

HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

«ESAS FLORES ME RECUERDAN FUNERALES»: UN ESTUDIO CRÍTICO-GENÉTICO DE LOS EPÍGRAFES DE *THE BUENOS AIRES AFFAIR* EN EL ARCHIVO MANUEL PUIG

Martín Villargarcía
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de La Plata

Resumen || Solamente dos de las ocho novelas de Manuel Puig contienen epígrafes. Mientras *Boquitas pintadas* utiliza citas de letras de tangos y boleros para encabezar cada una de sus «entregas», *The Buenos Aires Affair* presenta al comienzo de cada capítulo un diálogo de cine clásico. Aunque aparentemente se presentan como transcripciones fieles, el estudio crítico-genético de comparación con los films citados, la traducción al inglés de la novela y los manuscritos donde Puig ensayó la escritura de esos epígrafes, revelan un trabajo extensivo de la palabra para manipular los diálogos y adaptarlos a la novela.

Palabras clave || Archivo, epígrafe, Manuel Puig

Title || «Esas flores me recuerdan funerales»: *a critical-genetic study of the epigraphs of The Buenos Aires Affair in the Manuel Puig Archive*

Abstract || *Only two of Manuel Puig's eight novels contain epigraphs. While Boquitas Pintadas quotes tango and bolero lyrics at the heading of each «episode»,*

The Buenos Aires Affair presents at the beginning of its chapters a dialogue from «classical cinema». Although they seem to appear like faithful transcriptions, the English translation of the novel and the manuscripts where Puig rehearsed the writing of these epigraphs, reveal an extensive work with language to manipulate the dialogues and adapt them to the novel.

Keywords: Archive, epigraph, Manuel Puig

Solamente dos de las ocho novelas de Manuel Puig contienen epígrafes. Mientras *Boquitas pintadas* utiliza citas de letras de tangos y boleros para encabezar cada una de sus «entregas», *The Buenos Aires Affair* presenta al comienzo de cada capítulo un diálogo de cine clásico. De esta manera, Puig incorpora directamente a su literatura el cine que lo había formado como escritor y une en la página dos lenguajes: el literario y el cinematográfico. Aunque aparentemente se presentan como transcripciones fieles, el estudio crítico-genético de comparación con los films citados, la traducción al inglés de la novela y los manuscritos donde ensayó la escritura de esos epígrafes, revelan un trabajo extensivo de la palabra. Puig manipuló esos diálogos, como Toto en *La traición de Rita Hayworth* y Molina en *El beso de la mujer araña*, con las películas que narran, y los adaptó a su novela. Camuflado en las didascalias y la voz de las actrices, se apropió de los films citados y utilizó ese espacio «paratextual» para contrabandear su creatividad y dejar entrever su sensibilidad *camp*.

La preparación de la novela

Los manuscritos de *The Buenos Aires Affair*, alojados en el Archivo Manuel Puig,¹ dan cuenta de un proceso de escritura de largo aliento que se extendió a lo largo de cuatro años desde 1970 a 1973. El enorme volumen de papeles atestigua que se trata de su proyecto más ambicioso. Entre los documentos se registran: un recorte de la revista *Harper's Bazaar* de 1968 (que incluye un test de mediocridad incorporado al capítulo siete con la información de Gladys, la protagonista femenina); fotocopias del libro *Autopsias* de Felipe A. Vivol (que proveen el vocabulario utilizado para describir la autopsia de Leo, el protagonista masculino) y la publicidad de un labial. A estos documentos se suman: los para-textos (con distintas anotaciones autobiográficas y contactos

¹ Además de su versión original en papel, los manuscritos del Archivo Manuel Puig se encuentran digitalizados y disponibles para su consulta en el portal ARCAS de la Universidad Nacional de La Plata, en el siguiente link: <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig>

editoriales); los pre-textos prerredaccionales (toda clase de anotaciones sobre los personajes, la trama, los epígrafes y la estructura de la historia), y los pre-textos redaccionales de la primera y tercera etapa de escritura de la novela (que incluyen hasta 11 versiones de un mismo capítulo).

The Buenos Aires Affair fue el primer libro que Puig empezó a escribir en Buenos Aires, como resultado de la impresión que le causó la ciudad a su regreso de Europa, tras pasar once años fuera del país.² La Argentina con la que se encontró en 1967 no era la misma que había dejado. Juan Carlos Onganía llevaba ya un año en el poder y el clima represivo y dictatorial de la autodenominada «Revolución Argentina» contrastaba fuertemente con la ebullición artística y cultural que estaba teniendo lugar al mismo tiempo, en espacios como el Instituto Di Tella o el Museo de Arte Moderno en la ciudad de Buenos Aires. Ese ambiente opresivo, los problemas de censura que tuvo para publicar *La traición de Rita Hayworth*, su primera novela, y la tibia recepción de la crítica, impactaron fuertemente en Puig. En una entrevista publicada en *Primera Plana* el 25 de enero de 1972³ recordó ese momento:

Tuve una visión de Buenos Aires, de la experiencia que había sido sacar ese libro [*La traición de Rita Hayworth*], tres años tratando de conseguir editor y, sobre todo, tenía la impresión clara de una actitud mía equivocada, una actitud ansiosa, muy especial. Entonces, como nunca, yo traté. Buenos Aires, siempre los pueblos, tuve ganas de hacer algo sobre Buenos Aires, sobre esa atmósfera, ese horror que yo había sentido. Me pareció que el mejor modo de expresar eso era a través de una novela policial. (Romero 49)

A pesar de la tibia recepción por parte del público y la crítica de *La traición de Rita Hayworth*, publicada por la editorial Jorge Álvarez en 1968, su traducción al francés publicada por Gallimard en 1969 fue seleccionada entre los cinco mejores libros extranjeros en el diario *Le Monde*. Este impulso externo, sumado a la publicación de *Boquitas pintadas* (su segunda novela) ese mismo año, catapultó a Puig a la fama y lo convirtió en un *best seller* a nivel nacional e internacional. Aunque el trabajo en su siguiente proyecto no tardó en comenzar, la enorme cantidad de tiempo que le demandaba manejar sus contratos editoriales y seguir de cerca las traducciones de sus libros prolongó considerablemente este proceso. Puig sabía que sus novelas tenían un «color local» fácilmente comprensible por el lectorado argentino pero que difícilmente sería captado por el público extranjero. Es por esto que se propuso desde un principio colaborar con las traducciones que se hicieran de sus novelas a los idiomas que manejaba (inglés, francés, italiano y portugués), convirtiéndolas en este proceso en verdaderas «adaptaciones».

² Durante esos once años, Puig regresó a la Argentina en distintas oportunidades a visitar a su familia. Permaneció en el país entre fines de 1959 y principios de 1961 trabajando como asistente de dirección de varias películas. Su vuelta de 1967 se suponía que sería definitiva.

³ Todos los reportajes citados en el artículo fueron conservados por Puig en su archivo. La mayoría de ellos fueron compilados por Julia Romero en *Puig por Puig* y se usa ese volumen como referencia. Los que no fueron compilados llevan como referente el nombre del entrevistador y la publicación en la que fueron editados.

En el caso de *Boquitas pintadas*, Puig consideró que esto era especialmente necesario por los epígrafes que había incluido al principio de cada capítulo. En un reportaje publicado en la revista *Panorama* en mayo de 1970, afirmó:

Boquitas empieza con una cita de un tango de Le Pera «Era para mí la vida entera...». Para el lector argentino esas pocas palabras tienen una carga nostálgica muy especial y que funcionan tanto por la letra como por la melodía que evocan. En cambio, en Francia, traducidas, sólo pueden significar una trivialidad. Yo propuse quitar los 16 epígrafes, las citas que encabezan los capítulos, que son de Le Pera, menos una de Rubinstein y otra de Agustín Lara. El editor casi me come: «mutilaciones... ¡Nunca!», vociferó. Por suerte se me ocurrió alargar esos epígrafes, breves en general, o cambiarlos en otros casos. La finalidad era evocar una atmósfera, cierta época, un estado de ánimo. Para el lector europeo, agregó material que le permita impregnarse: en algunos casos una letra de tango completa, y por supuesto que dé bien en traducción, que dé imágenes claras y expresivas. (37)

A pesar del tiempo que le estaba tomando la escritura de *The Buenos Aires Affair*, Puig no perdió oportunidad de mencionar su flamante proyecto en los reportajes que comprenden el periodo que va de 1970 hasta su edición en 1973. En una entrevista publicada por la revista *Vosotras* en noviembre de 1970, la periodista Inés Manilow le pregunta qué está escribiendo y Puig contesta: «una novela de corte policial; pero eso no es lo importante, sino que por primera vez escribo sobre Buenos Aires, sobre personajes que nacieron aquí» (40). Tanto *La traición de Rita Hayworth* como *Boquitas pintadas* eran novelas sobre General Villegas, su pueblo natal convertido en el ficcional Coronel Vallejos. En relación a este cambio de escenario, en un reportaje incluido en la revista *Atlántida* en diciembre de 1969 Puig había comentado: «a la distancia la Argentina parecía tan exótica, tan llena de misterios y enigmas apasionantes como los salones de Greta Garbo o Marlene Dietrich desde la platea del cine teatro Español de General Villegas» (Sala 34). La reflexión es sumamente relevante porque se cristaliza en *The Buenos Aires Affair*, donde no solo retrata la ciudad en esos términos, sino que incluye a modo de epígrafe para cada capítulo diálogos de películas de cine clásico, entre las que se encuentran dos films protagonizados por Greta Garbo y otros dos por Marlene Dietrich.

La literatura fuera de sí

Los epígrafes de *Boquitas pintadas* inauguraron en la obra de Puig el uso de lo que el crítico francés Gérard Genette llama paratextos: partes del texto que «lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por darle presencia» (7). Este uso se extiende a los epígrafes y notas al pie incluidos en *The Buenos Aires Affair* y las célebres notas al pie de *El beso de la mujer araña*. En todo caso, se trata de otro modo en que Puig saca a la literatura «fuera de sí» (Giordano 37), ubicándola en posiciones no convencionales dentro de la página. De esta manera, además de las diversas tecnologías de la palabra empleadas en cada una de sus novelas, Puig encuentra en los paratextos

otro modo de contrabandear su creatividad, haciéndola pasar por *otra cosa*: comentarios teóricos sobre la sexualidad en el caso de las notas al pie de *El beso...*⁴ y transcripciones de diálogos de películas en los epígrafes de *The Buenos Aires Affair*. Como afirma Genette, se trata de una «zona indecisa entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso» (7) que se presta a este carácter indeterminado.

Al igual que las letras de canciones que encabezan las «entregas» de *Boquitas pintadas*, los diálogos de cine clásico que abren los capítulos de *The Buenos Aires Affair* también provienen de la cultura popular. Otro elemento en común que hay entre ambas novelas es que son las únicas que tienen un subtítulo a modo de orientador de la lectura: «folletín» y «novela policial» respectivamente, que también pueden considerarse parte del aparato paratextual. Tanto los epígrafes como los subtítulos sirven a Puig para crear «una nueva forma de literatura popular»,⁵ donde las jerarquías que separan la cultura alta de la baja queden en suspenso. En una entrevista con Elena Poniatowska realizada para el periódico mexicano *Novedades* en 1974, Puig desarrolló esta idea:

Me interesa mucho el intento de novela popular y creo que se puede hacer un tipo de literatura seria en el sentido de que haya un pulido formal y una clasificación social. Creo que se puede hacer una literatura formal con una temática realista, cuyo producto sea popular, accesible a las grandes masas de lectores. (Romero 79)

Otorgando un espacio normalmente destinado a citas «de autoridad» a productos de la cultura popular, Puig exhibe el lugar desde el que escribe y apoya su mito de origen: su procedencia del cine y su desinterés por la literatura.⁶ Como afirma Genette, «en un epígrafe lo esencial a menudo no es lo que dice, sino la identidad del autor y el efecto de garantía indirecta que su presencia determina en el límite de un texto» (135). En esa misma línea, Ricardo Piglia afirma con respecto a los epígrafes del *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento: «el tejido de los nombres que encabezan los capítulos puede leerse como un texto autónomo. Marcas de una lectura prestigiosa, el libro parece estar al servicio de esas citas, como si hubiera sido escritor

⁴ Al respecto, se recomienda la lectura de Daniel Balderston. «“Sexualidad y revolución”: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña*». *El beso de la mujer araña: Edición crítica*. ALLCA/Archivos. Paris, 2002. 564-573 y Romero, Julia. «Manuel Puig: del delito de la escritura al error gay». *Revista Iberoamericana* LXV. 187 (1999): 305-325. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9853/pr.9853

⁵ En estos términos explica Puig su proyecto literario en la contratapa de la primera edición de *Boquitas pintadas*, publicada por la editorial Sudamericana en 1969.

⁶ A excepción de unos pocos reportajes en los que elogió el trabajo de Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Lezama Lima, generalmente, Puig siempre prefirió decir que no era lector de literatura y que su interés pasaba esencialmente por el cine. Esto puede comprobarse en su biblioteca, compuesta mayormente de libros sobre directores cinematográficos y actrices, por un lado, y todo tipo de ediciones de sus propios libros, por el otro. En su libro *Manuel Puig, La traición de Rita Hayworth*, Alan Pauls se refiere extensivamente a este aspecto.

para hacerlas conocer y comentarlas» (Piglia 16). Así como Jorge Luis Borges afirmó en su célebre ensayo⁷ que la tradición del escritor argentino es la tradición literaria universal, Puig llevó esa afirmación un paso más allá y reclamó como su tradición la cultura de masas, especialmente el cine.

¿Cómo ser contemporáneos?

Si bien las películas citadas en los epígrafes de *The Buenos Aires Affair* forman parte del panteón personal de Puig, aquél con el que creció y mantuvo una relación afectiva desde su más tierna infancia, no se trata necesariamente de un cine de prestigio. Cuando Puig viajó en 1956 a Italia con una beca para estudiar en el *Centro Sperimentale di Cinematografia*, esta misma inclinación por el cine clásico de Hollywood fue rápidamente desdeñada por sus profesores y chocó de lleno con el neorrealismo italiano reinante en las salas de exhibición de Italia. Un momento bisagra para la nueva puesta en valor de este cine fue el surgimiento en los años 60 del *pop art* y el reconocimiento de lo que se llama sensibilidad *camp*.

En su célebre ensayo «Notas sobre lo camp»,⁸ Susan Sontag define este fenómeno como el amor a lo artificial, un culto a la exageración y la extravagancia, marcado por un fuerte contenido de nostalgia, y no hay nada más artificial, exagerado y extravagante que los parlamentos que funcionan como epígrafes de *The Buenos Aires Affair*. Como indica Sontag en su ensayo, «el proceso de envejecimiento o deterioro proporciona la distancia necesaria o despierta la necesaria empatía» (363). Esa empatía se cristaliza en el lugar de autoridad que la novela otorga a esas películas, desde donde rigen no solo la conducta de sus protagonistas, sino también la literatura de Puig. Le permiten, finalmente, escribir y comprender la experiencia en esos términos, sorteando el anacronismo gracias a una revalorización justa y necesaria. Al mismo tiempo, *The Buenos Aires Affair* es la primera novela «contemporánea» de Puig, donde la acción transcurre en «tiempo presente» y en diálogo con la coyuntura política contemporánea a la escritura, es decir sin distancia temporal. En un reportaje realizado por Emir Rodríguez Monegal para la *Revista de la Universidad de México* en octubre de 1972 (mientras terminaba de escribir la novela), Puig se refirió a este fenómeno en estos términos: «me falta la perspectiva que da el tiempo... ¿no? Vaya a saber lo que sale de todo esto» (Rodríguez Monegal 28).

⁷ «El escritor argentino y la tradición», publicado por primera vez en 1953 en la revista *Cursos y Conferencias* del Colegio Libre de Estudios Superiores.

⁸ En el reportaje que le hace Emir Rodríguez Monegal a Manuel Puig en 1972 para la *Revista de la Universidad de México*, le pregunta si está familiarizado con el ensayo de Sontag y él responde que no, argumentando: «Uno de mis peores temores es el de dejarme influir por una teoría y escribir programáticamente, bajo esa influencia» (Rodríguez Monegal 33). Sin embargo, más allá de su conocimiento o desconocimiento del texto, está claro que lo que describe Sontag comprende la sensibilidad de Puig. Años más tarde se volverían buenos amigos y él la llamaría «hechicera».

Cine

En el prólogo del único libro de guiones que publicó en vida, *La cara del villano y Recuerdo de Tijuana*,⁹ Puig afirma:

Yo no decidí pasar del cine a la literatura. Estaba planteando una escena de guion en que la voz de una tía mía, en *off*, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guion, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar. Ella sólo tenía banalidades para contar; pero me pareció que la acumulación de las banalidades daba un significado especial a la exposición. (Puig, *La cara del villano* 10)

A pesar de que Puig elige como piedra fundamental de su carrera literaria este «accidente de 30 páginas de banalidades», los papeles conservados en su archivo permiten poner en duda esa afirmación. Si bien es cierto que se trata de su primer acercamiento creativo a la literatura, Puig llevaba una vida escribiendo, como lo atestiguan sus cuadernos de anotaciones correspondientes a sus años escolares en el colegio secundario Ward y los apuntes y ejercicios de escritura del *Centro Sperimentale de Cinematografia* de Roma, donde se formó entre 1956 y 1958. En una carta enviada a su familia el 27 de noviembre de 1956 y conservada en su archivo, comenta: «Comencini nos dio de trabajo estudiar un personaje de la vida real y analizarlo, anotar algún diálogo característico de su modo de ser, etc. Yo elegí una vieja de al lado y fue lo que más le gustó, se quedó muy interesado» (Puig, *Querida familia* 53). Este temprano reconocimiento se traslada rápidamente a su experiencia laboral que empieza a acumular varios empleos como dialoguista.

En paralelo, Puig encontró otro trabajo relacionado directamente con la escritura de diálogos: la traducción y el subtítulo de películas. Ambas tareas tuvieron una notable influencia en su manejo de la lengua castellana y en el posterior uso de una tercera persona «neutra» en sus novelas. Entre 1958 y 1959 desarrolló sus dos primeros guiones cinematográficos: *Ball Cancelled* y *Summer Indoors* (y la traducción al castellano, también hecha por él mismo: *Verano entre paredes*), conservados también en su archivo. A estos dos guiones siguieron *La tajada* en 1960 y *Nina y Hé* en 1961, un proyecto que no terminó de escribir. Al respecto de estos primeros cuatro guiones, comentó: «no conseguían ser más que copias de viejos filmes de Hollywood» (Puig, *La cara del villano* 10). Esta experiencia permite pensar que si bien Puig no venía de la literatura, sí venía de la escritura, específicamente la cinematográfica y con una notable orientación a los diálogos, que a lo largo de su carrera literaria se convirtieron en una de sus marcas distintivas. Y, si bien esta experiencia se traslada directamente a *La traición de Rita Hayworth*, no es hasta los epígrafes de *The Buenos Aires Affair* que Puig retoma el contacto directo con la escritura de diálogos cinematográficos.

⁹ El libro fue editado por Seix Barral en 1985.

