



El escritorio de Manuel Puig*

Autor:

Dalmaroni, Miguel

Revista:

Boletín de reseñas bibliográficas

1997, 5/6, 47-50



Artículo



EL ESCRITORIO DE MANUEL PUIG*

por Miguel Dalmaroni
 Universidad Nacional de La Plata

“Terminarán por publicar sus notas de lavandería y desechos del género ‘he olvidado mi paraguas’”, escribió Derrida en *Espolones. Los estilos de Nietzsche* (Valencia, Pre-textos, 1981). El segundo par de comillas le pertenece: pretende citar allí (de segunda mano, porque él asistió al episodio pero, arteralmente, no conserva “el menor recuerdo de ello”) a un “hermeneuta que, de paso, pretendía ridiculizar la publicación de todos los inéditos de Nietzsche”. Mediante la mofa, Derrida cifra en su no-lectura de un fragmento como ese, una conocida teoría contra las morales filológicas o hermenéuticas de la *obra* y de sus fronteras firmes: la escritura como aquello que se sustrae “a toda cuestión hermenéutica segura de su horizonte”, como el lugar donde “la forma ontohermenéutica de la interrogación muestra su límite”.

La crítica genética, se sabe, no quiere seguir impulsos tan rotundos como el de Derrida en contra de la interpretación y, por el contrario, se propone reconstruir: busca entre las boletas de lavandería los rastros de un itinerario escondido - “el proceso creativo” lo llama José Amícola, compilador de este libro- y tras la tarea estrictamente filológica (el establecimiento de esos “pre-textos”) explora hipótesis interpretativas: no tanto lecturas del todo novedosas, como nuevas justificaciones -o correcciones, o refutaciones- de aquellas que el debate crítico ya ha formulado sin la luz que esta clase de escritos arrojaría. Para eso, esta compilación de *Los manuscritos iniciales para La traición de Rita Hayworth* se apoya en dos precedencias: por una parte, la minuciosidad del propio Manuel Puig por conservar hasta sus notas más formularias e *insignificantes* de un modo que, además, se acerca más

* José Amícola (Editor), Graciela Goldchluk, Roxana Páez y Julia Romero, *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, Ediciones Especiales de la Revista *Orbis Tertius*, nº1, La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Universidad Nacional de La Plata), 1996.

al orden y a la previsión que al azar (aunque muchas de esas notas -lo atestiguan los facsímiles que prodiga este libro- hayan sido tomadas en boletas, sobres de correspondencia rasgados, restos de papel); por otra parte, el programa de investigación para la crítica genética de la francesa Almuth Grésillon, y sobre todo algunos trabajos pioneros en Latinoamérica como el de Ana María Barrenechea, de entre los pocos de este género que se cuentan y a los que debe sumarse este libro. La "Introducción" del compilador declara ese marco teórico-metodológico, que se combina con el concepto de "comienzos" acuñado por Edward Said en razón de tratarse de manuscritos previos o preparatorios de la primera novela de Puig. La lectura de Said permite, además, replantear como un renovado objeto de estudio la "intencionalidad" del autor, a la vez que guía la reconstrucción de los inicios escriturarios de Puig como "viraje" del guión cinematográfico a la novela, y como traducción de idas y vueltas entre el inglés de Hollywood y la lengua materna del escritor. Para eso resulta fundamental la inclusión en este libro del hasta hoy desconocido dactilograma "Pájaros en la cabeza", el monólogo con "la voz de la tía" que Puig mentara tantas veces como el texto generador de la novela y que luego no incluyera en la versión final édita.

El volumen presenta además los siguientes materiales de Puig: tres guiones cinematográficos de fines de la década del cincuenta (es decir, previos a la escritura de *La traición* y de cierta relevancia en su génesis); una serie de pre-textos presentados bajo el título general "Apuntes marginales manuscritos" ("Anotaciones en Collage", "Bloc de Notas" y "Esquemas Narrativos"), garabateados como breves constelaciones de apuntes, en gran medida alrededor de nombres de personajes. Se presentan luego los dactilogramas de los capítulos 1 y 16 de *La traición*, y finalmente el borrador de la carta que Puig enviara a Rita Hayworth solicitándole autorización para usar su nombre en el título de la novela. Las notas al margen con que van acompañados cada uno de los manuscritos trazan el recorrido de la crítica genética: del examen filológico a la conjetura interpretativa (y de allí, entonces, al debate crítico), del establecimiento de los pre-textos al ensayo de recuperación del proceso de génesis del texto como lo no dicho de esos materiales.

