

“Las anotaciones meta-escriturarias de Manuel Puig”^{*}
José Amícola
Universidad Nacional de La Plata – República Argentina

RESUMEN:

Una de las preocupaciones del geneticismo actual es mostrar claramente su distanciamiento de los objetivos de la vieja filología cuando reestablecía textos a partir de manuscritos antiguos. Los manuscritos modernos son ahora no sólo interesantes para el nuevo enfoque genético porque muestran los pasos que ha seguido el autor y determinan así una poética, sino también porque esas anotaciones pueden ir acompañadas de reflexiones dentro de la “cocina” cerrada del escritor. En este territorio la vieja filología no tuvo nunca interés de entrar, y por lo tanto ese coto misterioso es un área virgen para la investigación (donde no pueden surgir maletendidos metodológicos). La presente comunicación pone, entonces, el acento en el diálogo que Manuel Puig mantenía consigo mismo, en sus dudas y reflexiones sobre el camino a tomar, especialmente en el caso de los manuscritos hallados por el grupo de investigación de la Universidad Nacional de La Plata relacionados con la principal novela del autor: *El beso de la mujer araña*. En esta serie de anotaciones se discutirá especialmente lo que tenga que ver con la voz autorial y las notas al pie de página como problemática narratológica.

Esta comunicación se halla planteada como una continuación de la realizada en el Congreso Internacional de Crítica Genética reunido en París en 1998. En este sentido, este trabajo establece una continuidad con algunas de las ideas principales señaladas en aquella ocasión. La exposición presentada en París se concentraba, con todo, en la observación sobre el proceso de descarte y aceptación de los nombres propios de los dos personajes centrales de la novela de Manuel Puig *El beso de la mujer araña*, a partir de los manuscritos dejados por su autor. Allí se sostenía que las variantes de los nombres propios, así como los planes en los pre-textos de Puig apuntaban al deseo de una polarización genérica de atributos considerados masculinos, por un lado, y, femeninos, por otro. La vuelta de tuerca del texto como crítica al falocentrismo habría estado dada en ese texto por el hecho de que los dos interlocutores en el debate que escenifica esa cuarta novela de Puig sean varones. El eclipse de un tercer personaje (que era una mujer) primeramente planeado como importante en la constelación novelesca tendría la importancia de haber dejado el polo femenino completamente vacante para que lo llenara quien podría aparecer, entonces, como la caricatura o el estereotipo de los rasgos de una mujer: el homosexual “Molina”, cuyo nombre connotaría según las pistas que dan los manuscritos la idea latina de “mollis”. Molina se halla, así, en oposición a la valentía y dureza del interlocutor “Valentín”. Esta polarización representa un verdadero viraje en la manera de considerar el rol sexual y la visibilidad de otras posturas sexuales en la literatura argentina. En este caso los papeles de trabajo del autor están avalando un cambio en el horizonte de expectativas del lector (Viollet, 1997; Halperin, 1990).¹

Una de las lecturas que se podría hacer acerca del conjunto de las exposiciones del antes mencionado congreso del geneticismo internacional sería que allí los participantes se empeñaron en mostrar su diferenciación en cuanto a los intereses de la filología tradicional. En el geneticismo actual, en cambio, no se querría poner el acento en que existiera una versión que sería la definitiva y la mejor, sino que se intentaría presentar la textualización como un proceso dinámico. Los manuscritos de un autor no son ya – como lo fueron hasta no hace muchas décadas - algo que deba ocultarse ante la mirada para no dañar la imagen que proyecta la obra publicada. Sin embargo, el simple hecho de que el resultado del texto producido esté a la vista gracias a las ediciones corrientes de la obra en cuestión y que la comparación entre manuscritos y texto édito sea no sólo inevitable sino también deseable, hace que el geneticista se encuentre, para mal o para bien, en cierta posición de analogía con los filólogos. En un libro reciente de Michel

^{*} Artículo leído en VI Encontro Internacional de la Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário: “Fronteiras da criação”, San Paulo, Brasil y publicado bajo el mismo título, Annablume, 2000, pp. 62-74.

¹ No es de extrañar que desde la época romana este adjetivo haya servido para señalar a los varones afeminados y que en el siglo XVIII hubiera en Inglaterra burdeles conocidos como “molly houses” (Halperin, 1990).