A primera vista se trata de una serie de diálogos pertenecientes a películas clásicas transcritos al comienzo de cada uno de los dieciséis capítulos de la novela, intervenidos por didascalias que explicitan los modos de decir y las acciones. La única identificación que aparece es la de la actriz que enuncia el parlamento, los otros personajes están identificados por el «tipo» que representan (el joven apuesto, la hija, el magnate fraudulento, etcétera) en un claro gesto *camp*.¹⁰ Abajo de todo se indican el título de la película en castellano y el estudio responsable. Quince de esas películas son producciones estadounidenses y una, argentina. Siete son de MGM, tres de Paramount Pictures, una de Warner Bros., una de Producción Artistas Unidos, una de Samuel Goldwyn-RKO, una de Lumiton, una de RKO Pictures y una de Columbia Pictures. Dos de las películas están protagonizadas por Greta Garbo, dos por Marlene Dietrich, una por Dorothy Lamour, una por Joan Crawford (aunque aparece en dos más como actriz de reparto, resultando así la actriz que más aparece en los dieciséis films citados), una por Jean Harlow, una por Greer Garson, una por Norma Shearer, una por Hedy Lamarr (aunque aparece como actriz de reparto en otra más), una por Susan Hayward, una por Lana Turner, una por Bette Davis, una por Mecha Ortiz, una por Ginger Rogers y una por Rita Hayworth. Tres de los films están dirigidos por George Cuckor (estadounidense), dos por Josef von Sternberg (austriaco), uno por Wilhelm Thiele (austriaco), uno por Michael Curtiz (estadounidense), uno por Mervyn LeRoy (estadounidense), uno por John Cromwell (estadounidense), uno por Robert Z. Leonard (estadounidense), uno por William Wyler (suizo-alemán), uno por Carlos Hugo Christensen (argentino), uno por Edward Dmytryk (canadiense-estadounidense), uno por Edmund Goulding (británico) y uno por Charles Vidor (húngaro). Si bien la constelación de películas (a excepción de *El canto del cisne*, la única argentina) conforma lo que se considera el cine «clásico» de Hollywood estadounidense,¹¹ está claro que el origen europeo de muchos de sus directores y actrices amplía considerablemente esa idea y la expone como una construcción. Ocho de los films son de los años 30, siete de los 40 y uno de los 50. Por último, cinco de las películas pertenecen al llamado periodo «pre-código» en referencia al Código Hays de censura, adoptado en 1930 pero aplicado a partir de 1934, y presentan contenido sexual, profanidad, prostitución, infidelidad, violencia intensa y homosexualidad.¹²

Con respecto a la atribución de las citas utilizadas en los epígrafes, Genette se pregunta: «¿Quién es el autor real o putativo del texto citado?

¹⁰ En su ensayo «Notas sobre lo camp», Sontag anota: «El camp lo ve todo entre comillas (...) percibir lo camp en los objetos y las personas es comprender el ser-como-representación-de-un-papel. Es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro» (356-357).

¹¹ Según el sitio *Oxford Bibliographies*, el llamado cine clásico de Hollywood se refiere a la era del cine sonoro que se extiende desde la década del 30 a la década del 60.

¹² Varios de estos tópicos pasan a formar parte de la trama de la novela y serán centrales para su posterior censura.

¿Quién elige y propone la cita? Llamaré al primero epigrafiado, al segundo epigrafista o destinador del epígrafe (su destinatario —sin duda el lector del texto— es el epigrafario)» (128). En el caso de los epígrafes de *The Buenos Aires Affair* la identidad del epigrafiado está problematizada. Como ya fue mencionado, la única identificación que aparece es la de la actriz protagonista de cada film y por el nombre que se la conoce y no el de su personaje.¹³ En una conversación con Gene Richie, Ellen Leder y F. B. Claire, publicada en la revista bianual *City Winter* en el número correspondiente a 1976/1977, Puig afirmó: «estoy muy interesado en los actores o actrices que eran autores reales de sus personajes: Garbo, Dietrich cuando no está trabajando con Von Sternberg, Crawford en *Female on the Beach*, un despliegue de estilo» (Romero 138-139). Nuevamente se trata de tres nombres de suma relevancia en los epígrafes de *The Buenos Aires Affair*. Teniendo en cuenta esta declaración, sería posible adjudicar entonces el papel del epigrafiado a las actrices cuyos parlamentos aparecen citados. Sin embargo, hay otro aspecto problemático en este punto. Si bien está claro que el papel del epigrafista corresponde al propio Puig, cabe preguntarse hasta qué punto no es él también el epigrafiado y, por otro lado, cuál es el límite entre la cita y la obra.

Como afirma Genette, «una cita [está] ubicada *en exergo*, generalmente al frente de la obra o de parte de la obra; “en exergo” significa literalmente fuera de la obra, pero quizás aquí el exergo es un borde de la obra, generalmente cerca del texto» (123). Desde esta perspectiva, los epígrafes que encabezan los capítulos de *The Buenos Aires Affair* se constituyen como una zona de límites difusos. En este punto cabe preguntarse cuál es su función, más allá de la garantía de prestigio que ya fue mencionada. En su reseña de *Les Mystères de Buenos Aires* (título con que se tradujo la novela al francés), el crítico Héctor Biancotti afirma:

Cada capítulo de los *Mystères* lleva como epígrafe un fragmento de diálogo extraído de un filme célebre, que por su sola extrapolación es parodia. Y que, al preludiar el capítulo, advierte al lector de que todo lo que leerá — las descripciones más impersonales, las escenas más truculentas— ha sido concebido a la luz de una ironía implacable e iluminadora. (Romero 131)

En este sentido, los epígrafes funcionan como un código de lectura para cada episodio. En la misma línea que los personajes de *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* se encuentran presos de las expectativas generadas por los medios masivos de comunicación (especialmente el cine, pero también los tangos, los boleros y el radioteatro), esa relación se refuerza en *The Buenos Aires Affair* donde la cita del epígrafe y el contenido del capítulo se observan especularmente. Como afirma Genette, «el epígrafe al comienzo está, para el lector, a merced de su relación con el texto» (127) y esto se vincula directamente con la que el crítico francés reconoce como su segunda función:

¹³ En la mayoría de los casos, los nombres de las actrices son artísticos como, por ejemplo, Lucille LeSueur, a quien MGM exigió (a través de un concurso público por un premio de mil dólares) que cambiara su nombre por Joan Crawford.

un comentario del texto, que precisa o subraya indirectamente su significación. Este comentario puede ser muy claro (...). Más a menudo es enigmático, con una significación que se aclarará o confirmará con la lectura del texto (...). Esta atribución de pertinencia está a cargo del lector, cuya capacidad hermenéutica es a menudo puesta a prueba. (134)

Al no haber referencias directas a los epígrafes en la novela,¹⁴ descubrir la naturaleza de su relación queda en manos del lector, una práctica habitual en las primeras novelas de Puig, que presentan un montaje de elementos cuyo sentido requiere de una recepción y participación activa. Si bien las citas son perfectamente entendibles por cualquier lector, las referencias tienen algo de complicidad en clave de contraseña *camp*. ¿De qué otra forma puede entenderse la preponderancia que se da a esas divas en conversación si no es como «una manera de mirar el mundo como fenómeno estético» (Sontag 353)?

La traición de Manuel Puig

A pesar de que quince de los dieciséis films citados son de origen norteamericano y están hablados en inglés, todos los epígrafes incluidos por Puig en la novela están en castellano. Este «doblaje» implica un nuevo problema ya que cabría preguntarse quién los tradujo, añadiendo una nueva capa de complejidad al texto.

En el epígrafe correspondiente al capítulo tres de la novela, atribuido a la actriz Joan Crawford y perteneciente al film *El suplicio de una madre* (en inglés *Mildred Pierce*), llama poderosamente la atención la selección léxica que aparece en la última réplica. Tras una discusión con su hija, «Joan Crawford» acude a una amiga para comentarle su problema y remata el diálogo con la siguiente frase: «Los yacarés tienen razón. Se comen a la cría» (Puig, *The Buenos Aires Affair* 24). La película transcurre en California, Estados Unidos, y los yacarés son animales propios de Sudamérica que nunca podría existir en ese universo. El cambio es significativo y despierta la sospecha de que los diálogos que aparecen a modo de epígrafe en *The Buenos Aires Affair* no son en verdad una mera transcripción. El estudio comparado con los diálogos originales tal como aparecen en los films citados y con los manuscritos de la novela, alojados en el Archivo Puig, permite elaborar una hipótesis: en los epígrafes de *The Buenos Aires Affair*, Puig utiliza el mismo criterio de traducción/relato que Toto en la composición escolar del capítulo trece de

¹⁴ Es curioso cómo *The Buenos Aires Affair*, la novela más «cinematográfica» de Puig gracias a su uso de los epígrafes, es una de las que contiene menos referencias al cine en su historia, a excepción de unas pocas menciones al pasar en las biografías de sus protagonistas. Por el contrario, los personajes de *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* se la pasan hablando de cine y actrices, muchas de las cuales reaparece en los epígrafes de *The Buenos Aires Affair*, como Norma Shearer, Mecha Ortiz, Ginger Rogers y Rita Hayworth.

La traición de Rita Hayworth y Molina en *El beso de la mujer araña*. Se trata de una «transmisión» libre, adecuada a una finalidad/objetivo relacionada con la historia narrada en la novela y, bajo esta óptica, puede ser considerada también como una escritura de Puig.

Conviene en este punto volver a la relación de Puig con el cine a través de la escritura y a su transición a la literatura. En la conversación con Elena Poniatowska para el periódico mexicano *Novedades*, Puig comentó:

Para mí, el estar en el *Centro Sperimentale* en Roma fue una crisis terrible. Quise hacer guiones que jamás se filmaron —escribí tres— porque no sólo no eran buenos sino horribles porque a mí lo que me daba placer era copiar, no crear... (...) he visto todas las películas que se han hecho en el mundo, todo el cine de los treinta y los cuarenta, no sólo los vi, los aprendí de memoria, Hollywood era mi meta, mi encanto, yo tenía una gran confusión en la cabeza. Por eso al hacer guiones de cine lo único que logré fue situaciones que ya se habían visto, nunca logré nada nuevo, sólo imágenes de películas que me marcaron en la infancia. (Romero 77)

Esa voluntad de copiar y escribir de manera evocativa es la que guía a Toto a lo largo de *La traición de Rita Hayworth*, pero especialmente en su composición escolar, en la que cuenta «la película que más le gustó»: *El gran vals* (en inglés *The Great Waltz*), un film de 1938 producido por MGM y dirigido por Julien Duvivier. Como ocurre ocasionalmente con algunos personajes de Puig, Toto no es un narrador confiable y la historia que cuenta no se ajusta a la de la película, sino que la modifica extensamente para transmitir sus propias impresiones y sentimientos. Algo similar ocurre con Molina en *El beso de la mujer araña* que, aunque no escribe, narra películas a Valentín, su compañero de celda. Como Toto, Molina también de alguna manera se apropia de los films que narra y, aunque conserva elementos que los vuelven reconocibles, como ocurre por ejemplo con *La mujer pantera*¹⁵ o *Yo caminé con un fantasma*,¹⁶ la trama de ambas películas se ve alterada para acomodarse a la situación conversacional entre los dos presos. De la misma forma, Puig manipuló los diálogos de películas citadas en los epígrafes de *The Buenos Aires Affair*.

Entre los pre-textos prerredaccionales de la novela, alojados en el Archivo Puig, se encuentran decenas de manuscritos relacionados con los epígrafes de la novela, tanto en inglés como en español. Esto confirma no solo su trabajo realizado con los diálogos sino también la traducción de los mismos. Del último extracto de la entrevista con Elena Poniatowska se infiere también que esos diálogos Puig se los sabía de memoria.¹⁷ Esta hipótesis se ve apoyada

¹⁵ En inglés *Cat People*, un film de 1942 producido por RKO y dirigido por Jacques Tourneur.

¹⁶ En inglés *I Walked with a Zombie*, un film de 1943 producido por RKO y dirigido también por Jacques Tourneur.

¹⁷ Una anotación en uno de estos manuscritos hace alusión al pedido del guion de *El canto del cisne*, la película citada de Mecha Ortiz. Al tratarse de una producción argentina, cabe sospechar que Puig tenía posibilidad de acceder al texto base para poder citarlo fielmente.

por la cantidad de versiones que hay de los epígrafes, dando cuenta que no se trata de un mero trabajo de transcripción fiel de una fuente original. Por otra parte, el hecho de que Puig nunca haya comentado el grado de trabajo que le supuso la incorporación de esos diálogos cinematográficos apoya una de sus estrategias literarias características: la de desaparecer como autor.¹⁸

El esfuerzo puesto en estas «citas» problematiza aún más su límite con la obra. ¿No son también producto de la creatividad de Puig y de su «autoría»? Y, en este sentido, ¿sería Puig epigrafiado y epigrafista, en los términos en que Genette plantea este problema? Sacados los diálogos de sus contextos originales e insertados en la novela, ¿no cumplen una función análoga a las «Marilyn» de Andy Warhol o las viñetas de cómics que pinta Roy Lichtenstein? ¿No se convierten en una materia prima con la que Puig construye su obra, como los desechos que recoge Gladys, la protagonista femenina, para construir la suya? En su libro *Manuel Puig después del fin de la literatura*, Graciela Speranza establece que «el *pop art* (...) mediante la apropiación de otros medios —la fotografía, el diseño publicitario, el cómic— amplía los límites convencionales de la pintura y la escultura y cuestiona frontalmente el concepto de “pureza” como esencia del arte» (54). En sintonía con esta hipótesis, se puede pensar *The Buenos Aires Affair* como la obra más *pop* de Puig.

Entendidos como recursos literarios, los diálogos de los films citados en los epígrafes sufren modificaciones en tres sentidos. Por un lado, son traducidos del inglés al español (excepto en el caso de *El canto del cisne*, que está hablada en castellano). Por otro lado, son manipulados (y en un caso hasta completamente inventado) a fin de servir a su función como epígrafe. Por último, Puig interviene (en) los diálogos con didascalias que, además de corresponder al género dramático, responden a una forma de ver el cine de Puig que tiene que ver con la performatividad del género y la sensibilidad *camp*. Las actrices representan papeles sobrecargados de gestos que son tan esenciales como sus parlamentos y el modo en que los dicen, por eso es importante aclararlos entre paréntesis, para así formar en el lector la imagen completa (sonido y visión). Al respecto, Laura Gabriela Conde reflexiona:

Estas notas que interrumpen el discurso («entre» el texto y la puesta en escena, o la realización visual e interrupción intratextual que corta el curso del diálogo) y suelen considerarse marginales nos permiten, sin embargo, reflexionar sobre la escritura de Puig, tanto dramática como narrativa (...) Quizá una parte importante de la singularidad de la escritura de Puig esté ahí, «entre líneas»; no porque haya algo que descifrar (muy por el contrario, todo está expuesto, a veces de manera escandalosa), sino por el carácter productivo de ese sitio de articulación y transformación. (Conde 2)

En este sentido se puede pensar la didascalia como otro paratexto más donde Puig contrabandea su creatividad, dentro del paratexto que es el

¹⁸ Algo similar ocurre con las notas al pie de *El beso de la mujer araña*, entre las que se encuentra una íntegramente escrita por el propio Puig camuflado en el nombre de una tal Dra. Taube, que no es otra que él mismo.

epígrafe. En los tres casos (la traducción, la manipulación y la intervención de los diálogos con didascalias) lo que se juega es algo del orden de la «adaptación», la misma que Puig consideraba necesaria a la hora de traducir sus novelas a otros idiomas.

En su ensayo «La tarea del traductor», Walter Benjamin afirma: «la traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua» (116). Esa interpretación está relacionada directamente con la dimensión espacio-temporal; es decir, la traducción debe tener sentido en un espacio (y en su lengua/cosmovisión) y en un tiempo determinado. El trabajo de pase de una lengua a la otra que hace Puig puede pensarse guiado por este principio, otorgando a los diálogos una impronta al mismo tiempo «local» y contemporánea que pueda ser comprendida adecuadamente por el público lector. Por otro lado, también es pertinente vincular el trabajo de traducción con el de subtitulado que muchas veces tiene por objetivo alcanzar un «grado cero» de la lengua a la que se traduce, comprensible para la mayor cantidad posible de sus hablantes. La escritura de estos epígrafes permitió a Puig experimentar con esa neutralidad de la lengua en el diálogo, que en sus novelas siempre aparece marcado fuertemente por giros locales.¹⁹ Con respecto a la manipulación, que en muchos casos significa un recorte y nuevo montaje con parlamentos o diálogos no consecutivos en el film original, ese trabajo obedece a la necesidad de Puig de generar un efecto que sirva para la lectura del capítulo siguiente.

Del texto a la obra

Haciendo uso de los postulados de la crítica genética, tal como la entienden Louis Hay (fundador de la Crítica Genética en Francia) y Élide Lois (en su vertiente argentina y latinoamericana), es posible estudiar los manuscritos de *The Buenos Aires Affair* como «la huella visible de un proceso creativo» (Lois 2). En palabras de Lois, se suele definir la crítica genética como «el estudio de la prehistoria de los textos literarios, es decir, el desciframiento, análisis e interpretación de los papeles de trabajo de un autor, de los materiales que preceden a la publicación de una obra presuntamente “terminada”» (2). Desde este punto de vista, «la etapa final recopilada es (al igual que las otras) el producto específico de un conjunto de tendencias, pero jamás un “resultado inevitable”» (17). Dejando de lado esa ilusión teleológica, es posible hacer el seguimiento de un texto en sus diversas transformaciones hasta alcanzar el estatus de «obra» publicada.

Como ya fue mencionado con anterioridad, entre los muchos pretextos prerredaccionales de *The Buenos Aires Affair* se encuentran varios manuscritos donde Puig escribe borradores de los epígrafes que luego encabezarán los capítulos de la novela. Estos papeles pueden clasificarse

¹⁹ La excepción son las novelas *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982), ambas escritas originalmente en inglés y portugués, y luego traducidas a un castellano «neutro» por el propio Puig.

principalmente en dos categorías: ensayos de los diálogos, por un lado, y esquemas de los epígrafes, por el otro. Los esquemas resultan de especial interés porque permiten comprobar lo metódico que era Puig a la hora de escribir. Si bien muchas veces esos esquemas guardan poca relación con la obra «terminada», está claro que Puig escribía de manera estructurada y continuamente hacía planes que modificaba una y otra vez. Lo más llamativo de los esquemas son los diferentes órdenes que se le dan a los epígrafes y las alternativas de actrices y películas descartadas. En cuanto al orden, a excepción de *Gilda* de Rita Hayworth, que se mantiene firme en todos los esquemas en el lugar del capítulo dieciséis, las demás películas fueron cambiando de posición.

Con respecto a alternativas descartadas, hay varias. La inclusión de Mecha Ortiz es tardía ya que a lo largo de varios esquemas su lugar lo ocupa Marilyn Monroe, a quien se le iba a asignar la letra de la canción «That Old Black Magic», perteneciente al film *Bus Stop*.²⁰ Finalmente fue reemplazada por Mecha Ortiz, de quien en un momento se consideró incluir un parlamento de la película *Safo, historia de una pasión*,²¹ pero Puig terminó optando por un diálogo de *El canto del cisne*. Otra actriz que aparece en los esquemas es Vivien Leigh,²² a quien se le iba a asignar un parlamento de *Gone with the Wind*.²³ La presencia de Greta Garbo se mantiene firme desde el comienzo y, además de *La dama de las camelias* y *Grand Hotel*, también se consideran *Queen Christina*²⁴ y *Mata-Hari*.²⁵ De Bette Davis, además de *La loba*, también se considera un diálogo de *All About Eve*.²⁶ Como alternativa a *Gilda*, se considera incluir un diálogo de Rita Hayworth en *Blood and Sand*,²⁷ referida extensamente en la novela *La traición de Rita Hayworth*. De Jean Harlow se considera un diálogo de *Red Dust*,²⁸ que pasa a reemplazar el de *Cena a las ocho* en la traducción al inglés del libro. De Lana Turner se considera un

²⁰ Estrenado en 1956 con el título en castellano *Nunca fui santa*, producido por 20th Century Fox y dirigido por Joshua Logan. En los esquemas que figuran entre los pre-textos prerredaccionales los títulos de los films aparecen primero en inglés y luego, en una etapa más desarrollada, en castellano.

