

MANUEL PUIG : UN DESTINO MELODRAMÁTICO*

Julia Romero

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Teoría y Crítica Literaria. Centro Interdisciplinario de Estudios de Género

jromero@fahce.unlp.edu.ar

Resumen

El trabajo es un extracto de una larga investigación en los archivos del escritor argentino Manuel Puig, la génesis de su producción y su relación con el campo intelectual internacional. En este extracto se presenta un estudio del uso del melodrama en la producción “espectacular” del autor y la publicación de un inédito que incluí como primicia en 1996 en la revista *Orbis Tertius* N° 2, Centro de Teoría y Crítica Literaria, UNLP.

Palabras claves: Melodrama; Puig; Espectáculo; Inéditos; Archivos.

Abstract

The work is an extract of one long research in the archives of the Argentine writer Manuel Puig, the genesis of its production and its relation with international the intellectual field. In this extract is analyzed the use of the melodrama in “the spectacular” production of the author. The publication of an unpublished is included , published for the first time by me in 1996 in the *Orbis Tertius* N° 2, Centro de Teoría y Crítica Literaria, UNLP.

Keywords: Melodrama; Puig; Spectacle; Unpublished; Archives.

En los años que van de 1994 en adelante he sido integrante de un grupo de investigación dirigido por el Dr. Amícola que abordó las cajas de textos publicados e inéditos de Manuel Puig. A ellos me aboqué con pasión, pero además descubrí un tesoro y un gesto oculto al contemplar la cantidad de cajas de crítica periodística que igualaban las de la producción del autor, y que hablaban de una preocupación y de una obsesión. Las cajas habían viajado a los diferentes lugares de residencia del escritor y arribaron a su casa de Buenos Aires en 1990 junto a las demás, la valiosa colección de textos y videos. Entre esos papeles impresos encontré uno que hablaba sobre melodrama, iluminándome un camino que me guió y no abandoné: era un

* Este ensayo es parte de un trabajo mayor *El mapa del imperio. Del escritorio de Manuel Puig al campo intelectual* (Al margen, 2008).. Entrevistas y cartas a dos de los traductores junto a otros artículos de Manuel Puig se publicaron en el volumen que he compilado y anotado, *Puig por Puig. Imágenes de escritor*, en editorial Vervuert Iberoamericana.

itinerario que el autor me señalaba y que seguí para ver adónde me llevaba. El texto, al que di el nombre de “Un destino melodramático”, fue depurado de sus enmiendas y publicado en una revista de mi Universidad y también en México,¹ marcando un arco de pertenencia genérica, también una estética y una dirección, la que fuera su primera casa en el exilio, a partir de 1974, es la que le proporcionó todo un repertorio del cancionero mexicano y de filmes que explorará en obras dramáticas de ese período especialmente.

El melodrama se convirtió en el motivo principal de mi investigación, de la que presento ahora un fragmento. Escrito en español, el manuscrito sin título y con múltiples enmiendas y correcciones es la única versión encontrada. Sería incluida, presumiblemente en la revista italiana de modas y actualidades *Chorus*. En varios números de esa revista Puig había publicado los relatos recopilados en forma póstuma en libro como *Los ojos de Greta Garbo*.² Este texto, diálogo entre una maestra y su alumna, se había conservado inédito. La presunción para adivinar su destino, son dos motivos: la temática del texto y la interpolación de frases en italiano. Comencé a considerar entonces que es el melodrama la matriz estética a partir de la cual el escritor compuso sus textos, y es, a la vez, el “macro género” que facilita un pacto de lectura que atraviesa toda su producción, a su vez que muestra sus variaciones estéticas y atraviesa también diferentes públicos. Es este macro género – sostengo– el que específicamente sujeta (acentuando todos los significados de la palabra) una forma de composición transgresivamente popular, al tiempo que establece otra *forma de leer los movimientos del campo intelectual*.³

La producción: los textos marginales.

La funcionalidad que el escritor había asignado a los filmes, desde los manuscritos que examiné de *El beso de la mujer araña*, pone en evidencia la constante tensión entre los personajes Molina y Valentín, entre el contrapunto entre la voluntad de narrar una historia y la voluntad de interpretación que gravita desde el personaje militante pero también en otros niveles: entre la exuberancia y la racionalidad, entre el sentimiento y la acción, entre el mito de lo femenino y lo

¹ Aparece como apéndice a un trabajo publicado como Romero, Julia, “Sentimiento y vida nacional. Sobre la escritura de Manuel Puig”, en: *Orbis Tertius* N° 2, Centro de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, 1996. Y también en la compilación que hiciera Sandra Lorenzano en 1997, *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, UNAM, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.

² Buenos Aires, Seix Barral, 1993.

³ Estos aspectos están trabajados en mi investigación de Doctorado “Manuel Puig: recepción e inserción en el campo intelectual. Geneticismo y campo de poder”, inédito.

masculino, que materialmente se expresa en la naturaleza doble de la novela (el discurso literario y el científico). El desplazamiento de las fichas al capítulo ocho -que en un principio irían incluidas como una de las posibilidades del comienzo de la novela- dio lugar a otra marca, ya que con *Cat People*, el filme con que se abre la narración, se pone en escena toda la novela en miniatura, un comienzo que adquiere, además, el estigma del exilio,⁴ ya que fue cambiado en México, según hemos podido corroborar con testimonios de su amigo Javier Labrada y de los mismos manuscritos de la novela.

En 1976,⁵ Puig retornó a Nueva York, -donde había vivido mientras redactaba su primera novela- después de nueve años, allí dirigió un taller para escritores jóvenes en la Universidad de Columbia, una actividad que le agradó y que lamentó dejar cuando se va a Río de Janeiro en los ochenta. Había vivido entre 1963 y 1967 en circunstancias muy distintas: antes tenía un trabajo en *Air France*, tenía un departamento y papeles en regla y había sentido que el clima del país era, según la conversación con Mario Szulchman, “dramático y vital”, sacudido por la guerra de Vietnam y fenómenos como los del “hippismo”:⁶

“Cuando retorné, justo en el Bicentenario, todo había cambiado. Venía con visa de turista por quince días, sin trabajo, sin lugar donde alojarme y Estados Unidos tenía un aspecto conservador. El sistema se había tragado la experiencia de los ‘hippies’, quizá porque éstos carecieron de proyecto político. Bueno, lo cierto es que todo eso provocó en mí un conflicto. Y cada vez que tengo un problema muy especial, lo vuelco en la escritura”.

