

COLECCIÓN  
ALMANAQUE

# MANUEL PUIG

OCASO DE UNA VIDA,  
SOBREVIDA  
EN EL ARCHIVO

•

JUAN PABLO CANALA



**VERA** editorial cartonera

**MANUEL PUIG.**  
OCASO DE UNA VIDA,  
SOBREVIDA EN  
EL ARCHIVO



COLECCIÓN  
**ALMANAQUE**

**MANUEL PUIG.**  
OCASO DE UNA VIDA,  
SOBREVIDA EN  
EL ARCHIVO

•  
JUAN PABLO CANALA



**VERA** editorial cartonera

Para *Las Ritas*

—Entonces esa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuánto hace que murió?

JUAN RULFO, *Pedro Páramo* (1953)

Un libro es producto de un yo diferente de aquel que manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en nuestros vicios. Esta división es el desvío, el recodo necesario para encontrar una adecuación, no de la escritura y la vida (simple biografía), sino de las escrituras y los fragmentos, de los planos de vida.

ROLAND BARTHES, *La preparación de la novela*  
(Sesión del 19 de enero de 1980)

Hacer archivo es intervenir en la existencia misma de la cosa, en su sobrevivencia.

GRACIELA GOLDCHLUK,  
*El libro de la vieja (tiempos de archivo)* (2022)

## **HABLAR CON LOS MUERTOS**



El 22 de julio de 1990 los diarios del mundo se hacían eco de la muerte del escritor Manuel Puig. Una muerte inesperada. En alguna medida todas lo son, pero en este caso particular su desaparición acontecía en un momento capital y preciso, luego de una larga y empeñosa vida dedicada a la escritura que, para ese entonces, consolidaba inequívocamente su decisiva trascendencia. A su muerte, sus novelas circulaban en numerosas lenguas, sus obras de teatro cautivaban a los espectadores del mundo y las versiones fílmicas de sus textos habían logrado elevar su figura al estrellato. Al momento de su muerte, Puig ya se encontraba rodeado de esa luz que suele envolver a las celebridades. Pero el comienzo de la década no solo se llevaba al escritor sino que marcaba también el final de los creativos y alocados ochentas inaugurando expectativas respecto de un futuro, en aquel entonces, todavía incierto. 1990 fue también una suerte de epílogo, un final de fiesta con sus correspondientes resacas y sus lecciones dolorosamente aprendidas. La muerte de Puig ese año también puede ser leída como una contraseña, como una posibilidad. Ya no habría una nueva novela del escritor en las mesas de las librerías ni tampoco reseñada en la sección literaria de los diarios, de modo que ese telón de fondo permitía realizar evaluaciones y llamar la atención acerca del legado que supone una trayectoria concluida. ¿Qué aprendizajes políticos y literarios dejaba

su obra? ¿Qué nuevos objetos y sensibilidades habían construido sus libros? ¿Qué haría el porvenir con esa herencia? Puig, que había sido un infatigable viajero, un ciudadano del mundo que modulaba sus deseos e ideas en diversas lenguas, había legado no solo una obra trazada por las discusiones y los debates de las décadas anteriores sino que dejaba también una producción inoculada con algunas claves y enigmas esperando que un lector del porvenir los descifrara. Ahora bien cabría preguntarse: ¿cuál es el futuro de un escritor fallecido? Y tratándose particularmente del temperamento de Puig: ¿cómo se vería afectado su futuro literario sin el activo y, por momentos, obsesivo control con el que había administrado su obra mientras se encontraba con vida? Este ensayo pretende interrogar no solo las circunstancias que rodearon a la muerte del escritor. También busca dilucidar las implicancias que supone la sobrevida de su obra, la perdurabilidad de la memoria de esa trayectoria vital que se vio inesperadamente frustrada por una muerte que —unánimemente incluso para sus contemporáneos— fue calificada de sorpresiva. Sin embargo, para eludir el mero tono elegíaco o la exaltación propia del homenaje, nos proponemos abordar no solo las circunstancias de la muerte del escritor sino también la posibilidad de esa sobrevida que irrumpe luego de la desaparición física de una persona. ¿Qué destino tuvo su legado? ¿Cómo sobrevivió el cuerpo material de su escritura a las implacables pulsiones de destrucción que acechan —sobre todo en esos dolorosos momentos iniciales— a la herencia del fallecido? De este modo, a partir de una lectura que atiende a la confluencia de fuerzas afectivas, de prácticas de preservación y de un férreo sentido de la responsabilidad patrimonial, nuestra reflexión pretende abrir a la pregunta acerca de qué futuro fue posible para Manuel Puig cuando se cumplió finalmente su famosa frase que reclamaba para sí mismo «una mirada sin cuerpo», frase que —por cierto— se resignificaba en un nuevo contexto marcado por un mundo signado por la implacable certeza de su ausencia física.

Para tal fin exploramos algunas escenas que nos permitan dar cuenta de aquello que comenzó a volverse legible luego de la

desaparición del escritor. Nos proponemos interrogar cómo a partir de la muerte de Puig emerge una nueva concepción de su obra y de su figura gracias a las posibilidades de sobrevida que se alojan en su archivo personal donde —tal como ha señalado Javier Guerrero— a partir de papeles conservados y de objetos reunidos, ese espacio físico y material se vuelve «un exceso capaz de discutir y, en ocasiones, destituir la finitud de la vida y la desaparición del cuerpo que vive y escribe» (2022:9). De esta forma, el archivo abandona su morfología burocrática hecha restos de polvo, acumulación de cajas que ocupan lugar y que —en algunos casos— interfieren espacialmente con el cotidiano de quienes conviven con ellas. Ninguna piedra funeraria, ningún monumento que dilata la consumación de un duelo sino, por el contrario, un cuerpo material —esto es textual, visual y táctil— (Calvente y Calvente, 2022; Maurete, 2015) tensado por los recuerdos y por la emoción que sobreviene en torno a su poder evocativo. Entonces, de ningún modo el archivo constituye una «museografía del fallecido» que en tanto artefacto parecería no brindar respuestas en su pleno y rebosante mutismo. Por el contrario, proponemos al archivo como una superficie coral hecha de murmullos superpuestos: voces del muerto y de otros muertos, voces de los vivos —que por efecto del paso del tiempo se vuelven recuerdos de una realidad pasada—, voces de la historia y otras voces, aquellas desconocidas, esperando a ser descifradas. En la operación que supone reflexionar activamente a partir del archivo esas voces se vuelven audibles: adquieren legibilidad y abren una posibilidad cierta para que aquellos que quedaron vivos puedan establecer con el fallecido una instancia donde, como señala Vinciane Despret, «pueda continuar la conversación» (2021:23). Desde esta perspectiva, el desafío entonces consiste en descifrar qué nos dice Manuel Puig desde el más allá cuando ese más allá —lejos de señalar una distancia infranqueable como la que instituye la muerte— se estrecha tanto como el simple acto de abrir al azar alguna caja de su archivo para empezar a mirar.

## VIDAS PARALELAS



El mismo año de la muerte de Puig en Cuernavaca, la cantante pop Madonna había dado a conocer por la cadena MTV el video de su último corte discográfico: *Vogue*. Madonna había llegado a Nueva York al igual que el escritor a fines de la década del setenta. En esos años precarios la aspirante a artista vivió en un austero departamento compartido con amigos en East Village. Mientras tanto, al otro lado de la ciudad, Puig experimentaba una situación similar. Exiliado de Argentina por razones políticas volvía a Nueva York luego de su breve experiencia en México. Puig, que desde 1974 había sido empujado a deambular de casa en casa llevando consigo sus valijas cargadas de ropa, sus paquetes con papeles manuscritos y su máquina de escribir Olivetti Lettera 32 a cuestas, imaginaba un hogar en el que, finalmente, poder establecerse: «Yo creo que es un lío vivir *tantos* meses en casa ajena, yo quiero libertad total, para ver TV a las 5 de la mañana, cocinar a cualquier hora y eso se puede hacer solamente viviendo sola» (Puig, 02/06/1975). Mientras intentaba dar con la búsqueda, Puig durmió en el sofá del departamento que su amiga y traductora, Suzanne Jill Levine, compartía con unos *roommates* en King Street. Meses más tarde se afincaría en un austero *studio* en Carmine y Bedford cercano a Chistopher Street, la «arteria gay» de Manhattan. Jorge Schwartz, que lo visitó en esa época, recuerda el minúsculo

departamento de la calle Bedford: «era tan chiquito que el número era 37 ½.» (2020). En 1978, durante una visita a Nueva York, Male Puig describió en su *Diario* personal—incluso añadiendo un dibujo— el departamento de su hijo de la siguiente forma:

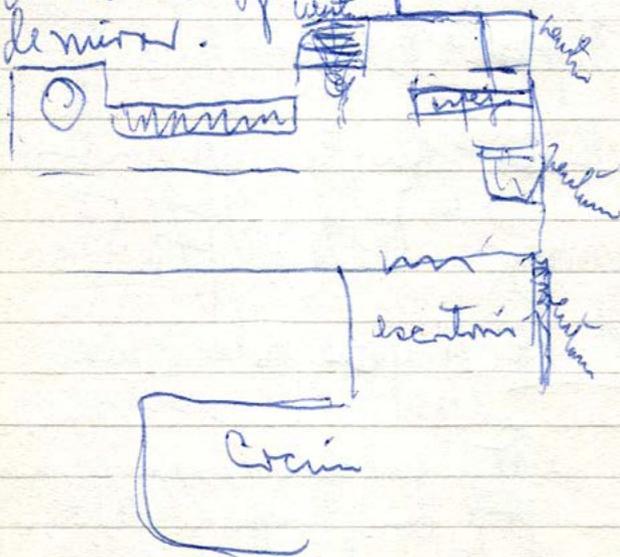
Impresión agradable me produjo el departamento del Coco (...) chico pero bien aprovechado, tan bien y con tanta gracia dispuesto que me da gusto estar allí. 4 plantas colgando del techo y desparramadas plantas de una belleza tal que no me canso de mirar. (Delledone de Puig, 1978:30)

A pesar de su morfología exigua, ese lugar sería, retomando a Virginia Woolf, «A Room of One's Own». Y no solo porque se tratara, literalmente, de un único ambiente sino porque —luego de años de vagabundeo y de vivir de «prestado»— le daba al escritor la posibilidad de su tan ansiada libertad. Establecerse allí no solo le brindaba el silencio por las mañanas, la soledad para escribir o para contestar cartas sino —fundamentalmente— la garantía de que no debía consensuar con nadie más que consigo mismo qué hacer, a qué hora comer o cuando entrar o salir. Sin embargo, vivir en Nueva York a fines de los años setenta no era sencillo. En aquella época turbulenta la ciudad había adquirido el semblante de una auténtica jungla, peligrosa y hostil. En un artículo de balance acerca de su carrera publicado por *The Harper's Bazaar*, Madonna narró en primera persona algunas atroces experiencias vividas en esos primeros años en Manhattan:

New York wasn't everything I thought it would be. It did not welcome me with open arms. The first year, I was held up at gunpoint. Raped on the roof of a building I was dragged up to with a knife in my back, and had my apartment broken into three times. <sup>1</sup> (2013)

<sup>1</sup> «Nueva York no fue todo lo que pensé que sería. No me recibió con los brazos abiertos. En el primer año, me asaltaron a punta de pistola, me violaron en el techo de un edificio al que me arrastraron con un cuchillo en la espalda y entraron a robar a mi departamento tres veces» (Madonna, 2013) [en todos los casos las traducciones de los textos me pertenecen].

impresión agradable me  
 produjo el departamento del Cora  
 cuando, son chicos pero apor-  
 chado tan bien y en tanta gracia  
 dispuestos que de gusto estar  
 allí. - 4 plantas colgando del  
~~del~~ techo y decorados planto  
 de una belleza tal que no me canso  
 de mirar.



Male Puig, *Diario* (1977-1978),  
 Archivo de la Familia Puig

Puig, que había experimentado la vida en la ciudad durante los festivos años sesenta, notaba el ambiente enrarecido que podía sentirse en las calles y, aunque reconociera que la ciudad se había vuelto un «lugar un poco jodido» (Puig, 28/05/1975), su temperamento aventurero no se veía perturbado en lo absoluto. A pesar de los peligros callejeros no se privaba de ir a sus lugares favoritos, afirmando que le resultaba «IMPAGABLE, caminar al Lincoln Center, al Museum of Modern Art, a Columbus Circle» (Puig, 28/05/1975). Naturalmente, «La Gran Manzana» no representaba el mismo peligro para un hombre de cuarenta y siete años que para una mujer de diecinueve. Es posible que Puig y Madonna se hubieran cruzado. Resulta factible imaginarlos intercambiado alguna mirada durante una rápida caminata por Central Park o que coincidieran en las noches de baile y música en el *Paradise Garage* de Michael Brody. Aunque se encontraran en momentos diferentes de sus respectivas trayectorias, ambos compartían el anonimato que ofrece toda gran ciudad. Madonna todavía tenía empleos mal pagos y no había logrado triunfar como cantante y Puig, que ya tenía reconocimiento internacional y tres novelas traducidas al inglés, todavía podía camuflarse como un anónimo vecino de Greenwich Village.