²¹ Estrenada en 1943, producida por Lumiton y dirigida por Carlos Hugo Christensen, al igual que *El canto del cisne*.

²² En la traducción al inglés de *The Buenos Aires Affair*, el epígrafe de Mecha Ortiz en *El canto del cisne* se cambia por uno de Vivien Leigh en *That Hamilton Woman*.

²³ Estrenada en 1939 con el título en castellano como *Lo que el viento se llevó*, producida por Selznick International Pictures y MGM y dirigida por Victor Fleming.

²⁴ Estrenada en 1933 con el título en castellano *La reina Cristina*, producida por MGM y dirigida por Rouben Mamoulian.

²⁵ Estrenada en 1931, producida por MGM y dirigida por George Fitzmaurice.

²⁶ Estrenada en 1950 con el título en castellano *La malvada*, producida por 20th Century Fox y dirigida por Joseph L. Mankiewicz.

²⁷ Estrenada en 1941 con el título en castellano *Sangre y arena*, producida por 20th Century Fox y dirigida por Rouben Mamoulian.

²⁸ Estrenada en 1932 con el título en castellano *Tierra de pasión*, producida por MGM y dirigida por Victor Fleming.

diálogo de *The Postman Always Rings Twice*²⁹ como alternativa al de *Las Follies de Ziegfeld*. De Greer Garson se considera un diálogo de *Random Harvest*,³⁰ que es reemplazado por el de *De corazón a corazón* en el libro publicado. Otras actrices consideradas en los esquemas son Ava Gardner, a quien se le iba a asignar un diálogo de *Mogambo*³¹ o *Night of the Iguana*,³² y Brigitte Bardot, a quien se le iba a asignar un diálogo de *Et Dieu... crée la femme*.³³ Una vez que los esquemas se ajustan a la selección de actrices y filmes que aparecerán en la novela, Puig pasa a identificar cada capítulo con una frase representativa del epígrafe.

Con respecto a los manuscritos que comprenden los ensayos de los diálogos, resulta interesante contrastarlos con la versión que salió publicada en la novela, su traducción al inglés³⁴ y el diálogo original de cada película.

«Estoy siempre nerviosa o enferma... triste... o demasiado alegre»

El epígrafe del capítulo uno corresponde a Greta Garbo en *La dama de las camelias* (Metro-Goldwyn-Mayer):

El joven apuesto: Usted se está matando.

Greta Garbo: (afiebrada, tratando de disimular su fatiga) Si así fuera, solo se opondría usted. ¿Por qué es tan niño? Debería volver al salón y bailar con alguna de esas jóvenes bonitas. Venga, yo lo acompañaré (le extiende la mano).

El joven apuesto: Su mano está hirviendo.

Greta Garbo: (irónica) ¿Por qué no le deja caer una lágrima para refrescarla?

El joven apuesto: yo no significo nada para usted, no cuento. Pero usted necesita alguien que la cuide. Yo mismo... si usted me amase.

Greta Garbo: El exceso de champagne lo ha puesto sentimental.

El joven apuesto: No fue por el champagne que vine aquí día tras día, durante meses, a preguntar por su salud.

Greta Garbo: No, eso no pudo ser culpa del champagne. ¿De veras quería cuidarme? ¿Siempre, día tras día?

El joven apuesto: Siempre, día tras día.

Greta Garbo: ¿Pero por qué habría usted de reparar en una mujer como yo? Estoy siempre nerviosa o enferma... triste... o demasiado alegre.

²⁹ Estrenada en 1946 con el título en castellano *El cartero llama dos veces*, producida por MGM y dirigida por Tay Garnett.

³⁰ Estrenada en 1942 con el título en castellano como *En la noche del pasado*, producida por MGM y dirigida por Mervyn LeRoy.

³¹ Estrenada en 1953, producida por MGM y dirigida por John Ford.

³² Estrenada en 1964 con el título en castellano *La noche de la iguana*, producida por MGM y dirigida por John Huston.

³³ Estrenada en 1956 con el título en castellano *Y Dios creó a la mujer*, producida por Iéna Productions, Union Cinématographique Lyonnaise y Cocinor, y dirigida por Roger Vadim.

³⁴ Las traducciones al francés, italiano y portugués siguieron la versión castellana original y no presentan cambios.

Entre los pre-textos prerredaccionales se conserva un dactiloscrito en el que Puig ensaya en inglés el diálogo de este epígrafe. Los personajes no aparecen identificados ni se introducen didascalias:

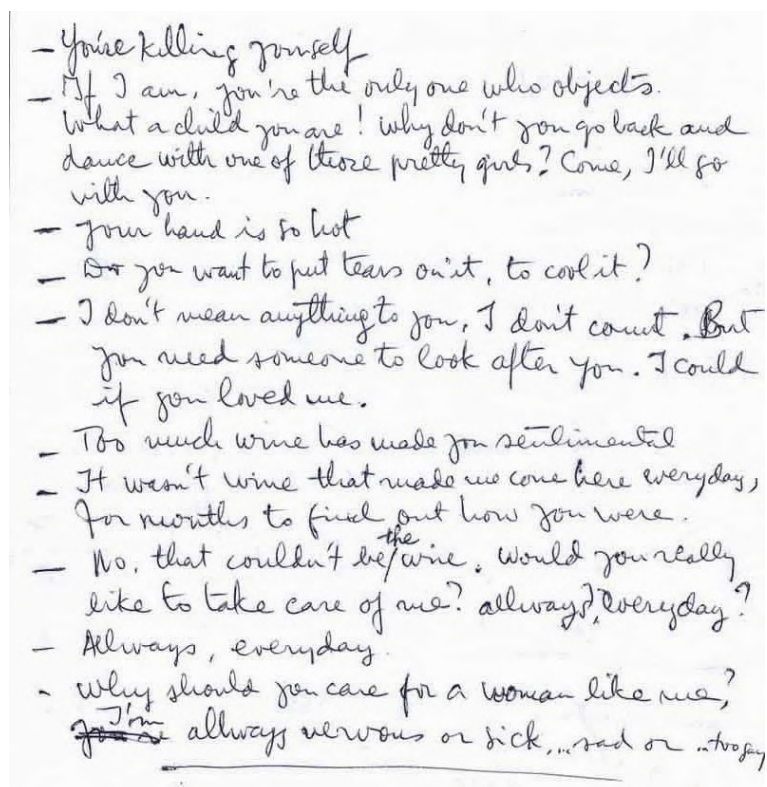


Figura 1 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.15.0205V)

Comparado con la versión publicada en castellano no se presenta como una traducción literal, sino que hay leves diferencias que tienen que ver con el efecto de naturalidad y/o espontaneidad de la frase que Puig quiere trasladar al castellano. Por ejemplo, en inglés escribe: «*What a child you are! Why don't you go back and dance with one of those pretty girls?*» y en castellano: «¿Por qué es tan niño? Debería volver al salón y bailar con alguna de esas jóvenes bonitas», cambiando pregunta por exclamación.

El manuscrito en inglés de Puig se asemeja bastante al diálogo original de la película:

- You're killing yourself.
- If I am, you are the only one who objects. Now, Armand, why don't you go back and dance with one of those pretty girls. Come. I'll go with you. What a child you are.
- Your hand's so hot.
- Is that why you put tears on it, to cool it?
- I know I don't mean anything to you. I don't count. But someone ought to look after you. And I could if you'd let me.
- Too much wine has made you sentimental.
- It wasn't wine that made me come every day for months to find out how you were.
- No, that couldn't have been wine. So you'd really like to take care of me?

— Yes.
 — All day, every day?
 — All day, every day. Why not?
 — Why should you care for a woman like me? I'm always nervous or sick or sad or too gay.

Presenta leves diferencias, dando la impresión de que Puig se sabía de memoria estos diálogos y casi podía reproducirlos con exactitud. Por último, en la traducción al inglés de Suzanne Jill Levine, el epígrafe respeta fielmente el diálogo que se oye en la película (y no el manuscrito en inglés de Puig), pero las didascalias se traducen directamente de la versión castellana:

The handsome young man: You're killing yourself.
Greta Garbo: (feverish, trying to hide her fatigue) If I am, you're the only one who objects, now why don't you go back and dance, with one of those pretty girls. Come, I'll go with you, what a child you are (she gives him her hand).
The handsome young man: Your hand's so hot.
Greta Garbo: (ironic) Is that why you put tears on it, to cool it?
The handsome young man: I know I don't mean anything to you, I don't count. But someone ought to look after you, and I could... if you let me.
Greta Garbo: Too much wine has made you sentimental.
The handsome young man: It wasn't wine that made me come here every day, for months, to find out how you were.
Greta Garbo: No, that couldn't have been wine. So, you'd really like to take care of me?
The handsome young man: Yes.
Greta Garbo: All day... every day?
The handsome young man: All day... every day, why not?
Greta Garbo: Why should you care for a woman like me, I'm always nervous or sick... sad... or too gay.

«En la noche de la jungla, mi amor...»

El epígrafe del capítulo dos corresponde a una canción cantada por Dorothy Lamour en *La princesa de la selva* (Paramount):

Dorothy Lamour: (en un claro de la jungla, junto a una cabaña, canta en la noche acompañándose con un ukelele; su mirada, plácida e ilusionada, denota un profundo amor por el forastero a quien dedica la canción).

Melodías se abren paso
 entre plantas de bambú,
 entre luz de luna y sombras
 cuando te me acercas tú.

En la noche de la jungla
 me asusta la oscuridad,
 pero con tu abrazo fuerte
 mi temblor aquietarás.

En la traducción al inglés de Suzanne Jill Levine, el segundo capítulo aparece encabezado por un diálogo de Veronica Lake en *The Blue Dahlia* (también de Paramount):

Veronica Lake: (a bad-tempered girl, with half of her beautiful face hidden by long silky blond hair, drives a car; a strange impulse makes her stop at the sight of a man in the rain) Get in.

The stranger: (he gets in and turns out to be very handsome, his expression inscrutable) Why did you stop?

Veronica Lake: I saw you in the rain... (silence) I never give a ride to strangers, I don't know why I stopped for you. (Silence follows again, she'd like him to ask more questions, he doesn't; she feels that a match has started and that she's lost her first round already)

El epígrafe apenas guarda relación con el diálogo original:

—Get in. Well, you could get wetter if you lay down in the gutter.

—I wasn't trying to get wet. You ought to have more sense than to take chances with strangers like this.

—It's funny, but practically all the people I know were strangers when I met them.

Lo único que se respeta es la primera línea («Get in»), luego el epígrafe se despega del film. Por ejemplo, la línea «You ought to have more sense than to take chances with strangers like this», en el original pasa a «Why did you stop?», en el epígrafe. La didascalia que en la traducción indica «she feels that a match has started and that she's lost her first round already» se adelanta a una línea posterior en el diálogo en la que Veronica Lake le contesta al extraño «that's two strikes on me», luego de que él la acusa de no tener sentido del humor. En el Archivo Puig se conservan pruebas de edición de la traducción al inglés con el libro ya diseñado y fotocopiado:

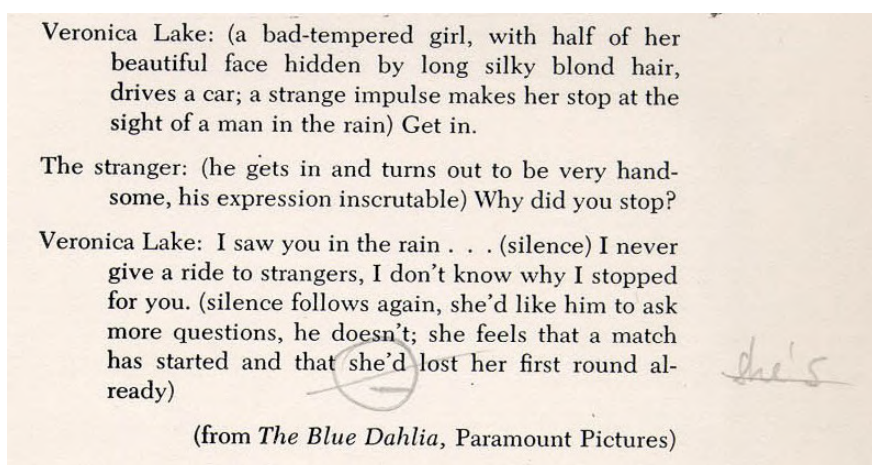


Figura 3 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.99.1400_(7))

La corrección autógrafa del propio Puig permite sospechar que los epígrafes alterados de la traducción al inglés son también de su autoría, aunque no se conservan ensayos manuscritos entre los pre-textos prerredaccionales.

«Los yacarés tienen razón. Se comen a la cría»

El epígrafe del capítulo 3 corresponde a Joan Crawford en *El suplicio de una madre* (Warner Bros.):

Joan Crawford: (con firmeza) Has estado revolviendo mis cajones..., desde el primer día que empecé con este empleo, tratando de averiguar dónde trabajo. Ahora lo sabes, ¿no es así? Sabes que ese es mi delantal.

Hija: ¿*Tu* delantal?

Joan Crawford: Trabajo como camarera en un restaurante. Ahora sabes eso, también.

Hija: (horrorizada) ¿*Mi* madre una vulgar camarera?

Joan Crawford: Para que tú y tu hermana tengan techo y un plato de comida.

Hija: (sale corriendo) No...

Joan Crawford: (a una amiga, como ella también golpeada por la vida) Hice lo posible (mira en torno, desesperada). Pero es inútil. No te imaginas lo que significa ser madre. Ella es parte de mí misma. Tal vez no haya salido todo lo buena que yo quería. Pero no por eso deja de ser hija mía.

Amiga: (le arroja una mirada cáustica, desaprueba tanta debilidad materna para con esa hija ingrata) Hmm... (se va)

Joan Crawford: (sola) Los yacarés tienen razón. Se comen a la cría.

Al compararlo con el diálogo original, en el film se comprueba que Puig realizó un montaje de dos conversaciones distintas a fin de dar una idea más contundente del conflicto entre la actriz y su hija:

Joan Crawford: You've been snooping around ever since I got this job, trying to find out what it is. And now you know. You know, don't you?

Veda: Know what?

Joan Crawford: You knew when you gave that uniform to Lottie that it was mine, didn't you?

Veda: Your uniform?

Joan Crawford: Yes. I'm waiting tables in a downtown restaurant.

Veda: My mother, a waitress.

Joan Crawford: I took the only job I could get so you and your sister could eat and have a place to sleep and some clothes on your backs.

[...]

Joan Crawford: I can't. I've tried, but I can't.

Ida Corwin: Well, «try, try again». That's my motto.

Joan Crawford: You don't know what it's like being a mother, Ida. Veda's a part of me. Maybe she didn't turn out as well as I hoped she would when she was born, but she's still my daughter and I can't forget that. I went away to try. I was so mixed up, I didn't know where I was or what I wanted. But now I know. Now I'm sure of one thing at least. I want my daughter back.

Ida Corwin: Personally, Veda's convinced me that alligators have the right idea. They eat their young.

Además pone en boca de Crawford una línea que en realidad dice su amiga Ida. Entre los pre-textos prerredaccionales de la novela hay un dactiloscrito en el que Puig ensaya este epígrafe en inglés y un manuscrito donde

lo hace en español.³⁵ En la versión en inglés los interlocutores se identifican como «Mildred» (nombre del personaje de Crawford) y «Daughter»:

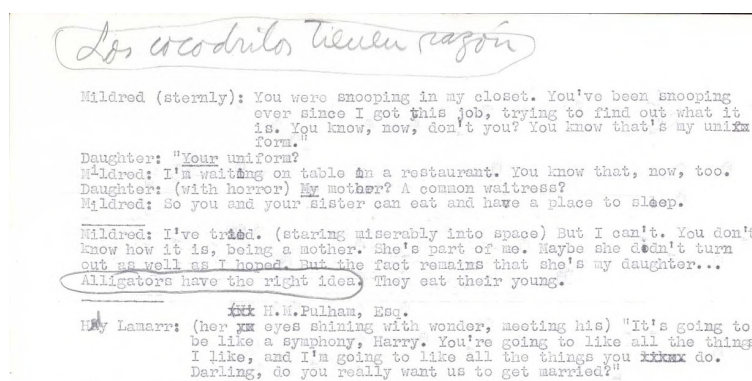


Figura 4. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.13.0179R)

Si bien está bastante cerca del original, no es exactamente igual. La información se sintetiza (se deja de lado una mención del ama de llaves), Puig quita y agrega adjetivos para tensar el drama. La última réplica (atribuida a Mildred) «Alligators have the right idea» aparece circulada con lápiz y en la parte superior de la hoja Puig escribe, también circulado con lápiz: «Los cocodrilos tienen razón».

La versión que aparece en el manuscrito en castellano es casi idéntica a la publicada con leves modificaciones. Dice «No te imaginas lo que *es* ser madre» en lugar de «lo que *significa* ser madre», por ejemplo, y la última réplica está correctamente atribuida a la amiga, que en la versión edita desaparece:

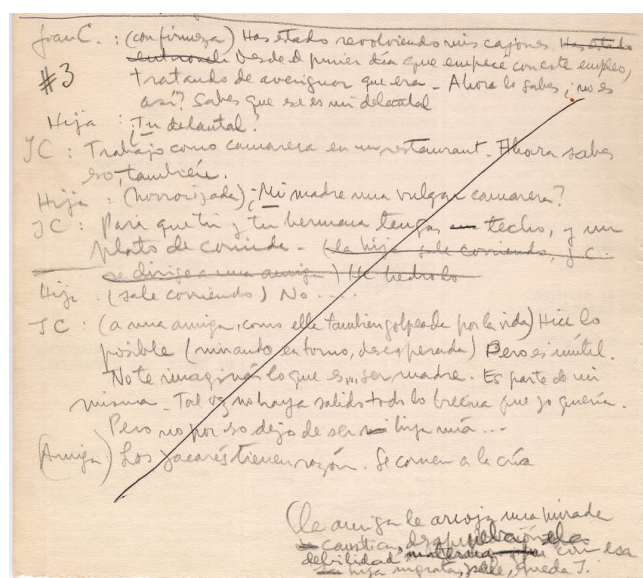


Figura 5 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.12.0137R)

³⁵ De la mayoría de los epígrafes aparecen versiones en inglés y en castellano, que incluyen anotaciones en lápiz donde se consignan diferentes alternativas de traducción de una lengua a otra.

En la última réplica, «los cocodrilos» se transforma en «los yacarés». La ambivalencia entre los dos términos sobrevive en otros manuscritos en los que una palabra se sobrescribe con la otra. Como ya fue mencionado, el yacaré es una especie de caimán endémica de Argentina, Brasil, Bolivia y Paraguay, ausente en el espacio estadounidense donde transcurre la película de Joan Crawford. Teniendo en cuenta las otras libertades que se tomó Puig para adaptar este diálogo, esta traducción puede pensarse como otra manera de adaptar el imaginario del texto al público lector que está dirigido el libro.

En la traducción al inglés de Suzanne Jill Levine, el tercer capítulo aparece encabezado por un diálogo de Joan Crawford en otra película: *Humoresque* (también de Warner Bros.):

Joan Crawford: (a very rich New Yorker, tired of everything except her new lover, who's turned out to be as elusive as she likes the idea of happiness to be) Is Philadelphia the end of the world? Why didn't you call me, why didn't you write?
The young virtuoso: Those rehearsals were endless, I was too busy, I had other things to do.

Joan Crawford: (finally losing all self-respect) Paul, what good is a woman when she can't be good to anyone?