El melodrama de la patria⁷ termina con *Maldición eterna quien lea estas páginas*, acompañado -al margen de ellas- por otros escritos que son la contracara de la estética central, por la que se consagra el escritor.

Entre 1978 y 1979 se produce un nuevo giro estético, donde *Serena* -un *script* de guión- aparece como un ensayo del autor y una exploración del autor hacia otros modos, el fantástico surrealista, que juega con el absurdo en un entramado secreto. El entusiasmo por el género lo había inducido a reconsiderar la estética de Silvina Ocampo, que como él, incurría en el gusto por “lo menor”. La nueva iniciación, sin

⁴ El filme que abre la narración de la novela, y el diálogo entre los personajes, fue dirigido por Jacques Tourneur (1942).

⁵ De esa época son los sugestivos relatos de Manuel Puig que se publican primero en la revista española *Bazaar*, entre 1978 y 1979, escritos simultáneamente a la escritura de *Pubis angelical*. Se publicarían en forma póstuma como *Estertores de una década, Nueva York '78*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993.

⁶ Kena 356, “Manuel Puig: la realidad apetecible”, 1979, incluido en la compilación *Puig por Puig* (Vervuert).

⁷ Llamo “melodrama de la patria” a la lectura que hace Puig de la historia argentina.

embargo, no borra la intencionalidad estética de los comienzos de su escritura. Un designio emparenta entonces la literatura de Puig a la de Silvina Ocampo: el mal se exhibe en lo cotidiano y cuestiona el orden social. La representación de identidades fragmentadas familiarizan aquel film de Tourneur con el relato de Ocampo reescrito en el guión de Puig.⁸ No creo ajeno a este giro estético, relacionado con el fantástico, la intromisión del surrealismo que presenta analogías con la estética de Luis Buñuel, quien además había trabajado, en su etapa mexicana (1946-1961) sobre el modelo del melodrama, con la finalidad de subvertir sus contenidos ideológicos. *Belle de Jour* y *Pubis angelical*, la creación del cineasta y la de Puig narran la fragmentación de identidades femeninas, el tránsito de los cuerpos que se erigen por sobre las fronteras del género y la nación. “Serena”, un resumen cinematográfico inédito, de una veintena de páginas, es el punto de inflexión donde esa estética comienza a hacerse más evidente. Allí se desarrollan hiperbólicamente elementos que se encontraban anteriormente. La mirada proporcionada por el melodrama se transforma ahora en un personaje, un absurdo surrealista que cuestiona la posición de la cultura oficial. Allí embiste contra diversos mundos de órdenes racionales establecidos: en el primer cuadro el mundo del realismo socialista es ironizado a través de esta Mirada que, como entidad independiente, recorre “furtiva y desconfiada” el lugar donde “un pobre hombrecito” le canta un tango a una muñeca de trapo en un marco de miseria y decadencia. En ese escenario aparecen diversos estereotipos ligados al poder que asesinan al que sería la encarnación del sentimentalismo popular. Previamente “el hombrecito” canta letras de tango a su muñeca llamada Marilyn y la previene de no escuchar a los hombres, que aparecen como amenaza representativa del racionalismo oficial. A partir del segundo cuadro Serena, versión irónica de la Malena del tango, es la protagonista que padece las diferentes formas de sometimiento social: el lucro, la Justicia, el mundo del espectáculo, la prostitución. Todos imponen sus mitologías y transforman al personaje en múltiples subjetividades que la vuelven irreconocible hasta el absurdo. La historia culmina con una vuelta a su vecindad originaria, donde la protagonista “busca algo que no encuentra, desordena todo para seguir buscando. Finalmente encuentra una caja. Adentro hay un par de alas, se las coloca y vuela al cielo”. La relación de identidad y origen con la de autonomía y libertad queda

⁸ Cf. el film *Abismos de pasión* (1953), que es una adaptación de *Cumbres borrascosas*, la novela de E. Brontë. El film de Buñuel, basado en la novela de Joseph Kessel, le pareció a su director *melodramática, pero bien construida. Ofrecía la posibilidad de introducir en imágenes algunas de las ensöñaciones propias de Séverine, el personaje principal, que interpretaba Catherine Deneuve...* (Buñuel, 1994)

hiperbólicamente ironizada en un final de resolución maravillosa.⁹

El hallazgo estético que significó “Cat People” de Tourneur había impulsado la producción como matriz estética de un modo fantástico del melodrama que Puig desarrolló hacia fines de la década del setenta. La producción de textos en la “etapa articuladora” (1979-1980), al margen de las novelas, se mantuvo en calidad de inédita: especialmente *Serena* (1978), escrito en forma paralela a *Pubis angelical* (1977/1979), interrogándose ambas sobre las identidades. Las alucinaciones de Ramírez, el personaje de *Maldición eterna...* (1979/1980), lo acercan al psicodrama, estrategia que repetirá en la versión femenina de esta dupla con la obra de teatro *Misterio del ramo de rosas*, que se publica en vida del autor, en inglés y en italiano.

La escritura de Puig en su última etapa (1980- 1990) desarrolla y hace pública esa nueva incursión estética que se continuará especialmente en los modos genéricos que constituyen matrices del espectáculo (*script* de guiones, guiones cinematográficos, dramaturgia). Las múltiples obras “marginales” -respecto de la producción central de su novelística- delinean la continuidad de una estrategia de inserción del autor en el campo intelectual, brasileño e internacional.