La arbitrariedad del destino quiso que se conocieran años después, en 1985, pero no en Manhattan, como hubiera sido previsible, sino en Los Ángeles. Mientras Puig lidiaba con la conflictiva posproducción de la versión cinematográfica de *El beso de la mujer araña* y Madonna ocupaba las tapas de las revistas por su romance con el actor Sean Penn, ambos coincidieron en un restaurante de moda ubicado en Beverly Boulevard. Así lo cuenta David Weisman, productor de la película, amigo del escritor y testigo del encuentro:

Estar en Hollywood era un poco el sueño de la vida de Manuel, pero al mismo tiempo no se hacía muchas ilusiones. Era alguien que lo veía todo, como uno de esos Papas de los Borgia capaces de dominar con una mirada todo el tablero. Formábamos una especie de equipo, y estábamos todo el tiempo en movimiento. Él era el que animaba el show,

aunque creaba una fachada elaboradísima para dar la impresión de que yo era el que tenía el control de la situación. Íbamos de reunión en reunión, y siempre era Manuel el que marcaba el paso. Más que cualquier otra cosa, creo, Manuel era un *entertainer*. Y ahí estaba, en el templo mundial del entretenimiento, totalmente cautivante, encantador, seduciendo a todo el mundo. Cenamos con Madonna en el Muse, que entonces era su restaurante favorito, y todavía recuerdo cómo Sean Penn se mantuvo en silencio hasta que se levantó y se fue, y recién volvió cuatro horas más tarde a llevársela, y cómo se irritaba cuando Madonna trataba de arrancarle a Manuel una anécdota más. (Pauls, 2003)

¿Qué anécdotas interminables le habrá contado Puig a Madonna? Es probable que hablaran de las muchas historias que Manuel había recolectado como un fervoroso lector de biografías de actrices y directores, o tal vez hablaron de la inmensa figura de Eva Perón, ya para esa época, popularizada por el musical de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, y a quien secretamente Puig había homenajeado en un guion escrito en 1960 titulado *La tajada*, dedicado a narrar las desventuras de una actriz en ascenso en la Buenos Aires de los años cuarenta. Ya para ese entonces, Madonna soñaba con interpretar la vida de Evita; algo que cumpliría años después de la mano del director de cine Allan Parker. Puig y Madonna conversaron aquella noche, en esos tumultuosos años ochenta, con esa naturalidad habitual de las cenas y reuniones que suelen acontecer en Hollywood. Ese diálogo, que impacientaba al poco paciente Sean Penn, no expresa otra cosa que el intenso pero fugaz encuentro entre ambas estrellas, atesorado y rescatado del olvido por la prodigiosa memoria de Weisman.

No hay otros testimonios que revelen si Madonna y Puig volvieron a cruzarse. Lo más probable es que no hayan vuelto a verse. En los años venideros Puig fortaleció sus vínculos con la industria del cine y publicó, sin saberlo, lo que sería su última novela, *Cae la noche tropical* (1988). En esa época había comenzado algunos proyectos que nunca verían la luz, como el guion sobre la vida del compositor Vivaldi o el musical escrito para el grupo Caviar titulado *Un espía en mi*

corazón (1988). Madonna, por su parte, ganó fama y reconocimiento imponiendo un estilo musical renovador y un look camaleónico que fascinó al público e hizo tambalear al mercado. Para ese entonces, el niño homosexual de un pueblo de la Provincia de Buenos Aires y la hija de inmigrantes italianos criada en los suburbios de Detroit habían logrado triunfar en un medio por demás hostil.

El estreno de *Vogue* en febrero de 1990 causó sensación entre los televidentes que, tan solo un mes después, pudieron adquirir el single en las tiendas de música. La canción pasó a ser una de las favoritas del disco *I'm Breathless*, banda sonora de la película *Dick Tracy* (1990) basada en el comic creado por Chester Gould, protagonizada por Warren Beatty en la piel del inspector de policía de los años treinta y por Madonna en la de la seductora cantante Breathless Mahoney. Luego de ponerle fin a su escandaloso matrimonio con Sean Penn y durante la filmación de la película, la cantante comenzó un romance con su coestrella. Sin saberlo, Madonna volvía real la fantasía que años atrás, con ironía e inteligencia, Puig le había confiado a su amigo el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante al comparar a los escritores latinoamericanos con estrellas de la gran pantalla. En aquella oportunidad, y hablando de sí mismo, decía: «Julie Christie (Manuel Puig). A great actress but, since she has found the right man for her (Warren Beatty) she doesn't act anymore. Her luck in love matter was the envy of all the other MGM Stars». (Puig, 1969:1).<sup>2</sup>

En el video, Madonna lucía una estética cuidada que dialogaba con la ambientación de la película, vistiendo la elegancia propia de las estrellas del cine clásico. *Vogue* fue uno de los temas más exitosos de la carrera de la cantante y, gracias a su popular video, la subcultura gay de los balls llegaba al público del *mainstream*. La canción había sido inspirada por el contacto que la propia artista había tenido con ese mundo frecuentado años antes:

2 «Julie Christie (Manuel Puig). Una gran actriz, pero, desde que encontró al hombre adecuado para ella (Warren Beatty), ya no actúa. Su suerte en el amor fue la envidia de todas las demás estrellas de MGM» (Puig, 1969:1).

The song «Vogue» was inspired by walking into a nightclub, it may have been the Paradise Garage. I've seen the Xtravaganza crew basically voguing and I was like: «wow, what the hell is that?» and it was just the most amazing thing.<sup>3</sup> (Madonna, 2019)

The House of Xtravaganza estaba conformada por un grupo de artistas y bailarines liderado por Angie Xtravanza, una interprete transgénero de la escena del ball gay neoyorquino inmortalizada por el documental *Paris is Burning* (1990) de Jennie Livingston. Angie les aportó a los bailes un sello de distinción, tal como recuerda Michael Cunningham en su retrato:

Angie Xtravaganza was an upstart, the youngest of the legendary mothers; from the moment she started walking balls, though, at the age of sixteen, she was a star. She came up with a new angle (...) She didn't put together big outlandish costumes, as drag queens had been doing since the day the first man slipped into the first gown. She shocked the ball world by doing something no one had done before.<sup>4</sup> (1998:190)

Con *Vogue* Madonna combinó la cultura gay del *voguing*, feroces batallas de baile entre las diferentes familias del under gay, con la estilización camp del arte y la moda de los años treinta. Las coreografías del video recreaban la gestualidad de las divas del cine en las fotografías de estudio, mezclando exuberancia con teatralidad. Sin saberlo ni proponérselo Madonna establecía, por medio de esta canción y de su video, un diálogo con la obra Puig al rememorar una

3 «La canción "Vogue" surgió al entrar en un club nocturno, quizá el Paradise Garage. Vi al grupo Xtravaganza haciendo voguing y pensé: "Wow, ¿qué demonios es eso?". Fue simplemente algo asombroso» (Madonna, 2019).

4 «Angie Xtravaganza era una recién llegada, la más joven de las legendarias "madres"; sin embargo, desde el momento en que empezó a caminar en las competiciones, a los dieciséis años, se convirtió en una estrella. Ella ideó un ángulo nuevo (...) No armaba grandes y extravagantes disfraces como las *drag queens* lo habían hecho desde el día en que el primer hombre se puso su primer vestido. Ella sorprendió al mundo de los *balls* haciendo algo que nadie había hecho antes» (1998:190).

estética y un archivo de objetos de la cultura que hoy percibimos como afines entre ambos artistas pero cuya relación en ese entonces no resultaba tan evidente. El blanco y negro elegido por el director del video, David Fichner, imitaba al celuloide hollywoodense de los grandes estudios, mientras que la sucesión de cuadros Art déco que aparecían al comienzo, incluían las pinturas de la artista plástica polaca Tamara de Lempicka, fallecida en 1980 y una de cuyas obras el propio Puig había seleccionado para ilustrar la tapa de la primera edición de su novela *Sangre de amor correspondido* (1982). El universo de las estrellas de cine, enumeradas en la letra y enunciadas por la voz en off de Madonna: «Greta Garbo and Monroe», «Dietrich», «Grace Kelly, Harlow, Jean/ Picture of a beauty queen/ Gene Kelly, Fred Astaire/ Ginger Rogers, dance on air», «Rita Hayworth gave good face/ Lauren, Katherine, Lana too/ Bette Davis, we love you», sumada a su deliberada imitación de aquellas ambiguas fotografías de Marlene Dietrich, vestida de hombre y posando para la cámara de John Engstead, actualizaban ese panteón de figuras clásicas con una nueva entonación. Arrancadas del polvo del museo e incorporadas a la cultura juvenil de los noventa, las estrellas del cine clásico se revestían de un nuevo valor político reivindicando su fuerza («Ladies with an attitude») y también el valor de sus performances («They had style, they had grace»). Pero la canción no solo se limitaba a la mera celebración de esas figuras sino que también proponía una reivindicación política de la igualdad de raza y de género: «It makes no difference if you're black or White/ If you're a boy or a girl». La serie desplegada en la letra escrita por Madonna y Shep Pettibone retomaba aquellas figuras entronizadas por el imaginario presente en la narrativa de Puig que nutrían los recuerdos de infancia de Toto, las cartas circulantes intercambiadas por las mujeres de Coronel Vallejos en *Boquitas Pintadas* y las escenas de las películas de mujeres presentes en los epígrafes de *The Buenos Aires Affair*. Asimismo, la reivindicación que Madonna hacía de la cultura gay marginal, atravesada por la discriminación y la violencia, no parece ser diferente de las ilusiones —para ese entonces— imposibles de

amor e igualdad que albergaba Molina en *El beso de la mujer araña* o los sueños feministas experimentados por las tres mujeres que protagonizan *Pubis angelical*.

La canción estuvo en el primer puesto de Billboard durante veinticuatro semanas, es decir hasta el 30 de julio de 1990, tan solo nueve días después de la muerte de Puig en una clínica de Cuernavaca. En las semanas que siguieron el tema de Madonna fue descendiendo en los rankings, perdiendo novedad, siendo reemplazado por algún nuevo hit. La figura de Angie Xtravaganza y del resto de las familias del ball se fueron eclipsando no solo por la rápida apropiación que el mercado había realizado de esa estética tan singular sino también porque a medida que la década llegaba a su fin el fantasma del SIDA se cobraba sus víctimas. Unos meses después, Jesse Green publicaría un artículo demoledor en *The New York Times* titulado «Paris has Burned», en un juego de palabras que retomaba el del documental que había popularizado a las divas transgénero del mundo del ball:

No one needs to go to a ball to see voguing either, not since Madonna gobbled it up, appropriating two Xtravaganzas in the process. Once mainstream America began to copy a subculture that was copying it, the subculture itself was no longer of interest to a wider audience, and whatever new opportunities existed for the principals dried up.<sup>5</sup> (1991:1)

Para Green lo que se había consumido era esa efervescencia del final de la década y, para 1990, de aquello solo quedaba la muerte y la enfermedad, un epílogo dramático de esos ochentas alucinados. La muerte de Puig no hacía sino reconfirmar esa sensación desoladora

<sup>5</sup> «Nadie necesita ir a un *ball* para ver *voguing*, no desde que Madonna lo adoptó apropiándose de dos miembros de los Xtravaganza en el proceso. Una vez que el *mainstream* americano comenzó a copiar una subcultura que a su vez la estaba imitando, esa subcultura dejó de ser interesante para una audiencia más amplia y las oportunidades que existían para sus principales exponentes se desvanecieron» (1991:1).

y, sin saberlo ni él ni Madonna, el hilo rojo de esas vidas paralelas que los había entrelazado en Nueva York a fines de los setenta, que más tarde los reuniría en la meca del cine, se reescribía bajo la forma de un video musical que sintonizaba sus respectivas producciones en una frecuencia similar. Meses antes de un final insospechado, *Vogue* todavía no podía ser leído como el tributo más sagaz y preciso de una obra como la de Puig cuya muerte —aunque nadie todavía lo supiera— estaba próxima.

## DUELO



En julio de 1990, Male Puig se encontraba sola en la casa ubicada en Orquídea 210 en el barrio Delicias en Cuernavaca. A sus 89 años la muerte de su hijo le resultaba completamente inesperada y, por momentos, le causaba la sensación de que aquello que estaba experimentando no podía ser real. Male había quedado al resguardo de los amigos mexicanos de Manuel: Xavier Labrada y Agustín García Gil, a quienes Puig había apodado bajo los nombres de Rebecca y Yasmin, las hijas de Rita Hayworth. Años después Labrada recordaría el momento exacto en el que les fue comunicada la muerte de Manuel: «Le pusieron una dosis muy fuerte de sedante y ya nunca despertó. Me quedé con Male todo el día y como a las tres de la madrugada salió una enfermera a decirnos que estaba muerto» (1997:36). Esa mañana del 22 de julio y luego de una llamada telefónica, Carlos, el hermano menor del escritor, se apresuró a viajar a México: «Cuando llego me encuentro el despelote que había ahí. Manuel muerto y mi vieja desesperada» (García, 2016). Ya en esos mismos días la noticia inundó los periódicos del mundo: «Manuel Puig, famoso por novelas como *El beso de la mujer araña* o *Boquitas pintadas*, falleció ayer en Cuernavaca (México), a los 58 años, a causa de problemas surgidos tras una operación de vesícula» («Muere Manuel Puig», pág. A14). A medida que la noticia se fue propagando, los amigos del escritor que vivían en el extranjero

no terminaban de creerla. Tal como recuerda Felisa Pinto, mientras vacacionaba con su pareja en la Costa Brava: «vimos en la televisión española una foto de Manuel en la pantalla, acompañada de una infografía donde figuraban las fechas de su nacimiento y de su muerte (...) Me costó creerlo y reponerme» (2022:194). Otros amigos, como Mario Fenelli —incluso luego de seis años de la desaparición física del escritor— no se atrevieron a preguntar a la familia qué era lo que exactamente había ocurrido esa madrugada del 22 de julio: «¿Sabes cuál fue la causa exacta de la muerte de Manuel?» —le preguntó en confianza a una de sus amigas— «Tengo entendido que sobrevino después de una operación pero no sé bien cómo se produjo, pues nunca me animé a preguntárselo a Male. ¡Te rogaría que me contaras todo lo que sabes al respecto!» (1996:1).