Espagne titulado *De l'archive au texte*, este investigador insiste en trazar los puntos de cercanía y diferenciación entre la vieja y la nueva filología, así como entre la filología en general y la genética textual, a la vez que pone el acento en el hecho de que las nuevas tendencias hayan nacido como en diálogo con gran tradición desarrollada en Alemania durante el siglo XIX. La genética textual va a acentuar, sin embargo, algo que los estructuralistas checos ya habían establecido: que los textos están saturados de intencionalidad, y es esto lo que la filología no podía hacer visible, en tanto estaba empeñada en separar “lo falso” de “lo verdadero” (Espagne, 1998: 1 y 23). Reconstruyendo el trabajo textual, el geneticista actual va a devolverle al texto la complejidad que los editores y filólogos, deseosos de atenerse a la racionalidad en pro de la inteligibilidad textual, le habían quitado (Espagne, 1998: 56). Y, en este sentido, coincido con Michel Espagne cuando éste compara la tarea de exposición del geneticismo con la de un antiguo diorama, en tanto proyección fílmica de la escritura (1998: 50). Sin embargo, junto con la filología, el geneticismo ha sido considerado también como una ciencia auxiliar sin un fin en sí mismo (Espagne: 1998: 4-5). Existe, con todo, un territorio en el que la analogía señalada resultaría imposible y, por ello, a este coto especial paso a referirme ahora con el ánimo de contribuir a marcar la distancia que nos separa de la filología tradicional. En el caso de las “anotaciones metaescriturarias” nos encontraremos, en efecto, ante un tipo de marcación autorial que nunca interesó a quienes procuraban solamente el establecimiento de un texto. Lo que puede parecer más extraño, sin embargo, es que este tipo de acotaciones no parece tampoco haber despertado la atención de la crítica especializada en el geneticismo, ya sea porque las anotaciones de reflexión narratológica no son muy habituales, ya sea porque también los geneticistas se concentran en lo que pueden decir las tachaduras y borramientos del texto en el proceso textual centrándose en un “amor por las variantes”. Uno de los pocos ejemplos de un acento puesto en los pre-textos meta-escriturarios en la literatura argentina se presenta en el trabajo pionero de Ana María Barrenechea conocido como “Cuaderno de bitácora” sobre la novela *Rayuela* de Julio Cortázar (Cortázar/Barrenechea, 1983).

Con respecto a los manuscritos de los que voy a hablarles, debo indicar que estos papeles póstumos fueron conservados desde el año de la muerte de Manuel Puig, ocurrida en 1990, primeramente en la biblioteca de la Universidad de Princeton y, actualmente se hallan en la casa de los herederos de Puig en Buenos Aires. Se trata, entonces, de un acervo que bien puede recibir el nombre de “Fondo Puig”, por la multitud y calidad de todo lo allí encontrado. Mi tarea ha sido hasta la fecha la supervisión en la clasificación y revisión de ese material, gracias a la colaboración de un equipo de asistentes de la Universidad Nacional de La Plata (Julia Romero y Graciela Goldchluk). Entre los textos que merecieron primeramente la atención de nuestro grupo de investigación ha estado en un lugar privilegiado la novela de Puig ya mencionada. Evidentemente, Manuel Puig ha sido un autor muy celoso de su actividad creadora y, al mismo tiempo, se ha caracterizado por la meticulosidad en el diseño y planeamiento del proceso de escritura antes de comenzada la misma. Este deseo de auto-clarificación en un trabajo de preparación y organización se percibe, especialmente, en la serie de las cinco novelas publicadas entre 1968 y 1979, mientras que el proceso mental preparatorio en los manuscritos de trabajo se observa menos en las tres últimas obras narrativas que se gestan durante la década del 80, con la llegada del autor a Nueva York en 1978 y ,luego, a Río de Janeiro en 1980. El comienzo de los años 80 significa en la reflexión que trasuntan los manuscritos de trabajo de Puig un punto a partir del que el escritor se dedica a una escritura más rápida. Este modo nuevo tiene que ver con decodificación de lo que le suministran los informantes. Es llamativo, justamente, que según el testimonio directo de Manuel Puig (a quien conocí en 1981 en medio del singular conflicto de planeamiento de su novela “brasileña”, titulada en español *Sangre de amor correspondido*) los informantes le quitaban ya la capacidad de modelar el material, pues le daban la novela prácticamente ya hecha (cf. Amícola, 1992: Apéndice). En sus últimas novelas Puig encontró redundante realizar esbozos meta-escriturarios, pero, al mismo tiempo, su desazón creativa de la década de los 80 parece claramente relacionada con un sistema de trabajo que no podía repetir y que ahora se le escapaba de las manos.

