en el otro país descubre a (pendán con Pozzi) tiempo y lo mata, vuelve a su país
16	Siberia cumple años o no?

~~H~~. Sten hija Anita → ~~7~~68 → 25 → 93
AÑO 93 o 1~~0~~**2** de la era polar

Pesadilla 1º puede ser que países han cambiado nombre y fronteras y ya no sabe donde está. Después al despertar ella sí sabe, pero lector no.

(1) él al principio le adivina todo lo espiritual, y después de sex le adivina todo lo sexual.
Computadora considera: signo, mechón, fisonomía por foto, libros leídos, films (ésto sacado de archivo clínica), uñas cortadas, menstruación.

Nº 11 tal vez ella del país de él, desde chica en otro país. Ellos preparan fuga, pero él es llamado antes, ella va como acompañante grupo viejos que van a veranear, allí lo ve como oficial, casado, etc. Ella pensaba quedarse pero se vuelve

Nº 14 Ella pregunta de cosas y se da cuenta de que él la engaña. Ella creía que él solo le ocultaba de esposa e hijos, then realizes he's after her ass. Kills him.

Nº 15 País de adopción no sabe de su condición y la condena, ella prefiere no hablar.

Ella cada tanto acude a computadora, coloca elementos y la máquina da una respuesta.
Es aparatito que gente lleva y está en sintonía con aparato Master en Gobierno.
Ya no importa sólo barriga llena sino también equilibrio anímico. En país extranjero aparato le dará otras respuestas

Cap 8 coda. Empieza con datos que pone en computadora, sobre sí misma soledad, amor, esa calle. Va camino a trabajo, bar con viejos, conversación con uno de ellos, cama. Después de regreso sueño del amor, alguien que se sepa **adivinar** todo y que sea físicamente así y asá. Y alguien a quien contarle pesadillas. ¿Cuál fue la pesadilla? Que alguien ponía en computadora sus datos y salía anomalía **corazón relojería.** Ella pone elementos (muñeca con corazón relojería) y no sale nada, respuesta dice que uno de los componentes está mal enunciado). Termina coda con pesadilla en que Lya corre para salvarse y la llama por su nombre, pero no sabe dónde está, países han cambiado de nombre, los hielos el deshielo de los polos ha cambiado todo, zonas desaparecidas. New York visitada con naves submarinas panorámicas, riesgosa entrada a Radio City, donde se proyecta vista

El primer año los viejos (más fácil), 2º año enfermos y deformes. →

[50 R] 049 R

and Mario Vargas Llosa among others. Rather than aligning myself with a repressive regime, my special opportunity enabled me to communicate to some fifty Chilean graduate students--among them teachers, researchers and poets--something of a literary tradition that not only countenances but encourages critical attitudes.

Of course my independence within my field did not suggest that such an autonomy exists for the Chilean public. Students, teachers and friends often reminded me that what I was doing was the exception. I am certain, therefore, that even such a small-scale example served modestly to further the aims of President Carter when he called, in a recent interview, for the use of all means to keep human rights in the world's attention.

What I was doing also accords perfectly with what I understand to be the aims of the Coordinating Secretariat of Chilean Academics, an exile organization founded in London whose chairperson is the ex-Minister of Education under Allende and whose Board of Directors includes the ex-Vice Rector of the Catholic University. Organized "to break the cultural and scientific blockade imposed on the interior of the country," the Coordinating Secretariat lists among its basic goals:

> To support with academic information the work conducted inside Chile and to offer a wide-spread network of institutional relations in order to sustain that work from the outside and to make it better known.
>
> To bring about the meetings of academics, as much within as without the country, who find themselves working in the same discipline or subject matter, with a view toward exchanging ideas and findings as well as to defining priorities of work.

The founding of such organizations as the Coordinating Secretariat of Chilean Academics and the Center for the Defense and Development of Chilean Culture should make us all aware that in the opinion of many well-informed people--including Chilean university professors and administrators who have gone into exile--there are ways to help Chile in addition to the economic and arms blockade.

July 18, 1977

Anita (en Stan #16) es recordada como la madre que salió a Argentina y resolvió todo, incluido enseñarle de Pozzi, refugiarse ella y luego pasarse a Alex y luego pasarse a Suecia porque como [illegible] ella será la [illegible]

El viento le levanta polleras del [illegible] de la [illegible] en Plaza Mayo y [illegible] se de [illegible] pública angelical

Si una hija o hombre [illegible] Tiene hija mujer no - Es suerte porque el cielo la hace así después de haber sido mujer

8 →	X	3 →	3
10 →	3	5 →	4
11 →	5	6 →	3
14 →	3	8 →	3
16 →	no 5	9 →	4
	16	10 →	3
	11	12 →	4
			24

Plan → hacer Stan 10 y Stan 11 → 8
Anita 3/5/6/8/9/10 → 20
28 días

[050 R] **049 R**

Anita (en Sten #16) es recordada como esa madre que volvió a Argentina y resolvió todo, impidió masacres de Pozzi, reformó a Alex y logró presentarse ante hija como heroína y quererla porque ella será la continuadora.

El viento le levanta polleras ~~y~~**al** descender en Plaza Mayo y se le ve pubis angelical.

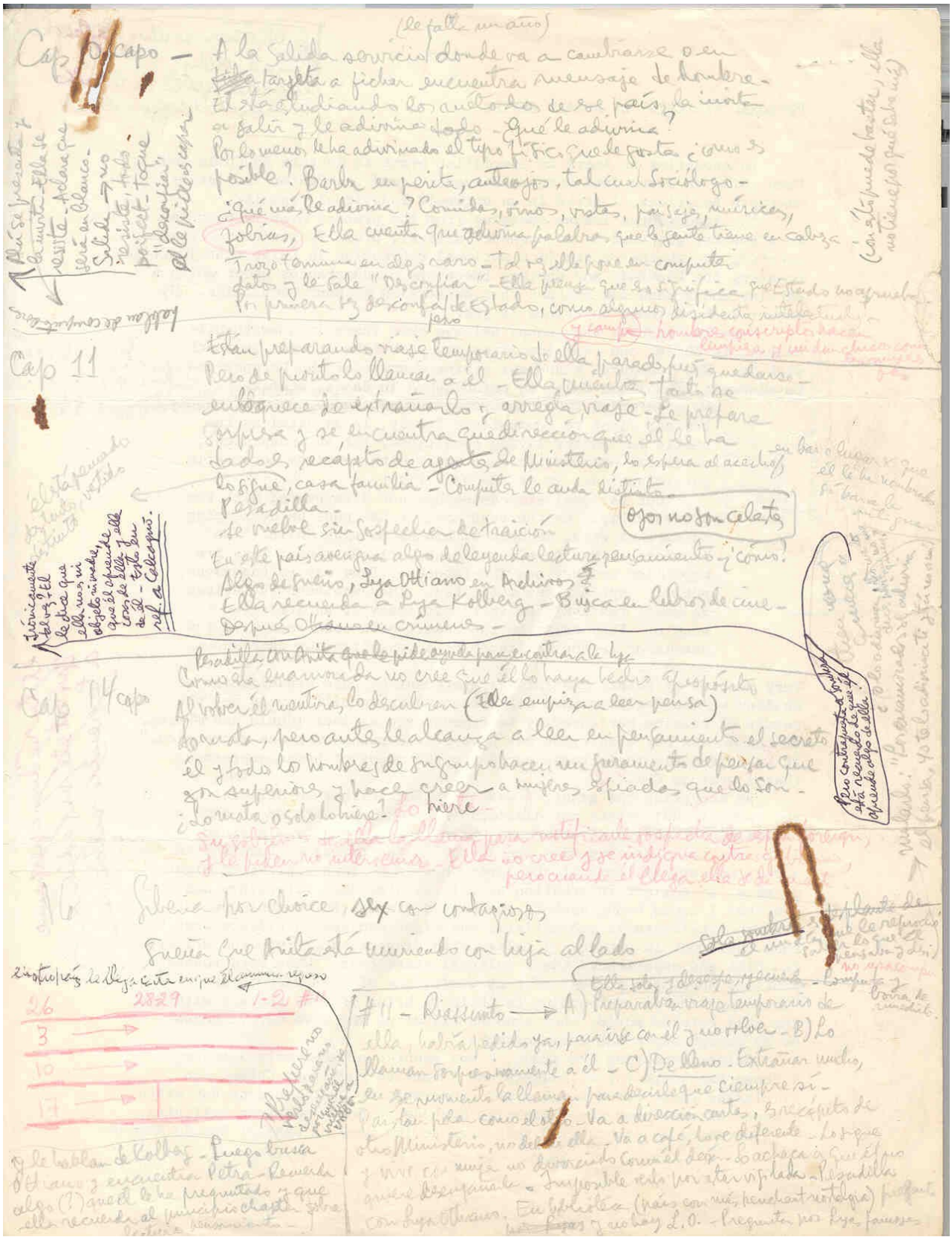
Si tiene hijo hombre sí, (Cristo) pero si tiene hija mujer no. Es santa porque el cielo la hace así después de haber sido mujer

~~8 -----→ x~~
10 ---→ 3
11 ---→ 5
14 ---→ 3
16 ----→ **no** 5
16
11

~~3 -----→ 3~~
~~5 -----→ 4~~
~~6 -----→ 3~~
~~8 -----→ 3~~
~~9 -----→ 4~~
~~10 ----→ 3~~
~~12 ----→ 4~~
~~24~~

~~Plan ----→ hacer Sten 10 y Sten 11 -→ 8~~
~~Anita 3/ 5/ 6/ 8/ 9/ 10 --→ 20~~
~~28 días~~

[051 A] 050 A



[051 A] 050 A

Cap. 10 capo	- A la salida servicio (**le falta un año)** donde va a cambiarse o en ~~ficha~~ tarjeta a fichar encuentra mensaje de hombre. El está estudiando los métodos de ese país la invita a salir y le adivina todo ¿qué le adivina? Por lo menos le ha adivinado el tipo físico que le gusta ¿cómo es posible? Barba en perita, anteojos, tal cual sociólogo. ¿qué le adivina? Comidas, vinos, vistas paisajes, músicas, fobias. Ella cuenta que adivina palabreas que la gente tiene en cabeza. Trozo termina en algo raro. Tal vez ella pone en computer datos y le sale "Desconfiar". Ella piensa que eso significa que Estado no aprueba. Por primera vez desconfía **pero** de Estado, como algunos disidentes intelectuales. y campo ← hombres conscriptos hacen limpieza y cuidan chicos como las mujeres feas. Ahí se presenta y la invita. **hablan de computadoras** Ella se resiste. Aclara que será en blanco. Salida → no resiste, todo perfect, toque "desconfiar" el le pide escapar (con ésto puede bastar, ella no tiene por qué saber más)
Cap. 11	Están preparando viaje temporario de ella para después quedarse. Pero de pronto lo llaman a él. Ella mientras tanto se enloquece de extrañarlo y arregla viaje. Le prepara sorpresa y se encuentra que dirección que él le ha dado es recápito de ~~agentes~~ de Ministerio, lo espera al acecho /**en bar o lugar x que él le ha nombrado sí bar a la antigua**, lo sigue → **él está peinado distinto, vestido distinto** casa familia. Computer le anda distinto. ojos no son celestes Pesadilla Se vuelve sin sospechar de traición. En este país averigua algo de leyenda lectura pensamiento ¿cómo? Algo de sueño, Lya Ottiano en archivos Ella recuerda a Lya Kolberg. Busca en libros de cine. Después Ottiano en crímenes
Cap. 14 capo	Pesadilla con Anita que le pide ayuda para encontrar a la hija. Como está enamorada no cree que él lo haya hecho a propósito. Al volver él mentiras lo descubren (Ella empieza a leer el pensa) lo mata, pero antes le alcanza a leer en pensamiento el secreto, él y todos los hombres de su grupo hacen un juramento de pensar que son superiores y hacer creer a mujeres espiadas que lo son. ¿Lo mata o solo lo hiere? Lo ~~mata~~**hiere** Su gobierno de ella la llama para notificarle sospecha de espía foreign, y le piden no intervenir. Ella no cree y se indigna contra gobierno, pero cuando él llega ella se da cuenta.
16	Siberia por choice sex con contagiosos Sueña que Anita está muriendo con hija al lado

11 Riassunto → A) **Ella sola y desepe, xxxxxxx. Computa y borra de inmediato. no usa compu Sola sombra es desplante de él un día que le reprochó saber lo que él pensaba y disi→mularlo: "Los enamorados se adivinan el pensa, yo te lo adivino a ti y tú no a mí→ no me lo dices porque no me quieres" → Pero contrapuesta a sombra está recuerdo de que él aprende algo de ella → Irónicamente tal vez? El le dice que ella no es ni objeto ni madre, que él aprende cosas de ella y ella de él. Esto en ref. a Calcagno.** Preparaban viaje temporario de ella, había pedido ya, para irse con él y no volver. B) Lo llaman sorpresivamente a él. C) De lleno. Extrañar mucho, en ese momento la llaman para decirle que siempre sí. País tan polar como el otro. Va a dirección cartas, es recápito de otro Ministerio, no del de ella. Va a café, lo ve diferente. Lo sigue y vive con mujer, no divorciado como él decía. Lo achaca a que él no quiere desengañarla. Imposible verlo por estar vigilada. Pesadillas con Lya Ottiano. En biblioteca (país con más penchant nostalgia) pregunta por ~~por Lyas~~ y no hay L. O. Pregunta por Lyas famosas y le hablan de Kolberg. Luego busca Ottiano y encuentra Petra. Recuerda algo (?) que él le ha preguntado y que ella recuerda al principio de chapter sobre lectura pensamiento → Prefiere no verlo para no desengañarse porque él vuelve a URBE → en otro país le llega carta en que él anuncia regreso

26	28-29	1-2 # 11
3	→	
10	→	
11	/	

[051 R] 050 R

PERSONAL STATEMENT OF RONALD CHRIST

In accepting an American Specialist grant to lecture in Chile and Peru while on leave from Rutgers University and the Center for Inter-American Relations, I acted in an entirely individual capacity.

The fundamental issues emerging from the protest over my teaching in a country governed by an unconstitutional, brutally repressive regime, however, are whether there is a national expression in Chile that justifies breaking the blockade and whether there are circumstances under which a scholar and friend can contact that expression without compromise. My answer to both those questions is yes.

Many individuals and groups believe that there is a worthwhile culture in Chile, one that justifies the risk taken to get in touch with it. The inaugural statement of the Center for the Defense and Development of Chilean Culture, established in Paris, states:

> We understand that the battle for our image, for our beauty, for our right to communicate freely, is as vital as the battle for better living conditions, for an independent, wholesome economy, for a country with complete democratic participation. It is the same fight.
>
> Our national expression has not disappeared with the dictatorship. On the contrary, it has gone on developing in various ways, as much within as outside Chile. The Initiatives are legal, semilegal, clandestine. They are organized or they are spontaneous. They may be anonymous, public, popular, sophisticated. They manifest themselves in music festivals or in the intimacy of an artist's studio. They exist in the beauty of a poem read by a few people or in the craftshop of a concentration camp known to many.

Very much to my point, the initial statement by this organization of Chilean exiles declares that improved conditions will partly be "the result of raising our capacity to communicate as individuals and masses, of the access our countrymen may have to the means of human expression." It was precisely to increase access to the means of human expression that I went to Chile.

By accepting the grant, I was accepting neither an official post at the Catholic University nor displacing any Chilean--either at home or in exile--nor taking an assignment from any government. In short, I was not collaborating with the Junta. I was trying to furnish, in a very modest way, some of the forms wherein Chilean expression might develop, to collect information as well as dissident literature and art that I could bring back to the United States, to communicate with Chilean intellectuals and artists, who might express in private what they could not in public. I talked with dissenting artists and writers in Chile and experienced their cultural starvation. When word reached Santiago about the protest over my visit, one of them said to me: "In condemning you for coming to Chile to bring us some contact with the real outside world, they condemn all of us who live here, condemn us as conspirators and collaborators."

Before accepting the grant, I was assured of scholarly autonomy. I chose the books for my classes and I carried them into Chile. In my classes there could be no prior censorship of what I had to say since I spoke extemporaneously. Applying methods of North American criticism, I illustrated my points with reference to the work of Gabriel Garcia Marquez

[051 R] **050 R**

[Margen derecho]

Biblioteca, se retira pensando en él
Llega a hotel
encuentra nota de regreso
Decide que él la quiere

Desde el avión ya había visto país polar. Ciudad de América

~~et tu ne diras a personne qui ont été mes adieux a te rendre malheaureux~~

[Margen izquierdo]
El → tweed
gabardina
pañuelos de seda
bufandas
sacos cuero oveja

hablar en ~~amor~~ **paz**
nunca por atrás
no habla a la mañana
siesta
noche cine
bailes conga y rumba

← Gustos

telas chiffon/ terciopelo
comidas china/ spaghetti
vinos champagne
colores azules
paisajes (o mejor **amanecer como Istambul** momentos del día o sí paisajes fríos **atardecer** también)
música (único arte admitido, todo lo demás, lo figurativo no)

↓

Debussy
Mozart
no Beethoven
tropicales

[Margen inferior]
Programa → comer ~~chino~~ spaghetti prohibido (lugar clandestino)
boîte tropical
1º atardecer con champagne en Bibedere
Ella no tenía ropa y él le trae chiffon y ~~visón~~ (prestados, mentiras) **chinchilla ¡such a touch! I alway[s] guessed why so expensive, now I know)**

Comentario de los documentos:

[050 A-R] 049: Ya aparece delineada la distribución de la historia de Futurama, en un orden muy similar al que llegará a la versión édita. El capítulo catorce, que iba a comenzar con la muerte de LKJS, se desplaza a la segunda mitad del capítulo trece, y el catorce queda ocupado por un diálogo con Beatriz en el que Ana se entera de la muerte de Pozzi a su regreso a Argentina. En este documento se ve también la preocupación de Puig por las fechas.

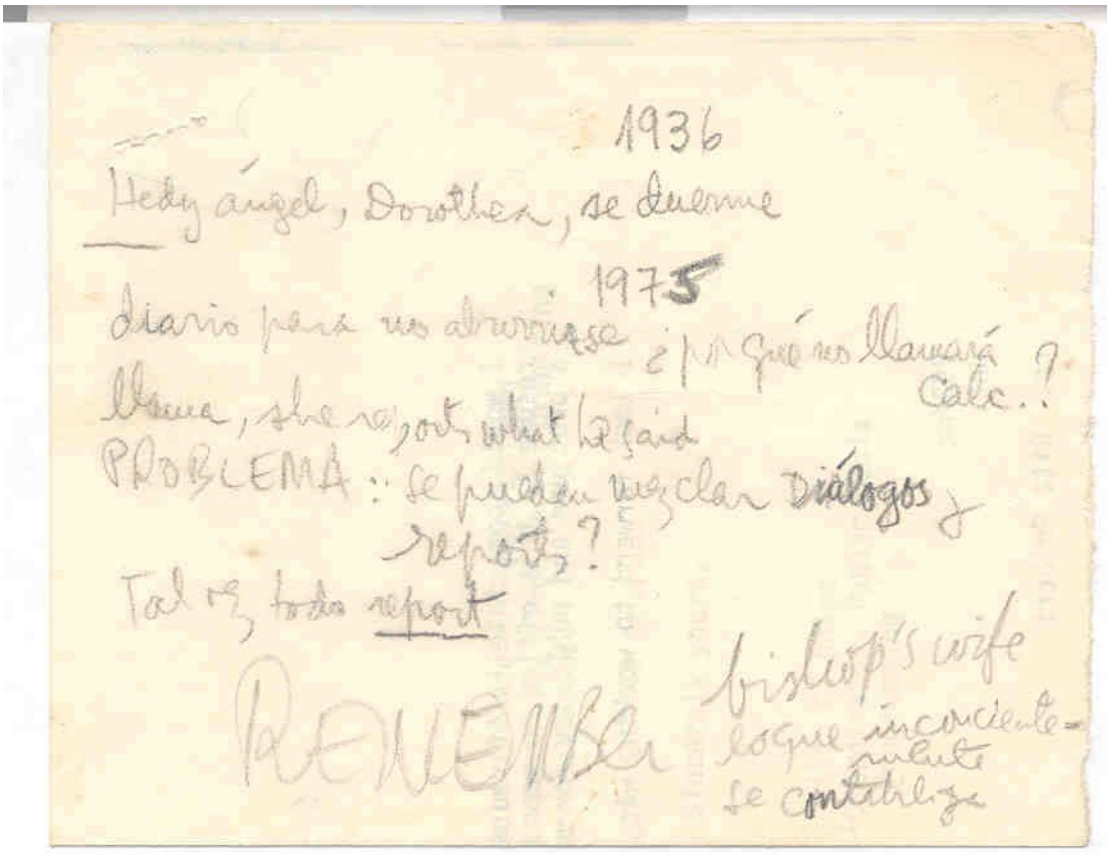
[051 A-R] 050: la historia desarrollada es la que permanece en la novela édita, aunque con otro final. Nuevamente podemos vernos cómo las diferentes historias confluían en la muerte de las tres protagonistas "Sueña que Anita está muriendo con hija al lado". El reverso del documento desarrolla detalles, todos incorporados en la trama.