Los medios intentaron reconstruir los pormenores de ese sorpresivo deceso: una operación imprevista, una clínica de dudosa calidad, una mala praxis. Años después, otros —menos interesados en la verdad de los acontecimientos— se limitaron tan solo a especular con diagnósticos amarillistas concluyendo que «la peste rosa» se había cobrado a una más de sus víctimas. Muy por el contrario, desde la irrupción del VIH, Puig era consciente de los peligros que esa terrible enfermedad acarrearía y supo extremar sus cuidados al respecto. May Lorenzo Alcalá, testigo del primer análisis al que el escritor se sometió, desmintió categóricamente esa maliciosa suposición:

Tuvo diez días de pánico hasta que llegó el resultado que me llevó, en sobre cerrado aún, al Consulado para que yo lo abriera; él no se animaba ni a mirar. Fue negativo en doble sentido: no solo no estaba enfermo sino que no era portador. (2003:61)

Aunque el virus no lo había tocado, vivía con dolor aquellas noticias de muerte que sus amigos le contaban: «Cuántos amigos nos abandonaron en tan poquitos meses ¿verdad? —le señaló por carta Robert Juliá— “¿Quién completará el reparto de esta” superproducción 1989–90 de la Paradise Mount Films?» (11/06/1990). Del mismo modo

ocurría cuando tomaba contacto con los terribles pormenores de los tratamientos que algunos de sus conocidos estaban atravesando:

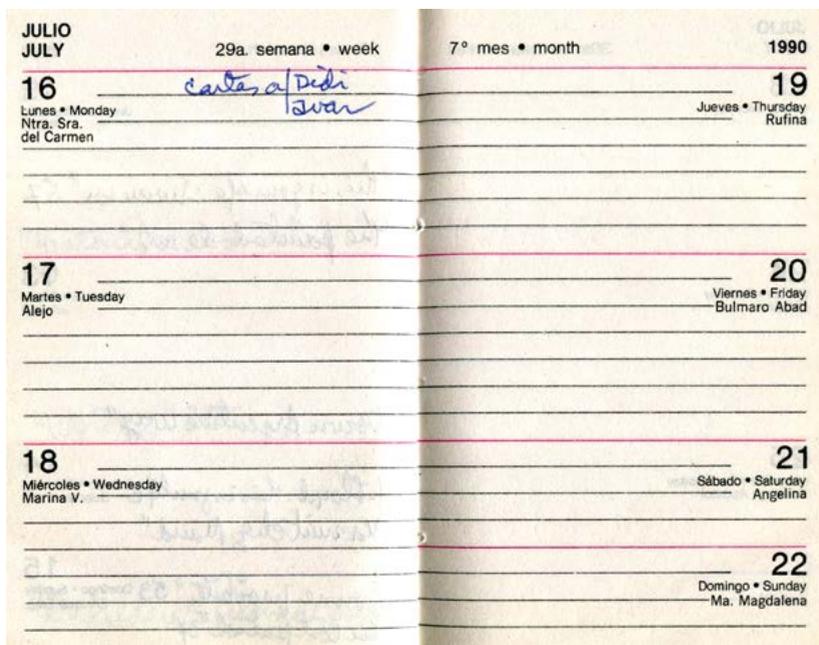
John is to begin a new experimental drug (DDI) in place of AZT, to which he is intolerant. The level of pharmaceutical innovation is astonishing (...) But only a year or two ago most of the drugs he needs to survive didn't exist; we're grateful too, daily, for living here, where health care is free. One of his daily potions costs \$100 per day. Imagine. And that's not counting the other half dozen he takes nor the frequent hospitalizations.<sup>6</sup> (A.B., 28/05/1990)

Desde la irrupción de la epidemia del SIDA, todo silencio prolongado de un conocido se volvía para Puig una sospecha del peor de los desenlaces. En una carta dirigida a Angelo Morino —y fechada unas semanas antes de su muerte— Manuel fue explícito acerca de la necesidad de extremar los cuidados en un contexto tan adverso: «han muerto muchísimos amigos, y aquí en México es tal el terror que se suspendió toda vida sexual (...) La única esperanza es la vacuna» (Puig, 06/06/1990). Aunque no fue el SIDA lo que llevó a Puig a la muerte, lo que sí parece cierto es aquello señalado por Tomás Eloy Martínez: «la muerte rondó a Manuel durante varios meses sin poder alcanzarlo» (1997). El 17 de marzo de 1990, Puig llegó a Japón junto a su madre. Si bien el viaje estaba programado para extenderse por varias semanas, tan solo alcanzó a durar diez días. Como ha demostrado Brenda Figuerola —a propósito de un análisis de los documentos conservados en el archivo— en una «tarjeta escrita a mano en caligrafía apresurada reza: “Dr. Takashi Kadowaki: Le solicito por favor que atienda a un famoso escritor que vive en Cuernavaca (México).

<sup>6</sup> «John va a comenzar un nuevo medicamento experimental (DDI) en lugar del AZT al que es intolerante. El nivel de innovación farmacéutica es asombroso (...) Pero solo hace uno o dos años, la mayoría de los medicamentos que necesitaba para sobrevivir no existían; también estamos profundamente agradecidos, a diario, de vivir aquí, donde la atención médica es gratuita. Una de sus medicinas diarias cuesta 100 dólares. Imagina. Y eso sin contar los otros seis medicamentos que toma o las frecuentes hospitalizaciones» (A.B., 28/05/1990).

Debido a una agenda agitada se ha lastimado la cadera/cintura y por esto va a regresar hoy a México» (2021:10). Tal como señala la autora es imposible no identificar en ese extraño dolor, cuya aparición de improviso frustró la estadía planeada por Puig en Tokio, cierto preludio de lo que unos meses después le ocurriría. Salvo en casos excepcionales, Puig no solía prestar demasiada atención a las dolencias físicas más cotidianas sobreponiéndose con rapidez a las gripes y a las indigestiones que se volvían más frecuentes cuando se encontraba urgido por compromisos y atareado con diversos trabajos en simultáneo. La última entrada de su agenda personal corresponde al lunes 16 de julio de 1990. Allí Puig anotó —como siempre lo hacía— las actividades desarrolladas en ese día: «Cartas a Didi a Ivar». Ese fue el último registro de su cuidadosa bitácora. Luego en efecto, nada. Tal vez los días posteriores siguió experimentando ese dolor tan extraño hasta que aquel destino trágico «se le clavó en el vientre» (Martínez, 1997) llevándolo de urgencia a la Clínica Central Quirúrgica de Las Palmas la mañana del jueves 19. Los días posteriores —20, 21 y 22 de julio— se mantuvo dormido, presa de un sueño del que ya no despertó.

Manuel Puig, *Agenda personal*,  
1990, Archivo Manuel Puig



Puig fue velado en compañía de su madre, su hermano y algunos amigos cercanos. Aquel día pervive gracias al recuerdo de Tununa Mercado: «Siempre he comparado el ataúd donde estaba Manuel con un cofre. Estaba cubierto de flores del propio jardín y había un sector donde estaban expuestos todos sus libros» (Lejman, 1998).

Los días posteriores a la muerte de su hijo, Male, en compañía de Carlos, recibiría cartas. Ya no aquellas encabezadas por un «Querida familia» y firmadas por un simple «Coco» que habían ido llegando semanalmente desde distintas latitudes a lo largo de los años sino otras que intentarían reconfortarla y, a la vez, le permitirían reponer diferentes miradas acerca de ese que había sido su propio hijo. Los meses siguientes se destinaron a resolver la venta de la casa y el traslado a Argentina de las pertenencias que allí se encontraban. Para septiembre, los objetos asentados en un inventario de varias



Velatorio de Manuel Puig,  
*Excelsior*, 23/07/1990, Archivo  
Manuel Puig

páginas —«12 platos medianos», «3 cestitas de pan», «1 teléfono inalámbrico», «4 almohadas» y un largo etcétera de pertenencias debidamente registradas— y sus papeles y libros ya habían sido guardados en cajas y valijas. Mientras eso ocurría, los diarios y noticieros cubrían la escandalosa presentación de Madonna en la edición anual de los premios MTV. La cantante, caracterizada como María Antonieta y rodeada de cortesanos, interpretaba una versión de *Vogue* que volvía a incomodar a la conservadora opinión pública por sus desfachatadas insinuaciones sexuales. Mientras tanto en México, el cartero entregaba diariamente en el portón de la casa de Cuernavaca un puñado de sobres con remitentes de diversas ciudades del mundo: Roma, Madrid, Nueva York, Tokio, París. Male leía esas cartas religiosamente, como quien ordena con paciencia los escombros de una casa en ruinas luego de un terremoto. En una carta, haciendo evidente que la desaparición física se vuelve palpable en el instante mismo en el que la pérdida se corporiza, Néstor Almendros le escribió:

La pérdida de mi amigo, su hijo, es muy dolorosa y me es difícil también para mí reponerme. A menudo leo algo, veo una película, se me ocurre una idea y pienso que no la puedo comentar y compartir con Manuel. Había cosas que solo él podía entender con su humor tan especial. En fin, nos tenemos que consolar y los que le queríamos debemos mantener su recuerdo vivo. (1991:2)

La muerte obliga a reeducar el cotidiano de quienes quedan con la certeza dolorosa de que la vida continúa. En esas cartas que intentaron reconfortar a los deudos, sus autores (los amigos) le acercaron a Male otra mirada acerca de su hijo. Manuel reaparece en los dichos, en las anécdotas, en las vivencias atesoradas, en el recuerdo de sus cercanos que, al ser contadas y entregadas a su madre, no son otra cosa que el intento de ocupar, de llenar con relatos —uno tras otro— ese espacio vacío que deja la muerte: «Yo, le recordaré con su eterna sonrisa, cuando me esperaba en el Hall del Praia Ipanema, a

la espera de sus tan queridas películas» (Tony Sáez Ibirico, 1990:1), «Manuel was an extraordinary talented and generous fellow, and we'll miss him» (Harold Prince, 1990:1)<sup>7</sup> o como prefirió recordarlo Alfredo Giladini:

¿Y cómo olvidar la felicidad de haber compartido en los primeros tramos y también después una experiencia creadora como pocas habidas en esta época? Al respecto recuerdo mi regocijo, o felicidad, al leer frente a Manuel, a fin de noviembre de 1962, sentados ante una mesa de café, en la ex-«Viena», el capítulo V de *La traición*, o veinte años después, en Río, al «devorar», en el living frente al planterío de la terraza, el borrador completo de *Sangre de amor correspondido*. (1990:1)

A modo de exorcismo, Roland Barthes puso por escrito la conmoción experimentada por la pérdida de su madre. En ese *Diario del duelo* (2009) —como lo llamó— fue hilando pequeñas entradas, anotando impresiones de esa brutal desaparición bajo la forma de sentencias que trataban de captar ese sentimiento de orfandad que estaba transitando. Lo natural es sobrevivir a los padres cuya desaparición, aunque dolorosa, responde a las reglas convencionales de la naturaleza. Pero, contrariamente, el hecho brutal de la muerte de un hijo y la supervivencia de los padres (en este caso de la madre) confirma la ausencia de toda lógica posible frente a ciertos acontecimientos de la vida. «La muerte se inscribe en el nombre mismo para dispersarse de inmediato» (1999:46), sentencia Jacques Derrida. Y es en ese punto donde confluyen en la muerte de Manuel Puig tanto su desaparición pública, la del autor, la de la celebridad, la del candidato al premio Nobel, con aquella del orden de lo privado, la del amigo, la del hermano, la del hijo. «¡Todavía no puedo aceptar la idea de la muerte de Manuel!» —le escribió Felisa Pinto a Male— «¡Qué tristeza infinita! (...) Ahora pienso en vos y te

<sup>7</sup> «Manuel fue un extraordinario, generoso y talentoso compañero, lo extrañaremos mucho» (Harold Prince, 1990:1).

hago llegar estas líneas lo más pronto posible. Aunque más en tu increíble desgracia» (1990:1).

En los años posteriores a su muerte, Manuel Puig pervivió a través de recuerdos parciales, de imágenes fragmentarias del sujeto fallecido recordado, evocado y extrañado por diferentes personas de muy diferentes maneras. Puig, que vivía con cierta amargura el paso del tiempo, ignoraba que no llegaría a experimentar la vejez, aunque había aprendido su significado a través del contacto con sus propios padres. Resignado, como les suele ocurrir a los hijos a medida que pasan los años, crecía su preocupación por la salud de Male y Baldo. Ese temor era el que recurrentemente les confesaba a sus amigos en algunas de sus cartas donde los volvía partícipes de estas tribulaciones privadas de la vida familiar: «Querido Emir. ¿Por dónde empiezo a darte las gracias? Por el episodio melodramático pero verídico de la descompostura del corazón que tuvo mamá días antes de Navidad. Había quedado muy caída ella, y todos, porque habiendo sido siempre muy activa nadie se acostumbraba a verla así» (Puig, 1968:1). Y en otra carta enviada a Howard Mandelbaum: «The first days with my parents here were hectic but promising. It was the first time they were living at their apartment and there were a thousand details to attend to. I was running all over the place and leaving no time for love which is bad, but anyhow, my mother was recuperating from her backaches and sleeping well» (Puig, 29/06/1981).<sup>8</sup> Esa inquietud que trasmite en sus cartas, la de una salud que requería cuidadosa atención y, aunque no lo expresara abiertamente, la de la certeza de la eventual muerte de sus padres, rondaba la cabeza de Puig en los años previos a su propia desaparición. Transitar ese temor a lo inevitable requería lo que él mismo ya había hecho con otros conflictos de su vida a los que conjuró por medio de la escritura, depositando allí

8 «Los primeros días con mis padres fueron frenéticos pero prometedores. Fue la primera vez que vivían en su propio departamento y hubo mil detalles por atender. Yo corría por todas partes y no tenía tiempo para el amor pero, de todas maneras, mi madre se estaba recuperando de sus dolores de espalda y durmiendo bien» (Puig, 29/06/1981).

su necesidad de entender aquello que le resultaba adverso y que la literatura le permitía comprender. Como afirmó categóricamente en una entrevista en 1980, escribir para él era «una manera de enfrentar problemas míos» (Puig, 2020).