En el caso del proceso creativo de Manuel Puig, estamos de acuerdo con lo que Michel Espagne reconoce, de modo paradigmático, como la clave del trabajo con los manuscritos, pues: “La difference entre l'oeuvre transmise

et les étapes de son élaboration permet de pénétrer un domaine antérieur à la vie publique de l'oeuvre, un atelier, un champ expérimental où les formes s'éprouvent. Il existe toutefois une ambiguïté entre cet espace où l'oeuvre s'élabore et une épistémologie de l'écriture." (Espagne, 1998: 150). Para este geneticista francés la tarea del investigador de manuscritos literarios modernos lleva asimismo consigo la consideración de los presupuestos que rigen el ordenamiento del material y su clasificación en la mente del escritor estudiado. La visión que dará el geneticismo, al mismo tiempo, hará perder a los textos el carácter de dogma, pues mostrará que en ellos todo es devenir y que están desgarrados por los cortes. Es evidente que semejante visión no podía coincidir con la perspectiva que el siglo XIX se instituyó a sí mismo para considerar la creación literaria. En este sentido, la vertiente actual en el geneticismo es, también, el proceso de toma de conciencia de la fragmentariedad de los acontecimientos sociales. Y si la cuestión de la representación de una génesis hasta su propia interpretación no es más que una cuestión de grados, como sostiene Espagne (1998: 165), no es menos cierto que este último grado significa un cambio de paradigma. No es casual que el postestructuralismo francés haya servido, entonces, de levadura de un proceso que ve la arqueología de los saberes como capas y no como bloques monolíticos. Para Michel Espagne, por ello, la crítica genética francesa se habría originado en la década del 70 no tanto como la reactivación de la filología tradicional alemana, sino como la "contestación" a un estructuralismo inmanentista en la Francia de los años 50 y 60. En este sentido, el geneticismo, que se va a desarrollar sobre el suelo de una filología textual, preferirá ignorar este origen, dado que querrá realizar un sincretismo entre la historia del texto y una apreciación de su contenido estético (Espagne, 1998: 203). Pero es justamente la crisis de la categoría del gusto como criterio estético la que va a permitir, según Michel Espagne, el giro epistemológico en el que los papeles de trabajo de un escritor podrán verse como fuente de un desarrollo. Y sólo un desvío indispensable ("indispensable détour") hará que esos manuscritos cobren ahora una nueva significación, en tanto sepamos qué hacer con ellos (Lois, 1993).

Manuel Puig nos dejó en sus apuntes de trabajo del texto notas sutilísimas sobre cómo se representaba el rol del narrador justamente en obras que se caracterizan por el ocultamiento. En su primera novela (*La traición de Rita Hayworth*, de 1968) los manuscritos sobre la macroestructura nos informan que Puig pensaba en una obra con un contrapunto de capítulos en ritmo contrastado a modo de partes en una sinfonía (Puig, 1996; Amícola, 1997). La reflexión sobre la función narratológica llega a un grado más alto de elaboración en la novela a la que nos vamos a referir ahora: *El beso de la mujer araña*. En esta investigación que presento ahora la atención va a centrarse en aquellos manuscritos del escritor que representan una dimensión lateral a la escritura y a los "escenarios". Voy a referirme, entonces, a lo que denomino "anotaciones meta-escriturarias", dando por sentado que "Les systèmes d'écriture sont, comme les écrits achevés, le résultat d'une créativité de l'écrivain" (Espagne, 1998: 218). El material que voy a presentar hoy consiste en tres folios (transcriptos, ordenados y anotados por la profesora Julia Romero del equipo de investigación de la Universidad Nacional de La Plata) de un conjunto riquísimo que llega a una treintena de folios de mano del escritor y que hemos presentado primeramente en nuestro Encuentro Internacional Manuel Puig (Amícola/Speranza, 1998). En este caso trabajaré con los ejemplos de los papeles de trabajo de Puig que – siguiendo el proceso de escritura Julia Romero ha denominado "HOJA IV, V y XVII". Es necesario señalar, además, que la colección completa de esta serie de manuscritos aparecerá en la edición crítica de la novela dentro de la Colección Archivos en el curso de los próximos meses.