La carta de Ronald Christ fue comentada en el capítulo dos de la tesis.

Grupo I

El esquema de la novela que aparece en el doc. 054 responde casi completamente al esquema final de la novela. Varias de las anotaciones referidas a personajes, en cambio, parecen de momentos iniciales de la redacción

[052] **051 A**



1936

Hedy ángel, Dorothea, se duerme

1975

diario para no aburrirse ¿Por qué no llamará Cale.?

llama, she reports what he said

PROBLEMA: se pueden mezclar Diálogos y reports?

Tal vez, todo report

REMEMBER

bishop's wife

lo que inconcientemente se contradice

[052] 051 A

1936

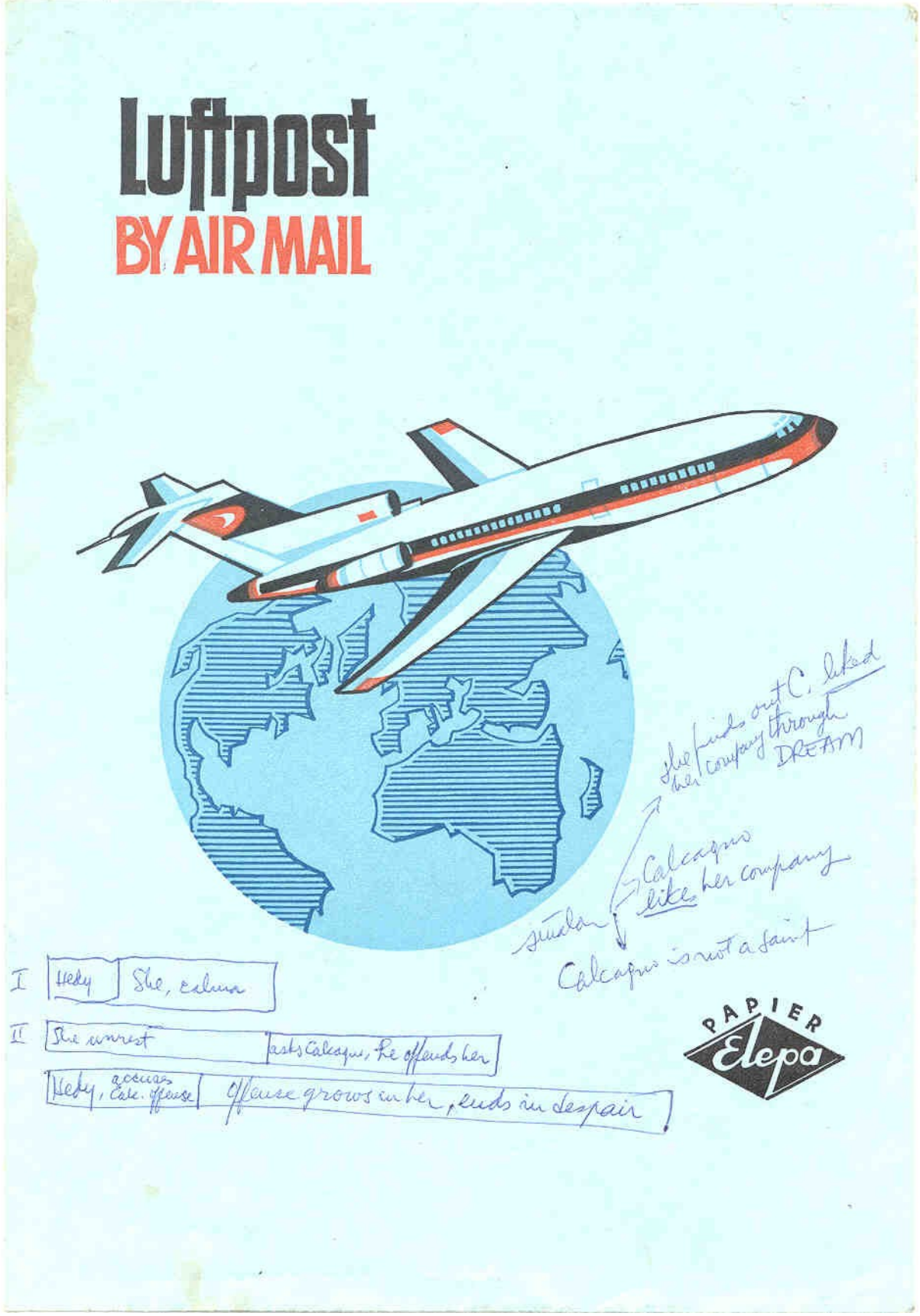
Hedy ángel, Dorothea, se duerme

1975

diario para no aburrirse ¿por qué no llamará Calc.?
llama, she reports what he said
PROBLEMA: se pueden mezclar Diálogos y reports?
Tal vez todo report

REMEMBER bishop's wife lo que inconcientemente se contabiliza

[053 A] 052 A



she finds out C. liked her company through DREAM

Calcagno likes her company

similar

Calcagno is not a saint

I | Hedy | She, calma

II | She unrest | asks Calcagno, he offends her

| Hedy, accuses Calc. offense | offense grows in her, ends in despair

[053 A] **052 A**

señalar → she finds out C. liked her company through DREAM
→ Calcagno <u>likes</u> her company
→ Calcagno is not a saint

I

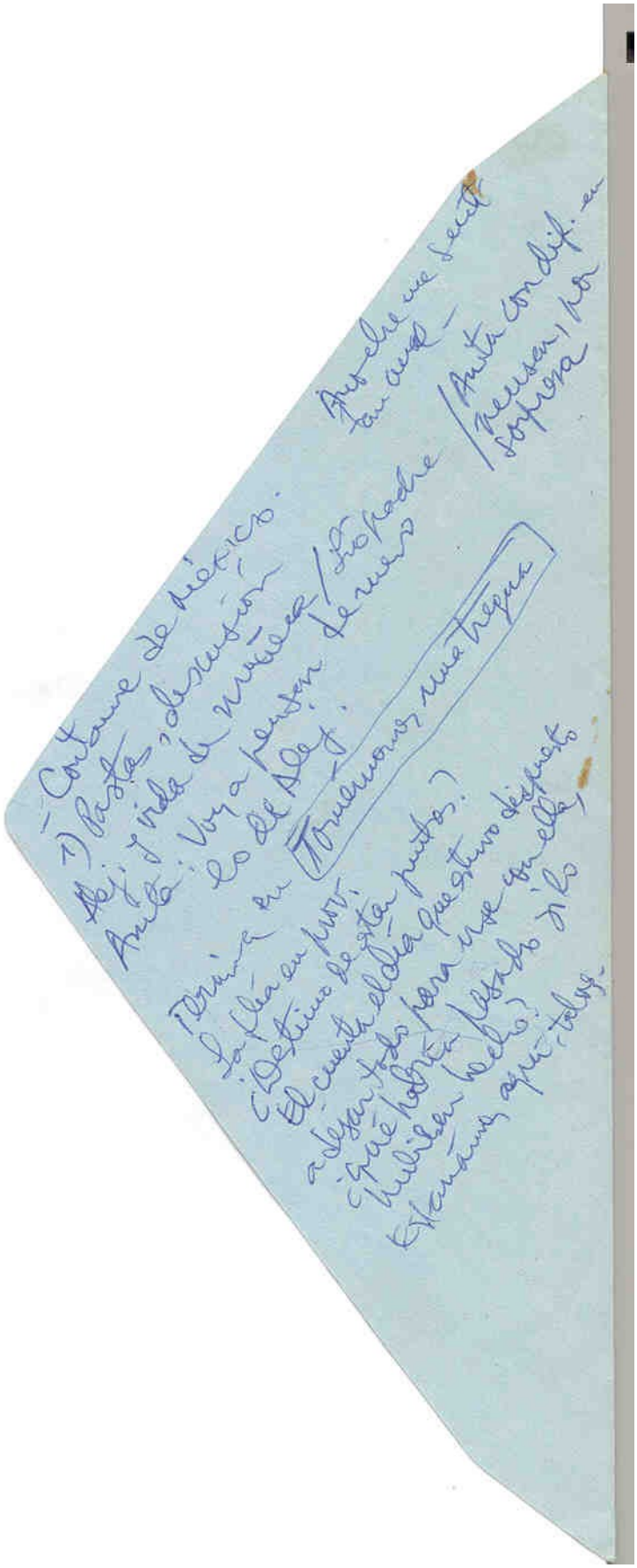
Hedy	She, calma

II

She unrest	asks Calcagno, he offends her

Hedy, accuses Calc. offense	offense grows in her, ends in despair

[053 R] **052 R**



[053 R] **052 R**

Contame de México. Anoche me sentí tan mal
1) Pastas, discusión
Alej, y vida de muñeca/ Lío padre /Anita con dif. en pensar, por sorpresa
Anita: Voy a pensar de nuevo lo de Alej.

Termina en Tomémonos una tregua
La flía en prov.
¿Destino de estar juntos?
El cuenta el día que estuvo dispuesto a dejar todo para irse con ella,
¿qué habría pasado si lo hubiesen hecho?
Estaríamos aquí, tal vez.

[053 R'] 052 R'

Nº 9 – Sólo lo lindo, hoy no quiero
escuchar otras cosas – A él le
ofrecen trabajo en Uruguay muy cómodo
y lo ha pasado pero rechazó –
Cosas lindas – Termina en amor – Agregan
en #5 que sex con Rossi era fabuloso pero
al final no sabía – esa satisfacción mental –
lo que tiene cuando siente que admira a
hombre – La fantasía para acabar era que
él se metió mártir (algo que lo ennobleca, que le dé más peso)
Lo ve ciego, vendados los ojos
(lo más lindo que tiene), por
torturas, mezclado con la
guerra del 14 –
Ella le dice que en Arg.
está hermosa, ya no hay
más injusticia, no hay
más nada como el del
camión, con pinta de obrero
¿porque cuál es la pinta de obrero?
Pinta de maltratos, tortura,
infinitas, intemperie –

#16

547

[053 R'] 052 R'

Nº 9 – Sólo lo lindo, hoy no quiero escuchar otras cosas. A él le ofrecen trabajo en Univ. muy cómodo y bien pagado pero rutinario. Cosas lindas. Termina en amor. Agregar en # 5 que sex con Pozzi era fabuloso pero al final no sacaba esa satisfacción mental. La que tiene cuando siente que admira a hombre. La fantasía para acabar era que él se vuelve mártir (algo que lo ennoblezca, que le dé más peso).

16 Lo ve ciego, vendados los ojos (lo más lindo que tiene), por tortures, mezclado con la guerra del 14.
Y ella le dice que su Arg. está hermosa , ya no hay más injusticia, no hay más nadie como el del camión, con pinta de obrero ¿porque cuál es la pinta de obrero? Pinta de maltratos, torturas, [no descifrada], intemperie.

[054] 053 A


ELENA
DIARIO
Pozzi
ELENA
DIARIO
Pozzi
Pozzi
Pozzi
Pozzi
DIARIO
DIARIO
algo de medicina a hombre
como Pozzi sabe hacer. pesimismo
ELENA porque peor, en balde por calmante
ELENA

[054] **053 A**

1		ELENA
2	DIARIO	Pozzi
3		ELENA
4		
5		DIARIO
6	Pozzi	
7		
8	Pozzi	
9	Pozzi	
10		Show o sex amor sentó mal DIARIO algo hija ella no sintió Tratar de perdonarlo? nada
11		
12	se siente peor Pozzi Llegó alguien y le vuelve a proponer secuestro	
13	se siente muy mal me voy a curar DIARIO planes y .....las fealdad mundo machos	**algo de modificar a hombre.** **como Pozzi quiere mod.** **peronismo**
14	ELENA peor que peor, en babia por calmante	
15		
16		ELENA

estoy mal, el dolor, pero
no me voy a volver a asustar si
me descompongo

[055 A - R] **054 A - R**

#15

Mientras me cojía Camisa Azul:

ella = en un momento odio a él por encadenarla a él con el placer, no darle choice de querer o no permanecer a su lado

él = permanece a mi lado es darme el aire que solo tu tienes. No puedo vivir sin aire y estar puesto a ti no pierde

Hago esto para que no te vayas de modo que así se cierre el círculo.

1- Eddie x 2
2-

José Berlinsky
889-5514
201 E. 28 NE

260-5308

El martirio de una virgen
la cuida de una virgen

[055 A] 054 A

15

Mientras me cojía Camisa Azul:
ella: en un momento odio a él por encadenarla a él con el placer, no darle choice de quererlo o no permanecer a su lado

él = permanecer a mi lado es darme el aire **que solo tú tienes**. No puedo vivir sin aire y estaré junto a ti por siempre
Ete hago esto para que no te vayas de modo que así se cierra el círculo.

[055 R, 054 R escrito de forma horizontal, en una mitad nombre y teléfono privados, no relacionados con la novela, en la otra mitad dos opciones de títulos, no registrados como películas]

El martirio de una virgen
La caída de una virgen

Comentario de los documentos:

[052]: una anotación que si bien parece inicial, especialmente por el nombre de Calcagno, señala el problema del "bishop" (jugada oblicua, en estos apuntes indica solución del problema de una historia a través de la otra), que se resolverá al final de la novela.

[053 A- R – R'] el documento abarca tres momentos. 053 A está escrito sobre una tapa de block de hojas para correspondencia vía aérea, con ilustración, en los bordes del dibujo, y corresponde a los primeros momentos, ya que aparece el nombre Calcagno. 053 R está escrito en la solapa de un sobre vía aérea, pegado en el dorso de la tapa, y 053 R' en lo que sería el cuerpo del sobre. Las tres partes del documento toman la relación de Ana (acá Anita o incluso Hedy), con Calcagno/ Pozzi. Las anotaciones de 053 R' ya consideran la novela en proceso de redacción, con referencias a los capítulos cinco y dieciséis. La anotación sobre la ceguera y la situación en Argentina es la prevista donde se decide el importante paso de la tercera a la primera persona. El "speech Argentina hermosa" se resuelve en 053 R' teniendo en cuenta la anécdota que cuenta Pozzi en el capítulo seis. Anotación: "Y ella le dice que su Arg. está hermosa , ya no hay más injusticia, no hay más nadie como el del camión, con pinta de obrero ¿porque cuál es la pinta de obrero? Pinta de maltratos, tortures, [palabra ilegible, algo como "impuites"], intemperie." Versión édita: "Yo iba después, en esos días, en una manifestación por la avenida Santa Fe, arriba de un camión. Y con nosotros venía un obrero del Centro Socialista al que yo pertenecía. Un obrero que había luchado mucho, al que habían jodido. Y mucha gente lo agredía, de los manifestantes que pasaban, 'vos negro debés ser uno de ellos', medio en broma medio en serio. Tuvimos que defenderlo. Y era increíble, a cada rato alguien se metía con él, porque se le veía que era un obrero. El tipo se cansó y se fue." (*PA*: 92).

[054]: La mayor preocupación en este esquema es el equilibrio en la narración. La distribución se mantiene en la versión édita salvo por dos modificaciones: Puig introduce una página de Diario en el capítulo cuatro, con la única indicación "jueves", y cambia el orden de diálogo e historia del Ama en el capítulo seis. De ese modo, corta el capítulo cuatro y evita que el lector soporte un capítulo y medio seguido de la historia del Ama. Solo Futurama, que abarca todo el capítulo quince y casi todo el dieciséis, sostiene la narración en exclusividad, en un final en que se funden las otras historias, como se deja ver en la anotación del capítulo trece: "algo de modificar a hombre como Pozzi quiere mod. peronismo".

[055 A – R]: La anotación no parece ligada a la novela. Podría tratarse de una reflexión sobre un trabajo del taller de escritura que Puig dictó en la Universidad de Columbia paralelamente con la redacción de estos apuntes prerredaccionales. Lo incluimos porque estaba sujeto junto con el resto.

Grupo J

Es un grupo de documentos que principalmente desarrolla la relación Ana-Pozzi.

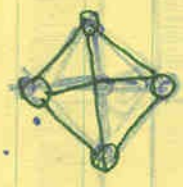
[056 A] 055 A

1 OK
2
3 OK
4 OK
5
6 OK
7 OK
8 OK
9
10 OK no sintió nada
11 OK
12 pelea
13 diario Stew
14 murió, slow sink
15 Stew + despertar
16

Ulcera

Cómo murió? lo mueron a buscar, no se sabe si se resistió, si había intentado retirarse, nada. ¿En casa de Nita? Sí

Oso en 13 o 15 como nuevo LKSJ, si habiendo recibido algo de influencia ella o no. Como Pozzi



[056 A] **055 A**

1	OK	
2		
3	OK	
4	OK	
5		
6		OK
7	OK	
8		OK
9		
10	OK	no sintió nada
11	OK	
12	pelea	
13	diario	Sten
14	murió, slow sink	
15	Sten + despertar	
16		

Ulcera

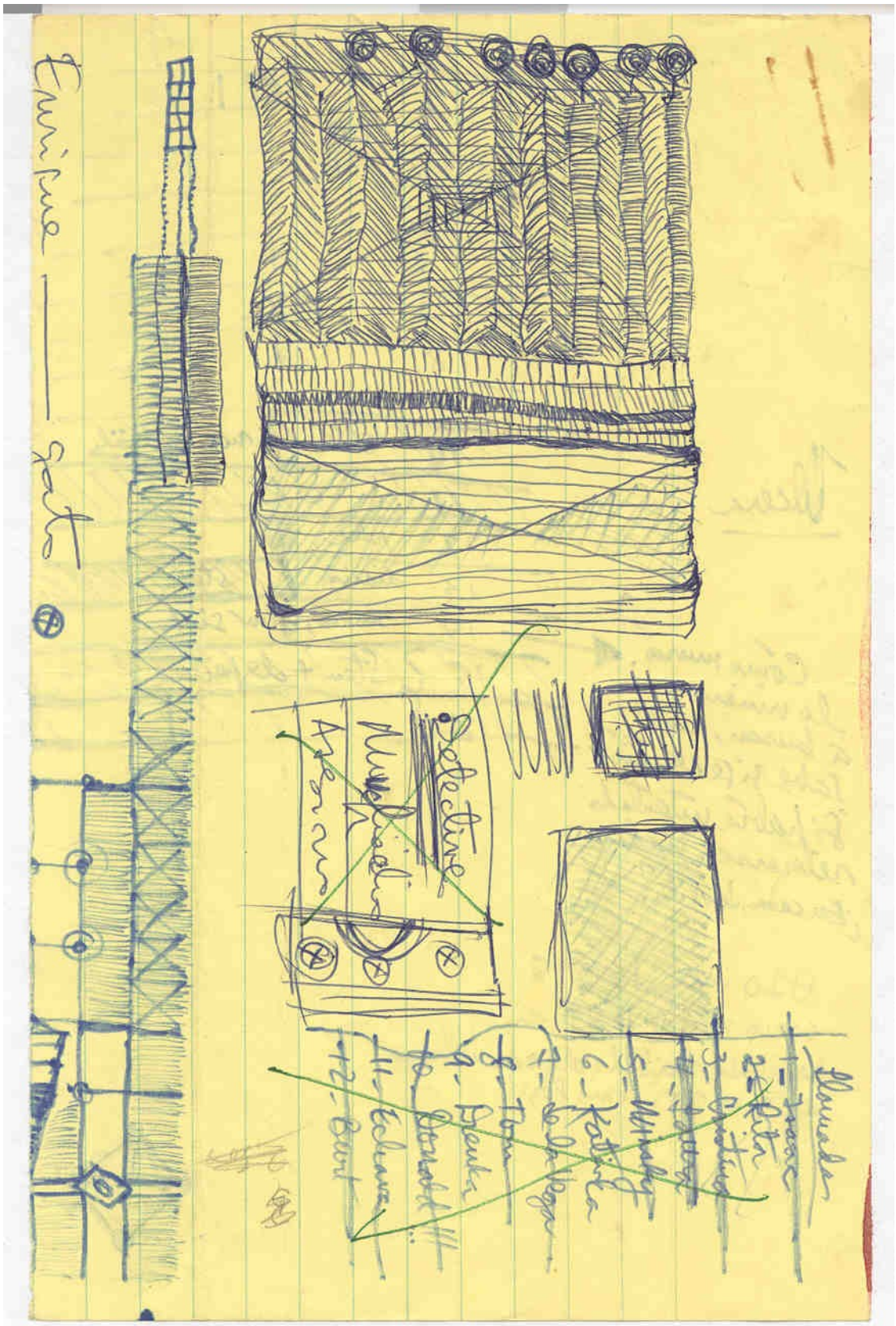
Cómo murió?
Lo vinieron a buscar, no se sabe si se resistió, si había intentado retirarse, nada.
En casa de Nita? Sí