En ese sentido, tanto *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) como *Cae la noche tropical* (1988) fueron la posibilidad que permitió al autor, vía la literatura, lidiar con la vejez de sus padres. En *Maldición eterna* la novela interroga los intentos de descubrir la verdad que se oculta detrás de esa brutal línea de fuga que trazan la demencia, el olvido y la muerte. La amnesia experimentada por Ramírez se constituye como el obstáculo para entender una vida que, a medida que avanza la narración, se va apagando y va poblándose de olvidos (voluntarios o no) que se erigen como un muro enigmático a franquear. Será por medio de la perspicacia de Larry, el joven enfermero, que Puig logró interrogar ficcionalmente en su novela el dolor por la enfermedad de la figura paterna. En una carta enviada a su amigo Howard, Puig describió los pormenores del cuadro neurológico de su padre:

Suddenly, the 10<sup>th</sup> evening, he became violent and threatened to kill my mother if she didn't go back with him, cursed me, etc. I had to call 2 psychiatrists that night, one I know socially who lives around the corner, who brought along a colleague. Well, he calmed down and for another 10 days he became a lamb, totally meek and repentant.<sup>9</sup> (Puig, 29/06/1981)

*Maldición eterna* recupera algunas de las experiencias vividas por el autor durante el proceso de la enfermedad de su padre. Si se separa en los apuntes tomados para la escritura del libro, se

9 «De pronto el 10 a la noche se volvió violento y amenazó con matar a mi madre si no regresaba con él, me maldijo, etc. Tuve que llamar a dos psiquiatras esa noche, uno que conocía socialmente que vive a la vuelta que trajo a un colega. Bueno, se calmó y durante diez días se volvió un corderito, totalmente débil y arrepentido» (Puig, 29/06/1981).

vuelve recurrente la aparición del vocativo «el viejo» al referirse al personaje de Ramírez: «el viejo inconscientemente coharta evolution boy» (ID puig.NMeqlep.N.F.7.0057R) o «Mentiras, (acá sí que locura del viejo) de que está acompañado» (ID puig.NMeqlep.N.F.7.0058R).<sup>10</sup> La alusión al «viejo» refiere tanto a la edad cronológica del personaje como así también a la forma coloquial empleada para designar al padre. En sus apuntes, Puig incorpora sus sensaciones, sus desafíos frente a la experiencia de convivir con los exabruptos emocionales de su padre en los momentos más descarnados de su enfermedad. De esta manera, la escritura de la novela estuvo marcada por la tensión simbólica que se produce entre Ramírez y Larry cuya relación adquiere el tono y la forma del vínculo entre padre e hijo, cuestión que Puig hizo explícita en una entrevista: «y de algún modo creo que mi papá apareció. Mi papá está bastante enfermo y me preocupa» (Anaya, 1981:6). La misma tensión, miedo y violencia experimentados por el escritor se desplazan al vínculo que mantienen en el libro ambos personajes. Aunque Baldomero Puig falleció a mediados de los años ochenta, luego de la publicación de la novela, en la ficción—casi como exorcizando ese final inevitable— Puig anticipó, ya en ese momento, aquello que le resultaba obvio respecto del futuro de su propio padre.

El tono amargo que domina las páginas de este libro se opone a la novela que el escritor dedica a representar la vejez de la madre. En *Cae la noche tropical*, Puig exhibe otra actitud frente a la vejez. En este caso, inspirada por la observación que el autor hace de la vida cotidiana con Male:

Yo nunca había estado cerca de gente de más de ochenta años. Mi mamá de pronto cumplió ochenta —que no me oiga— y me interesó mucho esa edad, vi que no era aquella calma, aquella pasividad de la

<sup>10</sup> Todas las citas de manuscritos corresponden a ARCAS (<http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/>). Se indica el nombre que tiene el documento en el archivo digital y, a continuación, se coloca el código de identificación digital.

que yo tenía idea. Era una épica diaria, cada día inventarse una razón para vivir y una pantalla para no mirar al futuro inmediato que solo anuncia el final. (García Ramos, 1991:42)

En esa última novela ya no se habla de la resignación que supone la vejez frente a lo ineluctable de la muerte. No se trata de mostrarla como una condena inmóvil sino como pura acción. Nidia y Lucy (vale decir la tía Carmen y Male) luchan contra ese letargo convencional habitualmente atribuido a los viejos. En la novela los diálogos motorizan la vida, establecen una carrera contra el tiempo y también contra el destino inminente de un final inevitable. Hablar del pasado, de la vecina psicoanalista, de los recuerdos, se vuelve una estrategia de supervivencia. Como sostiene Alan Pauls, si bien «es cierto que Nidia y Lucy se pasan despellejando a Silvia, la psicoanalista de al lado» la clave estaría en el «efecto “nutritivo” que ese flujo de vida ajena que monitorean tiene sobre ellas. Es prácticamente una transfusión, una verdadera transferencia de vida» (2009:381).

En alguna medida las dos formas de la vejez que se encarnan en las novelas mencionadas, estilizadas por el artificio de lo literario, reescriben una imagen de los padres percibidos en la juventud. Mita y Berto —vale decir Male y Baldo— como nos mostró Lea Hafter (2023) «destilando» en su lectura crítica del archivo la primera versión de *La traición de Rita Hayworth*, muestran el punto de vista que, en los tiempos de la infancia y de la adolescencia, se tiene de esos padres contruidos por Puig cuando tenía tan solo treinta y cuatro años. En este sentido, esos personajes de su primera novela son el reverso de esos «otros padres» (los ya ancianos) que el autor descubre años después, cuando él mismo había alcanzado su medio siglo de vida. De esta forma, *Maldición eterna* y *Cae la noche tropical* son, en rigor, aquellos padres de su primera novela, aunque esta vez redescubiertos por la mirada de un hijo adulto. Puig recupera las técnicas narrativas empleadas en su libro de 1968, aquellas que le permitieron abordar en el marco de la ficción la subjetividad de esos padres representados. Si la forma en la que *La traición de Rita*

*Hayworth* construía la tensión entre la autoridad monolítica de la voz de Berto y sus pesares, puestos por escrito en una carta que el lector recién conocía en el último capítulo del libro, en *Maldición eterna* las cartas de Ramírez que Larry interpreta también revelan algo del orden del misterio, de la vivencia subjetiva de ese «padre» atravesado por el dolor, por el olvido y que se oculta debajo de aquello que los lectores intentamos inferir por medio de la conversación. Del mismo modo, la voz de Mita (la voz de esa madre en diálogo con otras voces de mujeres) reaparece en los chismes y críticas compartidos entre Nidia y Lucy. En la que será su última novela, Puig recupera algo de la oralidad de las mujeres explorada en sus dos primeros libros. Pero ya no con la impronta de la brutalidad acerca de cómo evadir los desafíos de una vida arrasada por la convención, el machismo y los roles sociales en un pueblo de provincia. Las mujeres de *Cae la noche tropical*, resguardadas por la atmósfera apacible de Río de Janeiro, se encuentran al final de una vida, ya han atravesado las experiencias que el destino les tenía reservadas, han cumplido con los mandatos (por adversos y abominables que hayan podido resultar) y parecería que el último aprendizaje fuera enfrentar la propia muerte. Sin embargo, la perspectiva de las hermanas de esta novela no se encuentra regida por la nostalgia, ni siquiera por la nostalgia de aquellos hechos brutales que, desde la óptica que aporta la vejez y por el artificio de la distancia, se vuelven menos enfáticos y más piadosos. *Cae la noche tropical* es una novela donde la vejez es una apuesta hacia el futuro, no ya para el hijo que debe separarse de los mandatos paternos sino —como sostiene César Aira— para «desprender a la madre del sistema familiar y hacerla girar sola y libre en otra dimensión» ([1991]2008:280). Leer en serie estas tres novelas vuelve evidente el procedimiento por medio del que Puig construye un imaginario sobre los padres: al padre se lo descifra por la escritura mientras que a la madre se la conoce por medio de la escucha. Puig exorciza el temor a la muerte de su madre haciendo que muera en la novela por seguir al hijo que la quiere cuidar mientras hace que su tía Carmen, cuya voz en el patio hizo nacer

su primera novela, escape finalmente de un destino ineluctable. Consciente de la vejez, resguardó en esas novelas aquello que todavía en ese momento creía que el porvenir iba a arrebatarse con la muerte de sus padres: el sonido de sus voces. La superficie dialógica que articula la narración de *Maldición eterna* y de *Cae la noche tropical* también puede entenderse como una forma de garantizar la preservación de esas voces, de aquello que, como sostiene Barthes, se extingue rápidamente al morir: «Cosa rara, su voz que conocía tan bien, de la que se dice que es el grano mismo del recuerdo, no la oigo» (2009:24). Paradójicamente, lo único que Puig no pudo prever fue su propia muerte.

A diferencia de Manuel, no era la pérdida de la voz de su hijo lo que desvelaría a Male en los años siguientes. La recuperaría repetida y fijada por la bendición tecnológica que supone el culto a los escritores. La voz de Manuel Puig perviviría en entrevistas y grabaciones: Manuel hablando del paisaje atroz de Villegas en el ciclo de la tv Española, Manuel mirando a cámara nervioso en el piloto televisivo del programa de su amiga Felisa Pinto, leyendo un texto en el que cuenta el argumento de *Boquitas pintadas*, Manuel leyendo el capítulo V de *La traición de Rita Hayworth* para el Center for Inter-american Relations, actuando de Toto, actuando de la versión literaria que construyó de sí mismo en esa primera novela. Male caía rendida ante la evidencia: la voz de su hijo no iba a extinguirse. ¿Dónde radicaba entonces el verdadero peligro y —en consecuencia— qué era lo que se debía preservar?

## LA VIDA EN EL ARCHIVO



A lo largo de su vida, Manuel Puig había producido, acopiado y conservado una serie de papeles y documentos que se constituyeron como el archivo material de su escritura, entendiendo escritura en un sentido amplio, ya sea aquella que contiene su obra literaria como también la que abarca su correspondencia personal y familiar. A estos materiales más o menos previsibles se le sumaban sus colecciones de fotografías, de recortes periodísticos, sus libros y revistas, los casetes de su videoteca, las piezas de arte y los objetos coleccionados. Hay en este conjunto de documentos y objetos reunidos una ilusión, por momentos tranquilizadora, de que Puig «conservaba todo». Ese sintagma habla más de una expresión de deseo que de la evidencia que arroja ese cuerpo material. Puig, lejos de atesorar cada pieza producida, cada una de las sucesivas etapas del capítulo de una novela o del acto de una obra de teatro, muchas veces optaba por deshacerse de ellos producto de su cambiantes puntos de vista en torno al trabajo o empujado, sobre todo luego de su exilio, a su infatigable peregrinaje por diversas latitudes. De modo que, aunque muy profuso y en apariencia monolítico, el archivo no rehúye a su naturaleza signada por saltos, omisiones y discontinuidades (Didi-Huberman, 2021). Hacia comienzos de la década de 1990, cuando finalmente pudo establecerse con su madre en México, había comenzado a organizar esos materiales producidos, acumulados y acarreados a lo

largo de esos años de vida nómada. Principalmente había organizado los manuscritos que contenían notas, esquemas, borradores y las diferentes versiones de los capítulos de sus novelas a los que había sistematizado en algunas carpetas rotuladas: «Rita» [*La traición de Rita Hayworth*], «N.N.» [*El beso de la mujer araña*], «Eternal Curse» [*Maldición eterna a quien lea estas páginas*], «Pubis angelical» [*Pubis angelical*]. Del mismo modo lo había hecho con los originales de los guiones y de sus obras de teatro. Esa primera organización, incipiente e incompleta, fue posible gracias a que, por primera vez, Puig tenía un espacio físico de trabajo. Ya su escritura no se producía en el itinerante deambular por las casas de sus amigos ni en pequeños departamentos de exiguo costo. En Cuernavaca el escritor construyó un lugar, una escena para su propia escritura. Así lo recuerda su hermano:

Quando yo lo fui a ver en el noventa hacía poquito que se había mudado, ya habían hecho las refacciones. Había comprado, por fin, un lindo predio donde había puesto una hermosa alberca (como se decía en la zona) y un gran taller sobre la alberca. Estaba organizando bien sus cosas, había hecho unos estantes, unos cinco cuerpos de estantes para colocar todos los libros. Ahí en ese lugar me dijo: «Quiero ordenar. Viví en tantos lugares que ahora me quiero asentar». (García, 2016)

En esos meses posteriores a la muerte de Manuel, Carlos desarmó el estudio de la casa de Cuernavaca guiado por una intuición: la de resguardar los documentos y papeles del escritor con pericia y rigor como intuyendo, aunque en verdad no lo supiera, aquellos principios que los feligreses de la iglesia de la archivística elevan a la estatura de un dogma. Los materiales de ese archivo (al igual que los de la biblioteca y videoteca) fueron guardados con escrúpulo por Carlos quien mantuvo el orden y la disposición que su hermano había comenzado a planificar tiempo antes de morir. En 10 cajas rotuladas de la A a la J fue disponiendo los diferentes manuscritos hallados en su estudio.

*Páginas siguientes* → Carlos Puig, *Listado inicial del archivo*, noviembre de 1990, Archivo Manuel Puig

CAJA A - 1) Pubis  
2) Bs As affaire.

CAJA B - 1) SANGRE DE AMOR CORROBONDIDO  
2) Bajo UN MANTO DE ESTRELLAS  
3) Misterio del Romo de losas  
4) TAMBO MUSIK  
5) MALDICION ETERNA.

CAJA C - 1) Puntos pintados  
2) LA TRACICION de Rita Hayworth  
3) Col la noche TROPICAL  
4) EL IMPERATOR y Decuerlos de TYUANA.

CAJA D - 1) El Beso Mujer años  
2) Escritos Vanos  
3) El lugar sin limite  
4) Proyecto Dovelli  
5) v Muzio  
6) v Milenne  
7) v MADRID 37 elan inform.