La Hoja XVII (compuesta por dos páginas), que aparece aquí en Apéndice, es una muestra típica de los muchos bocetos que Puig iba preparando como perspectiva general del movimiento de los capítulos que tenía en su mente. Lo característico de este tipo de papeles de trabajo del escritor es que documentan un nivel triple de construcción: por una lado están los filmes re-contados por los personajes (o en su lugar elementos discursivos primarios actuando como una "representación externa"); a este plano se agrega otro que es el nivel de lo que sucede en la celda de la prisión; y, por último, el tercer plano aparece en el nivel intertextual como narratividad de alto contenido explosivo en su carácter de categoría problemática, dado que se entretendrá con las teorías psicoanalíticas

que pueden avalar las situaciones previas, poniendo en cuestión, al mismo tiempo, algunas nociones sobre la discursividad ficcional. De este modo, tenemos para los capítulos 6 y 7 de esta novela, por ejemplo, la siguiente anotación:

6 - 50's guerrilla, dolores HE

Madre She, He's film

- > Edipo

7 - "Mi carta" - Dolores HE, He's film -->Narcisismo ¿Anal?

Este plan indica que mientras el personaje de Molina (aquí "She") cuenta una película ubicada en la época de los 50 con tema sobre la guerrilla sudamericana, Valentín (aquí "HE") siente dolores en el vientre por las drogas que han colocado en su plato de comida. El tercer nivel, por último, vinculará la situación (nosotros sabremos que será a pie de página) con el complejo de Edipo, en tanto el relato de bienes simbólicos externos despertará en Molina el recuerdo de su madre, mientras cuenta una película considerada del género masculino ("He's film"). En el capítulo siguiente, el plano primero despertador de las emociones aparece ocupado por un bolero. En la economía escrituraria de esta obra, según nos dirán otros pre-textos, bolero o película ocupan la misma función representativa. En el nivel psicoanalítico encontramos, por último, la acotación acerca del narcisismo, pero el escritor se pregunta a sí mismo si esa introducción teórica será precisa y se conectará con la analidad. Esto posibilita la inmensa cohesión del texto, entonces, dado que en el plano segundo del siguiente capítulo 7 encontramos el sufrimiento de Valentín quien cae en una regresión infantil anal, a causa de las drogas suministradas por los torturadores.

La Hoja XVII ha sido ubicada en un momento no completamente inicial en el proceso pre-textual, pues revela ya la decisión de que Molina será la única Sherehezade de la celda, mientras que en etapas anteriores se pensaba que los dos personajes introducirían en la vida cotidiana de la celda a modo de contrapunto elementos "artísticos" (los argumentos de películas o las letras de los boleros). En cuanto a la relación con una reflexión autorial explícita, ella se encontraría únicamente en la pregunta: "¿Anal?". Este manuscrito es por su aspecto evidentemente un plan, pero, sin embargo, participa de la categoría de reflexión meta-escrituraria, dado que permite inferir la enorme *trouvaile* narratológica de las notas al pie, como voz del narrador. Si nos detenemos en los comentarios de la derecha a la altura del capítulo 11, veremos las siguientes marcas autoriales:

--> Corolario

ME alone!!!