La producción literaria, cinematográfica y teatral se vuelve, una escritura “de traducción”. Ya experimentada cuando Puig ensayaba sus comienzos, esta escritura no tenía la intención fundacional, característica de la cultura argentina, sino que era el intento de colonización y expansión de un espacio extranjero. Lo que Puig postulaba en los guiones inéditos de fines de los años cincuenta, antes de la publicación de su primera novela, no era un lector nacional. Recién con la primera novela -*La traición de Rita Hayworth*- “se traducen” las referencias del cine de Hollywood y se contraponen a la realidad cotidiana del pueblo. La escritura “de traducción” se reiteró luego en las adaptaciones genéricas, y con otras características, en la sexta y séptima novelas: la versión original de los manuscritos de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) está pensada y escrita en inglés, y en *Sangre de amor correspondido* (1982), escritura y traducción estuvieron vinculadas ininterrumpidamente en el proceso generativo, pues el material previo a la redacción de la novela constaba de casi trescientas páginas con la transcripción de las conversaciones con el albañil brasileño que inspira su historia, y que luego Puig traspuso y tradujo en el personaje de Josemar. “Escribir en el castellano de Argentina”, como afirmó en algunas entrevistas, implicó para la escritura de estos textos, y desde *La traición de Rita Hayworth*,

⁹ El texto está incluido en un dossier de *Hispanamérica 80/81*, que conformamos con el grupo de investigación para la invitación que gentilmente me hiciera su director, Saúl Sosnowski.

también un proceso de traducción implícito en el trabajo de estilización del lenguaje, trabajo que se mantuvo presente en toda su producción novelística. En lo referente a las obras “marginales” que dieron paso a una *perspectiva regionalista*, especialmente con *Amor del bueno, Muy señor mío*, del año ‘75,¹⁰ y la adaptación de la novela de Donoso *El lugar sin límites*, 1976/1977 -que culminó con el rodaje de la película a cargo del director Arturo Ripstein en 1978. En el caso de este guión, los modismos chilenos, propios del texto de Donoso, se cambian por mexicanismos, con la misma estrategia de los epígrafes de *Boquitas pintadas*: la adaptación estuvo al servicio de una circulación masiva, haciendo uso de la lengua cotidiana de los estratos bajos del país de recepción donde había arribado Puig en 1974 sin poder volver a Argentina. En estos casos, los textos buscaron una inserción en el campo intelectual mexicano, en pleno exilio del escritor y en plena escritura de su cuarta y consagratoria novela: *El beso de la mujer araña*.

A partir de esta última etapa el universo de lo *kitsch* ha quedado atrás para siempre, y sin embargo la recurrencia al género melodramático, al que me referí, permanece.

La producción de Puig al margen de las novelas demuestra una continuidad que da pie a construir una teoría de la producción, análoga a la teoría de la composición:¹¹ Así como para la composición de su narrativa, Puig partía de esquemas narrativos que iban incorporando escrituras y reescrituras alternativas (textos argumentales, notas al pie, filmes) en un nivel de complejidad creciente,¹² esa característica sella un modo de trabajo que puede advertirse también en el nivel de la producción total. A la par de la escritura de las novelas Puig producía textos que conforman matrices de espectáculos: los guiones y los filmes. En ellos se abre todo un espectro de géneros -el suspenso de *Seven Tropical Sins* (1986), el género homenaje en el musical *Gardel uma lembrança* (1988), la biografía de *Claudia Muzio* (1988-89) y de *Vivaldi* (1989), el film histórico en *Jarama*¹³ -sólo por nombrar algunos, donde se

¹⁰ En el grupo de investigación que integrábamos con Graciela Goldchluk en 1997/1998 hemos publicado como curadoras estas dos obras junto a *Triste golondrina macho*. Ese volumen recibió una mención del premio Teatro del mundo, del Centro Cultural Ricardo Rojas. La edición de los tres textos habían significado una reconstrucción casi arqueológica con diversas versiones.

¹¹ Enunciada como hipótesis, esta afirmación, así como el planteo de una nueva estética para el caso de México puede registrarse tratado por primera vez como acercamiento crítico en la presentación del *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Amicola-Speranza (comps.), 1997.

¹² En mi trabajo *Geneticismo y narratología: los relatos cinematográficos en El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, presentado en el marco de un seminario de posgrado con Ana María Barrenechea, ordené el material pre-textual y de investigación que Puig utilizó para construir las historias de Molina, así como los esquemas narrativos. Fue la primera hipótesis de trabajo sobre la que luego sería el dossier “Articulaciones narrativas” en la edición geneticista de la novela, en la colección Archivos N° 42, 2002. El ordenamiento es una hipótesis propia de lectura de génesis.

¹³ Un año antes había escrito *Tango Muzik*, un guión completo que tiene algunos puntos en común con la estética de *Gardel uma lembrança* y de donde algunos núcleos argumentales inspiraron el film *Naked Tango*. Puig dio ideas para

teje una imagen de escritor que se oculta en el trabajo con la simultaneidad. La siguiente cronología conforma esa “obra invisible” o producción desconocida a nivel masivo que cambia la imagen de escritor, mostrando la gran productividad, al margen de sus tareas de traductor y de agente literario que autogestionaba sus conexiones, por la de un gran constructor de textos, donde prima la dramaturgia y la producción de guiones de cine.

- 1976-77 **El lugar sin límites**, guión, Dir. Arturo Ripstein: 1978
- 1978 **Recuerdo de Tijuana/La cara del villano**, guiones para Barbachano Ponce.
- 1978 **El otro**, Dir. Arturo Ripstein: 1984
- 1978 **Cuéllar** (proyecto de guión)
- 1978 **Relatos** (conformarán luego **Estertores de una década**)
- 1979 **Guión con boxeador** (*script* de guión)
- 1979 **Urge marido** (guión cinematográfico completo)
- 1983 **The Good Luck Charm** (*script* de guión para un film dirigido por Bruno Barretto)
- 1983 **El beso de la mujer araña** (obra teatral)
- 1983 **Bajo un manto de estrellas** (obra teatral)
- 1984 **Río Story** (esbozo de comedia musical)
- 1984 **Historia con pescador** (*script* de guión)
- 1985 **Tango Muzik** (guión cinematográfico) 1985 **Peny and Eileen** (*script* de guión)
- 1986 **Seven Tropicals Sins** (guión cinematográfico), productor David Weissman, responsable de la versión cinematográfica de la novela *El beso...*
- 1987 **Musical con guerrilla** (esbozo de musical)
- 1987 **Misterio del ramo de rosas** (teatro)
- 1988 **Claudia Muzio** (*script* de guión)
- 1988/89 **Jarama** (proyecto inconcluso)
- 1988 **Renata** (proyecto teatral)
- 1989 **Vivaldi** (guión cinematográfico)
- 1990 **Mère Fantasy** (esbozo de novela)¹⁴