CAJA E - OBRAS SIN PUBLICAR  
+ Renata +  $\times$  VERANO ENTRE PAREDES  
+ MAK SOUD FLORY +  $\times$  LATAJADA <sup>definición</sup>  
+ Rio STORY + LATAJADA 1<sup>a</sup> parte  
+ DOS PERSONAJES + SADFLOWERS <sup>Parques</sup>  
+ "APUNTES" + MUESTRA GRATIS <sup>cosméticas</sup>  
+ "OPUS 3" <sup>Triste</sup> + GRATIS VUELDAS <sup>De Sirenas</sup>  
+ LEGITIMATE DESIRES + ESTERTORES DE UNA  
+ Ball Cancelled + EPOCA. TRAD. ETL  
+ SUMMER INDOORS  
+ SIN NOMBRE →

- + ● PIEDAD HERMANA > POR CADA ? (ojo 1 acto 4 reas)
- + ● GOOD LUCK CHARM
- + ● TRISTE GOLONDRINA MACHO
- + ● MUY SEÑOR MIO ASPECTACULO MUSICAL DASISAL. SUCESOS c/ conexiones ESPANOL TRAD. INGLES RONALD. 2c. 1<sup>o</sup> acto 1c. 2<sup>o</sup> acto + version o pas 3
- + ● PILON Aspectaculo Musical Verso an canciones Polkloricas
- + ● SERENA
- + ● BAR PER DONNE SOLE
- + ● CUMANA Esp. Musical Canciones Polkloricas u orden Mun. Sinos, Conf.
- + ● HUMEDAD RELATIVA 45% FALTA CAL. 3
- OPTIM TALE (SAD FLOWERS?) reubita pero uo anolthm ojo. ? otro nombre.

CAJA - (F) Comentarios - revistas diarias y revistas

CAJA (G) Comentarios - revistas diarias y revistas

CAJA (H) ✓ ✓ ✓ ✓

CAJA (I) ✓ ✓ ✓ ✓

CAJA (J) ✓ ✓ ✓ ✓

DIA F - OBRAS 2. N. D. J. A. C. A. S.

+ VERANO PASADO  
 + LATAJALATA  
 + LA TAJADA LA JAJA  
 + SADDINGS  
 + MUSTRA GAZIRK  
 + "APUNTES"  
 + "OPUS 8"  
 + "LEGITIMAS DUBES"  
 + "BOL CANCELLED"  
 + "SWIMMER ENDORS"

El contenido de esas cajas tuvo un peregrinaje análogo (aunque inverso) al que su productor había realizado en 1977, cuando se hospedó en la casa de Luis Barbachano Ponce para escribir su guion *Recuerdo de Tijuana*. Esta vez, esas cajas viajaron —vía Federal Express el 22 de noviembre de 1990— de Cuernavaca a Nueva York y recalaron en los depósitos de la biblioteca de la Universidad de Princeton, a tan solo un poco más de media hora en tren de Manhattan donde Puig había vivido hasta 1980. Recuerda Graciela Goldchluk:

Los manuscritos que había en Cuernavaca, Carlos primero los depositó en la biblioteca de Princeton que estaba interesada en comprar las cartas. Porque en ese momento ellos estaban muy interesados en las cartas de escritores. Le hicieron una oferta en dinero por la correspondencia pero él no quería venderla y la operación finalmente no se concretó. (2020)

En ese momento y sin ninguna experiencia previa, la intuición de Male y Carlos los llevó a concluir acerca de la necesidad de preservar ese patrimonio (material y afectivo). Las cajas viajaron nuevamente, esta vez de Princeton a Buenos Aires. Y arribaron al departamento familiar ubicado en Charcas y Vidt. Enormes cajas de cartón con prolijas etiquetas en las que podía leerse: «The Literary Archive of Manuel Puig». Fueron guardadas en el mismo cuarto en el que, en 1968, Manuel había trabajado en la escritura de *Boquitas pintadas*. Cada una de ellas fue dispuesta sobre un escritorio amplio de madera que se remataba en una gran biblioteca hecha a medida años atrás por los parientes platenses de Male. Los libros que Manuel había conservado (las biografías de actrices, los ensayos críticos, las revistas, los textos de sus amigos —poblados de dedicatorias— y las muchas ediciones y traducciones de su obra) llenaron con rapidez aquellos estantes disponibles. Los cuadros pintados por Carlos, los retratos fotográficos de Manuel y la seductora imagen de Erté —utilizada en 1973 como ilustración de tapa para *The Buenos Aires Affair*— vistieron esas paredes desnudas. La videoteca integrada por casetes en formato de VHS y Beta Familiar que Puig había

coleccionado a partir de 1980 edificaron un muro frente al televisor donde Male repetiría incesantemente el rito que había practicado tantas veces con su hijo y, tantas otras, con su hijo y sus amigos. Así lo recordaría el cineasta Carlos Hugo Christensen en una carta enviada a Male para expresarle el pésame: «Me es difícil imaginar que ya no tendremos aquellas noches inolvidables en tu casa, para ver películas, las mías en especial, que Manuel guardaba con tanto cariño. Pero la vida es así; hermosa pero también muy triste» (1990:1). Esos objetos allí reunidos, cargados de memoria y de significación, de valores afectivos o simbólicos, como ha señalado Remo Bodei (2013), se constituyeron como un reservorio que esperaba la posibilidad de una lectura, de una interpretación, a la expectativa de alguien que permitiera develar aquello que todavía no podía ser visto. Allí aguardaron hasta una tarde de 1992 la visita de José Amícola y de tres jóvenes investigadoras: Roxana Páez, Graciela Goldchluk y Julia Romero quienes, sin prever lo que a partir de ese momento ocurriría, fueron a conocer a la madre de Manuel Puig.

Los años posteriores a la muerte de un escritor suelen ser los más difíciles en términos estéticos puesto que la obra clausurada inicia un período de aparente estancamiento. Contrariamente a esto, la fortuna literaria de Puig continuó vigente debido a la fama que había alcanzado su nombre, en parte por haber sido candidato al premio Nobel, pero centralmente por el éxito abrumador de *El beso de la mujer araña* luego de su adaptación al cine y, particularmente, después del galardón con el que la Academia de Hollywood premió a William Hurt por su interpretación del papel de Molina en el film dirigido por Héctor Babenco. El éxito rotundo de la película no solo concitaría la atención del gran público sino también de destacadas figuras del *star system* cultural. Andy Warhol —por ejemplo— registró en sus *Diarios* su opinión acerca de la película: «Fuimos a ver *El beso de la mujer araña* (taxi 5 US\$). Es la película que produjo Jane Holzer junto con David Weisman, el de *Ciao, Manhattan*. No lo soporto y odio tener que decirlo, pero me gustó la película» (1989:759). *El beso de la mujer araña* siguió representándose

en versiones musicales y teatrales y, dado su éxito, terminaría siendo una suerte de metonimia de la propia obra del escritor. En ese mismo año Puig, que abominaba de todas las adaptaciones de sus novelas, le comentó a Emir Rodríguez Monegal con cierto aire de resignación: «he pasado a ser el autor de *esa* novela» (Puig, 30/05/1985:3). Esa paradoja, que tanto irritaba al propio Puig, será una de las razones que, a lo largo de los años, le garantizaría un interés continuo por parte del público.

Luego de la muerte de Puig, el archivo se convirtió en un proyecto familiar. Male con su ojo avizor prestaba especial atención a todo aquello que se publicaba acerca de su hijo en la prensa de la época. Pero también, y casi sintiendo la necesidad de mantener vivo el vínculo con los amigos de su hijo, sostuvo una extensa correspondencia con muchos de ellos: «Dear Bruce: Siempre lo recuerdo con mucho afecto y cariño y desearía tener noticias tuyas (...) Sé cuánto lo quería Manuel y por supuesto yo también. Reciba mis cariños and one Kiss» (Delledone de Puig, 14/11/1992). En algunos casos incluso se permitía expresarles a ellos la desazón que le producía el hecho de extrañar a Manuel:

Querido Tony: hace ya bastante que recibí tu carta con fecha 21-9-92. Me tienes que perdonar que no la contesté enseguida, es que yo caigo en unos pozos que no me dejan hacer nada productivo... es tristeza, tristeza y nada más. Ahora aprovecho que estoy algo tranquila para charlar con este amigo que no me abandona... cuánto te lo agradezco, no te imaginas cuanto bien me hacen tus palabras y el pensar que no te olvidas de la madre del gran amigo. Manuel desde el cielo te lo agradecería. (Delledone de Puig, 11/11/1992)

Por su parte, Carlos asumió plenamente su condición de albacea. Con la asistencia de su hija Mara y de Pedro Ghergo inició diferentes acciones alrededor del patrimonio escrito de su hermano. De aquel encuentro que referimos antes entre las tres jóvenes investigadoras y la familia Puig nació el proyecto de organización, descripción y

digitalización del archivo auspiciado por la Universidad Nacional de La Plata. La crítica literaria de los años de la posdictadura, que había logrado sacudirse del todo el letargo que las intervenciones militares le había impuesto a las universidades, renovó el interés alrededor de la obra de Puig. Este impulso supuso una novedosa reflexión acerca del valor de un autor que había interrogado desde su obra los deseos, los miedos y los sufrimientos de aquellos sujetos postergados por la Historia. Como ya sabemos, la obra de Puig exhibía, por medio de materiales nada prestigiosos, la opresión de las mujeres, la brutalidad del discurso machista y la violencia ejercida en contra de las antes denominadas minorías. Esos nuevos protocolos de lectura, influidos por el psicoanálisis, el posestructuralismo y por los estudios de género, hicieron posible muy tempranamente aproximaciones verdaderamente originales. No obstante, para ese entonces el archivo no había sido todavía incorporado como una variable posible desde donde volver a pensar la obra del escritor.

El largo proceso de trabajo con esos materiales, en sus diversas etapas, selló de forma definitiva el diálogo y la cooperación entre la familia Puig y los diversos grupos de investigación que, a lo largo de los años, fueron destinando fondos y reflexionando sobre ese patrimonio familiar.<sup>11</sup> El archivo permitió entonces desnudar una escritura que exhibía un auténtico «campo de batalla» (Amícola, 2000) y que supuso la mostración de un sofisticado mecanismo de composición de los textos del escritor. Puig no escribía —eludiendo algunos lugares comunes— «como le salía» o «copiando voces que recordaba». Su archivo mostraba que allí había un trabajo por demás exhaustivo. Pero a la vez, debemos rescatar esa potencia que comporta el archivo, aquella que se resiste a la mirada fosilizada que

11 Las primeras lecturas surgidas de ese trabajo de organización fueron los volúmenes *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* (1996) coordinado por José Amícola y, más tarde, la edición crítico-genética de *El beso de la mujer araña* (2002) con lúcidos aportes de Graciela Goldchluk y Julia Romero que ayudaron a releer —desde el trabajo con los manuscritos del autor— el proceso de escritura de la cuarta novela de Puig.

pretende volverlo siempre un continuo sin fisuras. En este sentido resulta fundamental recuperar la lúcida advertencia señalada por María Eugenia Rasic al reflexionar sobre las posibilidades interpretativas del archivo Puig:

Percibir que en las sombras de ese propio cuerpo y en esa idea misma de relato, que al mismo tiempo siempre están proyectando un concepto tentador de obra y de totalidad, había claros, rajaduras, resquebrajamiento por donde otro rostro posible de esa obra y ese autor se asomaba y aparecía. (2017:15)

Esta afirmación nos invita inevitablemente a formularnos una pregunta: ¿Qué más había en el archivo esperando a ser mirado?

La respuesta más previsible y —en cierta medida más útil— debía focalizarse en una lectura crítica que echara luz sobre la sistematización de los procesos de escritura de Puig. De esta forma, fue necesario otorgarle al archivo un orden: fue necesario clasificar la masa de textualidades conservadas por el escritor con el objeto de develar y hacer comprensible las diferentes etapas de su escritura. Pero si por un momento cambiamos el foco de atención e insistimos —una vez más sobre la misma pregunta— ¿qué más había en el archivo esperando a ser mirado? El efecto tranquilizador que toda tipología le imprime a un objeto se abre a una perspectiva que se centre en un conjunto mayor de textos, pero también de objetos, recortes, cartas, fotos, libros y revistas que también construyen el archivo. Esto es si asumimos una mirada del archivo entendida, tal como propone Graciela Goldchluk, como política de lectura. Esta concepción inaugura un nuevo paradigma que «permite ver filia-ciones negadas, disputas solapadas y vacilaciones, en un rumbo que se impone sobre otros posibles y que el autor y su época buscaron imponer. Esta lectura, que confía en que el archivo tiene algo que decirnos más allá de lo que diga cada documento por separado» (2016:4). Al poner en diálogo al archivo con el documento podemos leer hacia el interior de ese conjunto una serie de evidencias

que superan el alcance restringido del análisis de un proceso de escritura puntual tomado de forma aislada y sin conexión con el resto de los materiales preservados. Leer desde esta coordenada supone tomar contacto con diversas superficies o registros que coexisten allí y que la mirada del investigador permite organizar. En este punto la lectura del archivo, entendida como diversas capas y superficies, puede iluminarse —como si se tratara de una excavación— donde cada nuevo objeto exhumado permite «como buen informe arqueológico indicar no solo de qué capa provienen los hallazgos sino, ante todo, qué capas hubo que atravesar para encontrarlos» (Benjamin, 2011:129).

El trabajo con el archivo Puig fue también un largo proceso de exhumación, de reflexión sobre todos aquellos materiales que allí estaban y que no habían sido relevados, que ni siquiera los devotos lectores del escritor podían sospechar acerca de su existencia. Entre los todavía muchos textos, proyectos y versiones que se mantienen inéditos y, más allá de los manuscritos de las novelas, el exhaustivo trabajo de organización y digitalización del archivo reveló la existencia de una serie de guiones desconocidos que atestiguaban no solo los comienzos del escritor en el mundo del cine sino también su incursión en el mundo del teatro, en general, y del teatro musical, en particular.<sup>12</sup> A medida que la descripción y la digitalización de esos materiales se iba produciendo, se revelaba

12 Los únicos textos cinematográficos que Puig había dado a conocer: *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana* habían sido publicados en 1985 por la editorial Seix Barral y prologados por el propio Puig. Ese exiguo conjunto original se amplió gracias a la publicación de los primeros guiones cinematográficos que, con anuencia de la familia, tramitaron Graciela Goldchluk y Julia Romero: *Ball Cancelled* (1958), *Summer Indoors* (1959) y *La tajada* (1960) que permitieron rearmar el contexto de emergencia de la escritura de *La traición de Rita Hayworth* (Amícola et al., 1996). A este impulso inicial les siguió la publicación de *Los siete pecados tropicales y otros guiones* (2004) y *Un destino melodramático. Argumentos* (2004) en los que se reunieron otros guiones, resúmenes y esquemas preparatorios tanto de textos narrativos como de textos fílmicos. Con respecto a la producción teatral se pusieron en circulación —por primera vez— las obras *Bajo un manto de estrellas*, *Misterio del ramo de rosas*; *Triste golondrina macho*, *Amor del bueno*, *Muy señor mío*, *Gardel, una lembrança* y *Un espía en mi corazón*.

una obra de Puig desconocida o cuya circulación se había producido fragmentariamente. Sin embargo, el archivo revelaba también otras zonas del escritor, otra superficie más, vale decir siguiendo a Walter Benjamin, otra capa que podía leerse. Desoyendo la vieja advertencia barthesiana que proclamaba la «muerte del autor» la materialidad del archivo abría allí una nueva posibilidad que implicaba leer en él fragmentos de una vida, vale decir, una sobrevida porque, como señala Vinciane Despret, «los muertos piden que los ayudemos a acompañarlos; hay actos que realizar, respuestas que dar a ese pedido» y porque «responder no solo consume la existencia del muerto, sino que lo autoriza a modificar la vida de quienes responden» (2021:18).