OJO en 13 o 15 como muere LKSJ, si habiendo recibido algo de influencia ella o no. Como Pozzi

[en el borde inferior derecho, esquema de rombo]

}

[056 R] **055 R**


Detective
Mulholland
Drive
Blowup
1- Jack
2- Rita
3- Chitty
4- Betty
5- Mulholland
6- Katrina
7- Coco
8- Tom
9- Vanessa
10- Bonnie
11- Eclaire
12- Burt

[056 R] **055 R**

~~Llamadas~~
~~1- Isaac~~
~~2- Rita~~
~~3- Cristina~~
~~4- Laura~~
~~5- Wisky~~
~~6- Katiuca~~
~~7- de la Vega~~
~~8- Tom~~
~~9- Drenka~~
~~10- Donald!!!~~
~~11- Echava~~
~~12- Burt~~

Enrique~~———~~ gato

~~Detective~~
Muchacho
~~Asesino~~

[057] 056 A

Ella dispuesta a contarle lo que ha leído en diario
Toda la noche insomne – Ella de pelo y ojos rojos, ya se detiene.
13B – Él sube a avión, él está ya sentado adentro –
Él se explica porque "le adivinó pensamiento" –
Dice que la sigue mientras pueda –
Ya atado ella le preguntará porqué la siguió,
ella le lee que es para disimular y mantener
la vigilancia hasta 30 años –
~~Hasta~~ En la 3ª generación cambia, a los
21, ella se lo lee a él, que era una posibilidad
apuntada por científicos – "Hoy es mi cumpleaños"
Ella se hace la que no ~~se da cuenta~~ le lee nada,
para que él siga pensando –
Cuestión vía libidinosa, pacto hombres.
Cada padre lleva a niño ~~elegido y le dice que le~~
~~sugiere~~ a iniciación. Recuerdo de él que ella
ve en su mente, cuatro ~~grupos~~ de niños
escogidos, no todos, a los demás los adoctrinan
ellos mismos ~~mínimos~~ con su solo ejemplo.
"Rebázala, hazle creer que es forista, porque
si nos de ella, será el gobierno del planeta –
¿cuál puede ser influencia en ella?
Después de hecho, ella lee (por masoquismo
de él) en pensa que él le adivina validades,
tales como espíritu social, de cooperación, de
humildad
Ella lo hizo porque le lee en pensamiento que
él la va a seguir vigilando. Outburst

8-9-10-11-12-13 → 15 → 13B

14-15-16 → 16

[057] **056 A**

Ella dispuesta a contarle lo que ha leído en diario toda la noche insomne. Ella al verlo ojos verdes ya se detiene.

13 B Ella sube a avión, él está ya sentado adentro. El se explica porque "le adivinó pensamiento". Dice que la sigue mientras pueda.

Ya atado ella le preguntará por qué la siguió, ella le lee que es para disimular y mantener la vigilancia hasta 30 años.

~~Un gran~~ En la 3ª generación cambia, es a los 21, ella se lo lee a él, que era una posibilidad apuntada por científicos. "Hoy es mi cumpleaños". Ella se hace la que no ~~se da cuenta~~ le lee nada, para que él siga pensando.

Cuestión vía libidinosa, pacto hombres. Cada padre lleva a niño ~~aparte y le dice que es superior~~ a iniciación. Recuerdo de él que ella ve en su mente, mitín ~~gigante~~ de niños escogidos, no todos, a los demás los adoctrinan esos mismos niños con su solo ejemplo. "Rebájala, hazle creer que es tonta, porque si no de ellas será el gobierno del planeta". ¿cuál puede ser influencia de ella?

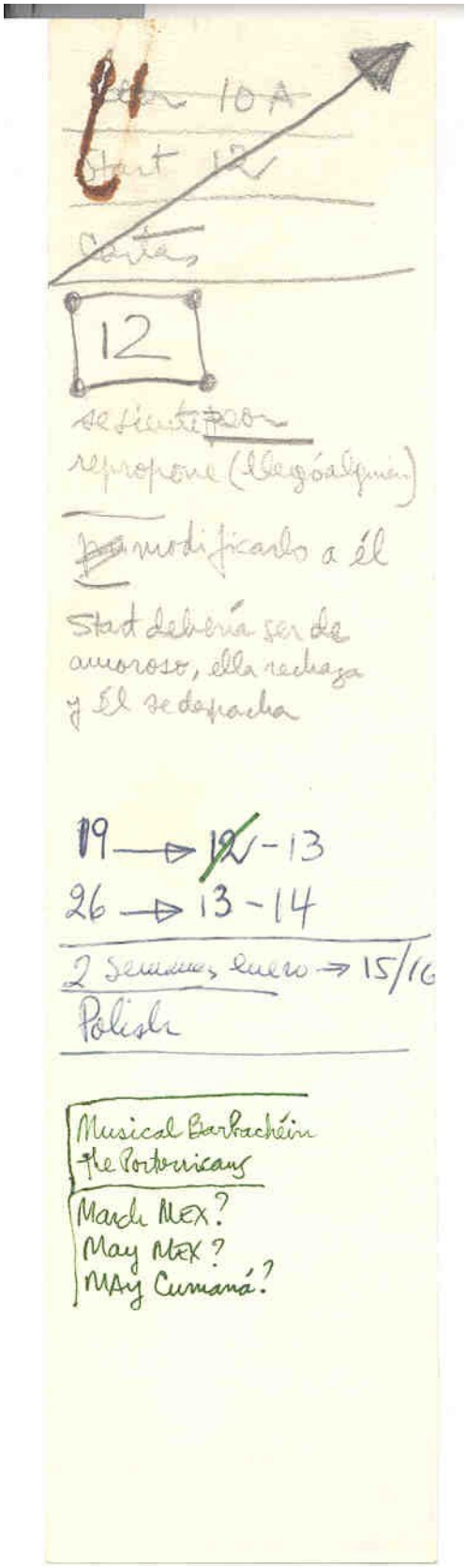
Después de herirlo, ella lee (por masoquismo de él) en pensa que él le admira cualidades, tales como espíritu social, de cooperación, de humildad.

Ella lo hiere porque le lee en pensamiento que él la va a seguir vigilando. Outburst

[Escrito en el margen]

~~7~~- ~~8~~- ~~9~~- ----------→ 13 B
8- 9- 10- 11- 12- 13 -→ 15
14- 15- 16 ----------→ 16

[058] 057


10A
Start 12
Cartas
12
se sienta con
reproche (llegó alguien)
modificarlo a él
Start debería ser de
amoroso, ella rechaza
y El se despacha
19 → 12 - 13
26 → 13 - 14
2 semanas, luego → 15/16
Polish
Musical Barbachéin
The Portoricans
March MEX?
May MEX?
MAy Cumaná?

[058] **057**

xxxx 20 A

Start 12

Cartas

12

se siente peor
repropone (llegó alguien)

~~pro~~ modificarlo a él

Start debería ser de
amoroso, ella rechaza
y él se despacha

19 ----------→ ~~12~~- 13
26 ----------→ 13- 14
---
2 semanas enero -→ 15/16

Polish

Musical Barbachéira
The Portorricans

March Mex?
May Mex?
May Cumaná?

[059 A – R] **058 A - R**

1 – A OK
B Type and see.

2 – Diario – Type and see
Diálogo con Pozzi – OK

3 – Baile y Biblioteca, too thick to revise, type and see
Diálogo con Elena (peinar)

4 – OK

5 – Diario, studiar, ella defiende ante Elena por trick Elena y trata de encontrar gracia en el hecho de que él no sea superior.

6 – A/Type
B/OK

Tal vez empieza enfrenada en este cosas lindas y se vuela a horror

7 – OK

8 – A/ Aumentar tensión por desconfianza al final, mientras que progresión hasta casi final es el acercamiento de ambos.

B/ OK

Plan
le mando por pasar lo trae el,
pasar (adelantar mucho 1 semana)
#9 empezar dentro de unos días –
abre 9 y sigue commentcon
CARTELERA BsAs
en #9 (diario viejo del 71 o 72)
cine viejo etc.

#9
Empieza con diálogo y salpicada la cartelera y demás eventos culturales – El despotrica contra MEX y ella defiende aquí MEX contra tristeza BA
– Borracheras, quemá dein –
Allá la ~~tristeza~~ mejor es momentos espectacular – La gente se aburre – Tiro está representando un papel –
O show o sexo.
– Sexo es uno mismo.
– Tal vez ni siquiera entre, si nos atrae fantasía
a 10B

Falta thread dramática,
Habrá ser algo de roles, algo en que ella se ilusiona de poder superar barrera roles, acostarse con él como es y basta.

Es sentimiento de protección que nace en ella

[059 A] **058 A**

1- A OK
B Type and see
2- Diario – Type and see
Dialogo con Pozzi. OK
3 – Baile y Biblioteca, too thick to revise, type and see

Diálogo con Elena (peinar)
4 – OK
5 – Diario, estudiar, ella defiende ante Elena por trick Elena y trata de encontrar gracia en el hecho de que él no sea superior
6 – A/ type
B/ OK tal vez empieza empeñada en cosas lindas y scivola a horror
7 – OK
8 – A/ Aumentar tensión por desconfianza al final, mientras que progresión hasta casi final es el acercamiento de ambos.
B/ OK
==========
Plan → pasar (adelantar mucho 1 semana)
→ # 9 empezar dentro de unos días

le mandaron paquete y lo trae él, abre 9 y sigue con comment con →

CARTELERA Bs As en # 9 (diario viejo de 71 o 72)
cine ruso etc.

[059 R] **058 R**

9
Empieza con diálogo y salpicada la cartelera y demás eventos culturales. El despotrica contra MEX y ella defiende alegría MEX contra tristeza BA.
- Borracheras, querrás decir.
- Allá l**ao** ~~tristeza~~ mejor es momentos espectador. La gente se aburre. Si no está representando un papel.
- O show o sexo.
- Sexo es uno mismo.
- Tal vez ni siquiera entonces, si no es a través fantasía

a 10 B

Falta thread dramático, debería ser algo de roles, algo en que ella se ilusiona de poder superar barrera roles, acostarse con él como es y basta.

Es sentimiento de protección que nace en ella

[060 A] 059 A

Write 13B

9 inversión de papeles, él sus y ella mejor

8A es endurecimiento de ella, sin llegar a fraternizar - nota dura

9 en cambio es comienzo de lástima por él y ablandamiento

él perdido no sabe donde ir, no sabe incorporarse a MEX

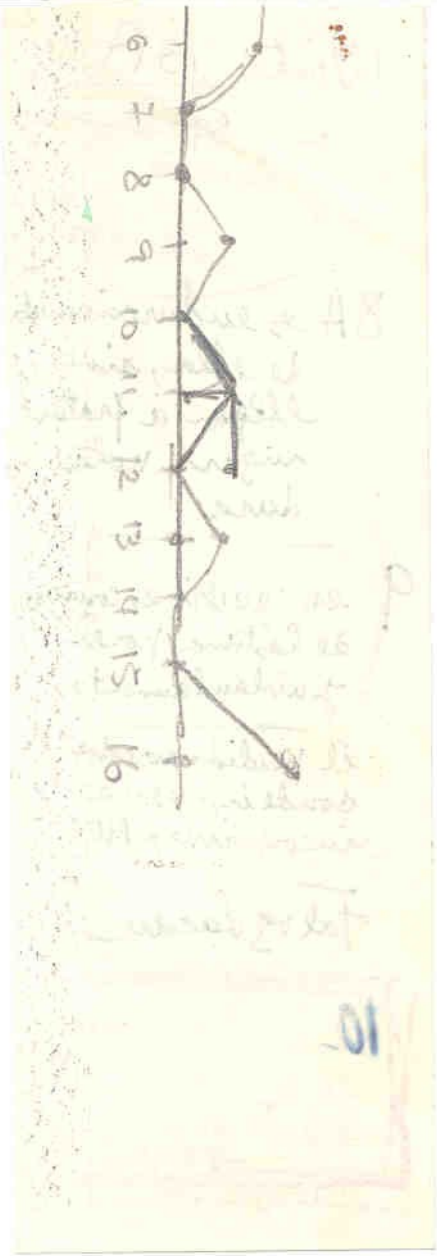
Tal vez Lacan

10 - Jamás ilusionarse no lo respeto y no lo puedo amar

+ algo de hija

¿en la esfera eterna del hombre perfecto? ¡vaya fate!

[060 R] 059 R



[060 A] **059 A**

Write 13 B

9 inversión de papeles, él mal y ella mejor

8 A es endurecimiento de ella, sin llegar a fraternizar, nota dura
---
9 en cambio es comienzo de lástima por él y ablandamiento

él perdido no sabe donde ir, no sabe incorporarse a MEX

Tal vez Lacan

10- Inútil ilusionarse no lo respeto y no lo puedo amar
+ algo de hija

¿en la espera eterna del
hombre perfecto? ¡vaya fate!

[061] **060 A**

#9 - Empieza con que ella lo llamó: Estoy mejor
Pozzi: cuenta día en que la llamó para irse
a vivir con ella

Pozzi: "Parece que tomó cátedra Universidad, sor idolatría
bien pagado pero rutinario"

Lacan < fantasma! espejo inconciente - Somos 2 → mold mirada (de allí ella colige pero no lo deja ver a él)

Diario, de aquí caída de él, que ya
entra así, ella por lástima se deja

Discusión argentina - O show o sexo

Great! (tensa linda) (cita linda) ↓ a 10 B

- 1º teatro, cena, taxi
- 2º llama para disculparse, a la casa y charla sobre ella.
- 3º cena, beso, caricias / llamada para
- 4º se nunca noche.

[061] **060 A**

9- Empieza con que ella lo llamó: Estoy mejor
Pozzi cuenta día en que la llamó para irse a vivir con ella

Pozzi: "Parece que tomo cátedra Universidad, sociología, bien pagado pero rutinario"

Lacan — fantasma?
espejo → molde mirada (de allí ella colige pero no lo deja ver a él)
incon[s]ciente – somos 2

Diario, de aquí caída de él, que ya entra así, ella por lástima <u>se deja</u>

<u>Discusión argentina</u> – O show o sexo -→ a 10 B
<u>Great</u>! tensa linda calle xxxxxx

- 1ª teatro, cena, taxi
- 2ª llama para disculparse, a la casa y charla sobre ella.
- 3ª cena, beso, cama/ Llamada para esa misma noche.
- 4ª

[062] **061 A**

1 - Ballet OK ✓

2 - Hedy #5 - Read 8A ✓

3 - Cartes ✓

Next week → ballet (2 days)

Línea de 8A

Ella muy muy caída,
él le alcanza la mano,
único titubeo hacia el
final es Alejandro pero
se casi borra.

a - allanamiento
b - empeoramiento → Perdóbilis desde el primer momento
El: "No seas pesada, auto, peleados pero no pueden así".
c - la condición de él en BUE
d - ¿disusión México? La única
posible justificación es que ella
así mal ya se anima más a decir
lo que piensa. "Te envidio que tenga
salud. Pero te envidio de otras, con rabia".
e - Bilis puede justificar lo de los
ciegos. "Creo que ya no podría creer en
los ciegos que salen de la cárcel, y
los mártires, me da rabia que
se hayan -
"Pero no te quejes, está vivo. Ya pueden ya tener salud."
"jodete si está mal, te lo merecés,
a que te metés sin saber con quiénes.

[062] 061A

1- Ballet OK

2- Hedy # 5 - Read 8 A

3- Cartas

Next week ⟶ ballet (2 days)

==========
Línea de 8 A
Ella muy muy caída, él le alcanza la mano, único titubeo hacia el final es Alejandro pero se casi borra.

a- allanamiento
b- empeoramiento -→ her bilis desde el primer momento
El: "No seas bestia, antes peleabas pero no ofendías así
c- la condición de él en BUE sin darse cuenta
d- ¿discusión México? La única posible justificación es que ella así mal ya se anima más a decir lo que piensa. "Te envidio que tengas salud. Pero te envidio de veras, con rabia".
e- Bilis puede justificar lo de los ciegos. "Creo que ya no podría creer en los ciegos que salen de la cárcel, y los mártires, me da rabia que se hayan.
"Jodete si estás mal, te lo merecés, a que te metés sin saber con quienes. → "Pero no te quejes estás vivo y sano. Ya quisiera yo estar sana.

[063] 062

~~3.45 swim~~
6.30 "

10 B Inútil disimularse
no lo respeto, no lo puedo
amar. No se siente bien
y lo atribuye a sexo

Algo de hija (miedo a
complicaciones, rapto?)
Algo de madre
Espera eterna hombre perfecto

BUE y sus shows, el
sujeto espectador, o sheré
o sexo, en sexo también,
espectador

Claro que yo podría modifi-
carlo a él, como él puede
modificar al personaje.

Estoy mal, el dolor, pero no me
voy a asustar más porque
sé que pasa.

~~Pero~~ modificar a Pozzi
reflexión no espectadora
sino actriz.

[063] 062

~~4 3.45 swim~~

~~5 ¼~~ 6,30 “

---

10 B Inútil ilusionarse no lo respeto y no lo puedo amar. No se siente bien y lo atribuye a sexo.
Algo de hija (miedo a complicaciones rapto?)
Algo de madre
Espera eterna hombre perfecto
--
BUE y sus shows, el sujeto espectador, o show o sexo, en sexo también espectador
-----
Claro que yo podría modificarlo a él, como él quiere modificar al peronismo
====
Estoy mal, el dolor, pero no me voy a asustar más porque sé que pasa

==========
~~xxxxx~~ modificar a Pozzi
reflexión no espectadora
sino actriz

[064] 063 A

~~26. Metu~~

Read 8A/8B

Prepare 9

Type 5 - 8A - 8B

9 - Lacan sale de lista conferencias, cuestión mirada, que concierna a alguien de lo que no es. then, el inconciente que se funde con el otro -

12 - Ella dice algo de modificarlo a él, como él quiere modificar el peronismo. Pero él reacciona mal.

[064] **063 A**

~~xxx - xxxx~~

~~26 Meli~~

~~Read 8 A/ 8 B~~

~~Prepare 9~~

Type 5 - 8 A – 8 B

==========
==========

9- Lacan sale de lista conferencias, cuestión mirada, que convence a alguien de lo que no es. Then, el inconsciente que se funde con el otro.

12- Ella dice algo de modificarlo a él, como él quiere modificar al peronismo. Pero él reacciona mal.

[Las anotaciones del reverso son personales, contienen números de teléfono y direcciones]

[065] **064 A**

#9 → 4
#10B → 3
#12 → 4
#13A - 13B — 5
#14 → 3
#15 → 5
#16 → 5
32 días
Terminar fines
luego

[065] 064 A

~~# 5 ---→ 3~~
---
9 ----------→ 4
10 B ------→ 3
12 -------→ 4
13 A- 13 B --→ 5
14 ------→ 3
15 ------→ 5
16 ------→ 5
32 días

Terminar fines enero

Comentario de los documentos:

[056 A - R]: El esquema presentado en el anverso es más un plan de escritura de capítulos que de estructura de la novela. Se decide acá de qué manera morirá Pozzi. El reverso muestra anotaciones personales. La lista de llamadas, entre las que se puede identificar al crítico y escritor Echavarren, tal vez a Thomas Colchie, uno de sus amigos y traductores norteamericanos, indica una modalidad sistemática en la distribución de su tiempo y su trabajo, una preocupación que Puig sostiene desde el comienzo de su escritura, y que comenta en su correspondencia familiar.