ese film y *Claudia Muzio*, *Jarama* y *Vivaldi* serían tres guiones cinematográficos (el último fue el único terminado) escritos entre 1988 y 1989. Del primero se conserva un resumen de guión que se centrará en la vida de la cantante lírica, además de material de investigación que iría a incluir en el proyecto. *Jarama* es apenas un esbozo que se centraría en la guerra civil española. *Vivaldi* es el único de los tres que fue terminado y vendido a una compañía productora.

¹⁴ La datación significó un trabajo de relevamiento y constatación de los dorsos, y posteriormente la hipótesis sobre los modos de producción.

Tomaré dos aspectos de toda esta producción para demostrar estos trazos, quedando para un próximo proyecto el análisis detallado de cada una de las obras: la imaginación cinematográfica y Puig dramaturgo, ejemplificando con algunas obras.

Lejos ya de las incursiones paródicas, el melodrama se torna homenaje a uno de los mitos -Carlos Gardel- que para el escritor estuvo siempre presente. Con *Gardel uma lembrança* se postula una versión de la vida del cantor de tangos, que se apoya también en el melodrama, pero incorporándolo al género comedia musical. Ambientada en el Buenos Aires de 1915, la obra presenta el motivo de las prostitutas polacas que Puig había abordado en un guión cinematográfico aún inédito (escrito hacia 1985): *Tango Muzik*. La trama encierra una historia de amor de encuentros y desencuentros donde Gardel conoce y ayuda a una mujer engañada y explotada por el negocio de la prostitución.

Junto a las incursiones en el modo fantástico de escritura, la problemática de la traducción se vuelve más significativa porque pone en cuestión los sistemas de identidad. Así, los procesos de significación textual y los usos lingüísticos se plantean como estrategias políticas que cuestionan las fronteras de lo nacional, presentan la posibilidad de armar otras lecturas políticas que modifican lo que entendemos comúnmente por lo “real”, el mundo fáctico donde acontece la *experiencia* o, desde otra perspectiva, modifican lo que entendemos como escritura política. A partir de la novela del ochenta se plantea una redefinición de esa categoría que Benjamin, en el campo teórico, había ya problematizado.¹⁵ Que las mutaciones estéticas se hayan dado en plena situación de exilio acompañan y confirman esa idea, ya que el exilio impacta en la pérdida de la experiencia cotidiana inmediata. Si bien fue México el lugar donde comienzan esos procesos de transformación, donde todavía había un intento de recobrarla, hay un replanteamiento constante acentuado en esta última etapa, que se manifiesta por la pérdida de la vivencia colectiva y el resquebrajamiento más acentuado de los lazos con el pasado, donde se advierte por un lado un modo alegórico de percibir y representar, especialmente en lo que concierne a la imaginación que se concreta en una dramaturgia. Junto a la producción y realizaciones cinematográficas consienten y confirman la internacionalización del público a nivel “espectacular” y demuestran la afirmación en el campo intelectual latinoamericano. Por otro lado, en Argentina seguirá siendo desconocida esa faceta, revalidando el resquebrajamiento con los lazos del pasado al que nos referimos. Puig

¹⁵ La reproducción técnica y el surgimiento de la prensa son, para Benjamin, causas determinantes para esa nueva experiencia, que caracterizará la Posmodernidad.

continúa la estética melodramática pero especialmente la relación entre subjetividades y el universo de “lo real”. Una sola obra recobrará algo de ese pasado –el proyecto con Renata Schussheim- para acentuar el aspecto paródico que nunca había caracterizado la producción de Puig con esta modalidad de sobreabundancia y de burla.

La imaginación cinematográfica¹⁶

Es especialmente en la última etapa de escritura, cuando Puig comienza a ensayar nuevamente la escritura de guiones que da a conocer: *Tango Muzik* (el título está enunciado en polaco), *Seven Tropical Sins* (el único publicado, pero en su versión italiana), y *Vivaldi* (originariamente escrito en italiano). *Tango Muzik*, aproximadamente escrito en 1985, se mantiene inédito. Si en la primera novela los melodramas de Hollywood se “trasladaban” a la realidad doméstica de un pueblo bonaerense, en el guión se traduce al inglés la realidad del Buenos Aires inmigratorio del 1900. De la novela al guión las técnicas sufren un reacomodamiento: la fragmentación ahora aparece como forma propia del género, igualmente acentuada, la historia se sintetiza y los personajes aparecen sin el volumen que les otorgaba el contrapunto de monólogos interiores. La historia del suburbio desplaza al ensueño donde se tematiza la conversión de dos inmigrantes polacas en prostitutas.

En esta historia, la música de tango como nuevo icono del erotismo funciona en la historia como símbolo de liberación cuando pasa de la periferia y la clandestinidad al centro, y figuran además de la transformación del cuerpo urbano el cambio que el personaje logra, su independencia económica y la independencia de ambiciones. Desde el *kitsch* de la novela inicial que enseñaba los errores del sistema patriarcal hay un trayecto que culmina en la producción final, el último tango, el recorrido de una exploración que recoloca en su centro el deseo que yacía desplazado.