+ Nombre INVENTADO

PARA DEDUCCION

Rechazo Imagen Represor

Esta anotación revela que Puig deseaba colocar al lector ante una tarea para resolver; sabemos ahora que la supuesta Doctora Anneli Taube es una máscara claramente autorial y que ella debe servir de contra-balance a lo represivo del clima de la prisión. Pero, al mismo tiempo, el manuscrito nos permite suponer el grado de intencionalidad narratológica que Puig se ha reservado en él. El fragmento que comento tiene la particularidad de situar al margen la voz narrativa, desde los primeros esbozos de textualización, como una voz en *off*, que comentara "la Doxa" (u opinión común o académica) acerca de los temas de "gender", en tanto se entienda este término como el cruce entre lo sexual y lo social. Ahora bien, las notas al pie de la novela de Puig son de una originalidad sin precedentes, a pesar de que otros autores las hayan empleado antes: Así Jorge Luis Borges había parodiado en la década del 40 la escritura erudita a través de notas fraguadas o, un antecesor, Roberto Arlt, había puesto en duda, desde ese rincón de la página de sus novelas, la veracidad del enfoque narrativo. En este manuscrito, Puig no sólo realiza la síntesis de las discursividades como un narrador astuto ante el tema del "gender" en el mismo año de aparición de *La historia de la sexualidad* de Michel Foucault, sino que anuncia también su deseo de establecer un equilibrio narratológico, dando

al mismo tiempo al lector la tarea de resolver un enigma sobre uno de los autores citados. Los tres planos en que se divide el manuscrito aportan argumentos para la idea de que la tan mentada desaparición del narrador es el retorno de un reprimido que se cuele por los intersticios para aparecer travestido, porque freudianamente y narratológicamente también hay “eine Wiederkehr des Verdrängten”. Las notas al pie de *El beso de la mujer araña* serían en esta lectura el retorno de la voz autorial a la conciencia de la textualización.

Un folio con muchas más indicaciones meta-escriturarias, que viene a apoyar esta interpretación, es el que consignamos como la Hoja V. En este manuscrito, el escritor se pregunta a sí mismo en qué consistirá la técnica narrativa de la siguiente manera:

¿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?

<p>Técnica nueva: llamadas con asterisco, <i>más</i> son quotes de textos no existentes que explican Teorías de homo</p> <p style="text-align: center;">film stories lo que venga</p>
--

tal vez con llamadas poner imágenes que acompañan relato en cierto momento en cabeza de uno y/u otro

En un espacio del manuscrito claramente resaltado, Puig ha señalado que lo que intenta realizar es una “técnica nueva”. Esta será, por lo tanto, la intromisión del autor.

He dejado para el final el manuscrito tal vez más rico y condensado, que por su densidad he denominado “protonovela”, yendo de lo que suponemos lo más tardío a lo más temprano (Amícola, 1998). Se trata de la Hoja IV. En ella, Puig desarrolla no solamente un plan en cuanto a la oposición contrastiva entre los personajes, sino que denomina a uno de esos planos narrativos “la representación”.

Entra folle, M rechaza

F. lo gana en momento débil (muerte madre?

no, de otro compañero), empieza delirio, uno una parte y otro otra representación, de una historia y otra y otra.

En este sentido, estos aportes ocasionales de uno de los personajes, Molina, se destacan como un mundo claramente entrelazado con una idea de cuestionamiento de mímesis y creación literaria, donde se da paso tanto a la ruptura de lo alto y lo bajo en arte, como también a la creencia en la función disparadora de la oralidad contra la sacralización del Libro, una consagración que había sido llevada a cabo en la literatura argentina por Borges y el canon que él significó.

El *atelier* de Puig, interpretado genéticamente, viene a constituir ante nosotros un sistema diferente. Esta nueva visión que brindan los manuscritos aparece opuesta a la imagen de escritor que se nos había propuesto en los para-textos del mismo autor. Manuel Puig no era un escritor simple e intuitivo, sino un autor completamente consciente de la organicidad y grado de elaboración de la literatura que estaba elaborando, una literatura a la que pretendía dotar de la ligereza y aparente frivolidad de la literatura trivial. Sin embargo, nada hay menos trivial que el arte de Manuel Puig. Dejo, entonces, aquí a otros colegas la posibilidad de seguir indagando en la riqueza de una poética que necesitará la visita de muchos otros geneticistas. Ahora he procurado tan solo colocar las primeras vías de acceso a una nueva lectura de sus textos.

<EN APÉNDICE: TRANSCRIPCIÓN DIPLOMÁTICA DE LOS MANUSCRITOS DEL FONDO PUIG EN RELACIÓN CON SU NOVELA EL BESO DE LA MUJER ARAÑA>

<HOJA IV>

<Las historias incluidas que conformarían los filmes narrados, son denominadas aquí como “representación”, e irían contadas en primera instancia por ambos personajes. La anotación está escrita en una boleta de la Editorial Sudamericana, con fecha del 26 de marzo de 1973. En el dorso, una anotación ajena a la novela>.