Además de la copiosa bibliografía de y sobre Manuel Puig que cierra el volumen, se incluyen tres trabajos críticos que organizan y amplifican la tarea de interpretación iniciada en las notas marginales. En "Dactilogramas: la escritura íntima" Roxana Páez se propone explorar "cómo el que escribe constituye su alteridad, objetualiza su propio yo como otro" (p. 437), a la luz de las reflexiones de la teoría sobre todo francesa en torno a la autobiografía y a problemas conexos (Lejeune, Blanchot, Deleuze, Lacan, Barthes, Paul De Man, pero también Nora Catelli, Jorge Panesi, Nicolás Rosa, Arturo Carrera, entre otros, pueblan las notas

al pie de su artículo). La descripción de lo que va de los manuscritos y dactilogramas a la novela edita como diferencia y diseminación de las voces parece central en la propuesta de Páez. Esa caracterización reaparece en el siguiente estudio, “Del monólogo al estallido de la voz”, de Julia Romero: desmembramiento, diseminación, estallido, dispersión y distensión rizomática dibujan una misma metáfora de lectura, pero pensada aquí como lo que se produce por la doble relación de los textos puigianos con categorías como *gender* y *genre*: rol sexual y narración cinematográfica, “Mitología filmica y mitología doméstica superpuestas pero que revelan la disgregación”, porque mientras “El cuerpo de la novela [...] diseña la imagen de un cuerpo de mujer” (...), “El género literario remite al género como constitutivo de la identidad, de modo que subvierte la organización textual y sexual asegurada por la hegemonía del modelo burgués” (p. 454-455). En esa lógica de lectura se integran reflexiones de interés acerca de la intervención de otros dos géneros en la escritura de Puig, el terror y el melodrama, y desde allí se proyectan finalmente algunas hipótesis acerca de la imagen de escritor que Puig construye durante sus comienzos y de su inserción en el campo literario. Del último trabajo, “El gran imaginador”, de Graciela Goldchluk, interesa, además de la soltura ensayística que logra mantener casi durante todo su curso, la clase de propósito crítico que lo anima: dar por consensuada la tesis acerca del nivel del discurso de *La traición* (el estallido, la “sobreabundancia de relatos superpuestos”) y “proponer una lectura que privilegie la historia, o las historias”, “qué es lo que se dice o se escribe”. La respuesta de Goldchluk tiene la forma de un ideologema, una crítica de la doxa, pero que además ofrece la posibilidad de retornar con ella del nivel de la “historia” al de la escritura: desde “Pájaros en la cabeza”, el pre-texto generador, lo que se cuenta es lo mismo que ejecuta la escritura de la novela: Mita gasta palabras, dinero, relatos y relatos de relatos; la novela narra, entonces, “el pecado original del gasto [lingüístico, narrativo, económico] calificado como vicio” (p. 472).

Pre, post o antiderridiano -poco importa- en la medida en que edifica argumentos para apoyar la atribución de sentidos y legibilidades a esos papeles desempolvados, el libro de Amícola parece afirmarse no sólo en la definitiva utilidad erudita de su empeño, sino también en la implícita posibilidad, más resistida que otorgada pero presente, de una lectura meramente celebratoria y *voyeurista* -viciosa, literaria y por qué no, entonces, también puigiana- de esos restos en algún caso (como querría Derrida) casi meramente *restantes*, y en cuya condición de tales más de un lector ha sospechado el modo en que Manuel Puig interviene en la literatura. Esa tesis también está presente en alguno de los trabajos críticos incluidos aquí: la obra edita de Puig no sería, en todo caso, menos irrecuperable que estos materiales recuperados de entre los cajones de su escritorio. Porque aunque alguna de las colaboradoras se interese en denegarlo (“No son

objetos de culto, fetiches, sino objetos culturales...” -p. 437), la crítica genética vive también (aunque no se justifique institucionalmente por eso) de una perversión que Ana María Barrenechea escenifica en la contratapa con todas las letras: “José Amícola y sus colaboradoras [...] abren (entre-abren) un cofre de tesoros vertiginosos: los papeles de Manuel Puig”.