En el guión *Seven Tropical Sins* la historia comienza con el enigma de una desaparición. Emparentado con el género policial, se reúnen elementos de suspenso donde las imágenes que surgen de la lectura del guión se imponen de manera notable por la construcción de las situaciones narrativas, las indicaciones escénicas, los

¹⁶ Tomo sólo tres guiones de la madurez escrituraria del escritor, pero es interesante aclarar que la escritura de guiones estuvo presente al margen de su producción novelística. Por otra parte, es importante dar a conocer que la fascinación de Puig por el cine lo llevó a coleccionar cerca de 4000 títulos en su videoteca, en el lapso de 20 años, títulos que, a diferencia de lo que puede suponerse, no está compuesta por cine hollywoodense solamente, sino por una diversidad de autores norteamericanos y europeos que aún hoy se desconocen en Argentina. Una gran parte de la colección, además, está formada por las filmaciones de grandes óperas de un gusto exquisito.

diálogos. Si bien hay un uso particular que hace Puig de ellos, he podido ubicar un conjunto de núcleos generadores del texto en el film *Seven Sinners*,¹⁷ rodado en 1940 y dirigido por el director Fay Garnett. Los actores principales habían sido Marlene Dietrich y John Wayne, actores de culto del escritor. Marcado por el parentesco del título, el guión juega con algunos de los núcleos generadores de la historia, pero que sin embargo los despliega y los desvía en una historia mayor. En el panel de personajes hay elementos del policial pero sin policías. Ralph y Ken son dos marinos que viajan en un barco al trópico. La ley personificada en la marina, en la película de Garnett, queda desplazada en el guión de Puig para dar lugar al enigma inicial de la desaparición, el delito posible (tráfico de drogas y lavado de dinero), las persecuciones y el develamiento del enigma. El “saber” que se adquiere en el transcurso de la historia se enraíza con el policial negro, que avanza hacia el “conocimiento” por golpes de acción y de hazañas de los personajes. Al contrario de lo que ocurre en las novelas, donde al uso del estereotipo y del lugar común se le agrega una distancia crítica, trabajando en el límite entre lo aristotélico y lo brechtiano, en los guiones cinematográficos no aparece tal distanciamiento, sino una estética del continuo y no fragmentado, por lo tanto no épico. En general, del acentuado sentido ideológico que se asimilaba en los otros textos, estos dos guiones cinematográficos –junto con *Tango Muzik*– exponen una estética de la verosimilitud aristotélica, tanto las acciones de los personajes, como la trama, las formas de los diálogos estilísticamente apuntan a un modo de representación realista, incluso donde el tema del desdoblamiento y la *otredad* que en su dramaturgia aparece ligado a un modo de representación surrealista, aparecen.

Por último, en *Vivaldi*, que iba a ser rodada en Venecia, donde el personaje real vivió, y dirigida por el director Davide Rampello. Es interesante ver cómo cuenta Puig su propio relato en 1990, en su última intervención en público:

Acabo de hacer un guión sobre Vivaldi. Si quieren, les cuento un poquito de cómo es este proyecto, “Vivaldi”, porque es muy curioso. Un productor italiano contactó conmigo para hacer esto. ¿Por qué yo?, ¿qué tengo que ver con Vivaldi? Soy anticuado pero tanto no. “No, no, porque es su sensibilidad, algo hay en usted...” Cuando a uno le dicen eso se lo cree. “Usted tiene algo de... esa armonía de cosas”, y digo: “¡Ay! Cómo me capta este hombre.” Entonces avanza el trabajo -bien pagado- de gente

¹⁷ El filme fue encontrado en la colección del escritor, que comenzó a formar en la época de residencia en Río de Janeiro, a partir de 1980, según la información de la familia.

encantadora. Todo muy bien; y por ahí me dicen: “¿No le parece que William Hurt sería el intérprete ideal?” Entonces yo digo: “No sé, es posible, sí”. Porque, a todo esto, leí un poco de la vida de Vivaldi y me interesó muchísimo porque la historia de ese hombre es fantástica. Es un chico con asma que no juega con los otros, no tiene cine donde ir, por desgracia, entonces se refugia en los catecismos, en la fantasía de los libritos religiosos, que le sirven de escape; entonces se hace cura pero tiene necesidad de expresarse de algún modo y los otros curas le enseñan música. Y ¿qué pasa? Que comienza a componer y empieza a sentir, a través de sus composiciones, una mirada diferente. Ya nadie le mira porque está todo encorvado, lo miran de otro modo, porque ha sido capaz de crear música y la mirada de los demás lo endereza. Se empieza a enderezar y a descubrir a las mujeres. Pero ya es un cura. Un cura, se suponía que asmático, que ni podía... le habían perdonado no dar misa por la salud. Pero cuando se empieza a recomponer esa psiquis –porque lo miran como alguien que vale la pena, no como el pobrecito de la familia que no servía para nada, que despertaba a todos en la noche con la tos–, entonces se transforma, y es a través de esta capacidad de componer música como se hace un mujeriego tremendo. En el momento en que empieza este hombre a sentir esa mirada diferente, sobre todo en las mujeres que lo miran y le dicen: “Pero ¿usted hizo eso?” entonces empieza a reconstruirse. Es esto lo que estoy haciendo, ese “Vivaldi”. Pero ahí, ¿qué pasó?, ¿por qué me llamaron a mí? Por suerte, Vivaldi tuvo esa vida y a mí me interesó. Pero, realmente, yo creo que el productor –esto espero que no se entere que lo dije– lo que quería era llegar a William Hurt a través mío, porque su obsesión es que Hurt haga, realice esto, y parece que lo va a conseguir. Así que, gracias a William Hurt me llamaron para esto. (Madrid, ICI, 1990.)

Se exploran, entonces, las posibilidades de la biografía, donde tampoco desaparece el tema del doble, del *otro* que se lleva dentro: entre el clérigo y el músico se desata el conflicto interior del personaje que representan el ascetismo y el amor. Entidades dobles, que, a la manera de Puig, conviven en una misma, sin tener que ser excluyentes.

Puig dramaturgo

Si bien, como adelantamos, en el exilio se establece en la producción de Puig un “nuevo comienzo” también en lo referente a los géneros marginales respecto de la

atención central de los críticos a la novelística, es en esta última etapa. Tanto *Gardel uma lembrança*¹⁸ como *Misterio del ramo de rosas* significaron la consagración de Puig como dramaturgo.