[057]: Es el único documento del grupo que hace referencia a la historia de W218. Desarrolla la idea apuntada en otros documentos: "OJO en 13 o 15 como muere LKSJ, si habiendo recibido algo de influencia ella o no. Como Pozzi". La anotación indica un estado avanzado en la redacción de la novela, ya que en lugar de matar a LKJS, Puig ya ha decidido que sólo lo herirá, cosa que se descubre en el capítulo quince, donde hay un encuentro en el que se aprecia la influencia de W218 sobre el espía. En el margen, agregado con bolígrafo negro, un plan de escritura, probablemente con los días asignados para completar los capítulos finales de Futurama.

[058]: La flecha puede interpretarse como una tachadura. Las anotaciones de la parte inferior remiten a proyectos en los que Puig trabajaba simultáneamente con la novela. Barbachéira alude a Manuel Barbachano Ponce. No se conservan manuscritos de un musical puertorriqueño de esa época.

[59 A - R]: El plan de escritura una modalidad que se corrobora con la datación de algunos capítulos. Los primeros capítulos, en el caso de *PA*, fueron escritos antes que los últimos. Esta reflexión no es válida sin embargo para otras novelas como *LTRH* o *EBMA*.

[060 A – R]: En el anverso se sugieren líneas de desarrollo para los capítulos ocho y nueve, un momento fundamental de la tensión en la relación Ana-Pozzi. El reverso presenta un esquema en donde se aprecia la importancia que Puig daba al equilibrio de la novela como un todo, en donde cada elemento solo cobra valor en relación con la estructura general.

[061]: En esta etapa se mantiene la posibilidad de que Pozzi se radique en México, como sucedió efectivamente con César Calcagno. En la referencia a Lacan, Puig apunta algunos temas que podría desarrollar en la conversación. El Diario se desarrollará, como el motivo de la opción "o show o sexo" en la segunda parte del capítulo diez.

[062]: La línea trazada para 8 A (es decir la primera parte del capítulo ocho) es la que se concreta en la novela. De esta sección de capítulo se conservan dos versiones en el primer grupo de documentos redaccionales: en la primera aparece la mención a Alejandro, Ana dice: "pensé que si me moría, antes me gustaría hacerle algo, para desquitarme. Si yo me muero se tendría que morir él también. Nunca le había deseado mal, como anoche"; frente a eso, Pozzi propone "Darnos una tregua. No pensar en problemas". Esa intervención de Ana está tachada, ya que la réplica de Pozzi llevaba a una situación de romance más que de pelea. En la segunda versión Ana sospecha que Pozzi la quiere manipular y se acentúa el enojo, es en esta versión donde se incorporan las frases contenidas en este documento.

[063]: Los números responderían a horarios de natación, lo que sugiere que esta anotación sería de Nueva York, ya que en México Puig solía nadar en las albercas de sus amigos. Varias de las anotaciones que se presentan en este documento aparecen esbozadas en el esquema del doc. 034.

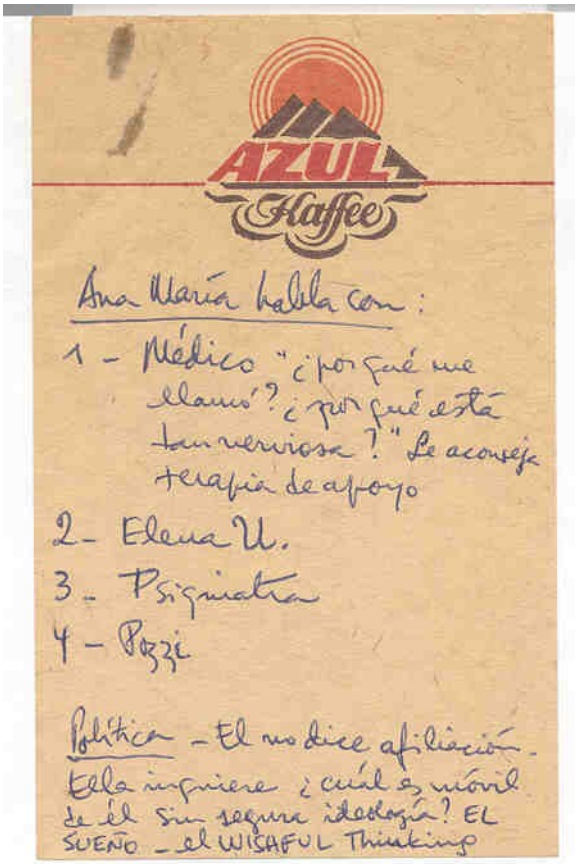
[064]: La idea de modificar a Pozzi como él quiere modificar al peronismo (que encierra una gran carga de ironía dados los resultados obtenidos por la llamada "izquierda peronista" y por Pozzi en particular), se propone aquí como parte de la discusión explícita del capítulo doce. Finalmente, como señalamos, se resuelve "por el lado de Futurama".

[065]: la anotación muestra una vez más el estilo metódico de Puig en su trabajo. Puig se refirió al trabajo intenso en *PA* durante 1977, por lo que es posible que la anotación "terminar fines de enero" se refiera a 1978, pero tal como hemos establecido, la finalización se postergó aproximadamente hasta el mes de agosto.

Grupo K

Son anotaciones que giran en torno al personaje de Ana, se puede ver que Puig ha agrupado apuntes que pertenecen a diferentes momentos de elaboración de la novela.

[066] **065**


AZUL
Haffee
Ana María habla con:
1 - Médico "¿por qué me llamó? ¿por qué está tan nerviosa?" Le aconseja terapia de apoyo
2 - Elena U.
3 - Psiquiatra
4 - Pozzi
Política - El no dice afiliación. Ella inquiere ¿cuál es móvil de él sin segura ideología? EL SUEÑO - el WISHFUL Thinking

[066] **065**

Ana María habla con :
1- Médico "¿por qué me llamó? ¿por qué está tan nerviosa?" Le aconseja terapia de apoyo
2- Elena U.
3- Psiquiatra
4- Pozzi

Política – El no dice afiliación. Ella inquiere ¿cuál es el móvil de él sin segura ideología? EL SUEÑO- el WISHFUL thinking

[067 A – R] **066 A - R**

Estado de ánimo de Anita Nuentra prisionera en X-22

Ella: ¡Quiero salvarme, plis, salvarme!

Aplicación con artículos mentos con fotos

clínica, ella contenta pero con sueño amor. Es su servicio militar y terminará, pero podrá quedarse como voluntaria. Sexo para feos viejos y enfermos — a doy

Hay también servicio de hombres? NO!!!

El muchachito está en service? Ella le dice secreto? Ella no sabe nada. ¿Cómo se entera él? Ella tiene pesadillas con Olga y Anita. En pesadillas se entera? ¿O es él quien está haciendo pesquisa? Sí, y ella lo confirma.

El es el gran amor ¿por qué? Porque le finge todo, ella está analizada por computadora y él le sabe debilidades.

Ella lo mata y va a expiar su culpa en clínica recién abierta, pública, de enfermos especiales, y allí llega desesperada. Pero al dar a esos pobrecitos siente felicidad, incluso se mete con cortaojos en la oscuridad (para no verlo por lo repulsivo) y morirá.

ella será g. pig

Ella se enamora de Roy que está en servicio militar también. Le cuenta pesadilla, y él cuenta en burió. El ha sido puesto en pista, sospechan de varios, las más hermosas del lugar. Pesadilla confirman, aunque sospechan que pueda ser enviada para despistar.

Sigue asunto computadora por zodíaco, numerología y muchón, uñas y líquido vaginal que coloca sobre tablita de vidrio y la ~~deja secar bajo~~ cubre con otra tablita o que se cierra como petaca.

La Belle Hélène

Aclaración de no traición a Pozzi la da a través de Stein. Además Pozzi le brinda el gran amor y divorcio, pero ella no, ese gusto no se lo da porque no cree en ese entrega del gran amor

[067 A] 066 A

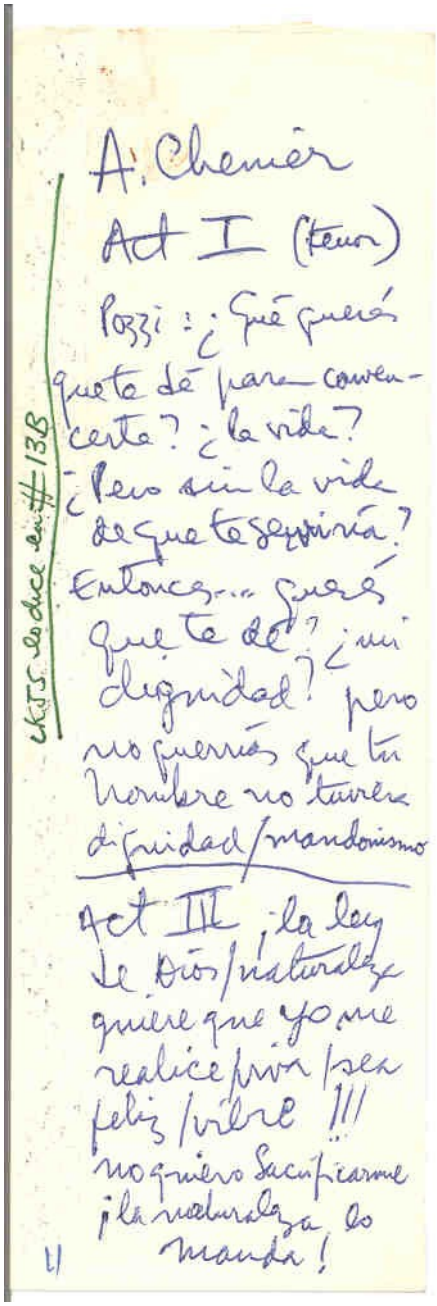
Estado de ánimo de Anita mientras piensa en X-22 es: ¡quiero salvarme, plis, salvarme! → y explicación artículo mortis con Pozzi
==========
clínica, ella contenta pero con sueño amor. Es su servicio militar y terminará, pero podrá quedarse como voluntaria. Sexo para feos viejos y enfermos. Día off va a ver a boy
---
Hay también servicio de hombres? NO!!! ⟶
El muchacho está en service?
¿Ella le dice secreto? Ella no sabe nada. Ella tiene pesadillas con Lya y Anita. En pesadillas se entera?
¿O es él quien está haciendo pesquisa? Sí, y ella lo confirma.
El es el gran amor ¿por qué? Porque le finge todo, ella está analizada por computadora y él le sabe debilidades.
Ella lo mata y va a expirar su culpa en clínica **recién abierta → ella será g. pig** Siberia, de enfermos especiales, y allí llega desesperada. Pero al dar a esos pobrecitos siente felicidad, incluso se mete con contagioso en la oscuridad (para no verlo por lo repulsivo) y morirá

[067 R] 066 R

→ Ella se enamora de boy que está en servicio militar también. Le cuenta pesadillas y él cuenta en buró. El ha sido puesto en pista, sospechan de varias, las más hermosas del lugar. Pesadillas confirman, aunque sospechan que pueda ser enviada para despistar.
Sigue asunto computadora, por zodíaco, numerología y mechón, uñas y líquido vaginal que coloca sobre tablita de vidrio y la ~~deja secar bajo~~ cubre con otra tablita o que se cierra como petaca.

La belle Hélène
Aclaración de no traición a Pozzi la da a través de Sten. Además Pozzi le exigía el gran amor y divorcio, pero ella no, ese gusto no se lo da porque no cree en esa entrega del gran amor.

[068] 067



A. Chenier

Act I (tenor)

Pozzi: ¿Qué quieres que te dé para convencerte? ¿la vida? ¿Pero sin la vida de que te serviría? Entonces... qué quieres que te dé? ¿mi dignidad? pero no querrías que tu nombre no tuviera dignidad/mandonismo

Act III ¡la ley de Dios/naturaleza quiere que yo me realice/viva/sea feliz/libre !!! no quiero sacrificarme ¡la naturaleza lo manda!

LKJS. lo dice en #138

[068] 067

A. Chénier
Act I (tenor)
Pozzi: ¿qué querés que te dé para convencerte? ¿la vida? ¿Pero sin la vida de qué te serviría? ¿mi dignidad? pero no querrías que tu hombre no tuviera dignidad/ mandonismo
[en forma transversal] **LKJS lo dice en # 13 B**

Act III ¡la ley de Dios/ naturaleza quiere que yo me realice / viva/ sea feliz/ vibre!!! no quiero sacrificarme ¡la naturaleza lo manda!

[069] 068 A

stagebill

Vol. III, No. 8 April 1976

CONTENTS

Center Notes

Spring means blooming perennials and for New York City spring has come to mean the perennial Hurok dance season at the Metropolitan Opera House. The Royal Ballet whirls in first opening on April 19 with *Romeo and Juliet* and continuing until May 15 with a repertory of *Swan Lake, La Bayadere, A Month in the Country* and *Rituals* (both New York premieres), *La Fille Mal Gardee, Elite Syncopations* (another first), *Manon, The Dream,* and *Song of the Earth.* Following London's Royal will be the Royal Danish Ballet, May 18-June 5, and American Ballet Theatre, June 7-June 26.

While dancers from all over the world head to New York the Lincoln Center constituents pack themselves off on tour. This summer the New York Philharmonic will make a Bicentennial tour of the United States, under the direction of Leonard Bernstein and Andre Kostelanetz, and Europe, under Mr. Bernstein's direction. Repertoire for the 31-concert, six-week tour will consist entirely of works

[069] 068 A

1 How to be alone and like it (Butterfly)
---
2 Lo aterrador (xxxxxx ted) uno up, otro right here
---
3 Angel flying The traduce of angel PAVAROTTI
---
4 El rapture del vino y amor que no deja saber si fue todo cierto o no (rosenk.)

Los rasgos griegos de R. Aguerre ser cogida por un dios y así vencer la vulnerabilidad. El en cambio vuelve a la womb
[atravesado, con bolígrafo azul] En el extasis ver un paisaje celestial ¿y yo dónde estoy? No estoy, o soy yo el paisaje

Tal vez en #13 B o 15 (relatado a vieja)

#16 nadie hubiese sido capaz de imaginar el cielo, las montañas y el mar

EVITA 2ª algo tan bello que no puede ser mentira, porque sólo la vida puede producir algo así, la imaginación no es capaz de dar algo tan sublime

Alguien pregunta: "¿Y será cierto?"

[070] 069 A – R

Defectos de ella – Romance!!! the romantic couple!!! Descubre que el hombre superior no existe
Conflicto → I want to develop!!! not to be part of a party – Voting for Perón is the PC order ¡se honoriza! Glamour versus pietà per chi è in basso – And after all.. ¿quien dirige el partido no es un individuo? ¿no! pero el partido ordena votar a alguien que es un individuo –
Caught in some special contradictory situation once she gives in to collective interest –

Más defectos → Ursulitis latente – Dejarse impresionar por intrincada teoría – Ready to jump on wagon of "el Viejo" when he's respected by some strong event

Puede haber orden
Se mataría – Se salva pero a gioia de salvarse se ~~agrega~~ superpone un disgusto:
Se le bajan las defensas y
se enferma – No sólo el fascismo es malo en el mundo ¡illness!
HA APRENDIDO a separar sexo de afecto de business de cultura
Un aprendizaje que culmina en 3ª Parte, donde chica es feliz dando y recibiendo diferentes cosas

14-16
El hombre ideal es una mujer no se considera capaz de hacer ella misma lo que le pide (no debe anticipar Elena en #14) y lo rechaza a favor de hombre

[070 A] **069 A**

Defectos de ella. Romance!!! the romantic couple!!!! Descubre que el hombre superior no existe Conflicto → I want to develop!!! no to be part of a party. Voting for Perón is the PC order ¡se horroriza! Glamour versus pietà per chi è in basso.
And after all ¿quien dirige el partido no es un individuo? ¡no! pero el Partido ordena votar a alguien que es un individuo.
Caught in some special contradictory situation once she gives in to collective interest.

Más defectos → Ursulitis latente. Dejarse impresionar por intrincada teoría. **Ready to jump on wagon of "el Viejo" when she's rejected by some strange event.**

[070 R] **069 R**

Puede haber orden de matarla. Se salva pero a gioia de salvarse se ~~agrega~~ superpone un disgusto: se le bajan las defensas y se enferma. No sólo el fascismo es malo en el mundo ¡illness!
HA APRENDIDO a separar sexo de afecto de business di cultura
Un aprendizaje que culmina en 3ª Parte, donde chica es feliz dando y recibiendo diferentes cosas

14- 16
El hombre ideal es lo una mujer no se considera capaz de hacer ella misma (lo debe anticipar Elena en # 14) y lo relega a tarea de hombre

[071 A] 070 A

Partido ordena votar por un candidato y una ideología, en fin de cuentas.

Alej: como Santander, solo coje por amor

Hitler gang sur vivo: o miserable o anarquista

Mi turno es éste, y no el de próxima reencarnación (en Ana M. o en Futu?)

La cabeza tan ordenada como esta pieza –

AM cree que Alej la está ayudando en aclaración lío padre y en cambio la está jodiendo

Clave o madre de Pozzi Calcag – Punto intermedio
eso lo lograría Sten?

en altas esferas no me aclaran, buscan conexiones con organiz. extranjeras antinacionales –

Sten logra aclararle ideas a novio mientras que ella no logró con Calcag

Sten hija Ana M.?

leerá pens. de hombre, no de mujer / Esto lo sabe mientras el agente ella le pregunta

Compañera de Dios

Acusa a Cale de ser demasiado Planificaid, no pasta

[071 A] **070 A**

Partido ordena votar por un individuo y una ideología, en fin de cuentas
---
Alej, como Santander sólo coje por amor

Hitler gang survivor o nihilista o • anarquista

Mi turno es éste, y no el de la próxima reencarnación
(en Ana M. o en Futu?