F.<olle> debe quedar como WRONG en su concepto del Man, evitar que quede como profeta. Más interesante que M sea el que se va dando cuenta, pero no puede modificar conducta, algo así. Mujer puede modificar. Se enamora de F's world-

nunca por dentro

F→ Entra folle, M rechaza
M F. lo gana en momento débil (muerte madre?
H no, de otro compañero), empieza delirio, uno una parte y otro otra representación, de una historia y otra y otra.
M pena de F. La cox
F. Entra en oficina y confiesa
[cartas a mujer
Si él le escribe carta, acepta jugar.
Cartas de la mujer
En Entrevistas con la mujer, M. habla
por boca de F.
F. sale y M. mata

Es M. quien se va dando cuenta de machismo y trata de desilusionar F.,
F. se resiste

<HOJA V>

Importante: F. es artísticamente fallida, no ha hecho nada, es empleada de algo donde gana bien, algo de decoraciones, como Laura K., viaja a comprar cosas? No, avoid toda coincidencia con autor. Es empleado de Rosenthal, punto. Pero importante. Todo su arte va en la narración.

puede ser believable arte Folle? Sí, hay que buscar tono coloquial y féerique al mismo tiempo
La técnica de la narración puede ser fluir de F. con acotaciones de HE que ayudan a dar bounce & cra<c>kle-

¿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, <i>más</i> 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

MINA: He sort of J. F., es decir amigo del ex de MINA, que se fue de la casa, todo eso. Y ella sentía aún vacío, y quería hacer algo. Y entraron en organización.

¿Cambiar punto de partida?

IMPORTANTE: cuando director ve que folle no cuenta piensa que 1) o loca realmente no sabe nada o 2) si sabe conviene dejarla en libertad para que organización la siga y mate. Director hará saber a abogados, algo, para que corra la bolilla de traición.

Posibilidad: que llegue indulto a loca y HE entristecido le confiesa cosas en la tristeza y entonces sí la loca sabrá. Porque antes no le había dicho nada.

NO LOGIC porque entonces SÍ. Porque cuando antes folle pudo averiguar le dijo a HE, “no, no quiero saber nada”. O le da el paradero de she para llevarle carta, ESO. Le dice que SHE es cabecilla o link importante con grupo top.

(Además He confiesa todo amor por SHE (algo en conflicto) le repite todo hasta que lo aprende de memoria) y le pide que vaya a darle mensaje ORAL, y para F es all against herself to go.

Por eso F. los conduce a SHE, que se escapa pero mata a F. Termina en tortura HE, porque of course SHE escapó -- HE muere en tortura. Todo queda como el quest for mother woman

Evitar repetir “imágenes que *pasaron*: o insomnio Leo” lo que podría ser un breve resumen de tortura y muerte y luego un stream sin explicaciones// Final tiene que ser visión de HE ref<erida> a paraíso en forma de abrazo a mujer, que es después /después de orgasmo, deja a mujer durmiendo y se aleja un poco a admirar paisaje de paraje dulcísimo/ un enorme cuerpo de hombre poseyendo a mujer por el que HE camina en escala pequeñísima, como sobre una isla, en el cielo, envuelta en nubes rosadas de la METRO. El cuerpo de los padres, se recuesta y duerme sobre ellos, sobre piel padre, sin resquemor pensando en F.

“contáme una película, que tenemos todo el tiempo ya. Todo está arreglado, la rev<olución> triunfó, los hombres son hermanos y no tengo más nec<esidad> de luchar, me podés contar películas todo el día/ empiezan cuento pantera y lo mata ¡a mí no! ¡yo tengo que vivir! ¡si no vivo yo quién va a luchar por mi pueblo! ¡no me mates!

<HOJA XVII>

1 - Pantera A

2 - Pantera B (y Jane)

3 - Leni A (y mozo) - > p. 47

Homo I {teorías 3 que termina con

consenso de causas psic.