MISTERIO DEL RAMO DE ROSAS¹⁹

Dejé en Seuil el manuscrito de la nueva comedia, *Misterio del ramo de rosas*. Ya se estrenó en Donmar con buena crítica, el problema ahora es conseguir teatro para continuar la temporada. El director fue Robert Ackerman, americano, muy conocido, quien se interesaría además por hacerla con dos *superstars* en París. Él ya ha dirigido en París. Bueno, ahora lo inmediato es nuestro “Baiser” ¿verdad? Han prometido invitarme para el estreno en octubre, ojalá se realice, así nos vemos finalmente.

¿Le entregaron en Seuil el manuscrito nuevo? Bueno, nada más por hoy ¡ah, sí! Aquí se estrena en dos semanas mi comedia musical *Gardel*, pero esto no creo que sea fácil de poner en escena en París. Es una biografía fantasiosa de Gardel.

Bueno, muchos saludos, ¡escríbame pronto! Abrazos,

Manuel (carta a Albert Bensoussan, 14/8/87)²⁰

Las actividades de Manuel Puig en esta última etapa se van acelerando y enriqueciendo en el exterior, su recepción es también considerable, sin embargo ahora sí, ignorada en Argentina, hasta después de los noventa.

Esta obra está situada en un cuarto privado en una cara clínica de salud. La paciente es una rica, malévola mujer mayor (Brenda Bruce) que sufre de depresión. El otro personaje es su nueva enfermera asignada (Gemma Jones), una oprimida mujer de mediana edad quien también guarda un par de tretas en secreto. Si bien hay poca acción, lo que ocurre entre las dos mujeres y en la conciencia de las mismas, sin embargo, es bastante denso.

Primero vemos a la vieja paciente aparentemente moribunda, la luz de su vida ha sido extinguida, nosotros aprendemos, por la muerte de su amado nieto. La primera impresión creada por la enfermera –pobre, nerviosa, famélica, disfraza una

¹⁸ Texto que he establecido y publicado en 1998, conformando la primera publicación en español de esta obra, así como *Misterio del ramo de rosas* (1997), Rosario, Beatriz Viterbo.

¹⁹ El texto teatral se publicó por primera vez en Milán (Antonio Mondadori, 1987). Existe una nueva versión (Sellerio, 1997) en la que su traductor, Angelo Morino, incluye los últimos cambios proporcionados por los manuscritos. Esos cambios fueron traducidos a la versión castellana por el Prof. José Amícola y los he incluido en la edición de Beatriz Viterbo, 1997.

²⁰ Publicada por primera vez en Romero, Julia (2006) *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Vervuert Verlag.

inteligencia sistemática. Pero sus necesidades son realmente suficientes y los roles de enfermera y pacientes son completamente revertidos. La vieja señora rica responde a la compañía de la enfermera y su generosidad de espíritu. Pero ella luego aprende que la enfermera no es sólo lo que parece. Una serie de recuerdos empiezan a establecer una suerte de correlación en la memoria de la señora mayor entre la enfermera y su propia hija. Los dolorosos conflictos familiares son reestablecidos (con Gemma Jones haciendo de la elegante hija), y transfiere el resentimiento, resurgido en la enfermera cuando emerge de su ensueño. Cruelles artimañas y tortura emocional reemplazan el afecto. Luego, en una inesperada torsión final, un amor más amplio, sabio y ganado con dificultad nace entre ellas.

La puesta de Kenny Miller es muy apta, en una clínica lejana del mundo exterior. Es un drama privado de dos personajes femeninos que sufren, pero en un sentido, el dúo también captura una cualidad de la producción que previene una identificación con los personajes. La pieza tiene un tono cortante y seco. La compañía Británica estuvo compuesta por Brenda Bruce y Gemma Jones en la premier mundial de la Compañía de Teatro Bus en el Donmar Warehouse, Covent Garden, estrenada en el período 24 de julio–9 de agosto de 1987, traducida por Allan J. Baker, dirigida por Robert Allan Ackerman, escenografía de Kenny Miller, iluminación de Gerry Jenkinson y sonido de Nicole Griffiths.

El 17 de noviembre de 1989, se anuncia en *Los Angeles Times* la noticia del suceso de la obra en una crítica de Dan Sullivan –crítico de teatro del *Times*– como “El triunfo del espíritu”, ya estrenada por una de las actrices favoritas de Manuel Puig: Anne Bancroft haciendo de personaje con desórdenes nerviosos, con Jane Alexander como enfermera, en la premier americana, en el Mark Taper Forum.

Las dos mujeres se encuentran en una suite blanca una lujosa clínica psiquiátrica argentina. Bancroft, en la versión americana, es una rica señora mayor que sufre de una depresión desatada por la muerte de su nieto en un accidente de auto. Alexander, la enfermera, no tiene la experiencia que necesita este caso, pero no está segura de ser capaz de tratar a la paciente. Pero la enfermera es también una mujer experimentada en psiquiatría, quien sabe exactamente lo que debe hacer para despertar la curiosidad de una obstinada señora mayor y hacer que ella empiece a comer.

Como en *El beso de la mujer araña* y como en su novela *Maldición eterna...* también hay recuerdos, pesadillas, fantasía. La identidad “real” de la enfermera es, por supuesto, una de las grandes preguntas de la obra. ¿Quién es ella cuando está fuera