La cabeza tan ordenada como esta pieza

AM cree que Alej la está ayudando en aclaración lío padre y en cambio está jodiendo
---
O Slave o madre de Pozzi Calcag. Punto intermedio eso lo logra vía Sten
---
en altas esferas no me aclaran, buscan conexiones con organiz. extranjeras antinacionales •

Sten logra aclararle ideas a novio mientras que ella no logró con Calcag. ●

Sten hija Ana M.?
---
leerá pens. de hombre, no de mujeres/ esto lo sabe mientras el agoniza ella le pregunta
---
Compañera de Dios

Acusa a Calc de ser demasiado Planifikeid,• no pasta

[071 R] **070 R**

Con Alej. se da el gusto de lujos - Diversión
creat. - Pero falta sexo

Muy interesante puede ser que ella expli-
que cuando se alejó de Pozzi, porque se estaba
volviendo muy dependiente y él cada vez más tomado
por defensa ~~pero~~ - Then the fall into Alex trap

[071 R] **070 R**

Con Alej. se da el gusto de hijos. Divina
creat. Pero falta sexo •

Muy interesante puede ser que ella expli-
que cuando se alejó de Pozzi, porque se estaba
volviendo muy dependiente y él cada vez más tomado
por defensa presos. Then she falls into Alex trap

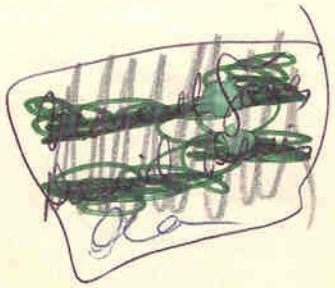
[072 A – R] **071 A – R**

Continuarse en la hija le parece lo más deseable, pero le reclaman que de ese modo no libera a hija – Lo ideal sería agotar fantasía en pareja – Ya de todos modos ella se desquite en hija –
Incluso ella dice al principio que mejor es no apegarse –

OJÍSIMO

Pues al principio la ha cansado de berrettiz (aventuras), ella se defiende ante sí misma diciendo que él habla por despecho – Final de novela le dará que lo que tiene que encontrar es el hombre ideal en ella misma →

el hombre que
1) sabe querer a la hija
2) sabe querer a la mujer que hay en ella mama
3) sabe querer al hombre que hay en ella misma
4) sabe luchar por ideales –



[072 A] **071 A**

Continuarse en la hija le parece lo más deseable, pero le reclaman que de ese modo no libera a hija. Lo ideal sería agotar fantasías en pareja. Ja
De todos modos ella se despacha en hija. Incluso ella dice al principio que mejor es no apegarse.
==========
OJÍSIMO

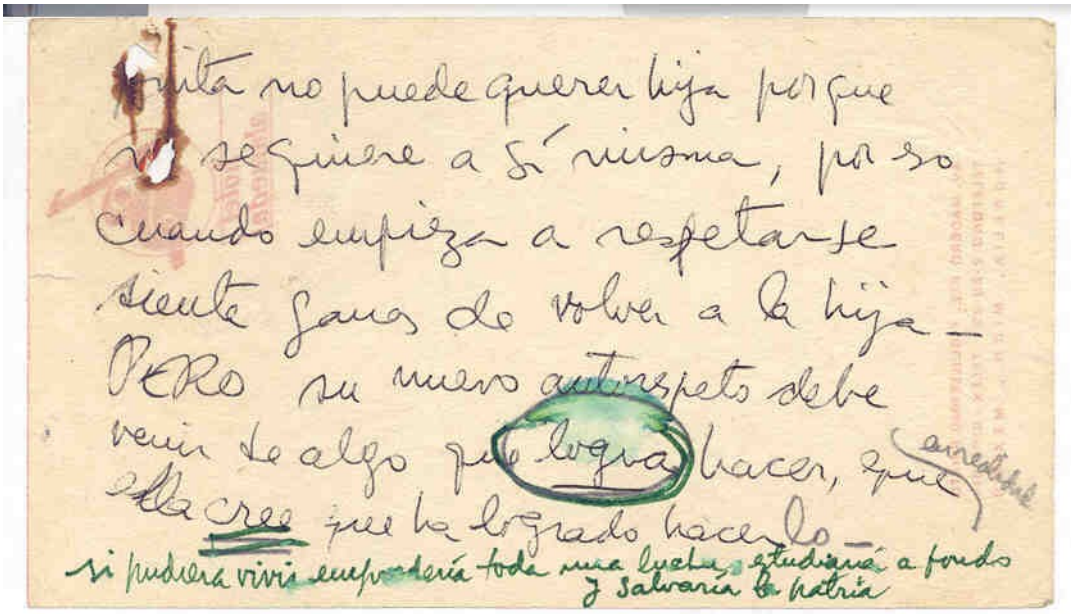
Pozzi al principio la ha acusado de berretines (románticos), ella se defiende ante sí misma diciendo que él habla por despecho. Final de novela le dirá que lo que tiene que encontrar es el nombre ideal en ella misma →

[072 R] **071 R**

el hombre que

1) sabe querer a la hija
2) sabe querer a la mujer que hay en ella misma.
3) sabe querer al hombre que hay en ella misma
4) sabe luchar por ideales

[073] 072 A



Pepita no puede querer hija porque
no se quiere a sí misma, por eso
cuando empieza a respetarse
siente ganas de volver a la hija —
PERO su nuevo autorespeto debe
venir de algo que logra hacer, que
ella cree que ha logrado hacerlo —
si pudiera vivir emprendería toda una lucha, estudiaría a fondo
y salvaría la patria

[073] **072 A**

Anita no puede querer hija porque
no se quiere a sí misma, por eso
cuando empieza a respetarse siente ganas de volver a la hija.
PERO su nuevo autorespeto debe
venir de algo que logra hacer, que **en realidad**
ella cree que ha logrado hacerlo

si pudiera vivir emprendería toda una lucha, estudiaría a fondo
y salvaría la patria

[074] **073**

Al ir muriendo Stein piensa que lástima no
tener una hija, qué felices las que tuvieron una
hija que va a cumplir sus sueños en una
vida nueva ¿como hubiese sido mi hija? (escribir hija
de Anita "tal vez quería más al padre, pero no importa") qué feliz la madre de su hija...
¡hasta poder aconsejarla y decirle que
se tenga fe!

otra prisa
Tiene hija y le cuenta cuanto se desahoga así

[074] 073

otra presa tiene hija y le cuenta cuanto se desahoga así

Al ir muriendo Sten piensa que lástima no tener una hija, qué felices las que tuvieron una hija, que va a cumplir sus sueños en una vida nueva ¿como hubiese sido mi hija? (describir hija de Anita "tal vez quería más al padre, pero no importa") qué feliz la madre de esa hija... ¡para poder aconsejarla y decirle que se tenga fe!

[075] **074 A - R**

Greta projects
over the cute lad
all her fantasy,
he's cute but
she makes him
the only cute
one ever, or in
his generation,
she makes him
unique
divine
fable-flattered
magic

Why didn't I take
him to La Boca...?
mistake...
he didn't want

to meet dwarfs,
he wanted to think
he was winged as I
am, but looking

at dwarfs made
him remember he
was one ---

[075 A] **074 A**

Greta projects over the cute said all her fantasy, he's cute but she makes him the only cute one ever, or in his generation she makes him

unique divine fable- flavored magic

Why didn't I take him to la Boca.
mistakes...
he didn't want

[075 R] **074 R**

to meet dwarfs, he wanted to think he was winged as I am, but looking

at dwarfs made him remember he was one.....

Comentario de los documentos:

[066]: Sería de los primeros esquemas, donde aparecen un médico y un psiquiatra, personajes que son borrados en versiones posteriores, y el nombre de Elena U. (Urrutia), quien sería modelo para personaje de Beatriz, con la inicial del apellido. En relación con la anotación sobre política, aunque el peronismo estuvo presente desde el comienzo del proyecto, la posibilidad barajada en este documento de no definir la afiliación funciona como una definición posible de un movimiento que en vastos sectores de la izquierda encarnó más como un anhelo, un "wishful thinking", que como una ideología.

[067 A-R]: Es también de las primeras anotaciones, en las que Puig se cuestiona la relación de Ana con los otros personajes, en particular con quien sería W218 y con Pozzi. El nombre de W218 aparece acá como Sten, y con matrícula X-22, subsiste la idea de una "memoria rara del pasado y el futuro", a través de las pesadillas de Sten con Lya y Anita, que en la versión édita quedarán diluidas. Se conserva el sueño de W218 con la actriz, en el final de la primera parte de la novela. El proceso de escritura de Puig se revela una vez más como un borramiento de indicaciones de lectura. Por otra parte, en un momento en que no está definida la historia del futuro, queda registrado un detalle que subsistirá hasta la versión édita, el análisis de la muchacha y la presencia de "tablitas de vidrio" que se convierten en "planchuelas": "Ya se podría completar el análisis detallado de la personalidad de la muchacha, iniciado en base a estudios zodiacales, a análisis de su saliva dejada en copas y cubierto, a observación de sus cabellos sigilosamente recogidos en alguna peluquería. El compatriota sacó el dedo y untó de líquido una de las planchuelas, a la que cubrió de inmediato con la otra. Así pegadas la guardó en el estuche diminuto" (*PA*: 153). En relación con el desenlace de la historia futura, queda establecida la muerte de W218, como en casi todos los pre-textos prerredaccionales. La referencia a *La belle Hélène* (Ópera bufa en tres actos de Jacques Offenbach, con el tema de Helena de Troya) es índice del universo referencial de Puig en el momento de la creación literaria.

[068]: En este documento la reflexión se centra en el tono de la ópera (*Andrea Chénier*), que plantea un dilema entre el deber ciudadano revolucionario y el amor romántico que servirá para la situación dramática de los personajes.

[069]: En este documento hay una mención a Eva Perón, referente casi inevitable en el contexto sociopolítico de la novela, y que podría tomar ribetes simbólicos si se considera que murió de cáncer a los treinta y tres años. La aparición de las Madres de Plaza de Mayo en el escenario político va a cambiar ese modelo, brindando una posibilidad que no estaba en los cálculos de nadie.

[070 A-R]: Los diferentes colores de lapicera indican momentos muy dispares en la elaboración de la novela: por un lado la historia misma de Ana no aparece acá definida, ya que la novela comenzaría con su persecución, como se apunta en los primeros documentos, y recién después aparecería la enfermedad. Por otra parte, el agregado en verde ya está considerando la estructura final de la novela, con las relaciones entre dos historias, aunque la resolución apuntada aparece en la versión édita en el capítulo quince.

[071 A-R]: Es un intento de organizar la historia de Ana en relación con las otras historias. Retoma la anotación del doc. 058 sobre la tensión entre el individuo y el partido. En cuanto al momento de escritura, se puede ver una transición en los nombres: aparece Pozzi Calcag. [Calcagno], indicando o el cambio de nombre o la posibilidad de un doble apellido. El nombre de Ana persiste como Ana María y todavía se considera la intervención de un grupo nazi. En este

documento aparece nuevamente la idea de que Sten / W218 sea hija de Ana; no obstante esa misma posibilidad aparece desechada y la madre imposible de Sten parecería ser el Ama, por su historia y por la aparición en sueños. El personaje de Alejandro, que resultará diabólico, no estará ligado a la maternidad. De acuerdo a este esquema, la aparición de Fito, el marido de Ana, cumpliría la función de convertirla en madre. En los próximos documentos este será el tema de reflexión.

[072 A- R; 073]: La consideración de la relación madre-hija aparece como conflictiva en estos dos documentos. En este estadio de la novela, Ana aparece como una madre que no puede asumir su lugar, y su propia madre no figura, ya que el plan original la daba por muerta. De todos modos, queda definido un punto importante en el conflicto de Ana con Pozzi, quien en la versión édita de la novela la acusará de despreciar a las mujeres y por eso no saber querer a su hija: "Ni a tu hija la querés, ni a tu madre, por esa misma razón [...] Ellas no están acá porque no las querés, las despreciás, no te gustan porque son mujeres." (*PA*: 181)

[074]: En este documento, como en el conjunto de los aquí agrupados, no está definida la resolución de la novela, aunque aparecen poco a poco los componentes. Aparece la idea de la "otra presa" que "tiene hija".

[075 A- R]: Es una anotación que no se relaciona con la novela, probablemente algún comentario personal de tono irónico dirigido a un amigo, como se puede suponer por la mezcla de referencias a Greta [Garbo], con el barrio de La Boca. Otra posibilidad es que fuera un comentario para su taller de escritura. Su inclusión en este grupo parece circunstancial.

I.2. Papeles no agrupados por Puig

En este caso se presenta cada documento seguido de su comentario. Con el fin de poder seguir la evolución de cada una de las historias desarrolladas, incluimos en primer término los documentos referidos a la historia de Hedy/ Lya, luego los que desarrollan la relación de Ana con Pozzi, y finalmente los de Futurama. No existen entre estas anotaciones esquemas estructurales que integren las tres historias.

[076 A] 075 A

En objetos atrapada,
cada objeto un guardián o
un recuerdo de su condición,
la copa no deja escapar el
agua, el tiempo idem.

La copa en que tomó algo que la
calentó y después la durmió,
él insistió, bandido.

Al despertar le tiene de cuidar, él
no está, muta, le dice que se
sepure de que así será feliz,
custodiada como una gema,
el jardín de invierno,
el pabellón del dragón,
encuentra el vino, se calienta
y se duerme, los ángeles,
algo con un ángel se

[076 A] 075 A

En objetos atrapada,
cada objeto un guardián o
un reminder de su condición, la copa no deja
escapar el agua, el estanque ídem.
---
la copa en que tomó algo que la
calentó y después la durmió,
él insistió, brindis.

Al despertar de luna de miel, él
no está, nota, le dice que está
seguro de que así será feliz,
custodiada como una gema,
el jardín de invierno, el pabellón del desayuno,
encuentra el vino, se calienta
y se duerme, los ángeles,
algo con un ángel, se

[076 R] **075 R**

habla de reencarnación, hint
sólo de muñeca superior pro
te damnation —
3ª persona enfoque

Empezar sección II pone algo de pelo sonido

despertar, droga, recorre parte
planta alta, nota, baja,
desayuno en pabellón, los llama a veces dormir
sirvientes, viejos y viejas, ~~o alguna~~
~~mujeres jóvenes~~, una rara,
conversación con sirviente que
la recuerda de cine, encuentra raro,
desde ventana se
invernadero, pregunta a

~~Decidirse~~ dice sirviente - Sí, después
a cómplice de muchachos - Que será
admitido con otros investigadores cuando
Mandl esté - Con ella conversación
sobre ángeles - Ángeles son buenos, protegen
lo bueno - Yo con ponerse del lado de
los malos - cara amenazante

En int. queda encerrada llama
y llega dice, no hay ángeles, sí se lo
secreta, ángel seleccion

[076 R] **075 R**

habla de reencarnación, hint sólo de muñeca superior no de damnation.

Al empezar sección II poner algo de haber soñado

3ª persona enloque

despertar, droga, recorre parte planta alta, nota, baja, desayuno en pavilion los sirvientes, viejos y viejas, ~~o algunas mujeres jóvenes~~, **llama una y viene la joven**, una rara, ~~llama~~ conversación con sirviente que la recuerda de cine, encuentra vaso, desde ventana ve invernadero, pregunta a

---

~~Decidir sobre~~ chica sirvienta. Sí, después es cómplice de muchacho. Que será admitido con otros investigadores cuando Mandl está. Con ella conversación sobre ángeles. Angeles son buenos, protegen a los buenos. Ojo con ponerse de lado de los malos, casi amenazante.

en inv. queda encerrada, llama y llega chica, no hay ángeles, sí se lo señala, ángel peleador

[**Comentario**: Es una anotación temprana. El agregado escrito con bolígrafo azul supone una reflexión sobre las dos secciones del primer capítulo, pero puede ser bastante posterior. Otros elementos que se desarrollan en anotaciones: el pabellón y el invernadero como ámbitos donde se desenvuelve la trama y la conversación sobre los ángeles que luchan contra la maldad. La sirvienta como cómplice de la huida es un dato de la biografía de Hedy Lamarr, en la novela el muchacho asumirá también la condición de sirvienta joven, y degollará a quien es la doble del Ama.]

[077] 076

Ve que le sigue la
muchacha, por aquí
¿Por qué no me sigue
una vez? Podrá alcanzarla
Ve de lejos lighthouse

Al atardecer cierran
casa, por imposibili-
dad de vigilar en oscuridad.
Sube escalera, titanes,
luego Empedocles. Se dio
vuelta, alguien
la miraba, angel
no fue sino

[077] **076**

Ve que la sigue la muchacha, por ágil ¿por qué no me sigue una vieja? Para alcanzarla

--

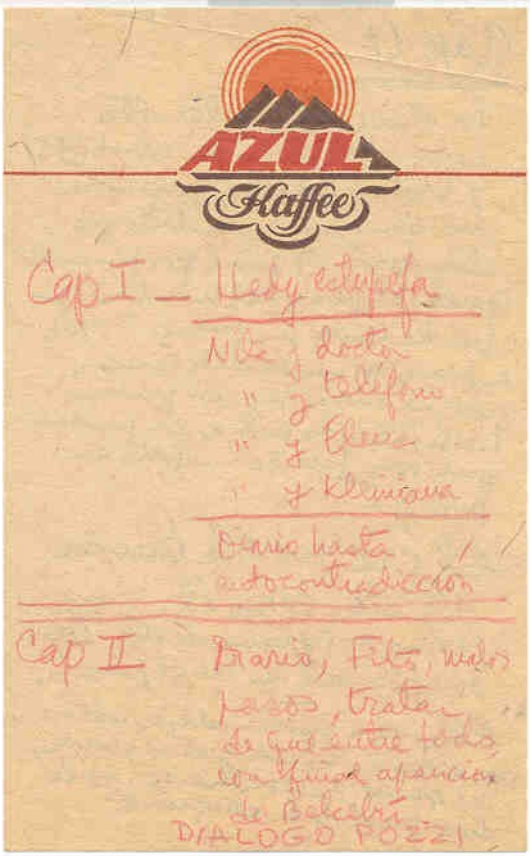
Ve de lejos hot house

--

Al atardecer cierran casa, por imposibilidad de vigilar en oscuridad.
Sube escalera, titanes, luego ángeles. Se dio vuelta, alguien la miraba, **no pez sino** angel

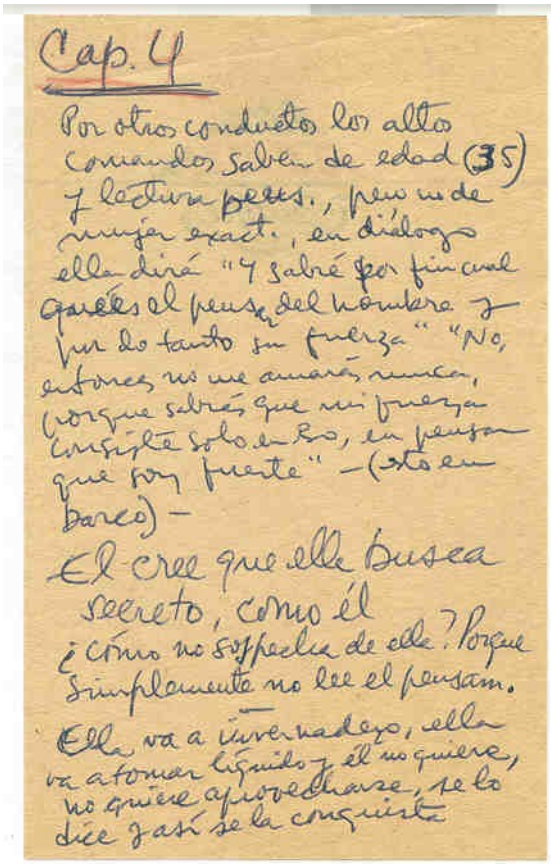
[**Comentario**: anotación temprana donde aparece una nueva reflexión sobre la “muchacha”, que luego será el espía travestido]

[078 A – R] **077 A - R**



Cap I – Hely estupefa
Nile y doctor
" y teléfono
" y Elena
" y Kleinova
Diario hasta autocontradicción

Cap II Mario, Fito, malos pasos, tratan de que entre todos con fingida aparición de Balcarce
DIALOGO POZZI



Cap. 4

Por otros conductos los altos comandos saben de edad (35) y lectura pers., pero no de mujer exact., en diálogo ella dirá "Y sabré por fin cual quiés el pensa del hombre y por lo tanto su fuerza" "No, entonces no me amarás nunca, porque sabrás que mi fuerza consiste solo en ro, en pensar que soy fuerte" – (esto en barco) –

El cree que ella busca secreto, como él
¿Cómo no sospecha de ella? Porque simplemente no lee el pensam.

Ella va a invernadero, ella va a tomar líquido y él no quiere, no quiere aprovecharse, se lo dice y así se la conquista

[078 A] **077 A – R**

Cap I- Hedy estupefa

Nita y doctor
" y teléfono
" y Elena
" y kleiniana

Diario hasta
autocontradicción
==========
Cap II Diario, Fito, malos pasos, tratar de que entre todo con final aparición de Belcebú
DIALOGO POZZI

[078 R]

Cap. 4

Por otros conductos los altos comandos saben de edad (35) y lectura pens., pero no de mujer exact., en diálogo ella dirá "y sabré por fin cual qué es el pens**ar** del hombre y por lo tanto su fuerza" "No, entonces no me amarás nunca, porque sabrás que mi fuerza consiste solo en eso, en pensar que soy fuerte"- (esto en barco)-
El cree que ella busca secreto, como él
¿cómo no sospecha de ella? Porque simplemente no lee el pensam.

Ella va invernadero, ella va a tomar líquido y él no quiere, no quiere aprovecharse, se lo dice y así se la conquista

[**Comentario**: Aunque se refieren a lugares y momentos diferentes de la novela, en ambos casos se puede ver que corresponden a una etapa intermedia de la redacción. El anverso desarrolla aspectos de la historia de Ana y conserva una estructura que será modificada, cual es la de diálogos con varios interlocutores, que se verán reducidos a Beatriz (Elena) y Pozzi. La presencia de la psicoanalista kleiniana supera los esquemas prerredaccionales y aparece en una primera versión del capítulo 1:

> "—No sé, hace un buen rato que estamos hablando y todavía no sé cuales son sus ideas, en este caso, quiero decir. O en general también.
> —Continúe.
> —Ve, Ud. no me contesta sí o no, nunca.
> — ~~Seño~~ No le extrañe, es parte de nuestro método. Practicamos el análisis kleiniano, es decir que el analista se reduce a escuchar.
> —Ah..."