4 - Leni B, dolores SHE

5 - Self Cottage - > Vulgo y start psic.

6 - 50's guerrilla, dolores HE

Madre She, He's film - > Edipo

7 - "Mi carta" - Dolores HE, He's film --> Narcisismo ¿Anal?

8 - Director --> Represión I

9 - Comida, Mejoría, Zombies A, carta dictada, lava - > Rep. II

10 - Salud HE, Zombies B

Desplante He por mimos --> Rep. III

11 - Director - Vuelve She triste --> Corolario

ME alone!!!

+ Nombre INVENTADO

PARA DEDUCCION

Rechazo Imagen Represor

<XVII (Continuación) En el dorso página dactilografiada: programa de cine, en el Salón Rojo de la Cineteca Nacional de México: "Europa 51", dirección Roberto Rosellini>

Boleros I Flores n.

12 Bliss Caribeña I

(despecho) II Jiménez

Tal vez en 2 partes

(felicidad) III llorar por mí

(puta) IV ronda

(muerte) V me acuerdo de ti

y final llorar por mí

13 Caribeña II
Hablan de homo y da vuelta
pero he no quiere

14 Director - "No sé nada" II "you can go"
Llama telef.<ono> I in casa "no", "let him go"
Despedida y mensaje Caribeña III

15 Folle sale (suspension). La siguen

16 Torturas I y II

Baile disfraces se conocen, en Veracruz

Ella mantenida, ex-cantante. Tycoon no la deja actuar

Diario le entra en intimidad

El periodista poeta la salva.

Ella lo invita a mansión para darle guita

El la rechaza (guita). Escribe Bolero I

Otra cita ella no va, por miedo repr.<esión> tycoon sobre él.

El la va a buscar, trío con tycoon que lo echa, ella se une a escarnio cuando él la insulta por no seguirlo, pero después llora, encuentra bolero.

El descuida trabajo por alcohol, echan mano a artículo, lo van a publicar.

El en taller echa a perder edición y es echado de sindicato.

En playa llora, oye piano en boliche. Bolero II → **ojo, falta que en baile el le promete ponerle letra a esa música**

Ella va a debutar en superboite, se lo impiden noche debut → **en ensayo carta Ausencia.**

El quiere trabajar como obrero, se desmaya.

Hospital, ella le canta. Bolero III

Ella va de puta, él la ve, se indigna. Bolero IV → **el feliz (llorar**

por mí

Desaparece él, ella tiene dinero tycoon le da joyas cura, él moribundo, Bolero V.

Ella da el dinero a hospital. Se pierde en la noche playera se oye el bolero. Ve parejas felices al compás bolero I o

→ el que más convenga

BIBLIOGRAFÍA:

AMÍCOLA, JOSE

- 1992 *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, B.Aires, Grupo Editor de Latinoamérica.
- 1997 “Tres cartas para *La traición de Rita Hayworth*”, en *Orbis Tertius*, UNLP, No. 4, La Plata, pp.25-33.
- 1998 “Para una teoría de la composición. Lectura de los pre-textos de BMA”, en Amícola/Speranza (comps.): Encuentro Internacional Manuel Puig, Publicación Especial 3 de la revista *Orbis Tertius*, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNLP, La Plata, pp. 29-41.

AMÍCOLA/SPERANZA (Comps.)

- 1998 *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Publicación Especial 3 de la revista *Orbis Tertius* de la UNLP/Rosario, B. Viterbo Editora.

CORTÁZAR/BARRENECHEA

- 1983 *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, B.Aires, Sudamericana.

ESPAGNE, MICHEL

- 1998 *De l'archive au texte*, París, Presses Universitaires de France.

Halperin, David M.

- 1990 *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, N.York/Londres, Routledge.

LOIS, ÉLIDA (comp.)

- 1993 Volumen especial sobre Crítica Genética de la revista *Filología*, B.Aires, Inst.de Filología y Lit.Hisp. “Dr.A.Alonso”, Un.de B.Aires, Año XXVII, 1-2.

PUIG, MANUEL

- 1996 *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth compilados por José Amícola*, Publicación Especial N° 1 de la revista *Orbis Tertius* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

VIOLLET, CATHERINE

- 1997 *Genèse textuelle, identités sexuelles*, París, du Lérot.