Leer desde el archivo supone entonces establecer nuevas relaciones, nuevos vínculos, exhumar huellas que permiten leer la obra del escritor no solo quebrando la lógica que sobre el archivo impusieron el propio autor y sus deudos sino también asumir una mirada compleja en torno a esos manuscritos —clasificados, digitalizados y puestos a la consulta en un portal en línea de acceso abierto— que nos permiten leer otra capa más que, siguiendo una pulsión *voyerista*, nos invita a explorar aquello que se aloja en los bordes del archivo, en las zonas ignoradas, en los intersticios de una escritura que evoca y revela una serie de fragmentos de vida que persisten capturados dentro de él. En los márgenes de esa escritura de los textos de Puig que todo ejercicio crítico juzgaría *a priori* como «protagónica» conviven esquivas silenciosas de una vida que acontece en el margen de su propia escritura literaria. Allí pueden encontrarse, alojadas en silencio, el registro metódico de ciertas prácticas cotidianas: dramas domésticos, intercambios intelectuales y rituales de trabajo. De este modo, no se trata meramente de una fase redaccional de un capítulo o de los apuntes de investigación reunidos para la confección de un pasaje específico de una determinada obra sino de aquello que se vuelve relevante en tanto abre a la posibilidad de mirar con atención qué es lo que está escondido detrás de los márgenes, en los reversos de las listas de actividades planificadas, en el registro escrito de compras realizadas o en los avisos de

mensajes telefónicos. En este sentido, la lectura del archivo reclama, como lo ha señalado Georges Didi-Huberman, una empresa arqueológica que «debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje» (2021:17). Dispongámonos a mirar entonces.

En el reverso de un fragmento de fotocopia fechada en 1970, Puig anota en lápiz una reflexión que servirá de base para la construcción de la violencia con la que Leo Druscovich doblega la voluntad de Gladys durante el acto sexual narrado en su tercera novela, *The Buenos Aires Affair*. Allí mismo, aunque unos centímetros más arriba y en tinta negra, el escritor ensaya otro texto. Esta vez se trata de una lista a la que titula «Compras» donde registra diferentes artículos de indumentaria, probablemente necesarios para el viaje que iba a realizar a Roma en febrero de ese año: «chaqueta, traje, botas, sombrero, zapatos, camisa, corbata, boa».

Poner en diálogo esa lista, en apariencia intrascendente, con lo que Puig le dirá a Emir Rodríguez Monegal en su carta del 12 de febrero de 1970 resulta sugerente para reflexionar acerca de la construcción de la imagen estética que Puig quiere transmitir:

Por suerte en Roma me quedaré por lo menos un mes más, estoy en casa de amigos y gasto muy poco, así que espero recibir The Dutton dough right here. Milan was a ball: Feltrinelli se impuso a Einaudi y Longanesi por varios cuerpos, sacarán primero *Boquitas* y después la «Meg Cansino» [*La traición de Rita Hayworth*] pobre tan zarandeada. (Puig, 12/02/1970)

A la luz de este relato, cobran aún más sentido las prendas del listado: el invierno europeo requiere de botas y chaquetas y las entrevistas que Puig mantendría en Milán con los editores italianos reclamaban el uso del traje y el sombrero, indispensables para generar un buen impacto ante los interesados en traducir

COMPRAS

~~chaqueta  
traje  
boas  
sombrero  
zapatos  
cañis  
corbata  
boa  
pul. cashmere  
frisett  
pajero  
berje~~

el la tiene agarrada en el  
o ya como bien fueren porque  
si no ella puede volarse, etc.

comensales  
ellos vienen desde bollos del  
circo, the big top, donde son  
birra, y más fino puede  
cabeza sea han torado el caballo

1919.535.618/1  
12.00  
13.10  
113

su obra. Asimismo, sobre esa lista conservada, se advierte una amplia tachadura en tinta azul, como si Puig al haber reunido esas prendas necesarias, y antes de concretar su viaje, despejara de esos diferentes estratos de texto acumulados en el papel, toda escritura no conducente, dejando solo aquella porción de texto (la

referida a *The Buenos Aires Affair*) sobre la que volvería luego para el desarrollo del capítulo VII de la novela. Buscar en otras zonas del archivo evidencias que permitan ensayar interpretaciones alrededor de diferentes capas y diferentes tiempos de escritura que, superpuestos en el papel, permiten complejizar la aparente e ilusoria contemporaneidad de esos fragmentos conservados y constatar en cambio su riguroso anacronismo, vale decir, el modo en que conviven diferentes tiempos en un mismo espacio y el modo que tiene el pasado de no pasar sino de volver a ocurrir. Del mismo modo, en muchos márgenes y reversos que contienen anotaciones para esta tercera novela, pueden encontrarse mensajes dejados por su madre y por eventuales colaboradores de la casa que permiten advertir los vínculos intelectuales mantenidos entre Puig y escritores de la época: «Lo llamó Ricardo Piglia» (ARCAS, ID puig.NTbaa.N.C.13.0183), «Osvaldo Lamborghini, que pasa a las 11:00 si puede» (ARCAS, ID puig.NTbaa.N.C.13.0157-0187). Estos dos mensajes conservados, escritos en hojas arrancadas, permiten poner en diálogo esas notas con el contexto de producción de la novela evidenciando el vínculo que Puig mantuvo tanto con Lamborghini como con Piglia a quienes frecuentó por esos años y junto con los que discutió los primeros borradores de su libro. Sobre ese vínculo dirá Luis Gusmán: «Hay un recuerdo muy literario con Manuel. Es en la casa en la calle Charcas, donde junto con Enrique Pezzoni, Pepe Bianco, Osvaldo, Manuel, yo, leíamos los originales de *The Buenos Aires Affair*» (1998:17). Puig compartía sus manuscritos y escuchaba opiniones acerca de sus borradores solo con aquellos a los que consideraba interlocutores válidos. Lo unía a Osvaldo Lamborghini una admiración por su trabajo, por su cruda estética y confiaba que en el exterior su libro *Sebregondi retrocede* (1973) podía llegar a despertar cierto interés. Así lo recuerda Lamborghini en una carta enviada a César Aira y fechada en 1977: «Puig logró hacerlo girar como título posible en un instituto editor dedicado a las relaciones interamericanas o algo así» (Strafacce, 2008:510). Por su parte, el vínculo con Piglia había sido más extenso puesto

que habían coincidido en la editorial de Jorge Álvarez y, en los años en los que Puig permaneció en Buenos Aires, mantuvieron una estrecha relación literaria. El jueves 16 de enero de 1969 anota Piglia en *Los diarios de Emilio Renzi*:

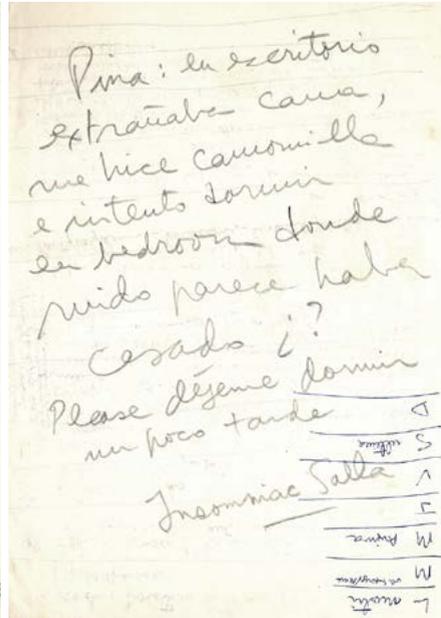
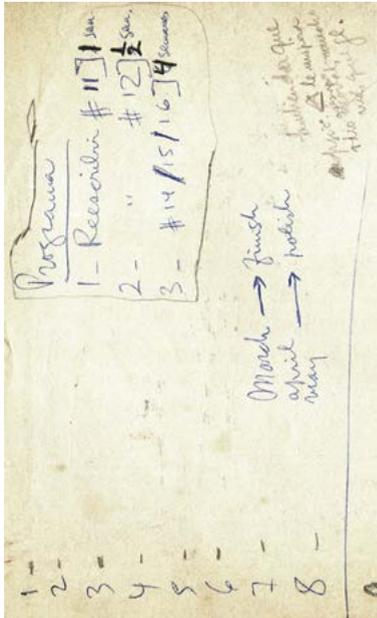
Ayer a la tarde vino Manuel, crispado, confundido, busca «gustar», caer bien y somete sus libros a esa prueba imposible de constatar. Siempre habrá alguien a quien no le gustará lo que él escribe y eso lo obsesiona (...) Me cuenta el plan de Jorge Álvarez de lanzar *Boquitas pintadas* como un folletín y su propósito de escribir una novela policial sobre el mundo del arte y la crítica. (2016:110–111)

No obstante, en esos márgenes no solo se pueden advertir las eventuales colaboraciones y las huellas de acerca de los vínculos literarios que estableció Manuel sino también —ya en clave humorística— las bromas internas entre el escritor y su madre a propósito de la implacables opiniones que directores de suplementos literarios y colegas escritores esgrimían acerca de sus obras. «Madre de gran Escritor (cabecera de mesa con la Bullrich y Mallea, casi muero)» anotó Manuel en un papel destinado a su madre en el que, imaginariamente, la posicionaba presidiendo una mesa —emulando irónicamente al por entonces ya exitoso ciclo televisivo, *Almorzando con las estrellas* conducido por Mirtha Legrand— en clara ironía respecto de las atroces reseñas que sobre su obra publicaba *La Nación*: «este comentario que salió en *La Nación* ¡of all places! Allí mismo donde se enroscan los reptiles más temibles, Mallea, Murena y Bullrich» (Puig, 29/09/1971). Estas pequeñas notas son una muestra en extremo acotada de los vínculos literarios, editoriales e intelectuales cuyas marcas testimonia el archivo.

Pero en esos bordes no se trata solamente del registro de consumos y amistades sino que allí también pueden leerse indicios que permiten reconstruir los mecanismos de organización de la escritura misma que, en el caso particular de Puig, siempre se encontraban pautados por rituales fijos y por tiempos estrictos. Miles de

apuntes registran esta sistemática tarea: «Programa. 1) Reescribir #11] (2<sup>1</sup> sem), 2) #12] (2<sup>1/2</sup> sem), 3) #14/15/16] 6<sup>4</sup> semanas» (ARCAS, ID puig.NTbaa.N.C.6.0017R). Lo que puede advertirse en esta larga anotación es el plan de reescrituras de cada uno de los capítulos de *The Buenos Aires Affair* acompañado por la indicación del tiempo promedio que Puig imagina que ese trabajo puede llevarle. Asimismo, y en otro color, se pueden advertir las eventuales rectificaciones de esos plazos, indispensables para cumplir con un plan de obra ajustado a sus necesidades. En algunos otros manuscritos también se encuentran recurrentemente las leyendas «finish» y «polish» en clara alusión tanto al cierre de un capítulo como al pulido posterior, esto es, la corrección de una escritura previa. En tiempos de escritura más dificultosa —tal como ocurrió durante todo el proceso de trabajo con *Pubis angelical*— Puig se lamentaba continuamente de los contratiempos que la escritura de esa novela le habían causado. Así, le comentó a Edgardo Cozarinsky sus complicaciones al respecto: «la *Hedy* [*Pubis angelical*] me tenía mal. ¡Ay que lata dio esa mujer! (...) Hace poco que terminé con la austríaca y me encontré con un atraso brutal de cartas y trámites» (Puig, 26/02/1978). Meses antes de concluir la, en uno de los reversos de los manuscritos del libro, Puig (devenido «Insomniac Salla») le dejó indicaciones a Pina —la empleada doméstica en la quinta de sus amigos— que no lo despertara luego de un intensa noche de trabajo: «Pina: en escritorio extrañaba cama, me hice camomilla e intento dormir en bedroom donde ruido parece hacer cesado ¿? Please déjeme dormir un poco tarde».

Dentro de ese esquema de escritura tan ajustado, programado y, por momentos también, signado por el cansancio, en muchos de los manuscritos conservados de su obra, Puig realizó listados de cartas para enviar: «Cartas [Severo] Sarduy, [Salvador] Garmendía» (ARCAS, ID puig.NTbaa.N.C.8.0051R), «Carta a Edhasa» (ARCAS, ID puig.NTbaa.N.C.10.0099R). «Me hace falta una mañana larga —le dijo a su amiga Tununa Mercado en una entrevista de 1975— para después poder hacer mi siesta. En esas horas trato de liquidar las



1(ARCAS, ID puig.NPa.N.E.  
12.0083V)

cosas más livianas: el correo, las cartas a editores» (1975:30). Ese extremo orden que mantiene entre el tiempo de la escritura y aquel destinado a otras actividades se vuelve evidente en la planificación semanal: textos escritos mientras Puig residía en Nueva York y que hoy forman parte de los pre-redaccionales de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*.