El epígrafe amalgama dos diálogos del film en uno:

— *Why didn't you call me? Philadelphia isn't the end of the world.*
 — *I didn't want to.*
 — *Thanks. That's nice of you.*
 — *I wanted time to think.*
 — *How convenient. Men want the convenience and none of the difficulties. What did you think about, the life and time of Tchaikovsky?*
 — *I thought about us.*
 — *You don't expect me to believe that.*
 — *I don't care what you believe.*
 — *I'd like to slap your face.*
 — *Why don't you try it.*
 — *I'm sorry I did that.*
 — *The glass is wet. It makes circles on the table. Let's get out of here.*
 (...)
 — *I'm tired of quarrels.*
 — *It's not my doing. I didn't want it.*
 — *Did you think you could go away for weeks, never call or write... and come find me hanging in a closet like a suit you might put on someday? Paul, what good is a woman if she's no use to anyone?*

Del original respeta la línea inicial de Crawford («*Is Philadelphia the end of the world? Why didn't you call me, why didn't you write?*»), pero aparece en otro orden («*Why didn't you call me? Philadelphia isn't the end of the world*»). La respuesta del joven virtuoso que es su pareja es otra, en la película contesta «*I didn't want to*» y otras ofensas más, que llevan a Crawford a estrellar su copa contra la pared. La discusión pasa entonces del bar al salón de la casa de ella, donde dice la última réplica del epígrafe: «*Paul, what good is a woman if she's no use to anyone?*», que en el libro aparece como «*Paul, what good is a woman when she can't be good to anyone?*».

«Hizo falta más de un hombre para transformarme en Shanghai Lily...»

El epígrafe del capítulo cuatro corresponde a Marlene Dietrich en *El expreso de Shanghai* (Paramount):

Oficial inglés: (a bordo del expreso Shanghai-Pekín) Tú has cambiado.
Marlene Dietrich: (distante, mirando por la ventanilla los paisajes fugitivos) ¿Se me ve menos atractiva?
Oficial inglés: No... te hallo más hermosa que nunca.
Marlene Dietrich: ¿En qué he cambiado?
Oficial inglés: No lo sé... pero me gustaría explicártelo.
Marlene Dietrich: Pues bien... he cambiado de nombre.
Oficial inglés: Te has casado.
Marlene Dietrich: (irónica y amarga) No... hizo falta más de un hombre para transformarme en (acaricia las plumas negras de su tocado)... Shanghai Lily.
Oficial inglés: (con despecho mal disimulado) Con que tú eres Shanghai Lily.
Marlene Dietrich: La notoria Flor Blanca de la China. Habrás oído lo que se dice de mí y, lo que es peor aún... lo habrás creído.

Comparado con el diálogo original en la película, la versión en castellano de Puig es bastante fiel:

— *You've changed a lot.*
— *Have I lost my looks?*
— *No, you're more beautiful than ever.*
— *How have I changed?*
— *You know... I wish I could describe it.*
— *Well, Doc, I've changed my name.*
— *Married?*
— *No. It took more than one man to change my name to Shanghai Lily.*
— *So you're Shanghai Lily...*
— *The notorious white flower of China. You heard of me. And you always believed what you heard.*

El mayor trabajo se lee en la réplica final que funciona como remate, donde Puig introduce un giro «local» del idioma («y lo que es peor... lo habrás creído») para fortalecer el efecto de lectura, aunque en el diálogo original en inglés esa última línea es «*And you always believed what you heard*».

Entre los pre-textos prerredaccionales de la novela hay un manuscrito en el que Puig ensaya el epígrafe en inglés:

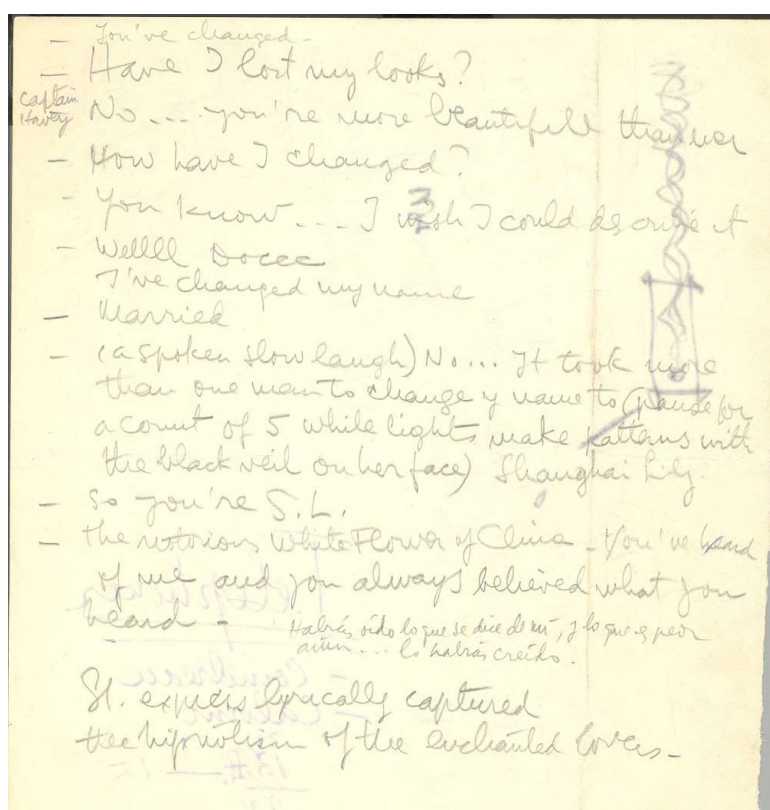


Figura 6. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.11.0117R)

Se apega bastante a la versión original con leves cambios («you look more beautiful than ever» en lugar de «you're more beautiful than ever», por ejemplo). La traducción al inglés de Suzanne Jill Levine sigue la versión de Puig en castellano.

«Te he dicho un millón de veces que no me hables mientras me hago las cejas»

El epígrafe del capítulo cinco corresponde a Jean Harlow en *Cena a las ocho* (Metro-Goldwyn-Mayer):

El magnate fraudulento: (entrando) Micha... miau... ¿cómo está mi gata linda?

Jean Harlow: (platinada, con bata de raso blanco y chinelas plateadas, se da vuelta enfurecida esgrimiendo el delineador de cejas como un estilete) Te he dicho un millón de veces que no me hables mientras me hago las cejas.

El magnate fraudulento: ¿Recuerdas lo que te dije la semana pasada, Micha?

Jean Harlow: (volviendo a mirarse en su espejo de borde cromado) Ni siquiera recuerdo lo que dijiste hace un minuto.

El magnate fraudulento: Ajá... ¿Ah, sí? Ud. se ha estado portando muy mal últimamente, mi estimada señora. Me estoy hartando.

Jean Harlow: Hmm... ¿y qué?

El magnate fraudulento: Yo te digo *qué*. El patrón aquí soy yo. Yo pago las cuentas. Y tú las órdenes las recibes de mí.

Jean Harlow: ¿Con quién te crees que estás hablando?, ¿con la pobre diabla de tu primera mujer, allá en Montana?

Comparado con la versión en castellano de Puig, el diálogo original de la película es mucho más largo y además interviene el personaje de la mucama:

Dan Pacard: How you coming, kitten? How you coming, kitten?
Kitty Pacard: I've told you a million times not to talk to me when I'm doing my lashes.
Dan Pacard: And don't you talk to me when I'm shaving.
Maid: I think these are the handsomest one you ever bought.
Kitty Pacard: Will you take those back? I'll tell you when I want them.
Maid: Yes, Ma'am.
Kitty Pacard: Put them in the icebox, nitwit.
Dan Pacard: Well... Tomorrow, Oliver Jordan can go and buy himself a little rowboat and start all over again. He'll never know who done it.
Kitty Pacard: Yeah, you're so smart, you're going to land in jail some day. Tine, where are my slippers?
Dan Pacard: I'm just beginning, tootsie. Whose wife got any bigger bracelets than you've got? Remember what I told you last week?
Kitty Pacard: I don't remember what you told me a minute ago.
Dan Pacard: About Washington. Don't you remember that? How'd you like to be a cabinet member's wife? Mingle with all the other cabinet members' wives and ambassadors?
Kitty Pacard: Nerds. You're not gonna drag me down to that graveyard. I've seen their pictures in the papers, those girlies. A lot of sour-faced frumps what last year's clothes on. Pinning medals on Girl Scouts and pouring tea for the DARs and rolling Easter eggs on the White House lawn. A swell lot of fun I'd have. You go live in Washington. I can have a good time right here.
Dan Pacard: Listen, stupid. If I get that appointment to Washington, I'm going. And if I go, you go. That's that.
Kitty Pacard: You mean you're really going to get it?
Dan Pacard: Certainly I am.
Kitty Pacard: I won't go.
Dan Pacard: You will go!
Kitty Pacard: No, I won't! You can't boss me. I can yell just as loud.
Dan Pacard: You've been acting very strangely lately, my fine lady and I'm not going to stand for it.
Kitty Pacard: Yeah? And so what?
Dan Pacard: So what? I'm the works around here and I'll give you orders what to do.
Kitty Pacard: Who do you think you're talking to, your first wife out in Montana?
Dan Pacard: Now you leave her out of this.
Kitty Pacard: That poor thing with a flat chest that didn't have nerve enough to talk up to you...
Dan Pacard: Shut up.
Kitty Pacard: ... washing your greasy overalls, cooking and slaving in some lousy mining shack? No wonder she died.
Dan Pacard: I'll sock you in a minute.

Puig sintetiza las réplicas y monta dos momentos separados de la conversación para acomodarse al espacio del epígrafe y alcanzar el remate final («¿Con quién te crees que estás hablando?, ¿con la pobre diabla de tu primera mujer, allá en Montana?») en tiempo y forma. La traducción no es literal y se adaptan las frases de una lengua a la de otra (por ejemplo:

«You've been acting very strangely lately, my fine lady and I'm not going to stand for it» pasa a «Ud. se ha estado portando muy mal últimamente, mi estimada señora. Me estoy hartando»).

Entre los pre-textos prerredaccionales de la novela hay un manuscrito en los que Puig ensaya el epígrafe en castellano:

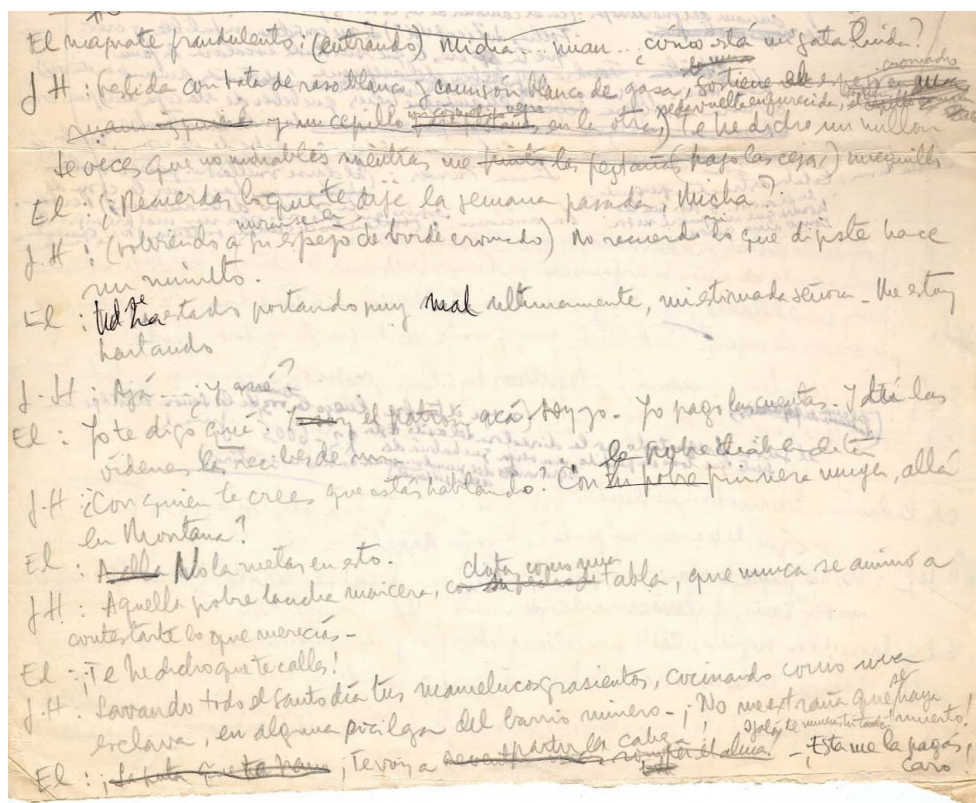


Figura 7 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.15.0208R)

La didascalia inicial sobre Jean Harlow es distinta (el tachado es de Puig): «(vestida con bata de raso blanca y camisón blanco de gasa, ~~to mira~~, sostiene el espejo cromado en la mano y un cepillo para pestañas con cosmético negro en la otra) se da vuelta enfurecida». Las réplicas son ligeramente diferentes y el diálogo se prolonga un poco más sobre la ex-mujer del esposo de Jean Harlow, respetando la conversación original en el film.

Entre los pre-textos redaccionales hay dos versiones dactiloscritas del epígrafe. En la primera, la didascalia inicial ya aparece tal como en la publicación y se conserva la prolongación del diálogo:

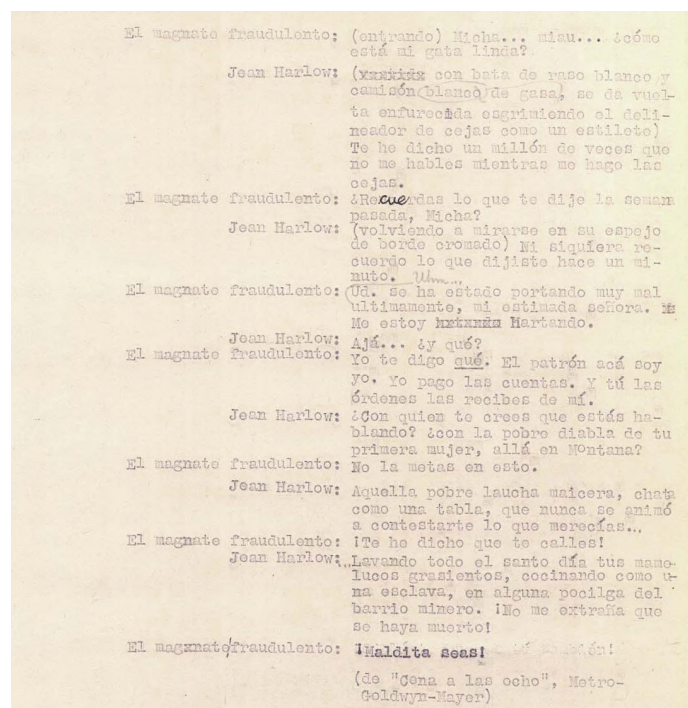


Figura 8. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.41.0538)

En la segunda, corrige las réplicas finales de los dos personajes, añadiendo una amenaza de muerte hacia Jean Harlow («Algún día te voy a matar»), pero luego marca en lápiz con un «NO» todas las líneas que siguen a «¿Con quién te crees que estás hablando?, ¿con la pobre diabla de tu primera mujer, allá en Montana?»:

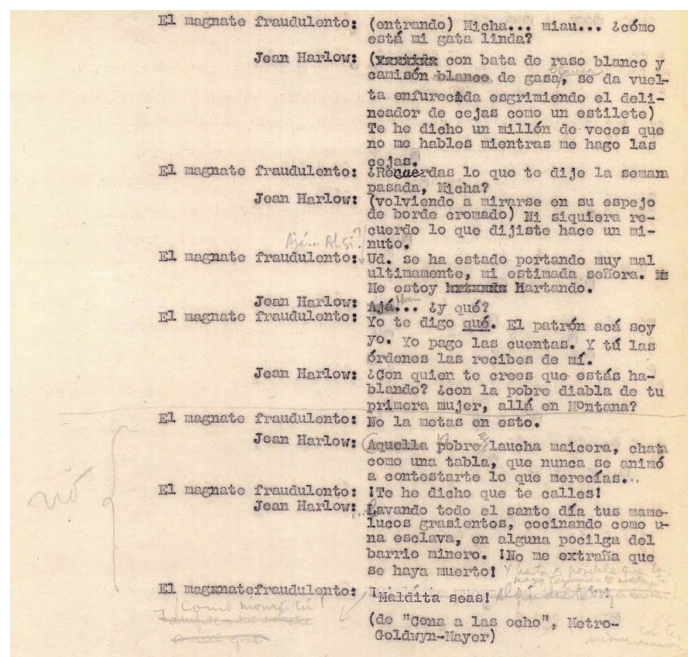


Figura 9 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.42.0544)

En la traducción al inglés de Suzanne Jill Levine, el quinto aparece encabezado por un diálogo de Jean Harlow en otra película: *Red Dust* (también de Metro-Goldwyn-Mayer):

Jean Harlow: (a platinum blonde, in a Chinese prostitute's kimono, can't stand the heat of the night any longer and goes out on the veranda of that house lost in the jungle hundreds of miles from Saigon; upon seeing a ferocious Bengali tiger roaming around the place she smiles ironically) Who are you looking for, alley cat?

The plantation's drunkard: (he puts down the bottle of gin when he sees her nearby) I thought you had gone back to sleep. Did that beast frighten you?

Jean Harlow: No.

The plantation's drunkard: They don't dare come any nearer than that, you know.

Jean Harlow: I'm not used to sleeping nights anyhow.

El original y el epígrafe son parecidos, pero hay diferencias sustanciales:

—Don't mind me, boys. I'm just restless. Hello, Polly.

—I thought you were going back to sleep.

—Not with that alley cat yoddeling out there. Guess I'm not used to sleeping nights anyway.

En el texto, Jean Harlow conversa con el borracho del pueblo mientras un tigre los rodea, pero en la película habla con otro personaje masculino y el animal no está a la vista. Las réplicas son casi iguales: «*I thought you had gone back to sleep*» en el texto y «*I thought you were going back to sleep*» en la película.

«¿una casa con verja y todo?»

El epígrafe del capítulo seis corresponde a Greer Garson en *De corazón a corazón* (MGM):

Abogado: Has hecho un gran trabajo como directora de este Asilo. Has solucionado muchos problemas. Pero ahora surge otro. El matrimonio Eldridge... quiere al pequeño Sam.

Greer Garson: (sus ojos bondadosos se vuelven duros como el cristal) No. A ese niño le devolví *yo* la vida, me quiere ¡y me pertenece!

Abogado: Sí, tú le devolviste la vida. Pero él necesita un hogar, una casa normal, con padres que considere suyos. Este no es un hogar, es una institución.

Greer Garson: (apasionada) Entonces me iré de aquí, dejaré el Asilo. He encontrado padres para miles de criaturas ¡ahora quiero un niño para mí! Quiero a Sam. Aquí está mi renuncia al Directorio.

Abogado: Escucha, el día que tu marido murió, me dijo algo que nunca te conté. Me dijo que él creía que Dios te había quitado a tu propio hijo en tu juventud para que miles de chicos sin hogar pudieran saber lo que era el cariño... (va hacia la puerta). En fin, tu marido tal vez se equivocó (sale sin coraje para mirarla de frente).

Greer Garson: (está anonadada por el golpe asestado, pero trata de rehacerse y sube al cuarto donde duerme el pequeño huérfano, lo despierta y lo estrecha

en sus brazos sedientos de cariño) Mi bien, de ahora en adelante... quiero que me llames mamá, no tía. Tú y yo... nos iremos de aquí. Tendremos muy pronto un hogar de verdad, juntos.

Niño: ¡Oh, tía... mamá! ¿nosotros dos solos?... ¿una casa con verja y todo?