El reverso presenta un resumen argumental del capítulo 4 que se mantiene, con varios detalles, en particular la escena del invernadero, que se desarrollan del modo anotado aquí.]

[079] **078**

Jornada de Star

~~Despertador 5.30~~
~~desayuno en el bungalow~~
~~Maquillaje~~
~~Llamar a Los Angeles 6.00~~
~~estudio chofer (no?) 6.15~~
~~studio make up (no) 7.00~~
~~Desayuno — 6.30~~
ella puede comer de todo
Crawford, Bana, Shearer,
no recordaba los nombres
(la de ojos saltones y
de sapo
(la rubia barata que
reemplaza otra r.b.)
(la ex dueña del
estudio, cómo la humillan)
~~filmación → 9*~~
lunch** → 12 (con dama que te va a maquillar ella)
shoot → 13
stop → 6
home → 6.30 (COTER)
dama de cua
shower →
dinner → 7.00
nap →
study → 9.00 una hora con Dana
10.00 to bed

* galán celosísimo, Clark
se le para, ella sólo sonríe,
él le pega la mano, "I'm
not a sex object, I want to
talk to people" quiere ser
por su intelecto
** se pasan mas con
artículo sobre mujer libre
¿no puede llorar pensando
en hija? ¿porque es
actriz fría?
~~sueño → que está enfermo~~
y no puedo filmar,
¿se oye llorar a una mujer?
no
"Sí, tuve una hija before
coming here, but don't think,
y así, casada en cuba
pero no me importa. Donde está,
no sé y no me importa
tal vez porque su padre era
un borracho —

[079] **078**

Jornada de Star
~~suena el despertador 5.30 desayuno un té bungalow~~
~~pantalones~~
~~lomas de Los Angeles 6.00~~
~~estudio's chofer (coje? no) 6.15~~
~~estudio make up ---------- 7.00~~
~~desayuno---------- 6.30~~
ella puedo comer de todo
Crawford, Lana, Shearer
no recordaba los nombres
(la de ojos saltones y de sapo
(la rubia barata que reemplaza a la otra r. b.)
(la ex dueña del estudio, cómo la humillan)

~~filmación~~ → ~~9 *~~
lunch ** → 12
shoot → 13 + (con dama que se va a preparar cena)
stop → 6
home → 6.30 (COJER)
~~chico~~ dama de cía
shower →
xxxxx → 7.00
nap →
study → 9.00 una hora con Dama
~~Chofer~~ → ~~2~~
10.00 to bed

* ~~galán celosísimo, Clark se le para, ella se la agarra, él le pega en mano, "I'm not a sex object, I want to talk to people"~~ quiero atraer por mi intelecto

** ve fan mag con artículo sobre mujer libre

~~+ ¿no puede llorar pensando en hija? ¿porque es actriz fría?~~

sueño → que está ~~enferma y no puede ir a filmar, ¿se oye llorar a una~~ niña?
no

"Sí, tuve una hija ~~before coming here, but don't blush, I~~ was married, remember.
~~pero no me~~ importa donde está, no sé y no me importa tal vez porque su ~~padre era un bri~~bón.

[**Comentario**: Casi todos los detalles anotados en este documento fueron utilizados en la novela; lo que más cambia es el sueño, que aparece al comienzo del capítulo 7 y del que queda sólo el llanto de la niña.]

[080, H 1 A] 079 (H 1A)

1º sed, Dorothea la tira al suelo
y desaparece.

2º Ella la busca ↑ la encuentra
entre plantas y más plantas, se le hace espejismo de Theo

3º Diálogo cruzado
la fuga con suspenso (1)

4º Barco - Aquí truquete como que ella sueña estar navegando con él y no, es cierto. Tal la felicidad que sólo la circula como sueño

Descripción barco - Mayor - Pareja - Mayor quiere saber quien es - Ella sueña, se despierta y ~~se sumerge~~ con él igual que con Mandl ¿qué sueño? Tal vez que está enferma y él le pide ayuda con soviéticos - El le asegura que no, en ~~una isla del Pacífico~~ juntos ~~pasarán de nuevo~~ - El hace dibujo porque sí no puede creerlo se le pasa de tanta felicidad. Hablan de vida feliz, ¿en qué? ¿en gran circuito? diferentes modelos de felicidad
bajaron en Funchal - Ella duerme - Ella oye conversaciones, se despierta y le sacan tanto, le dice que él sólo quiere más porque ella se volverá insustituible. El confiere y ella lo mata

"Sólo yo también Campo de Fresas, en creer el 2 en ~~que~~ Tiempo Perdido, el 3 ~~el~~ espejo ~~que~~ quiere reflejar ~~la~~ ~~vida~~ y puede"

ro - Poeta/Val/dama - Vacaciones - Serrania Galve Torrea ESTA ENCINTA.

(1) Amordazar a doble. Pago de pactos con los nuestros, que estos ayudan ¿cómo?
Los nuestros le quieren que ella apresure la fuga - Se le cierran puertas, se le atascan cierres, se le cae llavín de joyero entre pelos al fondo visión, se patente como espejo se cae - Fuerzas desatadas, pero más que ella asocia con Theo ¿? T.: "mi misión es ir al fondo del ~~T. Dama~~ fondo del ~~barque~~ y conectar la alarma nocturna que consiste en que todo el parque se ilumine si se introducen elementos extraños" - Ella lo se

(Dirá que a doble le debe mostrar lancha, una vez en lancha con pistola [illegible])

[080, H 1 A] **079 (H 1A)**

1º	sed, Dorothea la tira al suelo y desaparece.
2º	Ella lo busca lo encuentra entre plantas y más plantas, se le hace espejismo de Menfis.
3º	Diálogo cruzado la fuga con suspenso (1)
4º	Barco. Aquí truquete como que ella sueña estar navegando con él y no, es cierto. Tal la felicidad que solo la concibe como sueño. Descripción barco. Mayer. Pareja. Mayer quiere saber quien es. Ella sueña, se despierta y comenta con él igual que con Mandl ¿qué sueño? Tal vez que está enferma y él le pide ayudarla con soviéticos. El le asegura que no, en una isla del Pacífico empezarán de nuevo. El hace diario porque si no no puede creer lo que le pasa de tanta felicidad. Hablan de vida feliz ¿en isla? ¿en gran ciudad? diferentes motivos de felicidad. Ella oye comentario con marinero, bajarán en Funchal. Ella **prepara a sus** finge y le saca tema, le dice que él no la amará más porque ella se volverá monstruo. El confiesa y ella lo mata. ESTA ENCINTA **"Sabes, yo también tengo dificultad en creer en tanta felicidad y por eso escribo un diario, así logro escindir realidad y sueño"**

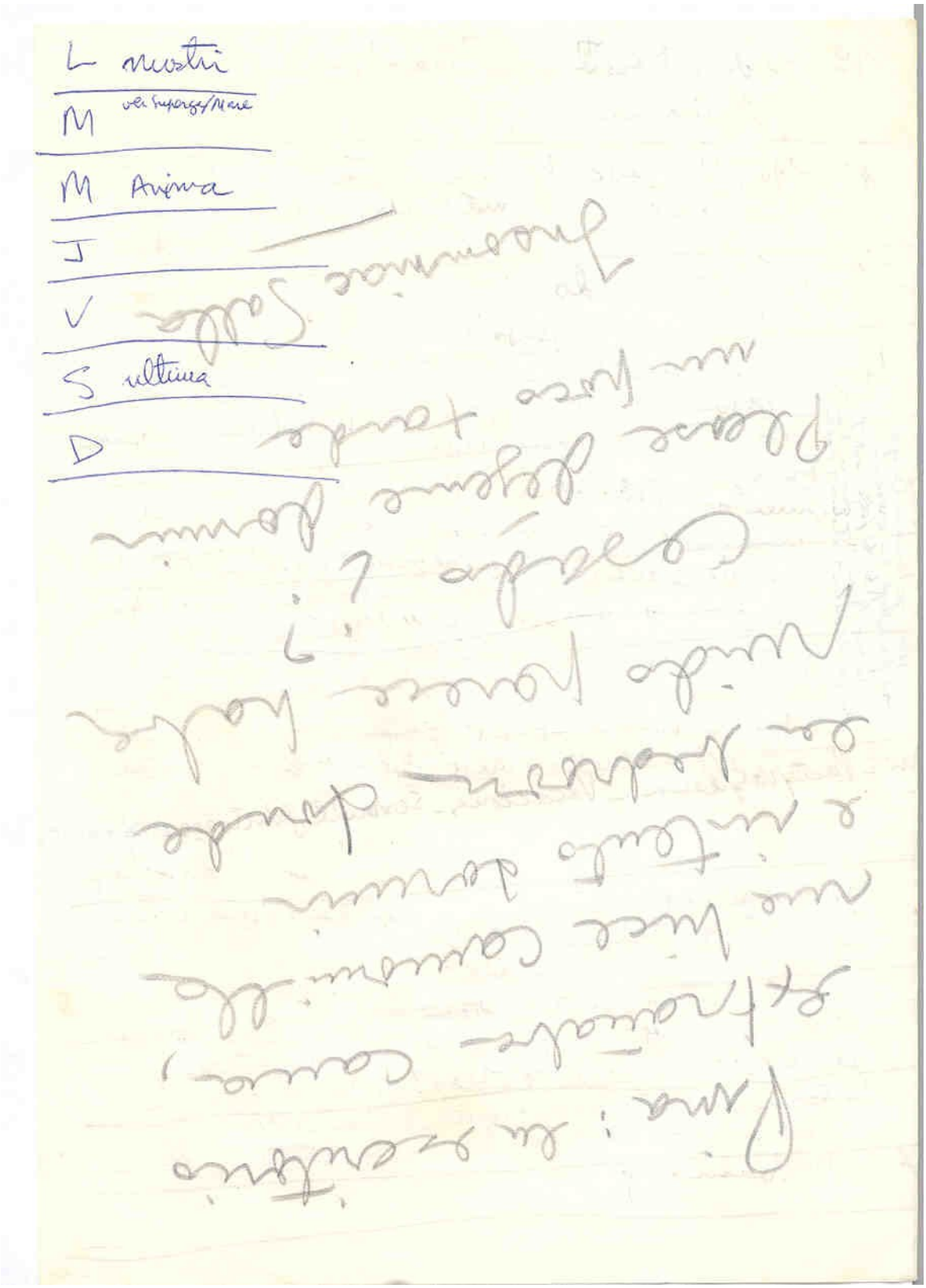
[texto que es continuación de 2 R] ro. Pacto/ Vals/ dama. Vacaciones. Serranito Galve Cores

(1) Amordazar a doble. Algo de pacto con los muertos, que estos ayudan ¿cómo? Los muertos no quieren que ella apresure la fuga. Se le cierran puertas, se le atascan cierres, se le cae llavín de joyero entre pelos alfombra visón, ve patente como espejo se cae. Fuerzas desatadas, pero algo más que ella asocia con Theo ¿? T.: "mi misión es ir al ~~P. Desayuno~~ fondo del estanque y conectar la alarma nocturna que consiste en que todo el parque se ilumine si se introducen elementos extraños". Ella lo ve

(Dirá que a doble le debe mostrar lancha, una vez en lancha con pistola hará cambiar rumbo)

[**Comentario**: Se trata de una hoja doblada al medio en forma de libro, esta sería el anverso de la primera hoja resultante, pero contiene la continuación del rayado que sirve como guía para la lista contenida en el reverso de la hoja 2. Los documentos pertenecen a una etapa avanzada de la redección, por ejemplo al cuadro resumen del documento 034 donde la historia de la fuga no está definida. No obstante, los nombres utilizados siguen correspondiendo a los nombres biográficos.]

[080, H 1 R] **079 (H 1R)**



[080, H 1 R] **079 (H 1R)**

[bolígrafo azul]

L mostri_____
M ver Superga/ Mare
M Anima_____
J_____
v_____
S ultima_____

Pina: en escritorio extrañaba cama, me hice camomilla e intento dormir en bedroom donde ruido parece hacer cesado ¿?
Please déjeme dormir un poco tarde

Insomniac Salla

[**Comentario**: La nota personal confirma las declaraciones de Puig acerca de lo que le costó escribir esta novela debido entre otras cosas a la dificultad de encontrar un lugar silencioso para trabajar. Es de suponer que la nota fue dejada en el departamento de la calle Bedford, en Nueva York.]

[080, H 2 A] **079 (H 2A)**

Cap 4 Isla y barco

- Llaman a Mandl? Sombra entre disponentes de fundición (Mandl piensa matarla poniéndola en caja de celuloide para venganza asfixia y desfiguración de belleza) Pero entre el estruendo de fundición sólo eran segundos de escapar a micrófonos con el enviado, Mandl es agente doble - El enviado le viene a dar últimas novedades: 35 años y sospechas de que mujer sea agente, han encontrado irregularidades en partida nacimiento Lya - Se lanzará a isla (Corbé) esa noche -

Mientras tanto - Invernadero, él se desanda y ~~no la sigue bien~~ - ~~LA DOBLE, no se la dejan ver, Dorothea se la muestra~~, se hará pasar por ella para salir - ~~Pero antes que ella se asuste al verse paseando por porque.~~

OJO combinar lo ultraterr. y lo terreno - Con pacto muertos.

~~Es Fodiario tiene que ser desconocido para todos nuevo enmascarado - So de 30 años, le es revelado en un sueño, Como lo que lo da fecha~~

Pero finge no saber nada, sólo dice querer liberarla de prisión por estar enamorado de ella - Le pregunta edad, él dice algo de los 30 que permite a lector colegir... Cuenta ser espía de Mandl como mujer, mientras que calla ser espía ~~nuevo~~ -

El no sabe si ella estará de parte de Mandl o no, esto se sabe por interioridad de él - Conoce irá enamorando y que cambia de plan, Funchal, etc. OJO: muertos intervienen en barco, ella tuerta algo malo de él y así que va y pregunta a contramaestre -

[080, H 2 A] **079 (H 2A)**

Cap 4 isla y barco

¿Llaman a Mandl? Sombras entre chisporroteos de fundición (Mandl piensa matarla poniéndola en caja de celuloide para ver lenta asfixia y desfiguración de belleza) sólo entre el estruendo de fundición estaban seguros de escapar a micrófonos con el enviado, Mandl es agente doble. El enviado le viene a dar últimas novedades: 35 años y sospechan de que mujer sea agente, han encontrado irregularidades en partida nacimiento Lya. Se largará a isla (tarde) esa noche. Mientras tanto. Invernadero, él se desnuda y no la deja beber. ~~LA DOBLE, no se la dejan ver, Dorothea se la muestra~~, se hará pasar por ella para salir. ~~Poner antes que ella se asusta al verse paseando por parque.~~ OJO combinar lo ultraterr. y lo terreno. Con pacto muertos.
~~Texto diario tiene que ser desconocido para todos menos muchacho. Lo de 30 años le es revelado en un sueño, como lo fue lo de fecha~~
Theo finge no saber nada, sólo dice querer liberarla de prisión por estar enamorado de ella. Le pregunta edad, el dice algo de los 30 que permite a lector colegir... Cuenta ser espía de Mandl como mujer, mientras que calla ser espía ~~inglés~~**ruso.**
El no sabe si ella estará de parte de Mandl o no, esto se sabe por interioridad de él. Como se irá enamorando es que cambia de plan, Frunchal, etc. OJO: muertos intervienen en barco, ella sueña algo malo de él y es así que va y pregunta a contramaestre.

[**Comentario**: En este resumen de argumento, que sirve de guía para la redacción del capítulo cuatro, Puig utiliza el tema del pacto con los muertos, una de las claves del género de terror que permite el acceso a diferentes dimensiones del tiempo.]

[080, H 2 R] **079 (H 2R)**

38 Nov. Mujeres

39 ↓

40 Romance/La fiesta

41 Orquídea

42 Dan y Elsa / No salgas de noche

un niños de 7 a 9

43

44 Leocadia – Si Eva si hubiese estado

45 La señora Ana / Sangre negra – voz tórtola – ~~Gabriel~~ Petrone – Ave

46 Vivir con papá – Mi Guerida – Ruth –

47 Un lío de millones

48 angel sin pudor – rosa azul

49 El mago sordido / Trenes a Valparaiso – Los árboles mueren... / Duendes

50 Gringalet

[080, H 2 R] **079 (H 2R)**

38 Nov. Mujeres

39

40 Romance? La fiesta

41 Orquídea

42 Dan y Elsa / no salgas esta noche

43 maridos de 7 a 9

44 Leocadia. Si Eva se hubiese vestido

45 La señora Ana / Sangre negra – voz tórtola – xxxxPetrone. Av[ro. Pacto/ Vals/ dama. Vacaciones. Serranito Galvé Cores]

46 Vivir con papá. Mi querida. Ruth.

47 Un lío de millones

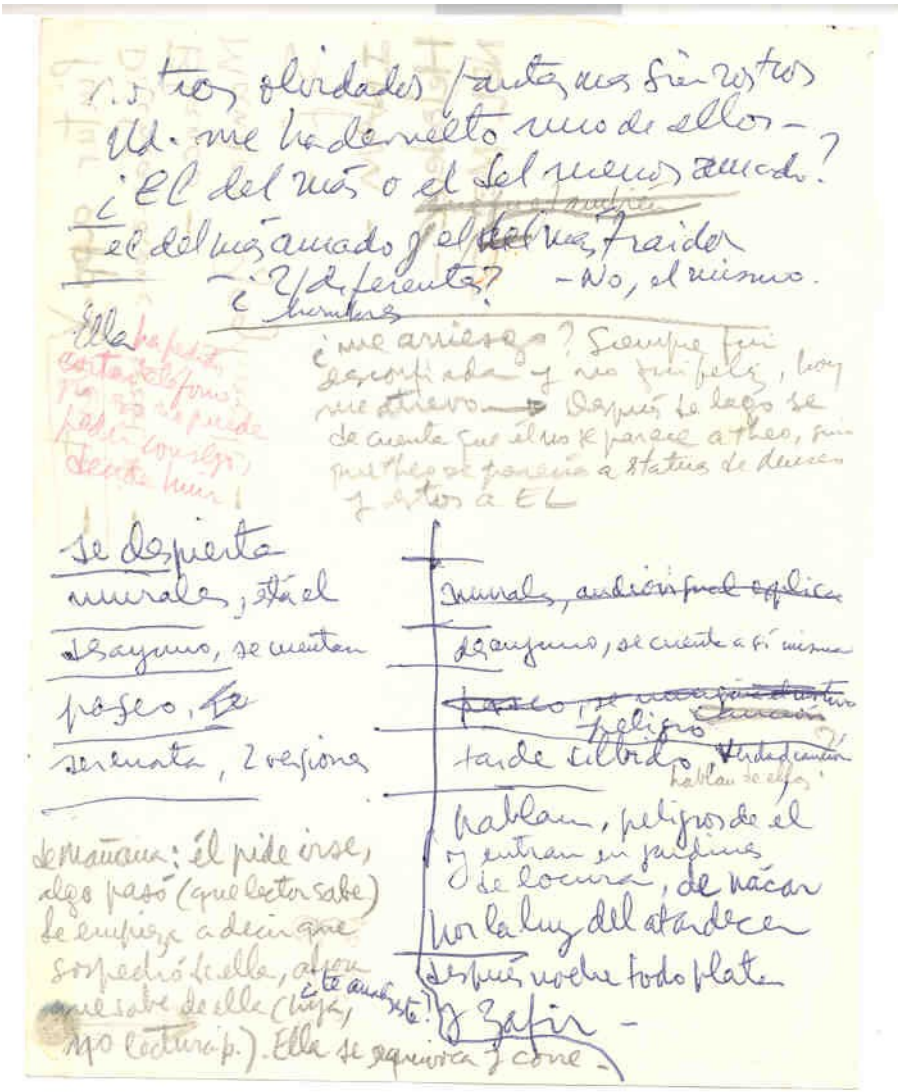
48 angel sin pudor. rosa azul

49 El mago escondido/ Iremos a Valparaíso. Los árboles mueren.../ Duendes

50 Gringalet

[**Comentario**: La lista que se presenta corresponde a obras de teatro que se dieron en Buenos Aires, algunas de las cuales fueron después llevadas al cine en Argentina o en el extranjero. En tres de ellas actuó Mecha Ortiz, de quien Manuel Puig era admirador: se trata de *Mujeres*, *La orquídea* y *La señora Ana luce sus medallas.* Paul Misraki escribió la música de *Si Eva se hubiese vestido*, que incluye la famosa canción que comienza: "La mujer que al amor no se asoma, no merece llamarse mujer..."; En cuanto a los nombres que aparecen en el renglón correspondiente al número 45, podemos distinguir los de Francisco Petrone, Carlos Cores y Elisa (Christian) Galvé, grandes actores argentinos muy populares, y el de Víctor Monge "Serranito", músico español. (Debo esta información a Italo Manzi.)]