de sus obligaciones? Es ella la que deja a la enferma asistirle en sus fantasías románticas como una forma de proyecto de terapia para la señora mayor –o ella, en realidad necesita una ayuda para concretar sus sueños. Fantasía y juegos, para Puig, son juegos que hacen que el mundo siga rodando, vehículos también de la verdad. La forma del melodrama se traduce en las “fatalidades” que cada personaje cuenta, pero que atento a la anotación sobre el final feliz al que nos referimos en el capítulo 2, aquí el entendimiento a través del mundo afectivo y sus mecanismos resuelve la trama. La mirada de los otros se construye a partir de esos dos personajes femeninos en la habitación de un sanatorio donde ambas relatan sus deseos, sus expectativas, sus insatisfacciones, sus vidas. “Paisaje a oscuras” y “Víctor y Andrés” son los otros títulos que aparecen en los manuscritos y que las cifran de algún modo. Una técnica que comenzaba a ensayar, aunque con las formas que diferencian el género, en *Pubis angelical*, y más específicamente en “Serena”, un resumen cinematográfico de la misma época, que se inserta en la tradición teatral del psicodrama²¹. Un contrapunto entre la realidad de los personajes y la alucinación complejiza la trama y produce una vacilación: “*Cuentan una a otra versiones modificadas y en alucines sale la verdad*”, escribe en sus primeras anotaciones, cuestionando, de esta forma, la noción misma de “experiencia” a la que nos referimos en este capítulo. La verdad se vinculará nuevamente con las verdades del corazón, con el mundo de los afectos y el imaginario femenino que conforma el misterio del deseo. “*No creo -declara Puig en el diálogo con su traductor Angelo Morino- como ciertos seguidores de Freud que toda la energía sea sexual. Creo que la vida de los afectos tiene una dinámica propia y me interesaba encontrar una historia que ilustrase el caso*”. Ese “caso” abre la posibilidad de acceder a las historias de la anciana y su enfermera, cuando estas se transforman en aquellas otras mujeres –la madre, la hermana, la hija– que habían renunciado a ser. Lo que marca tanto la literatura como la dramaturgia de Puig, y hasta los guiones cinematográficos, es la posibilidad de la utopía del final en especial a partir de lo que concibo como un comienzo, cuando el escritor suma a su estética la posibilidad de horror implícito ya en su novela de comienzo, pero que desarrolla en su producción siguiente como un enfrentamiento posible y productivo, siniestro por posible y porque se instala como una amenaza que se va a producir en forma inminente.

²¹El mismo año de la cuarta novela de Puig, *El beso de la mujer araña*, en 1976, se lleva a escena una obra dramática de Eduardo Pavlovski, *Telarañas*, en donde aparece esta técnica en función de la transgresión a ritos familiares, pero con una finalidad emparentada con la de la obra total de Puig, aunque salvando las diferencias: explorar la violencia de las relaciones familiares, que aparecen como un mundo despótico en Pavlovski, en Puig, la mitología política y genérica, que aparece en distintas formas de melodrama.

Como en el teatro del absurdo, excepto en las comedias musicales, los personajes aparecen sin nombre propio, nominados por su rol en la historia dramática. En esta obra, es la Paciente y la Enfermera que contornean en una mitología de desesperanzas, sin embargo, el encuentro del final. Como máscaras huecas, los personajes asumen su función, que será llenada con la mirada de los otros, una temática que se volverá obsesiva en toda la producción de Puig. Si en “Serena” el trabajo con el estereotipo, el fantástico y el absurdo se torna una clave ineludible, en la producción teatral que sigue el escritor extraerá de ella su mayor rentabilidad productiva.

TRISTE GOLONDRINA MACHO

Con *Triste golondrina macho* nos adentramos nuevamente en el universo del deseo, de las expectativas, de las frustraciones, del vampirismo, de la represión, pero ahora con la recurrencia a una tradición gótica. La acción transcurre a comienzos del siglo XIX en “una modesta pero acogedora cabaña” donde dos mujeres, encarnación de estereotipos femeninos, esperan, y un hombre, el seductor abatido por su suerte amorosa, irrumpe en la casa de ambas. Pero entre la Hermana Mayor y Hermana Menor, el fantasma de una hermana suicida, Flavia, es la única que posee un nombre propio y una identidad definida, perversa. A partir de esos móviles, la espera de las mujeres se transmuta y la búsqueda del significado perdido, nos dice Puig, se encuentra tal vez en la realización de lo que proyecta la propia mente, en la voz interior.

La estética del melodrama había sido la matriz genérica que atravesaba toda su obra. En este texto teatral, recurre Puig a una estética surrealista asociada a la del cuento de hadas. Ambas, emparentadas por la “mirada fantástica” que confina y destierra los personajes a la fatalidad del destino, se trastocan y se invierten, son el blanco de una crítica que ahora de forma alegórica se desliza con toques de humor, ya anunciados desde el título:

Hermana Menor: Dígame señor, dentro suyo ¿hay luz o no?

Jinete: Total tiniebla, por eso no veo a nadie, por mucho que se me acerque.

Hermana Menor: Y por eso busca la luz.

Jinete: Todo lo contrario. No hace mucho tiempo que logré entrar en la oscuridad, y nunca me sentí mejor.

Hermana Mayor: Pero alcanza muy bien a ver ese jamón colgado, no le quita los ojos de encima.

La alegoría recurre de nuevo a una de las parejas memorables que recuerdan el idealismo y el pragmatismo de Don Quijote y Sancho, en versiones femeninas, mientras tanto el personaje masculino, en medio de una crisis de identidad encuentra su camino en el desplazamiento. Esta es la iniciación que se abre desde el final, un camino a recorrer no desde la posesión sino desde el desarraigo y el despegue. La Hermana Menor, desde el padecimiento de la pasión amorosa, en diálogo con la “hermana muerta” –por momentos su *alter ego*– también aprende que la verdadera posesión se devela paradójicamente desde la lejanía.

Si los cuentos de hadas planteaban un problema de la existencia humana, el texto de Puig le brinda un homenaje, pero seduciendo al lector desde la identificación, como en todos sus textos, para llevarlo de la representación de aquellos conflictos característicos de ese género maravilloso –conflictos edípicos, rivalidades fraternas, renuncia a las dependencias infantiles– cuyo propósito era codificar una identidad y una moral hacia su cuestionamiento y una nueva pedagogía. Inserto en esa estética de nuevo tipo que Puig comienza a ensayar hacia fines de la década del setenta, esta obra es una muestra de la madurez del escritor como dramaturgo. Como texto matriz del espectáculo es posible ver insertas en él las marcas para ser traducidas a otros lenguajes artísticos, marcas trabajadas en el detalle artesanal de las acotaciones del soporte literario, pero que a la vez permiten una lectura literaria por el gravamen de la imagen que siempre caracterizó la escritura de Puig. La obra fue publicada sólo en Italia, bajo el título *Triste rondine maschio* y bajo el cuidado de Angelo Morino (Turín, Einaudi, 1988), pero resistente a su fijación en la escritura, el texto que ya contaba con cuatro reescrituras anteriores en español continuó modificándose. Puig realizó posteriormente a su publicación en italiano un cambio más significativo hacia el final, que incluí en la edición de 1998. El final feliz allí se produce entre las dos hermanas, fiel a la anotación de las “posibilidades de horror” y el “gran final feliz”.