Greer Garson: (plena de esperanzas) ¡Una casa con verja y todo! (se oye el timbre de la puerta de calle, luego la voz temblorosa de la señora Eldridge en el salón, preguntando por la directora del Asilo. Esta siente que todo está en peligro, ¿se permitirá tal acto de egoísmo?, ¿esa verja que había de separar del mundo a ella y el pequeño no existe?, ¿nunca existió, ni existirá?).

Comparado con el diálogo original, Puig introduce grandes cambios en la conversación y en la escena narrada:

— *This isn't the first sacrifice you have ever been asked to make, Edna. And it won't be the last. You must think of the boy now, of Tony...*

— *If it hadn't been for me Tony would have died. I gave him his life. He loves me. He belongs to me.*

— *Yes, Edna. You gave him his life, his body, but he needs more than that now. He needs a home, a normal home. And he needs a father, Edna. And a mother, one that belongs to him. This isn't a home, it's an institution.*

— *I could leave here, can't I?*

— *Leave here?*

— *Why not?*

— *Give up home? Desert?*

— *I want Tony. Here's my letter of resignation.*

— *This is means... the breaking up of the home.*

— *I've done enough for the home. It's time I start thinking of Edna Gladly.*

— *That is not Edna Gladly.*

— *You don't understand, Max. I'm going back to Wisconsin to make a home for a child.*

— *Edna... the day that Sam was taken from us he said something to me I've never told you. He told me he thought God took your baby from you so that thousands of homeless babies might have their chance to be loved.*

— *You don't understand.*

— *Maybe Sam was wrong...*

(...)

— *What are you doing, Auntie Edna?*

— *We're going away.*

— *Why?*

— *Why not? Tonight. I'll get your hat and coat.*

— *Who's that?*

— *I don't know...*

Al contrario de lo que aparece en el epígrafe, Edna (el personaje de Garson) finalmente acepta que Tony (a quien Puig cambia el nombre por Sam) sea adoptado por los Eldridge, no le pide que la llame «mamá» ni le promete que vivirán juntos en «una casa con verja y todo», solo menciona por un momento que se irán y enseguida se arrepiente. Además de agregar dramatismo, Puig elige cerrar el epígrafe con una incógnita planteada en la última didascalia («¿se permitirá tal acto de egoísmo?, ¿esa verja que había de separar del mundo a ella y el pequeño no existe?, ¿nunca existió, ni existirá?»), en la que parece romper la cuarta pared y dirigirse al público.

JJ: (putting her hungry arms around ^{orphan} ~~the orphan~~) "Darling, from
 now on, I want you to call me Mummy, not Auntie Edna.
 You and I - we're going away. We're going to have
 a real home, together."
 Child: "Oh, Auntie-Mummy! just us two? Will it have a fence
 and all?"
 JJ: "A fence and all!"
 #5 notros was?

Cruz de la Estrada de este lado

Abozabo : Buen trabajo has hecho ^{Cruz de la Estrada de este lado}. Mas problema queda
solucionado. Pero ahora surge otro. Los
El dridgh. quieren el pequeño fante

JJ : (sus ojos se vuelven duros como el cristal) No,
A se niño le devolví ya la vida, ~~le~~ me puse y
me pertenece!

A : Si, tu le devolviste la vida. Pero el necesitaba un
hogar, una casa normal, con padres que cuiden
su hijo. Este no es un hogar, es una institución.

JJ : ~~(señalando)~~ Entonces, vine de aquí, ^{dejaré}
el bido. He encontrado padres para miles de
~~ninos~~ ^{niños}. Ahora quien va a venir para mí!
Quien a Sean. Aquí está mi resumen al Correo.

A : ~~Espera,~~ ^{Escúdate,} él dice que tu mas de cuatro veces
dijo algo que nunca te dijó. Me dijo que
él creía que Dios te había quitado a tu propio
hijo ^{entiéndelo} pero que mil vez de ~~dentro~~ sin hogar pudiera
haber lo que era el cariño... En fin, tu
mandando tal vez se equivocó. (sale)

JJ : ~~Este asunto del gobierno~~ ^{sobre el} el pobre, pero se rehace
sobre el cuanto donde estuvo el pequeño fantasma
~~pero~~ ^{pero} sobre el al buen fauno con sus brazos
redondeados al cariño)

Textolxc 8 M 13 - Subt. Bod 10

HYPERBOREA. REVISTA DE ENSAYO Y CREACIÓN :: 5 (2022) 85

se rehace y sube al cuarto donde duerme el pequeño Sam, lo despierta y estrecha al huérfano con sus brazos sedientos de cariño»).

En el tercer manuscrito Puig traduce al castellano el final del diálogo inventado en inglés e introduce además una didascalia final con tono pesimista que pasa a las primeras dos versiones del capítulo seis:

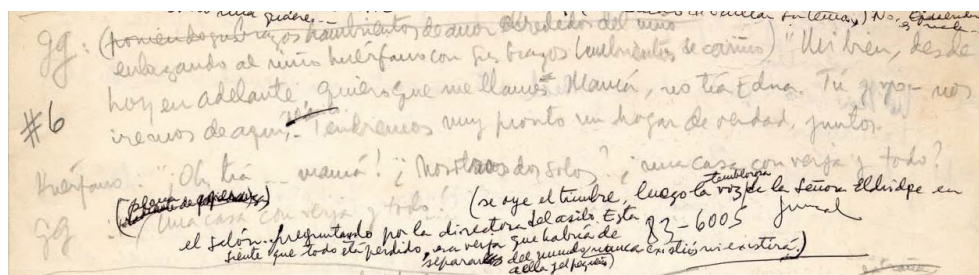


Figura 12 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.15.0208R)

En la segunda versión del capítulo el epígrafe aparece casi tal cual como en la publicación:

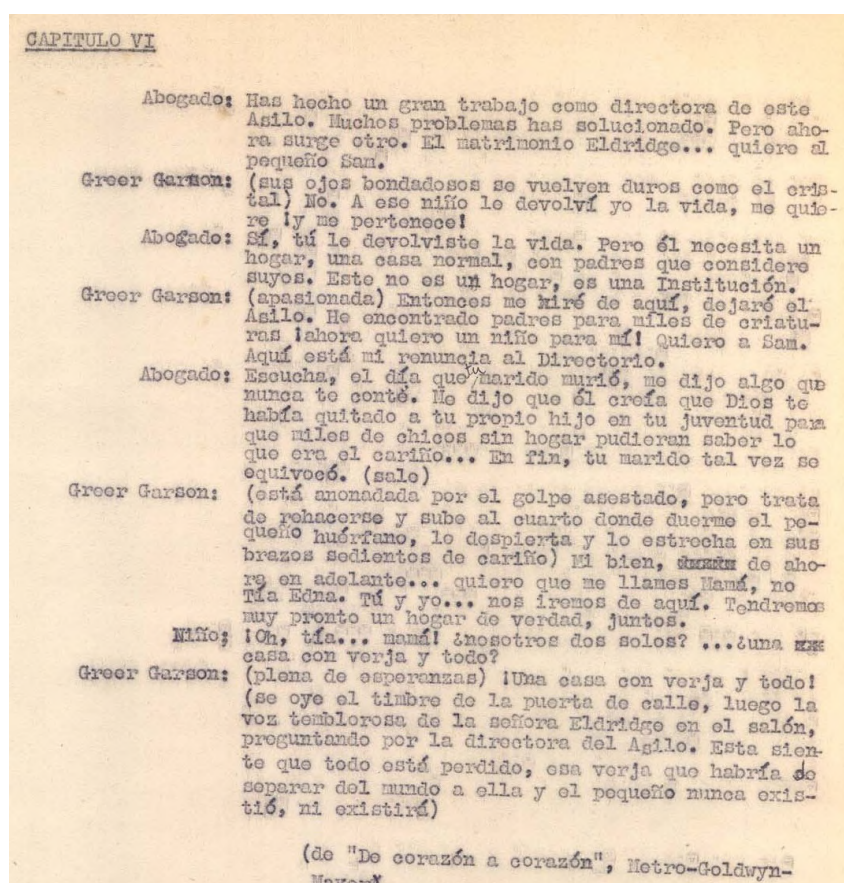


Figura 13 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.44.0563)

Hay algunas diferencias en el orden de palabras («Muchos problemas has solucionado»), uso de mayúsculas/minúsculas (Institución); la didascalia

final del abogado está incompleta; Garson dice «quiero que me llames mamá, no tía Edna» (el nombre todavía aparece); la última didascalia dice «Esta siente que todo está perdido» (que luego cambia por «en peligro») y el final es pesimista.

Recién en la tercera versión del capítulo de los pre-textos redaccionales Puig corrige la didascalia final hasta dejarla tal como luego será publicada:

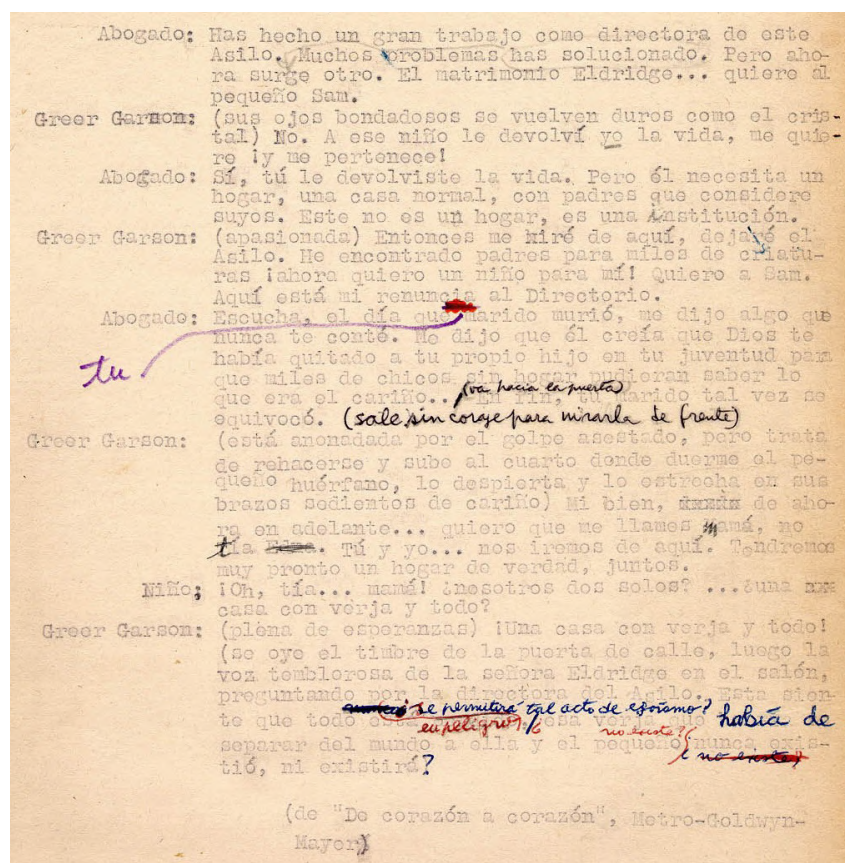


Figura 14. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.45.0595)

La traducción al inglés de Suzanne Jill Levine sigue la versión de Puig en castellano.

«es divino poder desparramarse en la cama, como una esvástica»

El epígrafe del capítulo siete corresponde a Norma Shearer en *Mujeres* (MGM):

Madre: (muy elegante, como todo lo que está a la vista; sentándose en la cama de su hija divorciada) ¿Lindo libro?

Norma Shearer: (recostada leyendo, íntegra y frágil a la vez, bella) No sé, Nancy me lo acaba de pasar. Trata de amor, son versos (lee)... «Si el Amor te hace una seña, síguelo, aunque sus senderos sean escarpados. Y cuando sus alas te envuelvan, entrégate a él. Aunque su voz quebrante tus sueños como el Viento Nórdico devasta el jardín».

Madre: En fin, qué te puedo decir... Nancy no ha tenido gran tacto (repentinamente), Ay, querida ¿no podrías encontrar...?

Norma Shearer: (cerrando el libro secamente)... un hombre bueno. Ya hemos tratado el tema, mamá. Yo encontré al único hombre que quise. Y lo perdí.

Madre: Bueno, no te aflijas, hijita. Vivir sola tiene sus compensaciones. Puedes ir adonde quieres, vestirme y comer como se te antoja. ¡Yo tuve que esperar veinte años para ordenar un menú a mi gusto! Para tu padre era alpiste. Y además, es divino poder desparramarse en la cama, como una esvástica. Buenas noches, querida.

Norma Shearer: Buenas noches, mamá.

Madre: No leas con esa luz. Te hará mal a la vista (sale; la hija acomoda la almohada, recomienza a leer).

Norma Shearer: «Mas si por miedo has de buscar en el Amor solo paz y placer, entonces mejor será que pases de largo por su umbral, rumbo al mundo sin inviernos ni primaveras ni veranos, donde reirás, pero no a carcajadas, y llorarás, pero no todas tus lágrimas».

Comparado con el diálogo original, Puig agrega una primera instancia de lectura del libro de poemas por parte de Shearer (que no se ve en la película) y desarrolla también las réplicas de la madre, borrando el nombre de Stephen (esposo de la protagonista) y contando sobre su propia experiencia con la soltería:

— Good book?
— I think so. It seems to be about love.
— Mary, I wish you could find...
— «Some nice man»... Haven't we been over that enough times, dear? I had the only one I ever wanted. If it hadn't been for my pride...
— But Stephen is happy, dear. Why can't you forget him?
— Now, Mother.
— Well, cheer up, Mary. Living alone has its compensations. It's marvelous to be able to spread out in bed like a swastika. Good night, dear.
— Good night, darling.
— And don't read too long. It'll hurt your eyes.
— «But if you would seek only love's pleasure... then it is better for you to pass out of love's domain into the outside world... ..where you shall laugh, but not all of your laughter... and weep... but not all of your tears.»

Entre los pre-textos prerredaccionales de la novela hay un dactiloscrito y dos manuscritos en los que Puig ensaya este epígrafe. En el dactiloscrito lo hace en inglés con escasas didascalias:

Mother: (sitting on the bed). - Good book?
Norma Shearer: Don't know. Nancy just gave it to me. It's about love. ~~the~~ Poetry. All about love. (Reads) "When love beckons to you, follow him, though his ways are hard and steep. And when his wings enfold you, yield to him. Though his voice may shatter your dreams as the North Wind lays waste the garden."
Mother: Well, do cheer up, darling. Living alone has it's compensations. You can go where you please, wear what you please and eat what you please. I had to wait twenty years to order the kind of meal I liked! Your father called it bird-food- And, heaven knows, it's

redondo

Figura 15 (detalle). (TBAA, (ID puig.NTbaa.N.C.11.0121R)

Al dorso continúa con el resto del diálogo y en la parte inferior de la hoja, Puig escribe en castellano y con lápiz las dos partes del poema que lee Shearer al comienzo y al final del epígrafe:

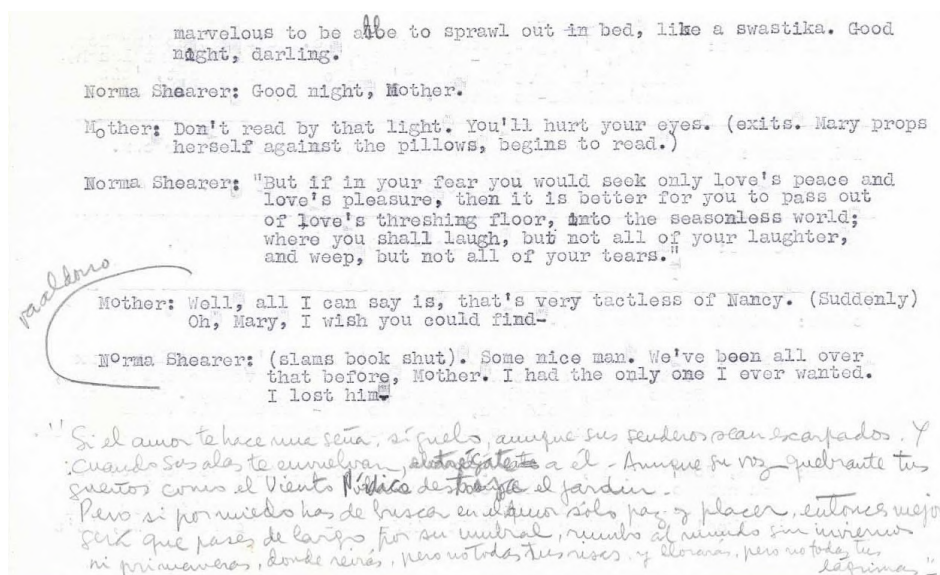


Figura 16. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.11.0121V)

Se trata de un pasaje de *El profeta* de Kahlil Gibran y presenta diferencias con el texto original incluso en el parlamento de la película. Puig respeta ese recorte y añade al principio una parte del texto que antecede a la que viene al final de la conversación en el film.

En el primer manuscrito Puig ensaya el diálogo al castellano:

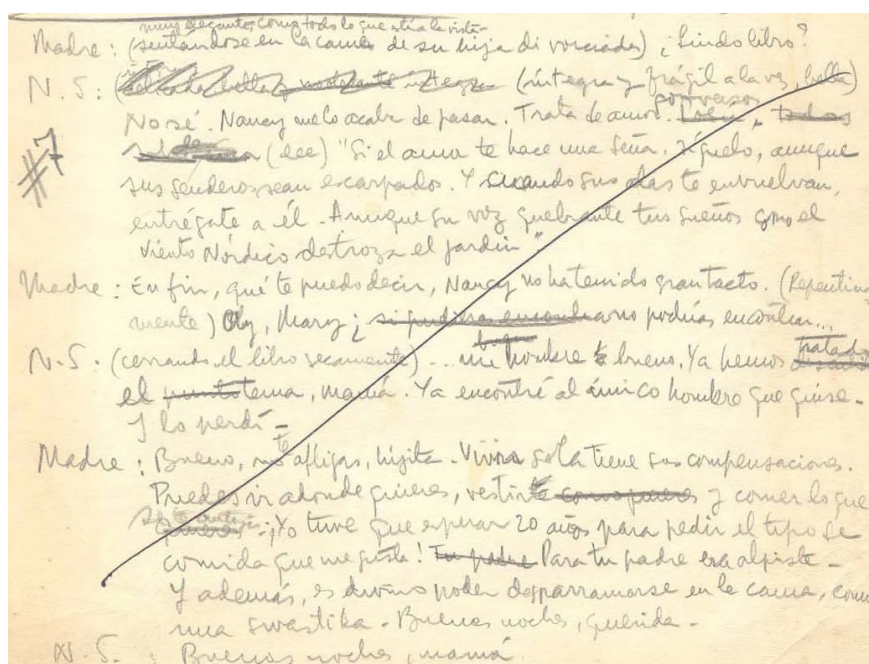


Figura 17. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.12.0134R)

Añade las didascalias tal como irán publicadas y mantiene el nombre del personaje de Shearer (Mary) cuando su madre se dirige a ella, que luego será reemplazado por «querida» en el vocativo. En otra hoja aparece el resto del diálogo que faltaba, con el final del poema:

(Shearer)
 Madre: No leas con esa luz - te hará mala la vista (sale. Mary acomodando ~~contra~~ la almohada, comienza a leer)
 N.S.: "Mas si por miedo has de buscar en el Amor sólo paz y placer, entonces mejor será que pases de largo por su umbral, rumbo al mundo sin inviernos, ni primaveras ni veranos, donde reirás, pero no ~~son~~ todas tus fuerzas, y llovarás, pero no todas tus lágrimas."