[081 A] **080 A**



¿Los tres olvidados / tanta, nos sin rostros
Ud. me ha devuelto uno de ellos –
¿El del más o el del menos amado?
¿El del más amado y el del más traidor
¿Indiferente? – No, el mismo.
¿humano?
¿me arriesgo? Siempre fui sacrificada y no fui feliz, hoy me atrevo → Después se lago se da cuenta que él no le parece a Theo, sino que Theo se parecía a Estella de Deseo y estos a EL

Ella ha pedido cita telefónica; ya no se puede pedir consejo, decente hum!

Se despierta
mirada, está el
desayuno, se cuentan
paseo, la
serenata, 2 versiones

Mirada, ~~audición final explica~~
desayuno, se cuenta a sí misma
~~paseo, se [illegible]~~
peligro ~~[illegible]~~
tarde silbido, ~~verdad cuán~~
hablan de ellos
hablan, peligros de el
y entran en jardines
de locura, de nácar
por la luz del atardecer
después noche todo plata
y Zafir –

Mañana: él pide irse,
algo pasó (que lector sabe)
se empieza a decir que
sospechó de ella, aquí
que sabe de ella (cuja,
no lectura p.). Ella se agrisa y come –

¿te acuerdas?

[081 A: el reverso contiene anotaciones personales con letra que no es de Puig]

rostros olvidados fantasmas sin rostros Ud. me ha devuelto uno de ellos.
¿El del más o el del menos amado?
--
el del más amado ~~y~~ **que fue también** el ~~del~~ más traidor
--
-¿2 **hombres** diferentes? -No, el mismo.

¿me arriesgo? Siempre fui desconfiada y no fui feliz, hoy me atrevo → Después de lago se da cuenta que él no se parece a Theo, sino que Theo se parecía a estatuas de Museo y estos a EL

Ella ha pedido cortar el teléfono, por eso no puede pedir consejo, decide huir.

se despierta	
--------	----------
murales, está el	~~murales, audiovisual explica~~
----------	----------
desayuno, se cuentan	desayuno, se cuenta a sí misma
----------	----------
paseo, ~~re~~	~~paseo, se imagina el xxxxx~~ ~~canción~~ peligro
----------	----------
serenata, 2 versiones	tarde silbido verdad canción **hablan de ellos?**
----------	----------
[con lápiz de escribir] de mañana: él pide irse, algo pasó (que lector sabe) Le empieza a decir que sospechó de ella, ahora que sabe de ella **¿te analizaste?** (hija, no lectura p.). Ella se equivoca y corre.	hablan, peligros de él y entran en jardines de locura, de nácar y por la luz del atardecer ---------- después noche todo plata y zafir.

[**Comentario**: Este documento elabora elementos de la última etapa de la historia de Lya. En este documento, escrito a modo de collage por los diferentes materiales, que suponen diferentes momentos y reflexiones, Puig anota detalles, frases que pasan casi idénticas a la novela. El encabezado, escrito con bolígrafo azul, se publica así: " 'Hay fantasmas sin rostro , hombres que la memoria de una mujer ha preferido olvidar. Usted acaba de devolverle el rostro a uno de esos fantasmas', '¿Al más insignificante?', '¿Al más amado y al más traidor', 'Me parezco entonces a dos fantasmas diferentes...', 'No, a uno solo'." (*PA*: 104-105).]

[082 A] 081 A

7

Hwood/Mexico

Zombie y el inspirado idéntico Theo – Le quiere porque ante belleza ella, solo resalta la Verdad –
Ella sospecha que él sabe –

Holiday in Mex
hacienda
"south of the border
charm" Algo que
forma ¿adonde?

OJO → R. Aguerre

hacienda, a la noche
suena horror, Viena

Algo con hija, tal vez que la única sospecha de esq. propia de que ella no quiere a hija "si le pudiste cercenar de ti así..."

¿Cómo se imagina felicidad fuga?
Muchacha Campo, no quiere a muchacho
espera gran amor, y se lo pide a
la virgen, así pasó,
y la virgen le dice
"pero si me pides a fulano", entonces
ellos se dan cuenta y
son muy felices y
ella cuida los hijos
y de vieja la rodean
nietos *
Deja puede imaginar
canción como c. de cuna
que madre le canta a hija.
Inspiración viene de
cuadros que ven – Uno
en que chica ya viña.
otro de tahona que no le
gusta – Uno de serenata –
Barbachito le manda
dar una serenata –
La alegría de poder
QUERER, y las
dacosas y cosas a
hijos y nietos –

[082 R] 081 R

OJO, puede spoil
efecto final Heu –

* pero el paisanito
habría resultado ser
un gran hombre, un
revolucionario, político,
y gana su brando y
la lleva como la
dama – SÍ, esto
mejor que amor
hijos –

— o —

Cuadros – Campesinos
en armas – Serenatas –
Boda de chica y
milita – Taberna
de postes –

— o —

luego de Hollywood 39.

1º día, soldado
mira cuadros
oye hermoso canción
alguno desconocido de campesinos

2º día, oye alguien
silba la música,
la busca, le gusta
hablan de canción,
preguntan letra
traducida
alarma – se
disimula

3º
despierta gritos,
remanentes flores,
Ella cuenta de
McCarthyismo,
ella se asusta,
él le habla de hijos –
ella lo contrario

4º El le pide
vise de allí, él
corre peligro, a la
noche algo pasó
que él no le contó –

5º ella desconfía,
lo deja, se va
y al tomar el
camino la sigue
coche – ¿Quién es,
Claudette, el o Maudel?
Ella muere sin saberlo.
Es Claudette –

[082 A] 081 A

7
Hwood/ Mexico

zombie y el izquierdista idéntico Theo. La quiere porque ante belleza de ella, solo resalta la verdad.
Ella sospecha que él sabe

___

Holiday in Mex hacienda "south of the border charm" algo gone forever ¿adonde?

OJO → R. Aguerre

hacienda, a la noche sueña horrores Viena

_____

Algo con hija, tal vez que la única sospecha de izq. proviene de que ella no quiere a hija. "Si la pudiste cercenar de ti así..."

¿Cómo se imagina felicidad Lya? Muchacha campo, **no quiere a muchacho** espera gran amor, ~~xxx~~ y se lo pide a la virgen, así y asá, y la virgen le dice pero si me pides a fulano, entonces ella se da cuenta y son muy felices y ella ama los hijos y de vieja rodean nietos *
Lya puede imaginar canción como c. de cuna que madre le canta a hija. Inspiración viene de cuadros que ven. Uno en que chica ya vieja. Otro de taberna que no le gusta. Otro de serenata. Barbachano y Sra. le mandan una serenata. La alegría de poder QUERER, y les da cosas y cosas a hijos y nietos.

[082 R] 081 R

OJO, puede spoil efecto final Sten.

* pero el paisanito había resultado ser un gran hombre, un revolucionario, político, y gana su bando y la lleva como 1ª dama. SÍ, esto mejor que amor hijos.

Cuadros – Campesinos en armas – Serenatas – Bodas de chica y militar – Taberna de prostis-

---

1er día, **huye de Hollywoodense izq.** soledad mira cuadros. oye hermosa cancion. alguna serenata de campesinos

---

2º día, oye alguien silba la música, lo busca, le gusta hablan de canción, preguntan letra traducida alarma **coche se disimula**

3º despiertan juntos, reman entre flores,

El le cuenta de McCarthysmo, ella se asusta, el le habla de hijos, ella lo contrario.

4º El le pide irse de allí, él corre peligro, a la noche algo pasó que él no le contó.

5º ella desconfía, lo deja, se va y al tomar el camino la sigue coche- ¿quién es, Claudette, él o Mandl? Ella muere sin saberlo. Es Claudette.

[083] **082**

Son las redes de plata un encaje tan sutil
mariposas que duermen en la noche de zafir,
así ~~brillan~~ brillan la luna sobre el lago de cristal
" " tus ojos cuando acaba de llorar
Noches de serenata, de plata, y organdí,
quejas para la ingrata, que por traidor perdí
plenilunio de ,

Cuando serenata, él le va sugiriendo cosas,
amor a hijos, maternidad, ella lo deshecha
cuadros de boda de aldeanos
" 1º de idilio, él quiere, ella con jarro en cabeza
2º " plegaria } en estas le muchacha siempre es muy parecida
3º " boda
4º " soldadera ← la ve en cuadros
5º " Presidente y Sra que saluda, ella no se identifica sino con Mrs. Presidente Calavera

---

A - Sueño, queja niña, no reune de titulos ni maridos
B - Reflexión, tiempo que pasa y ~~[illegible]~~ después de establece tiempo sale a balcón y es HACIENDA, establece que no quiere ver a nadie
C - Le dan serenata (la sacan) de noche en balcón, flores y mariposas, cae al balcón en lazo. nocturna, (!) Mientras ve cuadros (X) después pequeño hint de que es seguida, alguien arroja flecha loco y ella no se da cuenta.
D - La noche, jardín, velas, oye silbido, va al encuentro, él en seguida le pregunta palabras y así la desarma - TERMINA en AMOR -
E - Van a lago (1) que han visto en cuadro, hablan de MacCarty, miedo a ella por fidelidad hija - Miedo él de que la sigan, no debí haberme aventurado -
F - Ella decide dejarlo, pide coche, ~~le sigue~~ se le descompone, camina por sendero y coche se le avalanza - La atrae picada de víbora que allí se ve - Muriendo sueña se pregunta quién la va a llorar, ni hija ni nadie, hija no supo quién ella era - Ser llorada y no llorar por dejar a alguien -

(X) Se aventura por donde hay bandidos pese a advertencia, en [ve de lago va a cactus.
(1) Se mezclan Xochi con Jouit

[083] 082

Son las redes de plata un encaje tan sutil
mariposas que duermen en la noche de zafir,
así ~~brillan tus ojos cuand~~ brilla la luna sobre el lago de cristal
" " tus ojos cuando acabas de llorar
Noches de serenata, de plata, y organdí,
quejas para la ingrata, que por traidor perdí
plenilunio de

Cuando serenata, él le va sugiriendo cosas,
amor a hijos, maternidad, ella lo deshecha
Cuadro es de boda de aldeanos
" 1º de idilio, él que la sigue, ella con jarro en cabeza
2º " plegaria } en estos la muchacha siempre es muy
3º " boda } parecida
4º " soldadera las ve en cuadros
5º " Presidente y Sra que saluda, ella no se identifica sino con Mrs. Presidente calavera

---

A- Sueño, queja niña, no recuerda títulos ni maridos.
B- Reflexión, tiempo que pasa y ~~xxxx~~ después de establecer tiempo sale a balcón y es HACIENDA, establecer que no quiere ver a nadie.
la sacan – desayuno en barcas, flores y mariachis, canal desemboca en lago
realeza las orillas
C- Le dan serenata, matinal (?) Mientras ve cuadros **(X).** Después pequeño hint de que es seguida, alguien arroja ~~flecha~~ **lazo** y ella no se da cuenta.
D- La noche, jardín, velas, oye silbido, va al encuentro, él enseguida le pregunta palabras y así la desarma. TERMINA EN AMOR
E- Van a lago [1] que han visto en cuadro, hablan de McCarthy, miedo a ella por frialdad hija. Miedo él de que los sigan, no debí haberme aventurado.
F- Ella decide dejarlo, pide coche, ~~la siguen~~ se le descompone, camina por sendero y coche se le avalanza. La actriz picada de viruela que allí se ve. Muriendo Lya se pregunta quién la va a llorar, ni hija ni nadie, hija no supo quien ella era. Ser llorada y no llorar por dejar a alguien

---

(X) Se aventura por donde hay bandidos pese a advertencia, en vez de lago va a cactus

(1) Se mezclan Xochi[milco] con Janit[zio]

[**Comentario**: La mayoría de los elementos anotados en este documento son utilizados en el capítulo 7. La anotación "Se mezclan Xochi y Janit" se refiere a Xochimilco y Janitzio. Xochimilco es una zona al norte de la ciudad de México donde se han conservado los canales sobre los que se asienta la ciudad, característica por las trajineras, barcas con flores que recorren la zona en paseos, a bordo de las cuales suelen realizarse festejos: "por un codo del riacho apareció una pequeña embarcación techada de más flores y conducida por un anciano barquero de sombrero enorme, detrás otra embarcación cargada de músicos canosos con atavíos blancos plenos de botones y alabardas" (*PA*: 103). Janitzio es la canción de Agustín Lara, cuyos primeros versos encabezan el documento.]

[084 A] 083 A

Y otra farsa más, le hice, otra vergüenza. En mi
Casa se dijo siempre tomar la leche, y cena y
rojo, como en todas las casas de clase media. No
fue en casa que aprendí a decir ~~las otras palabras~~,
"tomar el té" – ¿Qué necesidad tenía de
mentirle a Beatriz? Pero en ese momento se
me ocurrió ~~así~~ decirle ~~así~~, vaya a saber por qué – Fue
en la escuela secundaria que aprendí esas
diferencias, porque ~~a veces papá me~~ me mandaron
a un Colegio Inglés donde había algunas ~~gente~~ chicas de
clase alta – Fue el desprecio de ellas que me enseñó
las diferencias. ~~Pero claro, yo era siempre la más~~
~~linda, y eran ellas las que se quedaban atrás, de~~
~~algo~~ Y en vez de mandarle al diablo las imité.
~~Y ya ya sé Dios, en eso sí que las dejaba~~
~~atrás~~ Quién sabe en qué andarán, algunas
eran muy buenas chicas, pero ~~muy~~ ninguna
según ~~la abuela~~ viéndome. La clase se separan
solas – Según mamá ~~eran~~ ~~eran~~ no eran ~~cuidadosas~~,
porque ~~de~~ yo era la más nueva de todas –

[084 A] 083 A

Y otra farsa más le hice **a B**., otra vergüenza. En mi casa se dijo siempre tomar la leche, y cena y rojo, como en todas las casas de clase media. No fue en casa que aprendí a decir ~~las otras palabras~~, "tomar el té". ¿qué necesidad tenía de mentirle a Beatriz? Pero en ese momento se me ocurrió ~~ser así~~ **decirle todo eso,** vaya a saber por qué. Fue en la escuela secundaria que aprendí esas diferencias, porque ~~a mis padres se~~ me mandaron a un colegio **caro** donde iban algunas ~~gentes~~ chicas de clase alta. Fue el desprecio de ellas que me enseñó las diferencias. ~~Pero claro, yo era siempre la más linda, y eran ellas las que se quedaban atrás de algu~~ Y en vez de mandarlas al diablo las imité. ~~Y yo era más linda, en eso sí que las dejaba atrás~~. Quién sabe en qué andarán, algunas eran muy buenas chicas, pero ~~de~~**con** ninguna seguí ~~la amista~~ viéndome. Las clases se separan solas. Según mamá ~~eran~~**estaban** ~~muy envidiosas~~**me tenían envidia**, ~~de que~~**porque** yo era la más mona de todas

[**Comentario**: esta hoja que se encontraba suelta, pero con una marca de gancho, presenta un caso particular, ya que este anverso es un pre-texto redaccional, pero no integrado a ninguna de las versiones de capítulos que se conservan. Probablemente el apunte estuviera guardado junto con el capítulo 4, al que corresponde el párrafo en que se convertirá este pre-texto, pero que en su primera versión está destinado enteramente a la historia de Lya. En la versión redaccional que organiza el conjunto de los capítulos ya aparece literalmente "cortado" por una pequeña intervención del diario de Ana, cuyo germen es este apunte.]

EDITIONS OF MANUEL PUIG'S NOVELS

a) "La traición de Rita Hayworth"

ARGENTINA - Editorial Jorge Alvarez 1968;
Editorial Sudamericana took over in 1970.

FRANCE - Gallimard 1969, "La trahison de Rita Hayworth"

USA - Dutton 1971, "Betrayed by Rita Hayworth" (hardcover);
Avon 1973 (paperback)

SPAIN - Seix-Barral 1971
Círculo de Lectores (book-club) 1974

ITALY - Feltrinelli 1972, "Il tradimento di Rita Hayworth"

HOLLAND - Meulenhoff 1973, "Het verraad van Rita Hayworth"

BRAZIL - Civilização Brasileira 1973, "A traição de Rita Hayworth"

HUNGARY - Europa Könyvkiadó 1974, "Rita Hayworth arulasa"

PORTUGAL - Edicoes Europa-América 1974, "A traição de Rita Hayworth"

GERMANY - Suhrkamp Verlag 1976, "Verraten von Rita Hayworth"

JAPAN - Kokusho Kanko Kai 1978

CZECHOSLOVAKIA -

POLAND -

[085 R] **083 R**

EDITIONS OF MANUEL PUIG'S NOVELS
a) "La traición de Rita Hayworth"
ARGENTINA – **a)** Editorial Jorge Alvarez 1968;
b) Editorial Sudamericana took over in 1970.
FRANCE – Gallimard 1969, "La trahison de Rita Hayworth"
USA – Dutton 1971, "Betrayed by Rita Hayworth" (hardcover);
Avon 1973 (paperback)
SPAIN – Seix-Barral 1971
Círculo de Lectores (book-club) 1974
ITALY – Feltrinelli 1972, "Il tradimento di Rita Hayworth"
HOLLAND – Meulenhoff 1973, "Het verraad van Rita Hayworth"
BRAZIL – Civilização Brasileira 1973, "A traição de Rita Hayworth"
HUNGARY – Europa Dönyvikiadó 1974, "Rita Hayworth arulasa"
PORTUGAL – Edicoes Europa-América 1974, "A traição de Rita Hayworth"
GERMANY – Suhrkamp Verlag 1976, "Verraten von Rita Hayworth"
JAPAN – Kokusho Kando Kai 1978
CSECHOSLOVAKIA -
POLAND –

[En el margen]

1- Lya/ Beatriz
2- Diario/ Pozzi
3- Rocío/ Beatriz •mentira
4- Southampton
5- Diario

No es justo lo que le hice a B. →
enfermedad corazón.

~~Bueno, y otra mentira más y más tonta~~ Bu

pag. 21 + 62
cortar con pedacito de
mentiras y miedo muerte

[**Comentario**: Este reverso merece especial consideración, se trata de una lista de ediciones de la primera novela de Puig: *La traición de Rita Hayworth*, escrita a máquina con los agregados en lápiz. La lista nos permite pensar que el documento es de 1976, fecha en que efectivamente se publicó la novela en Japón. Los agregados a) y b) resaltan el hecho de que las dos ediciones argentinas de la novela corresponden a versiones diferentes, y los últimos países apuntados serían proyectos que no se concretaron: la novela no se publicó en Checoeslovaquia ni posteriormente en la república Checa, y en Polonia se publicaría recién en 1980.]

[086] 084

~~200 (30)~~
~~2 6~~

Le piden 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

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. "éste algo se trae"
Diálogos con él, porque necesita hablar con ella, 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.

de ahí ella sigue a resumen de lo que pasó con Calc. desde que lo conoció.

Se necesitaría una complicación hacia el 2º tercio: tal vez que ella cambia de actitud con Calcagno y entre en mejora relación, pero tos late.

1er tercio → "conozcámonos mejor" termina en
2º " → el pbt
3er " → illness takes over

Alej. fue culpable pero Calcagno lo supo más tarde

"Menos mal que empecé este diario, puede ser ~~así puedo aclararme un poco~~ que me ayude a aclararme las ideas. Vino Calc., yo estaba con Alejandro, hablamos de buenos perdidos, después me llamó por t., me dijo que está contento de haberme visto, que quiere que hablemos, que lo ayude a aclarar algo se trae sus ideas."