El proyecto *Renata* es un texto inédito que ha sido encontrado entre los últimos que Puig había escrito, aproximadamente de 1989, conservado sin título, un proyecto de espectáculo teatral que realizaría en conjunto con Renata Schussheim, donde vuelve a esa mirada velada de la historia, pero con un acento marcadamente irónico–paródico que homologa el autoritarismo –tratado casi como un estereotipo, a los autoritarismos europeos de la segunda guerra (nazismo y mussolinismo)– y una

serie de dobles que aluden al peronismo y al mito de Eva Perón. Un cadáver vaciado y su doble “robotizado” problematizan la fidelidad al relato del Estado y al discurso político, es decir, conforma una imitación que remeda paródicamente a su original, a la noción de experiencia a través de las aventuras sobrecargadas hasta el absurdo de una obra que significó el “retorno” a temas argentinos, en forma paralela a la nueva y última novela que Puig publica, *Cae la noche tropical*. Si nos sorprendió descubrir una voz y un tono diferente, al margen de la novela donde la conversación entre dos mujeres adultas que reflexionan sobre la vida desde su ocaso es lo principal, fue porque quizás comenzaba un nuevo giro estético que se prolongaría en toda una línea. Incluyo sólo a modo de muestra la primera escena donde aparecen también palabras subrayadas, como estaba en el texto original, para señalar la copia del habla alemana castellanizada, la traducción del alemán que habla español. Emulación, tal vez, del doblaje de las películas y en ellas emulación del habla de los jefes nazis. Pero mientras el tono y la voz cambiaban, la presencia del melodrama permaneció hasta su producción final, incluso en esta versión paródica donde el sentimentalismo está exacerbado y parodizado.

PRIMER ACTO

ESCENA PRIMERA

En el proscenio una chimenea escondida, mecedora, un abuelo con pelo blanco y gran bigote blanco, a su alrededor tres nietos con enormes moños, etc...

ABUELO: (CON VOZ BONDADOSA DE MIGUEL GÓMEZ BAO) Había una vez un... conejito... que no sabía correr, y el pobrecito...

NIETO I: (INTERRUMPE, CON VOZ NASAL TIPO “NIÑA DE HAEDO”) NO, abuelito, ese ya lo sabemos.

NIETA: (MELOSA AL EXTREMO, TAMBIÉN “NIÑA DE HAEDO”) Inventános uno nuevo, sé bueno.

ABUELO: Soy bueno (TRÁGICO), siempre lo fui, por eso la vida me premió con ustedes tres. Pero hoy... ando cansado.

NIETO II: (DEL MISMO ESTILO CON VOZ MÁS GRUESA) Abuelito yo te vi que leías una cosa del diario, y te quedaste triste.

ABUELO: No es cierto, no hay ninguna mala noticia en el diario de hoy: cayó el dólar, renunció Stroessner y los ingleses devolvieron las Malvinas.

NIETA: Pero vos leíste algo que te dejó mal.

ABUELO: *Es un secreto... (CON RECÓNDITO ROMANTICISMO) del abuelito. Hace muchos años allá por el 42... me empezaron a contar a mí un cuento, (MÚSICA AGORERA) pero cuando estábamos llegando al final...*

NIETO I:(INTERRUMPIENDO, CON ENCENDIDO TONO DE POESÍA PATRIÓTICA ESCOLAR) *¡Mil nueve cuarenta y dos! (COMIENZAN PROYECCIONES DE INCENDIOS, ESTILIZADOS MOTIVOS ARQUITECTÓNICOS NAZIMPERIALES) ¡Europa en llamas!*

NIETO II: (TONO ÍDEM) *¡Berlín! para muchos... último bastión de la raza pura...*

ABUELITO: (TRISTE) *y recién hoy supe el final del cuento.*

(SE RECORTAN PERFILES DE ESCRITORIO DE JERARCA NAZI, 2 SOMBRAS DE MILITARES SE CIERNEN TAMBIÉN)

NIETA: *Calláte, abuelito, que un jerarca le está diciendo algo a nada menos que al...*

VOZ DE JERARCA: (CON FUERTE ACENTO ALEMÁN) *Mariscal del Aire, de la Tierra, del Agua y del Barro...*

El frente ruso fasila, la guerra se pierde... si no logramos infentar al soldado infencible ¡ya!

VOZ DE MARISCAL: (IGUALMENTE ALEMÁN) *Un robot, reemplazando a meros soldaditos es posible; ¡pero nunca a un faliente oficial, ministro mío!*

VOZ DE JERARCA: *En... (CON TONO SIBILINO) los laboratorios secretos de nuestra embajada a orillas del Plata se ha logrado casi el milagro. Expida ya... a... ella, para que apure el trámite. (RISA DIABÓLICA)*

VOZ DE MARISCAL: (PROFUNDAMENTE EXTRAÑADO) *¿Ella?*

VOZ DE JERARCA: *Sí, ella, Mariscal. Espídala fía submarino a aquellas ferdes orillas de tango y el... (CHASQUIDO GLOTÓN DE LENGUA) chimichurri... (ABUELITO Y NIETO SALEN DESPAVORIDOS)*

De una teoría de la composición de las obras –ejemplificada en el ordenamiento de la posible construcción de *El beso de la mujer araña*- a la teoría de la producción hay un camino en el que median los textos, y en el que Puig ocultaba –no ostentaba– la imagen de un escritor que lo hace polifacético, cuestionando la noción de “lo real” y de “lo político”, desde las categorías del *gender*, desde su “puesta en letra” con las formas melodramáticas, con historias que remedan el acontecer y el devenir, indudablemente inexorable, como resulta inexorable el destino melodramático que adquiere su imagen de escritor en el exilio, que escribió con otros modos y

géneros casi desconocidos en su propio país, y que describen e inscriben su inserción y la recepción en el campo intelectual internacional.