Figura 18. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.12.0137R)

Agrega «ni veranos», que no aparecía en la versión manuscrita. En la segunda versión del capítulo de los pre-textos redaccionales el epígrafe aparece casi tal cual como en la publicación:

Madre: (muy elegante, como todo lo que está a la vista; sentándose en la cama de su hija divorciada) ¡Lindo libro?
 Norma Shearer: (recostada leyendo, íntegra y frágil a la vez, bella) No sé, Nancy me lo acaba de pasar. Trata de amor, son versos (lee)... "Si el Amor te hace una seña, síguelo, aunque sus senderos sean escarpados. Y cuando sus alas te envuelvan, entrégate a él. Aunque su voz quebrante tus sueños como el Viento Nórdico destruye el jardín".
 Madre: En fin, qué te puedo decir... Nancy no ha tenido gran tacto. (repentinamente) Ay, querida ¿no podrías encontrar...
 Norma Shearer: (cerrando el libro secamente) ...un hombre bueno. Ya hemos tratado el tema, mamá. Ya encontré al único hombre que quise. Y lo perdí.
 Madre: Bueno, no te ~~aflijas~~ ^{devastas}, hijita. Vivir sola tiene sus compensaciones. Puedes ir adonde quieras, vestirme y comer como se te antoja. ¿No tuve que esperar 20 años para ordenar un menú a mi gusto? Para tu padre ~~era~~ ^{era} alpiste. Y además, es divino poder desparramarse en la cama, como una swastika. Buenas noches, querida.
 Norma Shearer: Buenas noches, mamá.
 Madre: No leas con esa luz. Te hará mal a la vista. (sale, la hija acomodando la almohada, comienza a leer)
 Norma Shearer: "Mas si por miedo has de buscar en el Amor sólo paz y placer, entonces mejor será que pases de largo por su umbral, rumbo al mundo sin inviernos ni primaveras ni veranos, donde reirás, pero no ~~son~~ ^{devastas} todas tus fuerzas, y llovarás, pero no todas tus lágrimas".

Figura 19 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.47.0644)

Presenta algunas variaciones («el viento nórdico destruye el jardín» y con lápiz cambia el verbo por «devasta», por ejemplo) y, curiosamente, opta por la forma «swastika» (una mezcla de la palabra en español y en inglés y

alemán) en la frase que luego queda «es divino poder desparramarse en la cama, como una esvástica». La opción se sostiene en las versiones tres y cuatro del capítulo y solo aparece la palabra en español en la versión publicada.

En la traducción al inglés de Suzanne Jill Levine, el capítulo siete aparece encabezado por un diálogo de Norma Shearer en la película *Marie Antoinette* (también de MGM):

Norma Shearer: (a young woman whose hair has turned white after a few months in the People's Prison, walks up the platform of the guillotine where she's to be decapitated, suddenly she remembers herself as an enraptured adolescent in the Viennese palace at the time of her prospective engagement to the Dauphin of France) I'll be queen of France! (the drums roll, the queen's head falls and the crowd roars with excitement)

The dashing young diplomat: (overlooking the savage spectacle from a tower, he lifts his eyes to the sky, then looks at the inscription in the ring that the beautiful Queen of France once gave him, reading it to himself) «Everything leads to thee».

A través de las didascalias, el epígrafe repone el contexto de la única línea que toma de la película, que es: «*Oh, Mama, think of it. I shall be queen. I shall be queen of France*» y que, en el libro, se sintetiza en «*I'll be queen of France*». La inscripción en el anillo que lee el Conde Axel de Fersen (al que se refiere como «*The dashing young diplomat*») es ligeramente distinta. En el texto dice «*Everything leads to thee*» y se elide el objeto que aparece en la imagen del film: «*Everything leads me to thee*».

«¿Sabes lo que eres para mí? ¡París!... Eso eres tú. ¡París entera!»

El epígrafe del capítulo ocho corresponde a Hedy Lamarr en *Argelia* (Artistas Unidos):

El ladrón: (durante años escondido de la policía en los vericuetos de la casbah) De modo que decidió volver por aquí, y dar otro vistazo a la fiera... ¿Qué le parece mi jaula?, ¿qué le parece la casbah de Argel?

Hedy Lamarr: No me gusta viajar, me pone nostálgica. Si cuando abro los ojos por la mañana no veo París, de buena gana volvería a cerrarlos. ¿Ud. conoce París?

El ladrón: (con orgullo) Piedra por piedra, calle por calle, boulevard por boulevard.

Hedy Lamarr: (mirando la mísera taberna en que se encuentran) ¡Qué lejos estamos de todo aquello!

El ladrón: (señalando las joyas que ella luce) ¿No la inquietan lugares como este?

Hedy Lamarr: No si estoy con Ud., Pepe LeMoko.

El ladrón: (estrechándola en sus brazos) ¡Eres hermosa! Pero eso es tan fácil decirlo... Te lo habrán dicho hasta el cansancio. Lo que yo quiero expresarte es diferente. Para mí eres más que hermosa. Durante dos años me he sentido perdido, como caminando con los ojos cerrados, dormido. Y de pronto me despierto —porque tú apareces— y ya no sé cómo pude soportar tanto tiempo esperándote. ¿Sabes lo que eres para mí? ¡París!... Eso eres tú. ¡París entera!

Hedy Lamarr: (tiernamente) Es hora de irme... Trataré de volver mañana. Temprano. Pero... ¿y si no me fuera posible?, ¿no podrías tú salir de esta casbah para ir a mi encuentro, Pepe?

Comparado con el diálogo original, Puig monta y sintetiza tres diálogos de tres momentos distintos de la película:

— *So you wanted to take another look at this strange, wild animal.*
— *Strange but not so very wild.*
— *How do you like my cage?*
— *I don't know. Yet.*
— *Do you like Algiers?*
— *I don't like travelling; makes me homesick.*
— *Does it?*
— *If I can't see Paris when I open my eyes in the morning I want to go right back to sleep. Do you know Paris?*
— *Do I know Paris? Now is summertime.*
— *Champs-Élysées...*
— *La Gare du Nord...*
— *The Opéra, Boulevard des Capucines...*
— *Albesse, La Chapelle...*
— *Rue Montmartre*
— *Boulevard de Rochechouart*
— *Rue Fontaine*
— *La Place Blanche.*
— *La Place Blanche.*
— *What a small world.*
— *Cigarette?*
— *Thanks. Got a light?*
— *We are a long way from home.*
(...)
— *You're not worried yourself?*
— *No. Not while I'm with you.*
(...)
— *You're beautiful. That's easy to say. I know a lot of people have told you. But what I'm telling you is different. See? For me, you're more than that. For two years, I've been lost. Like walking in my sleep. Slowly I wake up. That's you. I don't know what I've been doing all that time, waiting for you without knowing it. Do you know what you are to me? Paris. That's you. Paris.*
(...)
Can you hear it? That's my heart beating.
(...)
— *It's late. I must go.*
— *Suppose you don't come tomorrow.*
— *Suppose I don't. Can't you ever get away from the Casbah?*

La traducción es bastante fiel y manipula poco el contenido de los parlamentos. Este montaje da una idea completa del desarrollo de la relación entre los personajes de Hedy Lamarr y Pepe LeMoko y los deja en un punto crucial, como en un precipicio, que funciona como remate para el epígrafe, manteniendo el suspenso de lo que pasará, tal como lo hace también en el de Greer Garson del capítulo seis.

Entre los pre-textos prerredaccionales de la novela hay un dactiloscrito con intervenciones a mano y un manuscrito en los que Puig ensaya este epígrafe. En el primero, como es habitual, lo hace en inglés:

~~The handsome thief: "So you thought you'd take another look at the atrange, wild animal... What do you think of my cage? You like Algiers?"~~
 The thief: So you thought you'd take another look at the atrange, wild animal... What do you think of my cage? You like Algiers?
no me gusta viajar, me pone nostálgica
 Hedy Lamarr: I don't like travelling, it makes me homesick. If I can't see Paris when I open my eyes in the morning, I want to go right back to sleep. Do you know Paris?
 The thief: (proudly) I know every street, every ~~like~~ alley, every boulevard.
 Hedy Lamarr: (looking at the shaby Casbah environ-
 ment) We're a long way from home.
qué lejos estamos de París aquí?
 The thief: (pointing to the jewels on her arm) ~~xxxx~~
 Aren't you worried in places like this?
No le inquietan lugares como este
 Hady Lamarr: Not when I'm with you, Pepe le Moko.
No si estoy con él. Me gusta

Figura 20 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.15.0205R)

Se mantiene bastante cerca del diálogo que se oye en la película con leves diferencias («What do you think of my cage?» en lugar de «How do you like my cage?», tal como se oye en el film, por ejemplo). Con lápiz va probando traducir algunos de los parlamentos. En el verso de la hoja continúa el diálogo a mano:

The thief: (holding her in his arms) ~~saying~~
 you're beautiful! That's easy to say -
 maybe someone told you. But what I'm
 telling you is different. For me you're more
 than that. For two years I've been lost, like
 walking in my sleep. Suddenly I wake
 up - that's you - and I don't know how I
 went on all that time waiting for you.
 You know what you are to me? Paris!
 That's you! The whole town! (leaning
 close to her, in a tense whisper) Shut your
 eyes. Listen! Can you hear it?
 H. L.: That's my heart! ~~and~~ and I must go!
 (whispering back softly) I'll try to come
 back tomorrow. Early. But if I don't?
 Can't you get away from the Casbah, Pepe?

Figura 21 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.15.0205V)

En el manuscrito Puig traduce el diálogo al castellano en lápiz y letra manuscrita:

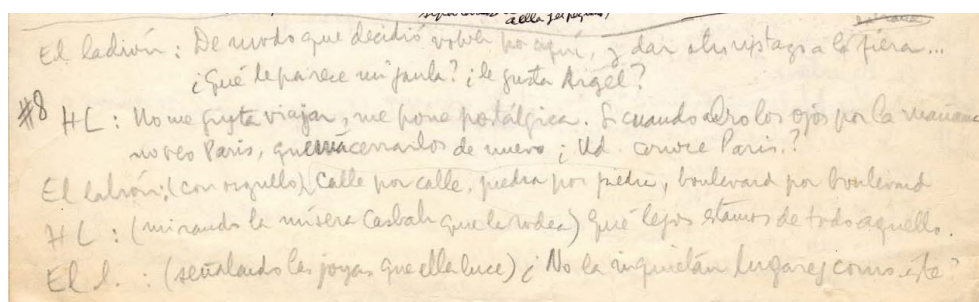


Figura 22 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.15.0208R)

Presenta pocas diferencias con la versión publicada en los diálogos («¿Le gusta Argel?» en lugar de «¿qué le parece la casbah de Argel?», por ejemplo) y en las didascalias («la misera Casbah que los rodea» en lugar de la «taberna en que se encuentran»). Del otro lado de la hoja continúa el diálogo:

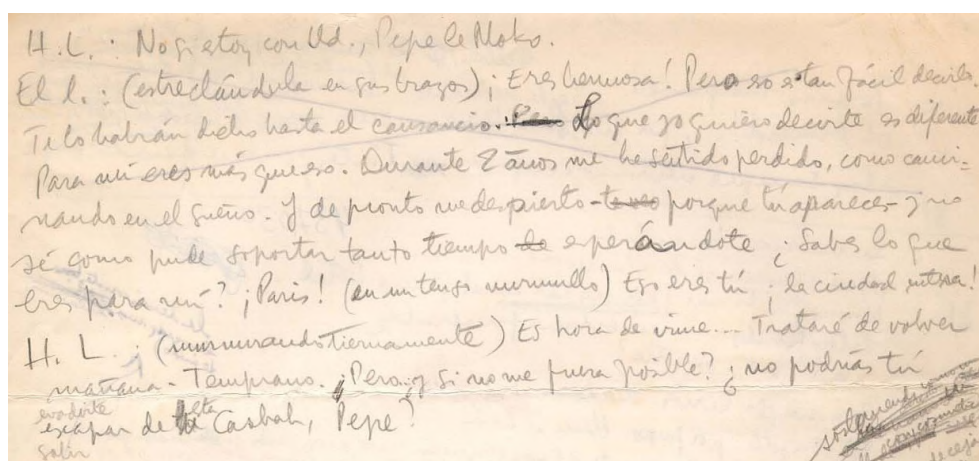


Figura 23. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.15.0208V)

El parlamento de Pepe presenta pocos cambios: «eres más que eso» (en lugar de «más que hermosa»), «caminando en el sueño» (en lugar de «caminando con los ojos cerrados, dormido»), «la ciudad entera» (en lugar de repetir «París»). La última línea de Hedy incluye algunas correcciones. Las modificaciones se extienden también a lo largo de las cinco versiones del capítulo de los pre-textos redaccionales.

La traducción al inglés de Suzanne Jill Levine sigue la versión de Puig en castellano.

«Tómelo, tómelo de un trago si no le gusta...»

El epígrafe del capítulo nueve corresponde a Susan Hayward en *Mañana lloraré* (MGM):

Enfermera: (alcanzando un whisky a su paciente, futura alcohólica) Escuche querida, quiero que tome un traguito, no es lo más indicado pero le hará ver las cosas un poco mejor.

Susan Hayward: (sin consuelo desde la muerte de su prometido) No, gracias.

Enfermera: Tómelo, tómelo de un trago si no le gusta.

Susan Hayward: ¿Para qué voy a tomar?

Enfermera: (con buena intención) Le hará dormir toda la noche.

Susan Hayward: No me gusta el alcohol.

Enfermera: Es bueno, ayuda a olvidar.

Susan Hayward: ¿Olvidar?, ¿qué es lo que debo olvidar?, ¿el amor de David?, ¿su sonrisa?, ¿su comprensión? ¿Ud. no se da cuenta de que ya estoy olvidando, y es eso lo que me mata? A veces pasan tres días... ¡y no puedo recordar su rostro! (perdiendo el control de sus nervios) ¡¡Y Ud. quiere ayudarme a olvidarlo!!... (histéricamente) ¡¡¿Qué clase de persona es Ud.?! (solloza hundiendo la cabeza en la almohada, poco a poco se calma). Perdóneme, pero es que me siento tan mal, tan confundida... a veces de noche me despierto y no puedo creer que sea verdad, pienso que no ha muerto, que todo ha sido una pesadilla, no es posible que lo único bueno que me pasó en la vida se haya terminado para siempre... pero estiro la mano para tocarlo y en la oscuridad no hay nada... no puedo tocar nada, y esa nada no es él, esa nada soy yo... (la enfermera acerca el vaso a los labios de la paciente, esta bebe con esfuerzo todo el contenido).

Comparado con el diálogo original, Puig manipula extensamente el parlamento:

—Because I'm telling you, Lillie, my girl, you've got to forget.

—I've got to forget? His smile, his love? His understanding? Don't you understand, Ellen? I am forgetting. That's what's killing me. Sometimes three days go by... and I don't remember his face, his name... that I said, «I love you and I always will.» What kind of a person am I? What's the matter with me? Can't I feel anything? Is everything about me fake? My heart and my talent, everything? Mama's tried to help and so have you. Now I've chased her out of here. I'm nasty and vicious. I say things I don't mean. I'm so mixed-up, so confused. Sometimes at night... I wake up and I don't believe it's true at all. He never died. It was just a dream, and now the dream's ended and he's here. But he isn't. And it hurts. It hurts so hard. And then, maybe because I can't stand the pain... or I'm just no good, I forget. Like I never said, «I'll marry you.» Like the one good thing that ever happened in my life... never did. And then when I try to touch it... when I reach out and try to hold it... just the memory of it... I reach out into the darkness and there's nothing. And that nothing isn't David. It's me, Lillian Roth.

—Drink it. Go on, drink it.

—What for?

—Because then maybe you'll get a good night's sleep. This isn't in the rulebook, but I can't think of anything else. One gulp or you'll never get it down.

Recorta el monólogo de Hayward, altera el referente de algunas declaraciones («¿Qué clase de persona es usted?» le pregunta a la enfermera cuando en el film se refiere a sí misma: «What kind of a person am I?») y reordena las intervenciones de los dos personajes.

Entre los pre-textos prerredaccionales de la novela hay tres manuscritos y un dactiloscrito en los que Puig ensaya este epígrafe. En el primero lo hace en letra manuscrita en inglés.

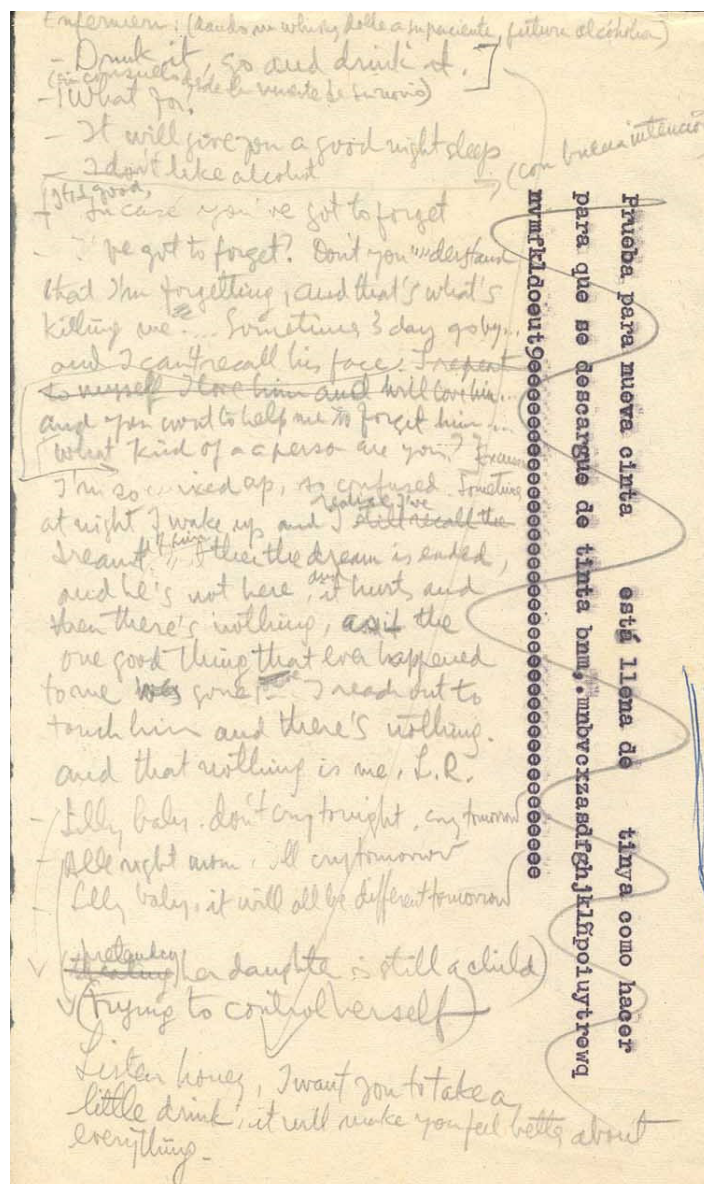
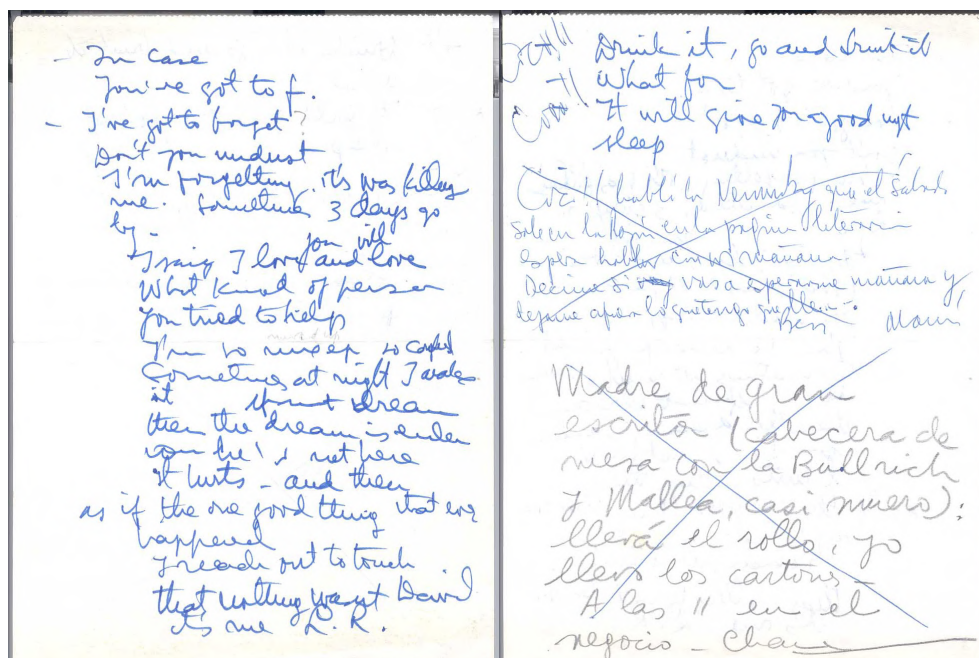


Figura 24 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.12.0140V)

El monólogo de Susan Hayward aparece desarrollado, el orden todavía no es el definitivo y figura la madre, a quien se le atribuye alentar a su hija a beber: («Listen honey, I want you to take a little drink, it will make you feel better about everything»), y enuncia el título del film («Lilly baby, don't cry tonight, cry tomorrow» le dice, y la didascalia indica «pretending her daughter is still a child») en una línea que tiene lugar al comienzo de la historia. Como en otros casos, Puig realiza un montaje de diferentes partes de la película para armar el epígrafe.