[086] **084**

Le piden 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

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.
Diálogos con él, porque necesita hablar con ella, **"este algo se trae"** 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 entrevé mejora relación, pero too late

1er tercio → "conozcámonos mejor: termina en
2º "[tercio] → el plot
3º " [tercio] → illness takes over

Alej. fue culpable ~~porque~~ pero Calcagno lo supo más tarde

"Menos mal que empecé este diario, pueda ser ~~así puedo aclararme un poco~~ que me ayude a aclararme las ideas. Vino Cal., yo estaba con Ulalume, hablamos de bueyes perdidos, después me llamó por t., me dijo que estaba contento de haberme visto, que quiere que hablemos, que lo ayude a aclarar sus cosas

ALGO se trae

de ahí ella sigue a resumen de lo que pasó con Calc. desde que lo conoció

[**Comentario**: Resulta un documento de redacción temprana, donde todavía se están definiendo líneas de la novela. La palabra recuadrada "NO!!!", agregada con bolígrafo azul, descarta, en una segunda lectura, la escritura del diario como algo superfluo: el diario tendrá por objeto "aclarar[se] las ideas", como se expresa más abajo, y no combatir el aburrimiento. En este documento aparece como posible interlocutora Ulalume [González de León], nombre de una poeta uruguaya que vivía en México, amiga de Manuel Puig. Se evidencia también la progresiva concentración de la historia: mientras el plan original era narrar la historia de Ana desde la llegada a México, con la llegada de Pozzi/ Calcagno antes de la enfermedad, la evolución de la escritura acota el período presentificado a la estadía en el hospital, inclusive a parte de esa estadía, ya que se excluyen la entrada y salida del mismo.]

[087 A – R] **085 A – R**

Anita vs. Pozzi

ella no quiso casarse, quiso probar, después cosas se fueron enfriando, quedó sólo el hábito.

En desencuentación física, cuando se siente perdido en el periférico, piensa en Anita y total amor, escaparse los dos de familia, de política, vivir...

ella no reaccionó, sí, ella pero después pasa tiempo sin que él venga, él ya ha vuelto a su plan. Este scatto tiene lugar después de ya haber expuesto plan, es sólo crisis dentro de evolución plan.

él sexta, ella lo insulta ¿qué le dice? ¡Sanguinario! irresponsable, alocado, adolescente.

Mensaje no dado. Que se cuide... que de todos modos fue lo mejor que tuvo en la vida, claro, después de las fantasías.

¿cómo es Bishop final? Pase el reste mensaje, y perdón o mejor dicho

y escapa en Santo Hoby

Comprensión, como Stein trata de comprender a su lover-verdugo, pero que le perdona es las cosas de Pozzi, y ahí se evidencia bien el bishop.

Stein manda mensaje a lover verdugo de que fue lo mejor que tuvo en su vida

o lo encuentra en caravana, él a diferente cárcel, ella creía que ya no le podría dar mensaje.

[087 A] **085 A**

Anita vs. Pozzi

ella no quiso casarse, quiso probar, después cosas se fueron enfriando, quedó solo el hilito.

En desorientación México, cuando se siente perdido en el periférico, piensa en Anita y total amor, escaparse los dos de familia, de política, vivir...
ella no reacciona ~~!~~, sí, llora → **y escapa sueño Hedy**
//////// pero después pasa tiempo sin que él venga, él ya ha vuelto a su plan. Este scatto tiene lugar después de ya haber expuesto plan, es sólo crisis dentro de evolución plan.

él se va, ella lo insulta ¿qué le dice? ¡sanguinario! irresponsable, alocado, adolescente.

[Mensaje no dado es que se cuide... que de todos modos fue lo mejor que tuvo en su vida, claro, parte de las fantasías.

¿cómo es bishop final? que él recibe mensaje, y perdón o mejor dicho →

[087 R] **085 R**

Comprensión, como Sten trata de comprender a su lover-verdugo, pero lo que le perdona es las cosas de Pozzi, y ahí se evidencia bien el bishop.

Sten manda mensaje a lover verdugo de que fue lo mejor que tuvo en su vida

o lo encuentra en caravana, él a diferente cárcel, ella creía que ya no le podría dar mensaje.

[**Comentario**: Es un desarrollo de la historia de Ana con Pozzi, a modo de oposición, como una dialéctica que no se resolverá en síntesis, sino que tendrá una salida indirecta, por un tercer término que es introducido de manera lateral, el "bishop" final que Puig anota también en varios documentos. En este documento se evidencia una vez más la presencia de otros escenarios que fueron suprimidos del texto, como la escena imaginada de Pozzi perdido en el Periférico, una de las carreteras que rodean la ciudad de México. En la versión édita, Pozzi parece moverse únicamente desde su alojamiento (indefinidio) al hospital, y luego al aeropuerto para regresar a Buenos Aires.]

[088] **086 A**

Guille: tal vez que ella se lo va a preguntar y nunca llega el momento.

Hacer de Pozzi un personaje comprensible
¿Cómo un hombre inteligente y noble puede entrar en el heroísmo?

[088] **086 A**

Guille: tal vez que ella se lo va a preguntar y nunca llega el momento

Hacer de Pozzi ~~el~~ un personaje comprensible
¿cómo un hombre inteligente y noble puede entrar en **el** peronismo?

[**Comentario**: la pregunta sobre Pozzi será el disparador del diálogo desarrollado en el capítulo 6. La primera versión de ese capítulo no contempla este diálogo, únicamente desarrolla la parte destinada a la historia de Lya. En la segunda versión, que corresponde la novela completa, aparece el diálogo con pocas correcciones, a partir de la pregunta de Ana: "—Bueno, veamos... ¿Cómo vos, un hombre de izquierda, te pudiste meter en el peronismo?" En esta transformación se suplantan los atributos "inteligente y noble" por "de izquierda", una equivalencia que resultaba natural en los años setenta. A la luz de los recuerdos de Calcagno (en Apéndice documental), esta pregunta excede los límites de la ficción en proceso de escritura.]

[089] **087 A**

(1) desfile ✓
caballos ✓
Mafia ✓
mosquitos ✓
sueño ✓
mujer 30's ✓
medicos ✓
baile 15 ✓
Fito ✓
abrumado ✓

evolución ✓
chafa ✓
imaginado ✓
alfombita ✓
2ª carrera
M. Plata
ejecutivos
jardín M. del P.

~~X~~ mex
Elena y Hedy
Bonifa,
Bunge, las Santas,
Mata, muerto
Adriana
Pilar

Pozzi se distrae con Chela?

MARTES ARREGLO
Nº 2

Jz toma estudios
frígido
~~Para~~ cena
~~Hay sobrino~~ → Sindicé
Colón
Enfermo y Pozzi

+ Belcebú

Cap 12 (?)
Vaudeje / mesita: otro mundo ¿droga?
Médico
Pozzi story
Old Mexico
Cenar y comer
taxi
cena y nada
ballet
Cena, abogado pp., beso
miedos
72 ¡Cena horror!
no pasa nada
lista cosas lindas
Suzanne Bs As
Colón
Pelea por juego / Martina
1º frígido con el
Diálogo
OK El tipo

tal vez en diálogo + otra frase en primera que recuerda cosas pp.

[089] 087 A

1

diario v *
cábalas v *
papá v *
rosquitas v *
~~sueño v~~
mujer 30's v *
medicos v *
baile 15 v *
Fito v *
adornito v *

======
evolución v *
chapa v *
imaginarlo v *
alfombrita v *

2ª carrera *
M. Plata *
ejecutivos *
jardín M. del P. *
======
~~mex~~
~~Elena y Hedy~~
~~Domingo,~~
~~Lunes, las santas~~
~~Martes, muerte~~

Adriana
Pilar

Pozzi se distrae como Chela?

MARTES ARREGLAR
Nº 2

retoma estudios *
frigidez *
~~hora cena~~ *
→ ~~Sociología~~
~~Hedy sudor~~
Colón

* + **Belcebú**

Enfermera y Pozzi
=========
=========
Cap 2 (?)
bandeja/ mesita: otro mundo ¿drogas?
Médico
Pozzi story
old Mexico
cenar y comer
taxi
cena y nada
ballet
cena, abogado pp.[presos políticos], beso
miedos
72 ¡tema horror!
no siente nada
lista cosas lindas
censura Bs As
Colón

[atravesado] tal vez diálogo + adelante en momento que necesite cheer up
Pelea por jueves/ **Martina**
1ª frigidez con él

OK
Diálogo
El tipo

[**Comentario**: La lista constituye un resumen de la historia de Ana. Por el tipo de puntuación, que indica un visado, podría pensarse en un momento en que la novela está redactada y el escritor repasa el clima que quiere lograr a través de la acumulación de detalles. Los nombres "Adriana y Pilar", que aparecen recuadrados, corresponden a la hija, Adriana en las primeras versiones y Clarita en la redacción definitiva, y a la niñera, Pilar, que llega con ese nombre a la versión édita.]

[090 A] **088 A**

Ella en servicio militar
Boyfriend
Cuenta pesadilla a él
El la está espiando y la denuncia
Encuentro con algun viejo; finge algo?
Que es un bar y allí coroten.
Viejos es una casa, ellos pueden ir al lugar,
Enfermos se visitan en casa
Empiezan con pesadilla? tal vez no, después sí
Reparto RP1

[090 A: en el reverso, anotaciones personales] **088 A**

Ella en servicio militar
Boy friend
Cuenta pesadilla a él
El la está espiando y la denuncia

Encuentro con algún viejo, fingen algo?
---
que es un bar y allí conocen

Viejos es una cosa, ellos pueden ir al lugar,
Enfermos se visitan en casa

Empezar con pesadilla? tal vez no, después sí

Reparto RP1

[**Comentario**: Anotación germinal donde aparecen elementos que no se concretarán, como las visitas a enfermos o la denuncia a partir de un sueño. Por los datos del reverso, conjeturamos que es una anotación realizada en Nueva York.]

[091] 089

Futurama

Cap 8 (coda) algo de clínica vida en "

Cap. 9 10 (casi completo con coda DIALOGO) clínica, tipo la quiere sacar, hint CLUE

" 11 12 (completo) ella se deja llevar, hace lío para terminar contrato, se van, peligro de que descubra CLUE

" 15 14 (completo) Ya descubrió CLUE, duda de él, denuncia, escape, refugio

↓ Siberia

" 16 (2ª mitad) planeja y en refugio —

regreso a BUE

enfermera de campo de concentración

~~Agosto~~

1B - 1C

2A y 2B # 3A 3B

4 6B 7 8B 10A

11

Futurama kit

[091] 089

Futurama

Cap 8 (coda)	algo de clínica vida en “
Cap. ~~9~~ 10	(casi completo con coda DIALOGO) clínica, tipo, la quiere sacar, hint CLUE
“ ~~13~~ **11**	(completo) ella se deja llevar, hace lío para terminar contrato, se van, peligro de que descubra CLUE
“ ~~13~~ **15** 14	(completo) Ya descubrió CLUE, dudas de él, denuncia, escape, refugio **Siberia**
“ **16**	(2ª mitad) plena paz en refugio. **regreso a BUE**

enfermera de campo de concentración

Agosto

1B- 1C

2 A y 2 B # 3 A 3 B

4 6 B 7 8 B 10 A

11

Futurama kit

[**Comentario**: El documento presenta tres etapas de escritura: la escritura en lápiz indica un momento intermedio en la redacción, con una distribución de los capítulos que se acerca bastante a la estructura final de la novela, excepto por el capítulo 14. El plan de trabajo agregado con bolígrafo azul señala una reflexión más general, que supone una relectura de varios materiales. Por último, las anotaciones con verde indican un momento posterior de definición en la distribución de capítulos, donde aparece el “regreso a Bue[nos Aires]”. Esta opción se cumple dentro de la propia historia de Futurama.]

II. Documentos de corrección

Correcciones aportadas por Agustín García Gil

[001 A]

Página ⑥
- Es muy natural,
- Llegando a la casa me dieron tu mensaje
- ¿Pero cuál es la urgencia?

⑦

-[...] con tanta lluvia, ya debería haberse acabado la temporada.
-[...] es que tienes algo que me quieres contar, y estás dandole vueltas (sacándole la vuelta)
- cuentame de una vez
- ¿no serás tú la que desconfías demasiado?

⑧

- no todos, yo no creo eso
- [...] pero si tú no me cuentas [...] me quedo en ayunas con lo que ocurre. Antes de aparecer él, tu estabas más calmada
- no me digas que el que llegó es tu marido. (?)
- ¿y a tí, no te alegró verlo?
- Nita, qué misteriosa estas hoy.
- Pero si dices que este pozzi es un buen hombre.

⑨

- ¿cuál hombre, Nita?

[001 A]

Página 6

- Es muy natural,
- llegando a la casa me dieron tu mensaje
- ¿Pero cuál es la urgencia?

7

- [...] con tanta lluvia, ya debería haberse acabado la temporada.
- [...] es que tienes algo que me quieres contar, y estás dandole vueltas (sacándole la vuelta)
- cuentame de una vez
- ¿no serás tú la que desconfías demasiado?

8

- no todos, yo no creo eso
- [...] pero si tú no me cuentas [...] ... me quedo en ayunas con lo que ocurre. Antes de aparecer él, tu estabas más calmada
- no me digas que el que llegó es tu marido. (?)
- ¿y a ti, no te alegró verlo?
- Nita, qué misteriosa estás hoy.
- Pero si dices que este Pozzi es un buen hombre.

9

- ¿~~que~~**cuál** hombre, Nita?

[001 R]

- Entonces lo estoy confundiendo con otra [pues qué esperabas como te lo imaginabas tú?
- ¿~~para que te lo eche en la cara~~?
- Sí, eso puede ser... (sí, puede ser)
- Nita, me vas a perdonar, pero cuando menos necesito saber si te vino a pedir, ¿qué te diré?

(10)

- no convendría que estuviera ella acá?
- Para qué voy a hablar, si ya sabes lo que pienso.
- [...] ganas de platicar, yo vengo. Pero
- [...] por qué te /veniste/ de Argentina
salíste

(35)

- [...] que quiero saberlo todo
- [...] a alguien que conozcas en México

(36)

- ¿no era en las tardes que lo veías

(37)

- Esas cosas de la política argentina ~~sí que~~ me las /entendés/ /que explicar, porque yo nunca

[001 R]

- Entonces lo estoy confundiendo con
  otro
→ ← [**pues qué esperabas cómo te lo imaginabas tú?**
~~- ¿para que te lo eche en la cara?~~
- Sí, eso puede ser... (sí, puede ser)
- Nita, me vas a perdonar, pero cuando menos necesito saber si te vino a pedir, ¿qué te diré?

10
- no convendría que estuvi<u>era</u> ella acá?
- Para qué voy a hablar, si ya sabes lo que pienso.
- [...] ganas de platicar, yo vengo. Pero
- [...] por qué te /veniste/ saliste/ de Argentina

35

- [...] que quiero saber<u>lo</u> todo
- [...] <u>a</u> alguien que conozcas en Mexico

36
- ¿no era en <u>las</u> tardes que lo veías

37
- Esas cosas de la política argentina ~~sí~~ ~~que~~ me los /tendrás/ tenés/ que explicar, porque <u>yo</u> nunca

[002 A]

(38)

berretín no se usa para nada

- Aquí la gente tiene la / la locura / chiflazón / del dinero

ó

= aquí a la gente le da por el dinero

(39)

- ¿y tú amigo pensaba como tú

- Hasta que te viniste acá.

(40)

- porque tienes mucha imaginación, ¿verdad?

(40 bis)

[Mocamo]

- Perón había perseguido a los de izquierda / en la primera época / al principio

(41)

- no entiendo el sentido de - ¿y de los otros conociste? - (sigue con un amigo)

- te participo que no estoy

→ - [...] que ~~te~~ quiero entenderte (lo). ←

(42)

- [...] con lo que sé no puedo opinar ~~de~~ nada. Lo que me gusta es que fuera tan

- [...] que opine algo?

- / pruebá / tratá de a / quedarte un poco callada, mientras yo te platico

[002 A]

38
berretín no se usa para nada
- Aquí la gente tiene la /locura/ chiflazón/ del dinero
ó
aquí la gente le da por el dinero

39
- ¿y ~~tú~~ tu amigo pensaba como tú?
- Hasta que te veniste acá.

40
- porque tienes mucha imaginación, ¿verdad?

40 bis

Mucama
-Perón había perseguido a los de izquierda /en la primera época/ al principio/ en un

41
no entiendo el sentido de -¿y de los otros conociste? → (siguele con tus amigos)
- te participo que no estoy
→ - [...] que ~~te~~ quiero entenderte (lo). ←

~~40~~ 42
- [...] con lo que sé no puedo opinar ~~de~~ nada. Lo que me gusta es que fuera tan
- [...] que opine algo?
- /prueba a/ trata de/ quedarte un poco callada mientras yo te platico

[002 R]

- [...] Aunque la verdad, no sé si tendré tiempo.
- Entonces pídelo. ¿te hace efecto
- Procura quedarte callada un rato

II

175

- [...] que él no estuviera armado, pero los que se reunían con él, sí.
- [...] después de venirte tú para acá?

176

- tu amigo era así, ¿Verdad?

178

- Cuando / me vine / por suerte / verá /
- [...] en junio, a finales
- [...] llovía un rato en la tarde y era todo. Ahora...
- [...] tráfico, de regreso a mi casa.
- [...] ya se termina la temporada.
- [...] después va a aflojar

(me faltan los dos últimos páginas)

[002 R]

- [...] Aunque la verdad, no sé si tendré tiempo.
- Entonces pídelo. ¿te hace efecto
- Procura quedarte callada un rato

II

175

- [....] que él no estuviera armado, pero los que se dieron cita con él, sí.
- [...] después de venirte tú para acá?

176

- tu amigo era así, ¿Verdad?

178

- Cuando /me vine/ ~~yo~~ venía/, por suerte
- [...~~=[~~] en junio, a finales ~~]~~
- [...] llovía un rato en la tarde y era todo. Ahora...
- [...] tráfico, de regreso a mi casa.
- [...] ya se termina la temporada.
- [...] y después va a aflojar

(me faltan las dos últimas páginas)

[003]

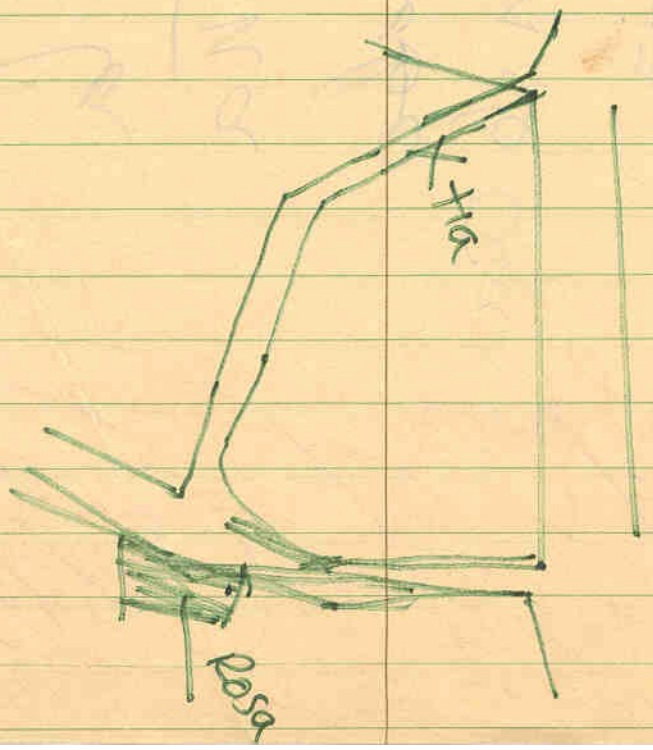
194

- Estamos muy contentos con los resultados.

Todo fue hecho muy bien y muy a tiempo, nada.

195

- a tu familia a Buenos Aires, se los decos



[004, el reverso contiene anotaciones personales con direcciones y números telefónicos]

194
- Estamos muy contentos con los resultados.

todo fue hecho muy bien y muy a tiempo, Nita.

195
- a tu familia a Buenos Aries, se los dices.

Indice

Parte I

Parte II