En las varias hojas de esta agenda improvisada Puig anota desde salidas al cine y al teatro hasta encuentros con amigos, turnos médicos y actividades en diversos puntos de la ciudad. Si bien muchas de esas referencias son identificables, existen muchas otras de las que no hay, por el momento, la menor posibilidad de desentrañar su significado. ¿Qué es lo que exactamente Puig quiso anotar, cuál es la referencia precisa que se esconde detrás de un nombre propio,

J	L	2 ENIN	12.30 in	X	10 Pastime	19.00	10 Pastime	19.00	10 Pastime	19.00
V	V	1 Kyeer 11 Ronald	11.30 Paper 12.40 Bryan	X	8	11.30 Total	9.000 1 Aquaneta 4 Claudette	11.30 Total	11.30 Total	11.30 Total
S	S	6 Soutity	9 James		8 Milk	3 Milk	8 Milk	9 Milk	9 Milk	9 Milk
D	D	1 Miller	7 Tatum 7 Soutity (2)	X	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30
L	L	5	12.40 Point		10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30
M	M	3.12 741-0614-6484404	8 PAN		10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30
M	M	3.30	8 PAN		10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30
J	J				10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30
V	V				10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30
S	S				10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30
D	D				10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30
L	L				10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30
M	M				10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30
M	M				10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30	10 Song 4.30 Radhe 1.30

(ARCAS, ID pluij.  
NMeqlep.N.F.5.0042R)

de un teléfono o del título de una obra? Estos interrogantes, que no siempre pueden responderse, se constituyen como zonas ilegibles del archivo. No todo lo que allí se conserva tiene una explicación inmediata, o puede ser comprendido con facilidad. El archivo no es transparente sino que, por el contrario, ciertas zonas de su geografía material están caracterizadas por una opacidad que opone resistencia a ser descifrada. Esto desarma la idea de que el archivo es la «prueba» de algo puesto que, contrariamente a ciertos lugares comunes, en muchas de sus regiones el archivo ofrece más interrogantes que respuestas.

Si Lila Caimari (2017) cuenta en su libro los hallazgos y contratiempos de «vivir en el archivo» entendidos como la reflexión crítica que pone en diálogo las experiencias de transitarlo con el quehacer de la investigación, leer —como hemos hecho aquí— estas zonas marginales del archivo Puig implica acercarse a otra forma de vida: aquella que persiste, que puede ser recuperada y reconstruida en la inscripción material presente en los testimonios escritos. Leer desde el archivo permite reparar en esos detalles que despliegan una serie de redes de sentido no previstas que se conectan, que buscan razones o explicaciones, que se interrogan, que formulan hipótesis (algunas de ellas consistentes y otras sumamente frágiles) pero que permiten urdir una tela que une vida y escritura. Una tela tan inmaterial y fascinante como esos argumentos de cine que Molina le cuenta a Valentín, encerrados los dos en una celda donde, aunque parezca imposible, imaginan juntos el porvenir.

La intuición que llevó a Male y a Carlos, todavía golpeados por la muerte reciente de Manuel, a pedir ayuda para organizar esas cajas que acaban de llegar fue también una manera de sostenerse luego de esa pérdida inesperada. En esas escrituras en apariencia no conducentes al desarrollo de una obra se advierte —como plantea Javier Guerrero— la posibilidad de que la figura autoral «pueda retornar, como sorpresa, desde el otro lado de la vida» (2022:318). Pero para que eso ocurra se «requiere ayuda» (318). Preservar el legado de Puig excedía la tarea de cuidar sus ediciones y de velar por que su obra no sea

malograda. La forma más genuina de mantenerlo vivo, de otorgarle una sobrevida era, lo fue sin duda alguna, hacerse cargo de ese archivo. Al momento en que las jóvenes investigadoras entraron en el escritorio de la calle Charcas —hace exactamente treinta y dos años— Male y Carlos no podían todavía dimensionar la trascendencia del proyecto que aquel día, casi sin darse cuenta, decidieron encarar.

## UNA ÉTICA DE LA SOBREVIDA



En 1971, luego del éxito de *Boquitas pintadas*, Howard B. Gotlieb, jefe de la sección de colecciones especiales de la biblioteca de la Universidad de Boston, le escribió a Puig para hacerle una proposición:

I am writing to ask that you consider the Boston University Library as the repository of your manuscripts, papers, and correspondence files (...) We very much wish your own papers to be a part of this exciting archival project, and I do hope that you will give the proposal for a Manuel Puig Collection some thought.<sup>13</sup> (27/08/1971:1)

Este ofrecimiento se inscribe en una larga serie de acciones que las bibliotecas norteamericanas fueron desarrollando a lo largo de los años setenta, sobre todo luego del impacto que implicó el proceso de internacionalización de la literatura latinoamericana que había dejado como saldo el *boom*. Ese latinoamericanismo de larga data gestado desde los Estados Unidos instrumentó una serie de políticas de

13 «Le escribo para pedirle que considere la Biblioteca de la Universidad de Boston como el repositorio de sus manuscritos, documentos y archivos de correspondencia (...) Deseamos mucho que sus propios documentos formen parte de este emocionante proyecto de archivo y realmente espero que considere la propuesta de una Colección Manuel Puig» (27/08/1971:1).

adquisición patrimonial que, en alguna medida, explican el enorme caudal de colecciones documentales y fondos archivísticos existentes en la actualidad en los repositorios de las universidades del gigante del norte. Aunque no hemos podido acceder a la respuesta de Manuel Puig a esta carta, la preservación del archivo personal en manos de la familia confirma que tal propuesta no llegó a concretarse. Cabría entonces la pregunta: ¿En qué se fundó la negativa de Puig a vender sus manuscritos?

Si bien como ya hemos dicho, Puig no conservaba todos los originales que producía durante su trabajo de escritura, si es cierto —y la evidencia resulta contundente al respecto— que conservó una masa de textualidad de la que no se deshizo, un conjunto de papeles a los que preservó de la destrucción y que lo acompañaron a lo largo de las décadas. En este sentido, y contrariamente a lo que Mónica Pené ha señalado a propósito de su caracterización de los *archivos de escritor* —a los que considera como «conjuntos de documentos, reunidos o producidos por el escritor en el transcurso de su actividad, suelen quedar olvidados por él una vez que su obra ha tomado conocimiento público» (2018:10)—, la decisión de Puig de conservar sus manuscritos de producción, lejos de responder al influjo narcisista del fetiche por la propia escritura o de revelar el temperamento de un *compulsive hoarder*, fue más que nada un territorio material al que el escritor siempre retornaba. Lo hacía para buscar ideas, para plantearse preguntas, para devolverle la vida a fragmentos de textos del pasado que retornaban para insertarse en un nuevo proyecto o en el desarrollo de una escritura por venir. De este modo, lejos de una concepción que enfatiza una unidireccionalidad en los procesos de escritura articulados en torno a la idea de que una obra comienza y termina y que esos papeles solo adquieren sentido en el contexto de ese proceso escritura puntual, la propia dinámica de producción de Puig trama, a partir de diversos ejes, una red que nos permite pensar la obra como un complejo sistema de relaciones que la materialidad del archivo vuelve evidente. La decisión de Puig de no entregar ese archivo vivo a un repositorio signó la decisión que en el futuro

tomaría su familia. Ninguna fragmentación ni desmembramiento de los cuerpos del archivo sino, por el contrario, la necesidad activa de la preservación y de la institución de un orden. En ese sentido, como señala Goldchluk, el archivo es un lugar al que acudir con una ofrenda en el que resulta necesario dedicar «un tiempo fuera del tiempo, y que se ocupe de devolver el don de esos documentos singulares» (2022:34).

El archivo requiere cuidados, requiere respeto por la memoria de quien lo produjo y por aquellos que lo custodian. En la era de la Inteligencia Artificial y, cuando muchos insisten en que de todas las actividades humanas, una de las que quedarán como irremplazables son aquellas tareas vinculadas al cuidado, se vuelve un imperativo afirmar que del mismo modo en el que se cuida a un enfermo o se cuida a un cuerpo frágil se deben cuidar los archivos. Porque un archivo es también un cuerpo expuesto cuya materialidad no se agota tan solo en lo que el documento trasmite. Es también un cuerpo vivo en el que el papel puede ser acechado por alimañas hambrientas o por microorganismos que pueden destruirlo, asediado por la degradación de las tintas o el desgaste de los trazos del grafito, marcado por el óxido que sobreviene de los ganchos metálicos, de los rastros que deja una cinta adhesiva o de paulatina desaparición del texto en una fotocopia desvaída o en papel termosensible de un fax que retorna inevitablemente a la hoja en blanco. Estas tareas de cuidado requieren de otro tiempo. Son acciones que, como señaló María Ángeles Durán, contravienen el orden capitalista porque, así lo sostiene la autora, «la gran mayoría de quienes realizan el trabajo del cuidado, los que lo hacen sin recibir remuneración con ello y en el marco de un contrato social implícito, se basan en condiciones más morales que económicas (monetarias)» (2018:111). Sin embargo, en lo que a los archivos respecta, más que de una moral se trata de una ética, de un compromiso que, aunque inicialmente esté motivado por una investigación puntual, excede ese marco coyuntural para gestionar un tiempo dedicado al cuidado de ese conjunto de papeles. Se trata entonces de sacar ganchos, de ordenar y limpiar

documentos, de armar listas, de construir fichas de descripción e instrumentos de búsqueda para poder transitar la geografía escarpada del archivo de un escritor. Pero ese cuidado no es solo un cuidado material sino también un resguardo de la memoria de ese escritor fallecido porque, tal como advierte Derrida: «Podemos hacerle mal los muertos. Un texto puede hacerle mal a personas vivas, siglos más tarde. Vivimos en una cultura donde hay textos que hacen mal a personas siglos, milenios después. Todos somos en cierta manera seres vivientes» (2018:217). ¿Cómo honrar esa memoria del escritor fallecido, siempre plausible de ser vulnerada? El archivo puede ejercer sobre ciertas vidas un efecto revelador (exhumando aspectos de la intimidad personal y de la vida privada). Una ética que resguarde la memoria del fallecido reclama la necesidad de no falsear datos, de no novelizar o ficcionalizar en torno al intersticio que se abre entre aquello que se ha encontrado y aquello irremediabilmente perdido. Asimismo, se establece una responsabilidad sobre ciertos datos o informaciones sensibles, desde una dirección o un número de teléfono hasta la revelación de una tragedia personal o familiar que el escritor no haya confesado públicamente pero que encuentra su relato en los documentos del archivo. Esto comporta una responsabilidad acerca de esa información en tanto puede vulnerar la memoria del fallecido o de algunos otros que acaso sigan vivos y que podrían eventualmente verse afectados. La clave está en cómo decir, en cómo contar o mostrar sin vulnerar una ética que establecemos —en tanto investigadores— con esos documentos, con esa sobrevivida material del escritor fallecido.

Finalmente, como hemos señalado a lo largo de este ensayo, el archivo jamás es lo dado. Es una construcción hecha sobre aquello que se ha recibido. Esa construcción solo puede hacerse colectivamente con trabajo, con paciencia, con responsabilidad y, fundamentalmente, con la certeza de que esa tarea demorada y cuidadosa siempre debe ser para otro: alguien que todavía no conocemos, ese otro insospechado que irá allí para leer lo que nadie había visto antes o lo que todavía nadie podía ver.

## EPÍLOGO

### **TOGETHER IN NEW YORK**



Anualmente el Costume Institut del Metropolitan Museum of Art de Nueva York organiza lo que, desde 1948, se conoce como la MET Gala. Un evento benéfico de cifras millonarias con el que se inicia la exposición anual del vestido. Año a año la gala congrega a diversas personalidades del mundo del espectáculo y su desarrollo gira en torno a una *dress-code* que actúa como *leit motiv* de los extravagantes trajes que los asistentes al evento exhiben en las escalinatas del museo neoyorkino. En 2019 el tema central de la propuesta fue la estética Camp. De la mano de Andrew Bolton, miembro del instituto y curador de la muestra, se desplegaron en las diferentes salas del MET una serie de objetos, textos, vestidos y cuadros que tenían por finalidad proponer un recorrido alrededor de las diversas inflexiones de lo camp en la historia de la cultura. *Camp: Notes on Fashion* fue el título de la muestra, inspirado, previsiblemente, en el texto pionero de Susan Sontag publicado en 1964. El lujoso catálogo que acompañaba a la muestra reproducía el ensayo e incluía un texto curatorial del crítico Fabio Cleto titulado «The Spectacles of Camp» en el que se exponían los diferentes ejes de la muestra. La propuesta del MET consistía en explorar los diversos usos y apropiaciones de un término lábil. Aunque la centralidad de trabajo de Sontag resulta ineludible, la muestra amplía los alcances de la conceptualización por ella esbozada para trascender

lo meramente estético o gestual de esa «cultura del mal gusto» incorporando aquello que, en las décadas siguientes a su publicación —en tiempos de reivindicación de derechos políticos, sexuales y raciales— los activismos reclamaron para esa sensibilidad. Más allá de las poses y los gestos, más allá del dandismo de Oscar Wilde y de los vestidos extravagantes de Erté, en teorizaciones posteriores el camp fue reivindicado también como un lenguaje político.

Asimismo, el catálogo proponía una genealogía de los objetos y personajes camp en la cultura poniendo en serie artistas, escritores y figuras correspondientes a tradiciones, ámbitos y épocas disímiles: «from art to fashion, from showbiz to street culture, from the queer demimonde to the mansions of the aristocracy, from vaudeville to cabaret, from opera houses to exploitation films and sleazy cinemas» (Cleto, 2019:15).<sup>14</sup> De ese enorme torbellino de nombres, series superpuestas y pares inadvertidos que el autor deslizó constituyendo un auténtico archivo de lo camp nos gustaría rescatar a dos viejos vecinos del Manhattan de los setenta: Madonna y Manuel Puig. La conjunción de esos nombres reunidos en un catálogo, más de treinta años después del hecho fortuito de la aparición de *Vogue* contemporáneamente a la muerte del escritor, demuestra no solo que ambas expresiones artísticas ya no necesitan de justificación ni de defensa alguna para ser considerados parte de la gran tradición occidental sino que saca a la luz aquel diálogo implícito e imperceptible entre Madonna y Puig a comienzos de 1990. Allí, en el corazón de lo camp, en las afinidades estéticas y en el diálogo apasionado que rescata los mismos objetos, se hacen legibles las proyecciones políticas de las que estaba preñada la reivindicación de una subjetividad disidente y donde la obra de ambos artistas logró sintonizar con una mirada por venir.