En el segundo manuscrito Puig ensaya a mano y con tinta azul el monólogo de Susan Hayward en inglés con mínimas diferencias con respecto a la anterior e incluye la incitación a beber de la enfermera como puntapié inicial sin más conversación que esa:



Figuras 25 y 26. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.12.0144R))
y (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.12.0144V)

En el tercer manuscrito Puig ensaya el epígrafe en castellano en letra manuscrita con lápiz:

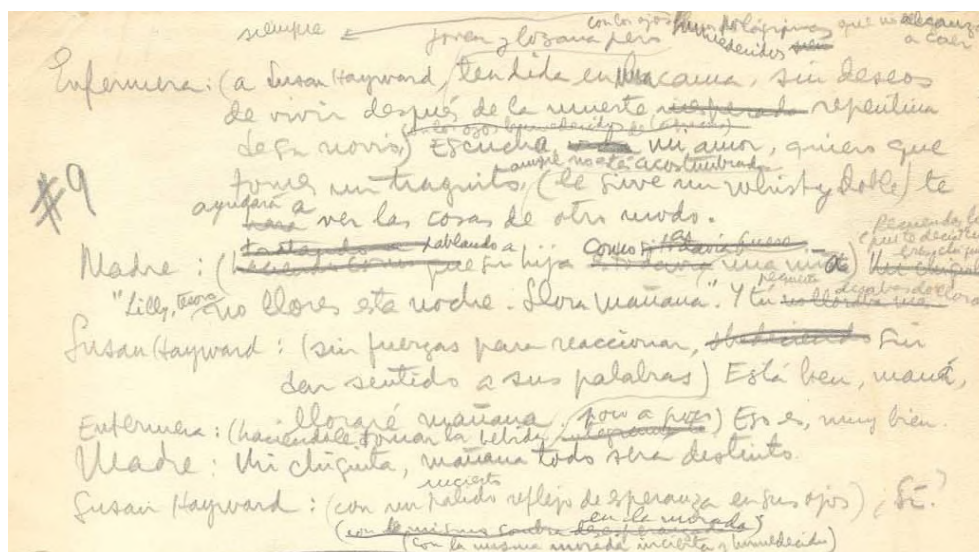


Figura 27 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.12.0134R)

Esta versión no incluye el monólogo de Susan Hayward y, a excepción de eso, sigue el texto escrito en inglés.

En el dactiloscrito Puig ensaya a máquina el epígrafe en castellano:

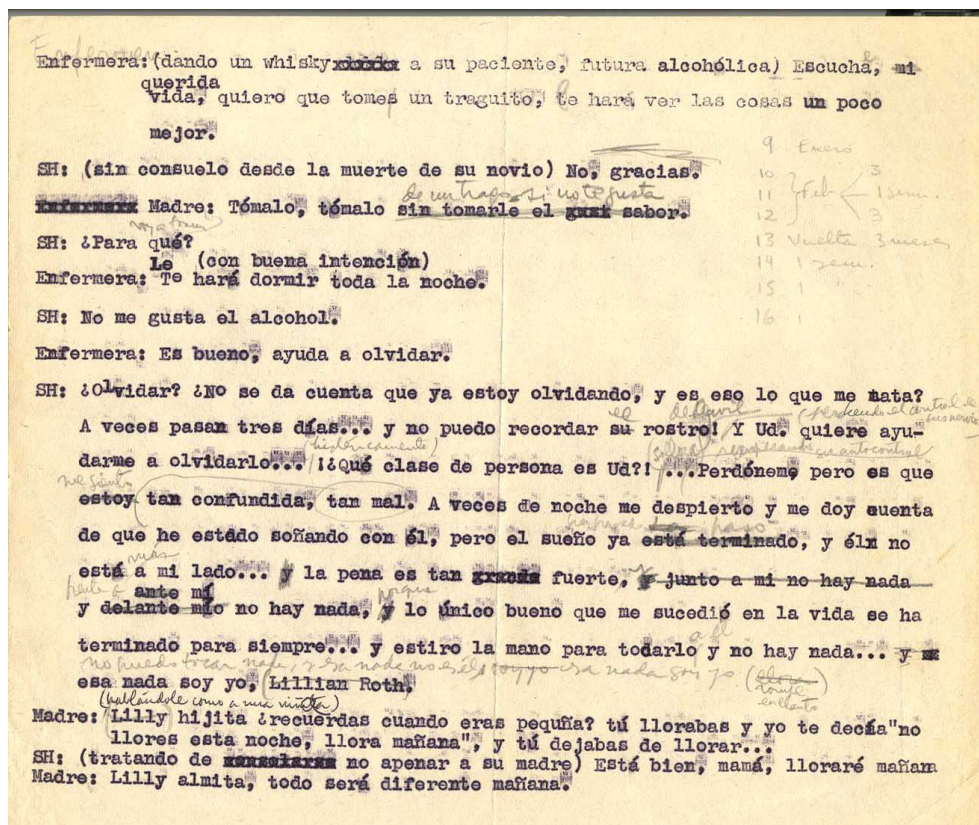


Figura 28. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.12.0133V)

Presenta algunas diferencias con la edición publicada («novio» en lugar de «prometido», por ejemplo), pero también sigue la versión en inglés. En la versión dos del capítulo nueve de los pre-textos redaccionales el epígrafe aparece casi tal cual como en la publicación («todo fue una pesadilla» en lugar de «todo ha sido una pesadilla»), desaparece la madre y solo quedan la enfermera y Hayward.

La traducción al inglés de Suzanne Jill Levine sigue la versión de Puig en castellano.

«por qué los hombres que queremos no son como queremos...»

El epígrafe del capítulo diez corresponde a Lana Turner en *Las Follies de Ziegfeld* (MGM):

La anciana del guardarropa: (en el camarín de las coristas que debutan esa noche en las «Follies» de Ziegfeld) Se me considera infalible, y creo que tú eres sin duda la que escalará la fama.

Lana Turner: ¡Gracias! (vuelve a mirarse al espejo para retocar su extravagante atavío).

Corista: Ahora tienes que beber de esa copa llena, como lo pide la costumbre.
La anciana del guardarropa: Sí, bebe el champagne de esta copa, eres la elegida.

Lana Turner: (sin querer al darse vuelta hace caer la copa de la mano de la anciana, las demás coristas lanzan una exclamación de espanto) Perdón, espero que esto no sea un mal presagio.

La anciana del guardarropa: (tratando de ocultar su profundo temor) No querida, no es nada...

Lana Turner: Estaba distraída, pensando... en el amor, pensando en por qué los hombres que queremos no son como queremos...

Comparado con la película, Puig inventa la totalidad del diálogo y la situación que aparece en el epígrafe. Solo dos elementos se mantienen. Al principio Lana Turner tiene una pequeña línea similar al final del epígrafe («por qué los hombres que queremos no son como queremos») cuando dice: «Why can't the men you want have the things you want?». Por otro lado, el mal presagio que podría significar haber derramado la copa de champagne (tal como aparece en el epígrafe) tiene cierta familiaridad con una advertencia que reciben las coristas antes de salir a escena por primera vez en la película («Some of you are gonna wind up with your names in electric lights. Some of you are gonna wind up with a husband and kids. And some of you are gonna wind up... Well, not so good»). Así como el diálogo es «inventado», también lo es la escena descripta. La didascalia es una tercera persona que le permite a Puig entrometerse en el film, manipular a los personajes y sus discursos, le otorga el papel de «narrador» del que siempre escapa y, como Toto y Molina, «traiciona» la «responsabilidad» que le otorga ese trabajo, convirtiéndose en un narrador poco confiable.³⁶

Entre los pre-textos prerredaccionales de la novela hay dos manuscritos en los que Puig ensaya este epígrafe. En uno escribe con lapicera y letra manuscrita un parlamento de Lana Turner perteneciente al film *The Postman Always Rings Twice*. En el otro manuscrito Puig ensaya a mano el diálogo de Lana Turner que irá con algunas modificaciones a la versión publicada:

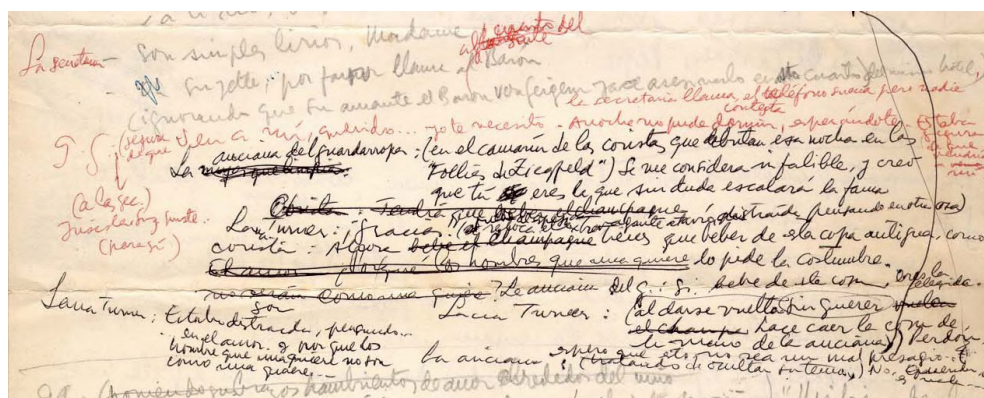


Figura 29. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.15.0208R)

³⁶ Un problema explorado más adelante a fondo con Josemar, el narrador y protagonista de la *Sangre de amor correspondido* (1982).

Se incluye la situación en el camarín con la anciana del guardarropa pero aparece también la voz de las coristas, a quienes se les atribuye la línea «Ahora bebe el champagne tienes que beber esta copa antigua, como lo pide la costumbre». En la segunda versión del capítulo diez de los pre-textos redaccionales el epígrafe aparece casi tal cual como en la publicación (dice «copa antigua» en vez de «copa llena», por ejemplo). En la versión tres agrega con lápiz correcciones tal cual la publicación.

La traducción al inglés de Suzanne Jill Levine sigue la versión de Puig en castellano.

«Soy una mujer de suerte...»

El epígrafe del capítulo once corresponde a Bette Davis en *La loba* (Samuel Goldwyn-RKO):

Bette Davis: (imperativa mujer otoñal, se pasea nerviosamente por la sala de su mansión sureña, pocos años después de la guerra de Secesión, mientras su marido enfermo la mira desde la silla de ruedas) Ya sabes que por algo me casé contigo. Y el motivo al final resultó ser este (pausadamente). No era lo que yo pretendía, pero ahora debo conformarme. Nunca lo tuve muy claro, aunque (su marido se lleva angustiosamente la mano a la garganta) era fácil prever que tú morirías, antes que yo. Pero lo que nunca se me ocurrió es que enfermarias del corazón tan pronto y tan gravemente. Soy una mujer de suerte, Horacio, siempre he tenido suerte (el marido con dificultad acerca la silla de ruedas a la mesa donde está el remedio). Y seguiré teniendo suerte (el marido la mira, parece faltarle el aire, extiende la mano para alcanzar el pequeño frasco medicinal, lo destapa, el frasco escapa de su mano temblorosa, cae al suelo y se hace pedazos; ella no se mueve, su marido se asfixia lentamente; ella lo mira sin moverse hasta estar segura de que ha muerto, después se levanta para pedir auxilio a la servidumbre).

Comparado con la película, Puig amalgama las réplicas de la actriz protagonista en la forma de un monólogo quitando todas las intervenciones de su marido:

— *Why did you marry me?*

— *Because I was lonely when I was young. Yes, lonely. Not in the way people usually mean. I was lonely for all the things I wasn't gonna get. Everybody was so busy at home, and so little place for what I wanted. Then Papa died and left Ben and Oscar all the money.*

— *So you married me.*

— *Yes. I thought you'd get the world for me. You were a small-town clerk then. You haven't changed.*

— *And that wasn't what you wanted.*

— *No, it wasn't. It wasn't what I wanted. But it didn't take me long to find out my mistake. Then it was just as if I couldn't stand the sight of you. I couldn't bear to have you touch me. I thought you were such a soft, weak fool. You were so kind and understanding when I didn't want you near me. The lies and excuses I used to make to you. And you believed them. That was when I began to despise you.*

— *Why didn't you leave me?*

— *Where was I to go? What money did I have? I didn't think about it much. If I had, I'd have known you'd die before I did. But I couldn't have guessed you'd get heart trouble so early, so bad. I'm lucky. I've always been lucky. I'll be lucky again.*

No mucho del diálogo original se conserva en el epígrafe, solo el remate final («*I couldn't have guessed you'd get heart trouble so early, so bad. I'm lucky. I've always been lucky. I'll be lucky again*» que pasa a «lo que nunca se me ocurrió es que enfermarias del corazón tan pronto y tan gravemente. Soy una mujer de suerte, Horacio, siempre he tenido suerte... Y seguiré teniendo suerte»). Puig toma algunas palabras de la actriz e información que se va otorgando al espectador a lo largo de la película para crear un texto nuevo que da una idea de su personaje, una impresión que permita al lector (tanto el que vio el film como el que no) darse una idea sobre cuál es la historia, el conflicto principal y el modo en que la actriz/personaje lo enfrenta.

En la traducción al inglés de Suzanne Jill Levine, el capítulo once aparece encabezado por un diálogo de Bette Davis en otra película: *The Letter* (Warner Bros.):

The British planter: (to his wife, who has just confessed to him that she didn't kill a man in self-defense, but out of spite because he was abandoning her) We must stay together, it's all in the past now.

Bette Davis: (looking aimlessly at the flawless furniture of that Southeast Asia cottage, far out in the jungle) But can't you see...? With all my heart I still love the man I killed...

(from *The Letter*, Warner Bros.)

El epígrafe sintetiza en dos líneas un diálogo que en el film es más largo:

— *So what about you? Can you go on?*

— *I'll try. I'll really try.*

— *That isn't what I was asking.*

— *I'll do everything in my power to make you happy.*

— *That's not enough, unless... Leslie, tell me... Now... this minute... Do you love me?*

— *Yes, I do. No! I can't, I can't, I can't!*

— *Leslie, what is it? Leslie, what is it?!*

— *With all my heart, I still love the man I killed!*

La intervención de Herbert Marshall (identificado como «*The British planter*») que figura en el epígrafe no se corresponde con el diálogo de la película. En el texto resuelve «*We must stay together, it's all in the past now*». En su lugar, en el film pregunta «*Do you love me?*». En ambos casos Bette Davis responde con las mismas palabras: «*With all my heart, I still love the man I killed*».

«¿Qué sabe Ud. de mi alma?»

El epígrafe del capítulo doce corresponde a Mecha Ortiz en *El canto del cisne* (Lumiton):

El joven compositor: (recorriendo un bosque que se espeja en el lago Nahuel Huapi) Es extraño que este paisaje no la haga vibrar, porque su alma se reconoce en la belleza.

Mecha Ortiz: (misteriosa mujer madura de la que solo se sabe que enviudó hace tiempo y rehúsa hablar del pasado) ¿Qué sabe Ud. de mi alma?

El joven compositor: Creo empezar a conocerla.

Mecha Ortiz: (hostil) Para conocer un alma es preciso dominarla.

El epígrafe presenta algunos cambios comparado con el diálogo en el film:

—¿Le gustó el paseo?

—No, pero tampoco me hizo feliz.

—Es su pensamiento el que destruye lo que puede hacerla dichosa.

—Tal vez.

—Y, sin embargo, tiene usted un alma que se reconoce en la belleza. Todo esto debería hacerla vibrar.

—¿Qué sabe usted de mi alma?

—Creo empezar a conocerla.

—Para conocer a un alma es necesario dominarla.

Como en casos anteriores, Puig manipula el diálogo original (la línea «tiene usted un alma que se reconoce en la belleza. Todo esto debería hacerla vibrar» pasa a «Es extraño que este paisaje no la haga vibrar, porque su alma se reconoce en la belleza», por ejemplo) para adaptarlo a su novela y sintetizar, en esas pocas líneas, el temple de la actriz protagonista. Se trata también de una necesidad práctica, donde se traslada al breve intercambio el mismo efecto que por acumulación producen los parlamentos a lo largo de la película. En los pre-textos prerredaccionales no se conservan manuscritos en los que Puig haya ensayado este epígrafe, probablemente por la cercanía geográfica y lingüística que tenía con la película. En la versión dos del capítulo doce, en los pre-textos redaccionales el epígrafe aparece casi tal cual como en la publicación con leves diferencias en las didascalias («un bosque que mira al Nahuel Huapi» en lugar de «se espeja en...», por ejemplo). En la tercera versión del capítulo Puig corrige con lápiz sobre la versión anterior conforme a la versión que luego sale publicada.

En la traducción al inglés de Suzanne Jill Levine, el capítulo doce aparece encabezado por un diálogo de Vivien Leigh en *The Hamilton Woman* (United Artists):

Prostitute in prison: (she has listened with fascination, in that dungeon in Calais, to the long tale of an old thief who claims to be Lady Hamilton, the fabulous mistress of Lord Nelson) And when Nelson died in Trafalgar, what happened? You were still young and beautiful. What happened then?

Vivien Leigh: (whom nobody believes when she tells the truth, reduced as she is to stealing gin in order to try and forget her loneliness and poverty) Then?

Prostitute in prison: Yes, what happened after?

Vivien Leigh: There is no then, there is no after.

El epígrafe se mantiene fiel al último diálogo del film entre la protagonista y la prostituta con la que comparte celda:

- *And then?*
- *Then what?*
- *What happened after?*
- *There is no then. There is no after.*

La didascalia y un cambio en la primera línea de la interlocutora (que pasa de «*And then?* » en el original a «*And when Nelson died in Trafalgar, what happened? You were still young and beautiful. What happened then?*» en el epígrafe) repone para el lector la historia de Lady Hamilton (el personaje de Leigh) y subrayan el drama de su trágico desenlace.

«*Qué noche encantadora habríamos pasado...*»

El epígrafe del capítulo trece corresponde a Marlene Dietrich en *Fatalidad* (Paramount):

- El general austrohúngaro: (en su *garçonnière* después del baile de máscaras) ¿Champagne?
- Marlene Dietrich: (extrae una pistola de entre la mostacilla del disfraz, le apunta) No.
- El general austrohúngaro: (de pronto dándose cuenta de que la muchacha es una espía y ha descubierto el mensaje secreto contenido en una insignificante boquilla) Supongo que el edificio ya estará rodeado por la policía.
- Marlene Dietrich: Lo siento, es mi trabajo.
- El general austrohúngaro: (sincero) Qué noche encantadora habríamos pasado si Ud. no hubiese sido una espía y yo un traidor.
- Marlene Dietrich: (nostálgica y desencantada) En ese caso jamás nos habríamos conocido.

Comparado con el diálogo original en la película, la versión en castellano de Puig es bastante fiel:

- *I think we'd better start on the champagne... I suppose you've also had the house surrounded.*
- *Yes. I'm sorry, it's my job.*
- *What a charming evening we might have had... if you hadn't been a spy, and I a... traitor.*
- *Then we might never have met.*

La mayor elaboración se encuentra en las didascalias, donde no solo repone el contexto en que se da la conversación, sino que también modifica acciones (Marlene Dietrich no saca ninguna pistola en esa escena de la película). En este sentido los epígrafes de *The Buenos Aires Affair* ponen también en práctica algo del orden del *pop art*, en la reapropiación de esa cultura y su re-presentación, pasada por el filtro de una sensibilidad *camp*, que repara en cada gesto, pose o modo de decir.

Entre los pre-textos prerredaccionales de la novela hay un manuscrito en el que Puig ensaya este epígrafe en inglés.

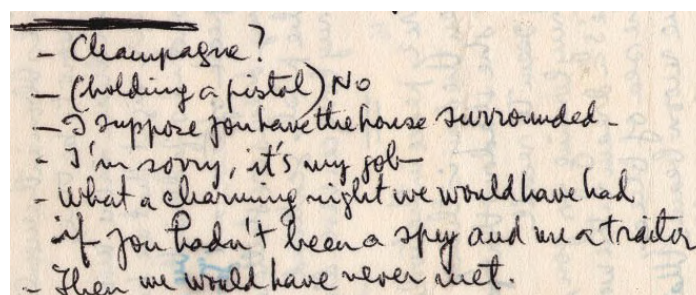


Figura 30 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.13.0187R)

La versión se asemeja bastante a la original, pero ya tiene las alteraciones que aparecen en el libro publicado (el diálogo abre directamente con la pregunta «Champagne?» en lugar de «*I think we'd better start on the champagne*», tal como se oye en el film). En la cuarta versión del capítulo trece de los pre-textos redaccionales el epígrafe aparece casi tal cual como en la publicación, con leves modificaciones en las didascalias (dice «rutinariamente nostálgica» en lugar de «nostálgica y desencantada», por ejemplo). En la quinta versión del capítulo Puig corrige con lápiz sobre la versión anterior conforme a versión publicada. La traducción al inglés de Suzanne Jill Levine sigue la versión de Puig en castellano.

«Hijito, este es tu padre...»

El epígrafe del capítulo catorce corresponde a Ginger Rogers en *Tierna camarada* (RKO):

Ginger Rogers: (se apresta a acostarse temprano pues trabaja en el primer turno de la fábrica de armamentos, como obrera; su bebé llora, lo toma en brazos, lo estrecha contra su pecho, sobre la mesa de luz está el retrato de un soldado de la Segunda Guerra Mundial, con serena tristeza lo muestra al bebe) Hijito, este es tu padre... Chris, este es tu hijo. Ustedes dos no van a conocerse nunca. Solamente por mí llegarán a saber algo el uno del otro. Por eso es que ahora los voy a presentar. Este es tu padre, hijito. Tienes sus mismos ojos y los mismos remolinos en el pelo... Recuérdalo, mi bien, recuerda a tu padre mientras vivas. Él no te dejó ningún dinero, no tuvo tiempo, mi vida. No te dejó millones de dólares, ni country clubs, ni coches último modelo, hijito. Tan solo te dejó un mundo mejor para que crecieras en paz. Lo compró para ti con su vida. Esa es tu herencia. Es un regalo personal para ti de tu padre.

Comparado con el diálogo original en la película, la versión en castellano de Puig sintetiza el monólogo de Ginger Rogers, conservando sobre todo la estructura del principio y del final, saltando las intervenciones de su esposo muerto:

—Little guy... This is your father. Chris... This is your son. You two aren't ever going to meet. Only through me will you ever know anything about each other. So now I'm making my introductions. This is the kid you never wanted till you met me,

Chris. And this is your dad, young fella.

—(Chris' voice) I think I've been loving you since the time you hit me on the forehead with a clinker.

—I knew him when he wasn't much bigger than you. Well, maybe a little bigger. You've got his eyes and that mop of hair. I mean that one hair on your head that never stays in place. That's your dad coming out all right. Seems funny to call him your dad. He was such a baby himself. Just by having been brought up with him, I know everything that's going to happen to you. When you're 7, some girl's gonna hit you over the head with a clinker. And when you're 10, you're going to cut her hair. And when you're 15, you're going to take her to her first dance... And break her heart. You see, little guy, I know the ropes.

—(Chris' voice) I've kind of made some plans about that kid of ours. I want him to have the best of everything, the very best from the minute he's born.

—remember him, son. Remember your father as long as you live. He was a fine man, Chris, boy. He never made speeches, but he went out and died so that you could have a better break when you grew up... Than he ever had. Not the same break, but a better one... Because he did a lot of thinking about you... In his own way. Never forget it, little guy. Never forget it.

—(Chris voice) a big backyard with a vegetable patch and a place for him to play.

—he didn't leave you any money. He didn't have time, Chris, boy. No million dollars or country clubs or long, shiny cars for you, little guy. He only left you the best world a boy could ever grow up in. He bought it for you with his life. That's your heritage, a personal gift to you from your dad.

Entre los pre-textos prerredaccionales de la novela hay un manuscrito en el que Puig ensaya este epígrafe en inglés:

Ginger Rogers: (showing the portrait of a soldier to the baby in her arms)
Little guy, this is your father... ~~Little guy, this is your father~~ Chris, this is your son. You two aren't ever going to meet. Only through me will you ever know anything about each other. So now I'm making the introductions. This is your dad, young fella. You've got his eyes and his mop of hair (and just by having grown up with him I know everything that's going to happen to you. When you're seven, some girl is going to hit you on the head with a clinker. And when you're ten, you're going to cut her hair. When you're fifteen, you'll take her to her first dance and break her heart because you'll dance with other girls, too. You see, little guy, I know the ropes.)
Remember him, son, remember your father as long as you live. He didn't leave you any money, he didn't have time, Chris boy. No million dollars or country clubs or long shiny cars for you, little guy. He only left you the best world a boy could ever grow up in. He bought it for you with his life. That's your heritage. It's a personal gift to you from your dad.

Figura 31 (detalle). (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.81.1087)

La versión es igual a la que aparece en la traducción de Suzanne Jill Levine (que suele seguir la versión final en castellano), pero contiene parte del parlamento original de la película (en una reproducción bastante fiel) que se elimina en la versión final. Entre paréntesis con lápiz, Puig hace una marca para su posterior elisión. En la tercera versión del capítulo catorce de los pre-textos redaccionales aparece la versión en castellano del epígrafe casi tal cual como en la publicación, con ligeros cambios en las didascalias (aparece «debe acostarse a dormir temprano» en lugar de «se apresta a acostarse temprano»,

por ejemplo). En la cuarta versión del capítulo Puig corrige con lápiz sobre la versión anterior conforme a versión publicada. La traducción al inglés de Suzanne Jill Levine sigue la versión de Puig en castellano.

«*Esas flores me recuerdan funerales...*»

El epígrafe del capítulo quince corresponde a Greta Garbo en *Grand Hotel* (MGM):

Greta Garbo: (la célebre danzarina ha tenido un gran éxito esa noche al frente de su ballet; de vuelta en su suite del Grand Hotel de Berlín quiere compartir su alegría pero el esperado huésped no ha llegado; es tarde, la orquesta del salón principal, pisos abajo, se acaba de retirar). La música ha callado... ¡qué silencio el de esta noche! Nunca se hizo un silencio tal en el Grand Hotel... (Mira un ramo enviado por admiradores). Esas flores me recuerdan funerales ¿a ti no, Suzette?

La fiel acompañante: Son simples calas, Madame, calas.

Greta Garbo: Suzette... por favor llama al cuarto del Barón (la acompañante marca el número, el teléfono llama pero nadie contesta).

La fiel acompañante: No contesta, Madame.

Greta Garbo: (ignorando que su amante el Barón von Geigern desde el día anterior yace asesinado en ese otro cuarto del hotel) Insiste, Suzette, insiste... (para sí). Ven a mí, querido... yo te necesito. Anoche no pude dormir, esperándote. Estaba tan segura de que vendrías a mí...

Comparado con la película, Puig reproduce con bastante fidelidad el diálogo original, introduciendo muy pocos cambios:

—*The music has stopped. How quiet it is tonight. It was never so quiet in the Grand Hotel. Those flowers make me think of funerals. Don't they you, Suzette?*

—*It's just nerves, Madame, nerves.*

—*Suzette, we're going to take a holiday soon. Six weeks in Tremezzo. I'm going to live like a real woman... perfectly simple, perfectly quiet, perfectly happy.*

—*Yes, Madame.*

—*We'll have a guest.*

—*Certainly, Madame. But Madame must sleep now. The train will soon go.*

—*I suppose so. Call Baron von Geigern's room, please. Keep ringing. He must be asleep. Come and fetch me, chéri... I'm longing for you. I haven't been asleep. I kept thinking that you might come to me.*

En el original Suzette responde que son «los nervios» los que perturban a Garbo en lugar de «lilas», y no es ella la que llama por teléfono. En los manuscritos de los pre-textos prerredaccionales insiste bastante la frase «*These flowers make me think of funerals*», que abre el parlamento de Garbo y condensa la tensión de la escena entre el interés amoroso muerto en el cuarto contiguo y ella perdidamente enamorada de él y esperándolo. Como de costumbre, se eluden cuestiones que salen del eje del epígrafe (una mención a las próximas vacaciones en Tremezzo, por ejemplo). Entre los pre-textos prerredaccionales de la novela hay un manuscrito en el que Puig ensaya este epígrafe en castellano:

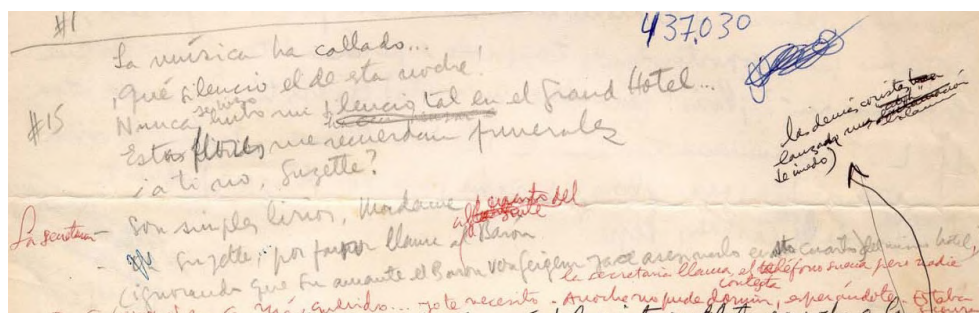


Figura 32. (TBAA, ID puig.NTbaa.N.C.15.0208R)

Si bien guarda bastante semejanza con la versión que sale publicada, tiene una dubitación interesante con respecto a la frase insignia del epígrafe. Puig anota (y el tachado es suyo): «Estos ~~lirios~~ Estas flores me ~~hacen pensar en~~ recuerdan funerales». En la segunda versión del capítulo quince de los pretextos redaccionales el epígrafe aparece casi tal cual como en la publicación con leves diferencias (dice «estaba segura» en lugar de «estaba tan segura», por ejemplo). En la tercera versión del capítulo Puig corrige con lápiz sobre la versión anterior conforme a versión publicada. La traducción al inglés de Suzanne Jill Levine sigue la versión de Puig en castellano.

«Johnny es un nombre muy difícil de recordar...»

El epígrafe del capítulo dieciséis corresponde a Rita Hayworth en *Gilda* (Columbia):

Rita Hayworth: (deslumbrante en su negligé de gasa con revelador escote, pero profundamente turbada pues acaba de descubrir que el nuevo guardaespaldas de su esposo es nada menos que el único hombre a quien amó en su vida y por quien fuera abandonada; habla tratando de disimularlo todo) Ha sido un gusto conocerlo, Mister Farrell.

El marido gángster: (en tono de afectuosa protesta) Su nombre es Johnny, Gilda.

Rita Hayworth: (festiva) ¡Oh, perdón! Johnny es un nombre muy difícil de recordar..., pero fácil de olvidar.

Comparado con el diálogo original en la película, tanto en inglés como en español, Puig permanece bastante fiel:

—Glad to have met you, Mr. Farrell.
—His name is Johnny, Gilda.
—Oh, I'm sorry. Johnny is such a hard name to remember and so easy to forget.

Es como si se lo supiera de memoria (éste y tantos otros). Curiosamente en castellano se mantiene más cercano al diálogo original que la traducción al inglés de Suzanne Jill Levine:

Rita Hayworth: (dazzling in her gauze negligée with a revealing neckline, but profoundly disturbed since she has just found out that her husband's new bodyguard

is none other than the only man she ever loved in her life and by whom she was abandoned; she talks trying to hide all it all) It's been a pleasure to meet you, Mister Farrell.

Her gangster husband: (in a tone of affectionate protest) But Gilda... his name is Johnny.

Rita Hayworth: (gaily) I'm sorry! Johnny is a very difficult name to remember... and so easy to forget.

Por ejemplo, lo que en el original es «*His name is Johnny, Gilda*», Puig lo escribe en castellano «Su nombre es Johnny, Gilda» y Suzanne Jill Levine traduce «*But Gilda... his name is Johnny*». No se conservan en el archivo manuscritos pertenecientes a los pre-textos prerredaccionales. En la segunda versión del capítulo dieciséis Puig escribe el epígrafe conforme a la versión publicada.

Secuelas

A pesar de su audacia experimental y la enorme cantidad de trabajo que Puig le dedicó, la publicación de *The Buenos Aires Affair* en abril de 1973 resultó sumamente problemática. A pesar de agotar quince mil ejemplares en sus primeras tres semanas a la venta, el libro recibió mayormente reseñas negativas y los medios que antes habían llevado a Puig a las páginas de la revista *Gente* le dieron la espalda. En marzo del mismo año el candidato peronista Héctor Cámpora había ganado las elecciones, pero las esperanzas del peronismo de izquierda de una revolución popular empezaron a venirse abajo tras el enfrentamiento con el ala de centro-derecha del partido en la Masacre de Ezeiza, ocurrida en junio. La inestabilidad política, sumada a la renuncia de Cámpora para que Perón volviera a ser electo presidente en septiembre y una amenaza telefónica de la Triple A (Alianza Anicomunista Argentina), hicieron que Puig saliera del país rumbo a Nueva York primero y luego a México. En enero de 1974 todas las copias de *The Buenos Aires Affair* fueron secuestradas de las librerías de Buenos Aires por parte de la División Moralidad de la Policía Federal para ser devueltas en abril del mismo año con todos los pasajes que incluían referencias a la represión durante el primer peronismo y detalles «obscenos» censurados con corrector blanco. A continuación, el libro fue prohibido como pornografía,³⁷ pasando a formar parte de una lista negra. En diciembre del mismo año, mientras Puig permanecía en México esperando el momento oportuno para regresar a la Argentina, su familia recibió otra amenaza telefónica de la Triple A que selló su destino de exilio definitivo.

Desde entonces ocupó un lugar marginal en su obra, postergada durante mucho tiempo por el público y la crítica por igual. En su momento, Ricardo Piglia y Alberto Giordano la consideraron un experimento ajeno al resto de su obra, una instancia de «debilitamiento y clausura de las búsquedas

³⁷ La denuncia supuestamente había sido presentada por la Liga de Madres de familia de la Parroquia de la Merced, quienes desmintieron el dato. Más adelante se corroboró que la responsabilidad había sido íntegramente de la Policía Federal.

narrativas» (Giordano 15). Por el contrario, trabajos recientes como el de Juan Pablo Canala³⁸ consideran esta novela como un «viraje» en su proyecto literario y no un cierre, sino «un nuevo comienzo».

La apertura del Archivo Puig significó un nuevo acceso a su producción literaria y la posibilidad de estudiar sus papeles no solo permitió estudiar su escritura en movimiento, sino que amplió considerablemente los límites de su obra. Esto resulta particularmente pertinente para *The Buenos Aires Affair*, cuyos manuscritos ponen en evidencia su largo e intrincado proceso creativo y, además, permiten volver a leer sus epígrafes. Ya no como una transcripción o cita de un diálogo de cine, sino como una parte de la novela, un modo de aprovecharse del espacio paratextual para contrabandear otro producto de su creación. La fidelidad a la versión de Puig de la traducción de Suzanne Jill Levine apoya esta hipótesis, en caso contrario, se hubiera recurrido a las fuentes para reproducir esos diálogos fidedignamente. A casi 50 años de su publicación original, es hora de volver a leer *The Buenos Aires Affair*.

³⁸ Juan Pablo Canala se encuentra desarrollando su tesis de doctorado sobre los manuscritos de *The Buenos Aires Affair*. Un adelanto de su trabajo puede encontrarse en el artículo «*The Buenos Aires Affair*: el comienzo de la obra por venir», incluido en el dossier «¡Viva Puig!» que él, Graciela Goldchluk y Lea Hafter coordinaron y salió publicado en la revista *Orbis Tertius* XXV. 32 e173 (noviembre2020-abril 2021) <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe173/13142>

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- Conde, Laura. «"Sin yo haberlo buscado": Manuel Puig y el Teatro». *Orbis Tertius* 25. (30) e176 (2020). <https://doi.org/10.24215/18517811e176>
- Genette, Gerard. *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Giordano, Alberto. *La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Lois, Élica. *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- Piglia, Ricardo. «Notas sobre *Facundo*». *Punto de vista* 3. 8 (1980): 15-18.
- Puig, Manuel. *La cara del villano y Recuerdo de Tijuana*. Barcelona, Seix Barral: 1985.
- ____; *Querida familia tomo 1: cartas europeas (1956-1962)*. Buenos Aires: Entropía, 2005.
- ____; *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires, Sudamericana: 1973.
- Rodríguez Monegal, Emir. «El folletín rescatado: entrevista a Manuel Puig». *Revista de la Universidad de México* XXVII. 2 (1972): 25-35.
- Romero, Julia. *Puig por Puig*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Sala, Leo. «Manuel Puig, un niño que vivió en el cine». *Atlántida* 52, 1233 (1969): 32-35.
- Sontag, Susan. «Notas sobre lo camp». *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008. 351-372.
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2000.

Las reproducciones de los manuscritos de Manuel Puig están transpuestas de: ARCAS. Universidad Nacional de La Plata. *Archivo Manuel Puig*. <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig>

Referencia electrónica || Villagarcía, Martín. «"Esas flores me recuerdan funerales": un estudio crítico-genético de los epígrafes de *The Buenos Aires Affair* en el Archivo Manuel Puig». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*. 5 (2022): 56-111. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/esas-flores-me-recuerdan-funerales-277>
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7020017>

Fecha de recepción: 14.02.22

Fecha de evaluación: 10.04.22

Fecha de publicación: 22.12.22