14 «Del arte a la moda, del espectáculo a la cultura callejera, de la *demimondaine queer* a las mansiones de la aristocracia, del vodevil al cabaré, de los teatros de ópera al cine de explotación y a las salas de mala reputación» (Cleto, 2019:15).

Aunque celebrado por un prestigioso museo, treinta y cuatro años después de su muerte, la obra de Puig no es una pieza de museo. No es un escritor que, como dijo maliciosamente Fogwill acerca de Borges, «pertenece a la historia de la literatura» (2010:272) sino que sus textos se asemejan a jeroglíficos misteriosos que esperaron años para poder ser descifrados. Las experiencias vividas por los personajes de Puig, aunque pensadas hace más de tres décadas, tienen una vigencia apabullante. Hoy sabemos que lo que Gladys sufre es violencia de género, sabemos también que el diálogo entre Valentín y Molina no es imposible y que funda un modo nuevo de pensar la política vinculada a los afectos, hoy las hijas y nietas de Ana ya saben qué es el machismo sin necesidad de alquimias ni pases mágicos que las ayuden a leer el pensamiento de los hombres, hoy las diversas formas de la memoria pueden transformar las huellas que la violencia política dejó sobre el cuerpo de Ramírez. Todo eso ya estaba. Siempre estuvo ahí desde hace años. Sigue allí a pesar de la muerte de Puig. Nuestra tarea radica en seguir leyendo, en seguir entendiendo qué otros significados y aprendizajes se hallan escondidos en esos textos que ya son los recuerdos del porvenir.

## REFERENCIAS



### Archivos documentales

**ARCHIVO DIGITAL MANUEL PUIG.** Arcas. Repositorio Digital (Universidad Nacional de La Plata) <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/>

**ARCHIVO PERSONAL FAMILIA PUIG.**

**ARCHIVO PERSONAL TONY SÁENZ IBIRICO.**

**EDGARDO COZARINSKY PAPERS.** Firestone Library (Princeton University).

**EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL PAPERS.** Firestone Library (Princeton University).

**GUILLERMO CABRERA INFANTE PAPERS.** Firestone Library (Princeton University).

**SUZANNE JILL LEVINE PAPERS.** Lilly Library (University of Indiana Bloomington).

### Entrevistas

**GOLDCHLUK, G.** (2020). Entrevista por Juan Pablo Canala, inédita.

**SCHWARTZ, J.** (2020). Entrevista por Juan Pablo Canala, inédita.

### Videos y documentales

**GARCÍA, P.** (Dir.) (2016). *Soy lo que soy. Manuel Puig* [Película; video online]. TN.

**LEJMAN, R.** (Dir.) (1998). *Biografías. Manuel Puig: Historias, divas y boleros* [Película; video online]. Canal A.

**MADONNA** (2019). iHeartRadio's Interview. <https://www.youtube.com/watch?v=f-fS6-3ECCg>

## Bibliografía citada

- AIRA, C.** (2008[1991]). El Sultán. En Morales Saavedra, I. (Comp.), *El mundo femenino en la obra de Manuel Puig* (pp. 277–282). Universidad Autónoma de Nuevo León.
- AMÍCOLA, J.** (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós.
- ANAYA, M.** (1981, 14 de febrero) Maldición eterna... Con un vecino sentado a su lado escribió Manuel Puig su novela. *Excelsior*, 6.
- BARTHES, R.** (2009). *Diario del duelo*. Siglo XXI.
- BENJAMIN, W.** (2011). *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Cuenco del Plata.
- BODEI, R.** (2013). *La vida de las cosas*. Manantial.
- CAIMARI, L.** (2017) *La vida en el archivo. Goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Siglo XXI.
- CALVENTE, V. y CALVENTE P.** (2022). Mirar archivos, activar lecturas. *Anuario sobre Bibliotecas, Archivos y Museos Escolares*, (2), 87–98.
- CLETO, F.** (2019). The Spectacles of Camp. En Bolton, A. (Comp.), *Camp: Notes on Fashion* (pp. 1–57). Metropolitan Museum of Art.
- CUNNINGAHM, M.** (1998). The Slap of Love. *Open City*, (6), 175–195.
- DERRIDA, J.** (1999). *Las muertes de Roland Barthes*. Taurus.
- DERRIDA, J.** (2013). Archivo y borrador. En Goldchluk, G. y Pené, M. (Comps.), *Palabras de archivo*. (pp. 207–235). Universidad Nacional del Litoral/CRLA Archivos.
- DESPRET, V.** (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Cactus.
- DIDI-HUBERMAN, G.** (2021) El archivo arde. En Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.), *Las lenguas del archivo. Filologías para el siglo XXI* (pp. 15–38). FaHCE–Universidad Nacional de La Plata.
- DURÁN, M. Á.** (2018). *La riqueza invisible del cuidado*. Universitat de Valencia.
- FIGUEROLA, B.** (2021). Viaje crepuscular a la tierra del sol naciente: Manuel Puig en Japón. [Mimeo].
- FOGWILL, R.** (2010). *Los libros de la guerra*. Mansalva.
- GARCÍA RAMOS, J.M.** (1991). *Manuel Puig. La semana de autor*. Ediciones de Cultura Hispánica.
- GOLDCHLUK, G.** (2016). El archivo como política de lectura: aportes de la crítica genética. En Janello, K. y Frías, M. (Comps.), *Actas Primeras*

- Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo* (pp. 52–64).  
CEDINCI–UNSAM.
- GOLDCHLUK, G.** (2022). *El libro de la vieja: tiempos de archivo*. Vera Cartonera–Universidad Nacional del Litoral.
- GREEN, J.** (1991, 18 de abril). Paris has Burned. *The New York Times*.
- GUERRERO, J.** (2022). *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Ediciones Metales Pesados.
- GUSMÁN, L.** (1998). Querido Manuel. En Amícola, J. y Speranza, G. (Coords.), *Encuentro internacional Manuel Puig* (pp. 17–20). Beatriz Viterbo.
- HAFTER, L.** (2023). Prólogo. En Puig, M., *Textos tempranos* (pp. 9–19). Ediciones bonaerenses.
- LABRADA, X.** (1997). Manuel en México. En Lorenzano, Sandra (Comp.) *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig* (pp. 25–38). UNAM.
- LORENZO ALCALÁ, M.** (2003) Entre Río y México. Sus últimos cuatro años. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (634), 57–64.
- MADONNA** (2013). Madonna’s Back. En *The Harper’s Bazaar*.  
<https://www.harpersbazaar.com/celebrity/latest/news/a1095/madonna-interview-1113/>
- MARTÍNEZ, T.E.** (1997). La muerte no es un adiós. En *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-muerte-no-es-un-adios-nid214065/>
- MAURETTE, P.** (2015). *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Mardulce.
- MUERE MANUEL PUIG**, autor de *El beso de la mujer araña*. (22 de julio de 1990). *El País*, A14.
- PAULS, A.** (2003). Bésame mucho. En *Radar*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-960-2003-09-28.html>
- PAULS, A.** (2009). Manuel Puig: la zona íntima. En Iparraguirre, Sylvia (Coord.) *La literatura argentina por escritores argentinos* (pp. 377–385). Ediciones Biblioteca Nacional.
- PENÉ, M.** (2013). En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura. En Goldchluk, G. y Pené, M. (Comps.), *Palabras de archivo* (pp. 13–32). Universidad Nacional del Litoral.
- PIGLIA, R.** (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Anagrama.
- PINTO, F.** (2022). *Chic. Memorias eclécticas*. Lumen.

**PUIG, M.** (2020). Manuel Puig habla de casi todo. *Transas. Letras y artes de América Latina*, 8(13).

**RASIC, M.E. y CALVENTE, P.** (2017). *Álbum Puig*. Malisia.

**STRAFACCE, R.** (2008). *Oswaldo Lamborghini. Una biografía*. Mansalva.

**WARHOL, A.** (1989). *Diarios*. Anagrama.

## AGRADECIMIENTOS



Este libro fue posible gracias al afecto y a la inteligencia con la que varias personas me honraron durante el tiempo en el que lo escribí. En primer lugar quiero agradecer a Analía Gerbaudo y a Ivana Tosti por su generosidad, su confianza y su estimulante invitación a pensar. A Carlos Puig y a su familia por siempre permitirme y darme el espacio para investigar y escribir sobre Manuel Puig con absoluta libertad. Este trabajo fue posible también gracias a diferentes espacios institucionales —tan injustamente vapuleados en los tiempos que corren— que me habilitaron tanto recursos económicos como ámbitos propicios para ejercitar un pensamiento crítico. Ambas condiciones fueron posibles gracias al financiamiento otorgado por Universidad de Buenos Aires y por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y también a partir del intercambio riguroso —nunca exento de respeto y generosidad— que se produjo en el marco de los proyectos de investigación dirigidos por Sylvia Sáitta en el Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani» (UBA/CONICET) y por Lea Hafter en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET).

Muchas y muchos me ayudaron en los tiempos en los que escribí este ensayo acercándome lecturas y bibliografía o manteniendo conmigo conversaciones que me ayudaron a pensar mejor: Mariela

Monsalve, Brenda Figuerola, Laura Cabezas, Manuela Barral, Hugo Salas, Elena Donato, Federico Brollo, Mercedes López Cantera, Cristian Ramírez, Jorge Schwartz, Gonzalo Aguilar, Juan Pablo Dabove, Tony Sáez Ibrico, Patricio Fontana y —*as usual*— Alejandra Laera. Agustín García Gil, con una providencial generosidad, compartió conmigo su maravillosa memoria y sus anécdotas sobre la vida de Puig en México.

Sylvia Saítta —desde hace muchos años— ha sido no solo una maestra generosa sino una inspiración permanente para pensar la literatura, la historia y la cultura argentina. Le agradezco su afectuosa compañía de tantos años dentro y fuera (si es que alguna vez concebimos que es posible un afuera) del mundo de los libros.

A mi familia —a los que ya no están— y a los que me siguen acompañando: mis padres, mi hermano, Antonella, Benjamín, Mariano y Sofía. Especialmente a Sebastián que, en la década que llevamos de vida juntos, saca mi mejor parte y hace que todo lo que quiero o sueño se vuelva posible.

Este libro está dedicado a *Las Ritas* (Graciela Goldchluk, Lea Hafter, Delfina Cabrera y Paula Silvestri Mansilla): una colectiva afectiva–académica–creativa que inventamos en los años de la pandemia. Empezamos a «juntarnos» —todavía en cuadraditos por computadora y cada una desde una geografía dispar (Buenos Aires, La Plata, Berlín y Junín)— para pensar sobre la obra de Puig. De esas reuniones salieron ideas, artículos, congresos y libros como este que hoy se publica pero también empezamos, como los personajes de Puig, a hablar de otras cosas, de otros temas, de la vida misma. A ellas les está dedicado porque no hay pensamiento posible sin las seguridades y cuidados que ofrecen el afecto y la amistad.

## SOBRE EL AUTOR



FOTOGRAFÍA:  
SEBASTIÁN FERRARI

### JUAN PABLO CANALA

Nací el 1 de junio de 1984 a las 5:15 AM (Géminis, ascendente en Tauro y luna en Cáncer) en una típica familia porteña de clase media conformada por inmigrantes italianos y escoceses, cuestión que explicaría —aunque solo en parte— mi mal carácter. Siempre me atrajo la historia pero estudié Letras porque me gustan los relatos y porque me fascinaban las clases de mi profesora de literatura de la secundaria (María Fernanda Nussbaum). Mi carrera estaba orientada hacia la Edad Media pero —por suerte— se cruzó en mi camino la literatura argentina. Trabajé quince años en la Biblioteca Nacional donde aprendí casi todo lo que sé sobre bibliotecas y libros y, desde hace más de una década, enseño Literatura Argentina II (s. XX–XXI) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Me interesan los libros, los archivos y —sobre todo— cómo escriben los que escriben. Publiqué ediciones críticas y artículos sobre Lugones, Arlt, Eduardo Gutiérrez, Borges, David Viñas, Manuel Puig y otros. Aunque no me gusta salir mucho de Buenos Aires y me asustan los viajes en avión estuve en Río de Janeiro, San Pablo, Boulder, Nueva York, Berlín y París siempre convocado para hablar de los escritores argentinos y su literatura.

# ÍNDICE

•

6	Hablar con los muertos
9	Vidas paralelas
19	Duelo
32	La vida en el archivo
52	Una ética de la sobrevivida
56	Epílogo: <i>Together in New York</i>
59	Referencias
63	Agradecimientos
65	Sobre el autor

## COLECCIÓN **ALMANAQUE**

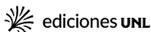
dirigida por Analía Gerbaudo

Berretín de miscelánea.



**VERA** editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico–Literarias  
de la Facultad de Humanidades y Ciencias  
de la Universidad Nacional del Litoral.  
Instituto de Humanidades y Ciencias  
Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet).  
Programa de Lectura Ediciones UNL.



*Directora Vera cartonera:* Analía Gerbaudo

*Asesoramiento editorial:* Ivana Tosti

*Corrección editorial:* Félix Chávez

*Gestión digital:* Programa Bibliotecas UNL

*Diseño:* Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya  
y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral  
([www.huertatipografica.com](http://www.huertatipografica.com)).

---

Canala, Juan Pablo

Manuel Puig : ocaso de una vida, sobrevida en  
el archivo / Juan Pablo Canala. - 1a ed. - Santa  
Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2025.  
Libro digital, PDF/A - (Vera Cartonera.  
Almanaque)

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-692-433-7

1. Literatura Argentina. 2. Archivología.  
3. Literatura Contemporánea. I. Título.  
CDD A860

---

© Juan Pablo Canala, 2025.

© de la editorial: Vera cartonera, 2025.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL  
Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina  
Contacto: [veracartonera@fhuc.unl.edu.ar](mailto:veracartonera@fhuc.unl.edu.ar)



Atribución/Reconocimiento-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional