

A favor de la liberación sexual y contra las sociedades represivas: una lectura de “Gratas veladas de sociedad” en el Archivo de Manuel Puig

In Favor of Sexual Liberation and Against Repressive Societies: A Reading of “Gratas Veladas de Sociedad” in the Manuel Puig Archive

Prof. Lic. Martín Villagarcía

Martín Villagarcía es argentino y nació en 1986. Es Licenciado y Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente desarrolla su tesis doctoral sobre el Archivo Puig en la Universidad Nacional de La Plata con una beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2391-8300>

Contato: martinvillagarcia@gmail.com

Recebido em: 25 de junho de 2025

Aceito em: 27 de agosto de 2025

DOI: 10.11606/issn.2317-9651.i31p735-768

Argentina

Palabras clave: Manuel Puig;
Crítica Genética; Archivo;
Liberación Sexual; Género

Keywords: Manuel Puig;
Genetic Criticism; Archive;
Sexual Liberation; Gender

Resumen: Entre 1974 y 1976, Manuel Puig se exilió en México y se abocó a insertarse en su campo cultural a través de emprendimientos literarios y dramáticos que evocaban la cultura local. Esta parte de su obra fue denominada por la crítica como "ciclo mexicano" y comprende guiones, argumentos, relatos, musicales y novelas producidos durante su estadía o inmediatamente después de ella, mientras mantenía contacto con el país en visitas esporádicas desde Nueva York dedicadas a realizar trabajos de escritura por encargo. Entre los proyectos mexicanos conservados en su archivo, se encuentra *Gratas veladas de sociedad* (1975), un argumento sobre la relación entre una madre y un hijo que debe ocultar su homosexualidad por el bien de su posición social de clase alta.

Abstract: Between 1974 and 1976, Manuel Puig chose Mexico as his destination for his exile. Banned in Argentina and deprived of his primary audience, he focused on inserting himself into the local cultural scene through numerous literary and dramatic endeavors that evoked Mexican culture. This part of his work was dubbed by critics as the "Mexican Cycle" and includes scripts, plots, stories, musicals, and novels produced during or immediately after his stay, while he maintained contact with the country through sporadic visits from New York to complete commissioned writing work. Among the Mexican projects preserved in his archive is *Gratas Veladas de Sociedad* (1975), a story about the relationship between a mother and son who must hide his homosexuality for the sake of their upper-class social position.

A lo largo de su carrera, Manuel Puig escribió numerosos argumentos cinematográficos cuyo objetivo era presentar una síntesis del guion que deseaba elaborar a fin de encontrar posibles interesados en participar de su realización. Por fuera del orden tradicionalmente literario, estos textos tenían su circulación propia que los dotaba de cierta autonomía, aunque no dejaban de ser una primera presentación de un proyecto a concretarse en un futuro. La lectura de su archivo permite corroborar que Puig completó la escritura de varios argumentos, algunos incluso hicieron todo el circuito y se convirtieron en películas, mientras que otros permanecieron inconclusos y fueron abandonados. Este es el caso de *Gratas veladas de sociedad*.

Si bien existe una versión del argumento establecida por Julia Romero y publicada en la revista *Hispanamérica* en 1998,¹ el trabajo con sus manuscritos permite corroborar que Puig trabajó extensivamente en este argumento durante 1975, pero no concluyó su escritura, a pesar de haber alcanzado el estatus de pre-texto redaccional. Este carácter ambiguo se complejiza aún más al considerar que para Puig un guion “no es más que un bosquejo, un plan de trabajo que después el director realiza” (Romero, 2006, p. 106). Desde esta óptica, un argumento tendría entonces un estatus aún “menor”. Sin embargo, a pesar de que se trata de uno de los tantos argumentos elaborados a lo largo de su carrera literaria, su carácter incompleto y abandonado

1 Tal como lo indica Julia Romero en una comunicación personal realizada a través de correo electrónico el 13 de marzo de 2025, no se trata de una transcripción crítico-genética: “como era una versión para *Hispanamérica* no teníamos que incluir correcciones, es verdad que no incluimos ese tipo de información, estábamos cursando recién un seminario de crítica genética con Ana María Barrenechea y Elida Lois en la UBA, antes jamás habíamos escuchado hablar de crítica genética”.

permiten pensarlo como un nuevo intento (y un nuevo fracaso) por abordar la homosexualidad y la dificultad de expresarse.

Encontrar indicios sobre el contexto en que *Gratas veladas de sociedad* fue concebido es una tarea ardua, más no imposible. Al ser un proyecto de 1975, pertenece a un período temporal del cual no se conserva la correspondencia familiar de Puig, en la cual solía comentar con mayor o menor grado de detalle el desarrollo de sus textos. Además, al tratarse de un proyecto menor, que no superó su etapa argumental y permaneció alojado en el archivo, no mereció mayores comentarios por parte de Puig o de la crítica. Sin embargo, la lectura atenta de *Manuel Puig y la mujer araña*, la biografía de Suzanne Jill Levine, y los reportajes compilados por Julia Romero en *Puig por Puig*, permite elaborar algunas hipótesis sobre la inspiración del argumento.

La culminación y publicación de *El beso de la mujer araña* en 1976 marcó un quiebre en la relación de Puig con México y eso se puede ver en el desarrollo de lo que se conoce como su ciclo mexicano. De un lado, antes de este momento, queda lo que se podía llamar la "luna de miel": el periodo que va desde su llegada en 1973 y exilio en 1974 hasta su traslado a Nueva York en 1976. Del otro lado queda el vínculo que mantiene con el país luego de la desilusión amorosa, residiendo allí por temporadas para llevar a cabo el trabajo de escritura *in situ* de proyectos cinematográficos específicos, como *El lugar sin límites* o *La cara del villano*, ambos encargados por Manuel Barbachano Ponce para ser dirigidos por Arturo Ripstein. Entre ambos momentos, la composición de *El beso de*

la mujer araña se ocupó de tejer y destejer una relación de amor entre Puig y México. Entrevistado por Ricardo Lorenzo y Héctor Anabitarte en 1979, recordó ese momento bisagra:

Tenía grandes esperanzas puestas en México. Investigué en su cancionero popular y en el cine cabaretero de los años cuarenta. Me deslumbró un compositor poeta, José Alfredo Jiménez y escribí una obra musical teatral, una excusa para un desfile de sus canciones. Surgieron proyectos cinematográficos. Creí encontrar una segunda patria, pero al llegar el 75 comenzaron los inconvenientes. Ningún proyecto avanzaba. A fines de año, una amiga mía, la periodista Silvia Rudni, murió de un tumor fulminante. Yo enfermé, dolencias de origen nervioso que me afectaban físicamente. Pocas semanas después llegaba a Nueva York. (Romero, 2006, p. 161)

Apenas llegado a México en octubre de 1974, mientras avanzaba con la etapa de investigación de *El beso de la mujer araña*, Puig conoció a Xavier Labrada y Agustín García Gil. Con el deseo de ver cine mexicano, acudió a Canal 13, que contaba con la filmoteca de Barbachano Ponce. Labrada, que trabajaba allí, fue quien lo introdujo a ese archivo fílmico y lo presentó con García Gil. Los tres rápidamente se hicieron muy buenos amigos y lo que había empezado como una curiosidad de Puig por el cine de México a fin de enriquecer la novela que estaba escribiendo, se convirtió en una fascinación. En esas películas, en esa cultura y en esa sensibilidad Puig encontró todos los elementos que su amor por los géneros menores podía ofrecerle. Además, encontró la inspiración para abrir líneas creativas y novedosas en su proyecto de obra. Entrevistado

por Elena Poniatowska ese mismo año se refirió a ese momento de fascinación en los siguientes términos:

[en *El beso de la mujer araña*] hay un personaje digamos kitsch, que en un momento hace una larga referencia a una película mexicana de cabareteras, de aquellas de fines de los 40. Y para documentarme busqué películas de la época. Empecé por ahí, viendo eso, pero ahora me entusiasmé y quiero cubrir todo lo posible. De todos los géneros. He visto muchos Oroles, "Indios", Brachos, me faltan Gavaldones, Galindos Rodríguez, es de nunca terminar, muchos Marías (a quien a veces siento autora absoluta de sus películas), Del Ríos, Negretes e Infantes. Y Ninones. Para nombrar algunos. Ya he visto unas 60 películas. (Romero, 2006, p. 106)

La industria cinematográfica mexicana maravillaba a Puig porque "era más profesional y extensa que la de Argentina, cuyos recursos de producción eran limitados" (Levine, 2002, p. 231).² Entusiasmado por ese universo recién descubierto, Puig se puso manos a la obra y se dispuso a escribir textos dramáticos inspirados en la cultura popular mexicana. Así surgieron los musicales, tal como los enumera en el reportaje de Lorenzo y Anabitarte, y así surgió también el argumento *Gratas veladas de sociedad*.

En su "Cronología de la producción escrita de Manuel Puig", Goldchluk data el texto como un proyecto inconcluso de 1975. Es decir, pertenece al momento de "luna de miel" entre Puig y México y es, junto con *Muy señor mío* y *Milanese*, uno de los últimos proyectos mexicanos de los que

2 Al respecto Xavier Labrada recuerda: "Puig llegó a México en un momento en que el Estado sostenía la industria cinematográfica promoviendo el cine de autor y colaboró con algunos directores" (Serna, 1997, p. 26).

se ocupa antes de mudarse a Nueva York. A diferencia de *Muestras gratis de Hollywood cosméticos*, que es una adaptación para TV del capítulo 4 de *La traición de Rita Hayworth*, y de *Amor del bueno y Muy señor mío*, que son musicales basados en el cancionero popular de México e Italia, *Gratas veladas de sociedad* es el único texto perteneciente a esta etapa del ciclo mexicano totalmente original. Allí, Puig deja de lado sus clásicos personajes de clase media y baja e introduce, por primera vez en su obra y a diferencia de las historias narradas en sus novelas, un relato sobre la alta sociedad. No obstante, su clima decadente y la revelación de que en realidad se trata de una familia patricia venida a menos, le permite introducir una crítica de clase y emparentar este con otros dos proyectos cinematográficos: uno de antaño, el primero de todos: *Ball Cancelled*; y otro que desarrollaría algunos años más tarde: *La cara del villano*. En los tres casos se presenta la llegada de un forastero que viene a revelar una compleja trama familiar y, al mismo tiempo, las tres historias suceden en el extranjero, con personajes de otros países que viven otra cultura diferente de la argentina. Alejado de cualquier signo de humor o ironía, *Gratas veladas de sociedad* se acerca más al tono de una telenovela o culebrón mexicano que cualquiera de sus otros proyectos de este periodo.

Si bien no hay ninguna mención directa al proyecto en *Manuel Puig y la mujer araña*, a la hora de abordar el traslado a México a comienzos de los '70, Suzanne Jill Levine incluye una anécdota amorosa que contiene algunos elementos que aparecerían en el argumento de 1975. Según cuenta, en octubre de 1972 y durante una fiesta de la embajada mexicana

en Buenos Aires, Puig conoció a través del crítico de cine Carlos Morsiváis a Miguel Vélez, un joven intelectual mexicano. El flechazo fue inmediato y se enamoró de él perdidamente y, si bien Vélez se sintió halagado, era heterosexual. No obstante, Puig consiguió seducirlo y a comienzos de 1973, viajó de Nueva York a México para reencontrarse con él. Aunque el *affair* se diluyó rápidamente una vez que Vélez volvió a salir con mujeres, un año más tarde a comienzos de 1974, la llama del romance volvió a encenderse cuando el joven intelectual viajó a Nueva York para visitar a Puig. En una carta enviada a Guillermo Cabrera Infante en mayo de 1974 comentó:

Y ahora... echen a repicar las campanas; vino el mexicano [a Nueva York] para Pas-cuas! Estuvo divino, y poquito a poco fue proponiendo que me fuese a México a viajar con él en su coche del 18 al 3 de junio, Yucatán, etc., y después muy poco a poco fue proponiendo que me quedase en su casa "indefinidamente", a ver "cómo te cae México" -En fin, que yo después de unas horas minutos segundos décimas de segundo de profunda y total reflexión dije Sí! -Estoy felicísimo, porque realmente lo quiero muchísimo y no puedo vivir sin él. No todos los problemas están resueltos, pero creo que saldrá todo bien -Me lo conquisté con la paciencia, la cocina, la batea de lavar y la plancha, él me creía una starlet alocada y egocéntrica, y se encontró con una mamacita. Ay, que todo salga bien, porque si no me quedo para vestir santos -Mi dirección será... Bueno, estoy enloquecido de felicidad. (Levine, 2002, p. 232)

Según este relato, la influencia de Miguel Vélez habría sido capital para convencer a Puig de exiliarse en México. No obstante, todo terminó desastrosamente al poco tiempo en julio de 1974:

Les cuento: todavía estoy viva, no sé cómo. Llegué el 15 de mayo y mi novio me esperaba enloquecido de alegría en el aeropuerto, como nunca. Yo creí que todo iba a ser divino. A los 2 días salimos de viaje en su coche, Veracruz, Yucatán, Cozumel, algo más de 2 semanas. Poco a poco se fue descorriendo el telón y descubrí la verdad: era un esquizofrénico total, 2 personas en una. Uno de los dos me quería y era encantador, pero a los momentos de mayor felicidad (hubo varios, éxtasis de comunicación total) seguía indefectiblemente una caída abismal, y aparecía Mr. Hyde, que era atroz, un ser reaccionario, un mataputos. De veras yo nunca había creído que existieran casos así, me parecían mentiras del cine de los 40. PERO EXISTEN. Este hombre en Buenos Aires cuando se ponía mal desaparecía, se escondía, y lo mismo aquí en otro viaje mío y en N. York. Pero en un viaje juntos, estando todo el día juntos, le fue imposible disimular. Se ve que en él la cuestión homosexual es espantosamente conflictiva, una parte de él la acepta y la otra la rechaza. La cuestión es que me hizo tantas perradas, y lo vi tan enfermo que El AMOR SE ME MURIÓ: una verdadera salvación. Al volver del viaje me fui a la casa de un amigo, y aquí estoy desde entonces; qué liberación sentí! Lo importante es que vi la verdad, yo no me había engañado; él es un ser adorable, pero desgraciadamente tiene un gemelo adentro. Durante todo este romance yo sentía que pasaban cosas raras, y al no entender me devanaba los sesos. Lo bueno es que al ver la verdad ME CURÉ, realmente se fue el amor. Y han pasado meses y no se me pasa por la cabeza la idea de verlo o llamarlo. (Levine, 2002, p. 233-234)

Según cuenta Levine, Puig “advirtió que era mejor terminar el affaire cuando salieron en coche en Ciudad de México un día y Vélez maldijo a un maricón afeminado en la calle, exclamando con furia que le habría gustado atropellarlo” (Levine, 2002, p. 234). Este episodio de homofobia internalizada, protagonizado por un sujeto sexualmente confundido y ambiguo, que muestra su cara oculta durante un viaje, será la trama principal de *Gratas veladas de sociedad*.

Otro episodio narrado por Levine y relevante para la lectura de este argumento es el de la recepción por parte del *jet set* que recibe Puig en México:

Ávila Camacho, el adinerado sobrino de un famoso político mexicano y, como recuerda el poeta Manuel Ulacia, "una reina extravagante" que a menudo aparecía en público vestido con una capa de terciopelo y sombrero de copa, arrastraba a Manuel de una fiesta a otra. Un punto culminante de tales reuniones fue encontrar a la legendaria estrella de cine Dolores del Río: "divina, joven de cuerpo y espíritu: recuerda todo!". A través de Camacho, que (entre fiestas) tenía escarceos con la cámara de cine o en fotografiar desnudos (de sus amigos, incluido a Severo), Manuel conoció a luminarias de la industria del cine mexicana como el panzudo Barbachano Ponce, potentado fumador de cigarros y productor de *Nazarín* de Luis Buñuel. "Aquí pronto me coronarán Miss Espectáculo", me escribió Manuel, refiriéndose a los diversos ofrecimientos en cine, teatro y televisión que se desplegaban ante él como una alfombra mágica. Atildado y con lengua filosa, Miguel Sabido era un talentoso director de teatro que siguió siendo uno de los amigos cercanos de Manuel en México, y colaboró en la última obra producida de Manuel, *El misterio del ramo de rosas* (1988). El mundo literario, académico y editorial de México recibió a Manuel con los brazos abiertos (Levine, 2002, p. 237)

En *Gratas veladas de sociedad*, el protagonista y su familia pertenecen a la clase alta mexicana y son invitados habituales a este tipo de eventos, donde se mezclan con la *crème de la crème* de la sociedad. Al igual que Puig, el personaje principal es también un artista que todos reciben con alfombra roja y cuyos servicios son solicitados. Asimismo, como Puig, el otro personaje principal de la historia es un forastero que busca instalarse en México. Si bien los datos biográficos no tienen por qué interferir en la lectura de una obra, en el caso de Puig sirven como correlato objetivo para iluminar el proceso

creativo que se plasma sobre la hoja de sus manuscritos, en cada comienzo, enmienda y nueva corrección que altera la dirección de su escritura.

EL CICLO MEXICANO

Las coordenadas geográficas no fueron para Manuel Puig un dato menor. A la hora de pensar su obra no solo sirven como un mero rótulo o trasfondo para establecer períodos (textos escritos en Roma, Nueva York, Buenos Aires, etc.), sino que se configuran como un elemento fundamental de cada una de sus incursiones en la escritura. Esto se debe a que cada traslado significó para Puig un cambio en la lengua, lo que implica un cambio en las posibilidades de lo que puede ser dicho y en la manera en que eso se pone de manifiesto. Este fenómeno se vuelve especialmente importante a partir de su exilio en México.

Mientras se mantuvo en la Argentina, el proyecto literario de Puig se centró en la escritura de sus novelas y en la supervisión de sus traducciones a otras lenguas.³ Si bien su destinatario principal era el público nacional, aquel que podía decodificar más directamente el habla de sus personajes y la idiosincrasia de su cultura, su proyecto nunca tuvo un destinatario exclusivo. Prueba de ello es que, a pesar de transcurrir en un pueblo de la pampa argentina y la voz de todos sus personajes fuera decididamente “local”, *La*

3 Ese trabajo fue de suma importancia porque implicó un verdadero trabajo de adaptación a fin de que su “poética” no se perdiera en la traducción. Sabiendo que el destinatario de esas nuevas versiones no era el público argentino, Puig se ocupó personalmente de que referencias fácilmente captadas por el lector nacional (como unos pocos versos de un tango en un epígrafe) fueran “aumentadas” para darle las herramientas necesarias al lector y que capte el “color local” en todo su esplendor.

traición de Rita Hayworth iba a ser publicada originalmente en España por la editorial Seix Barral. Sin embargo, el tema y los motivos de sus primeras tres novelas fueron definitivamente argentinos. El traslado a México y su residencia allí a partir de 1974 produjo un cambio fundamental en su proyecto.

Poco antes de irse de la Argentina en 1973, Puig había comenzado la etapa de investigación de su cuarta novela: *El beso de la mujer araña*, un trabajo que consistía en algunos apuntes iniciales y, fundamentalmente, en entrevistas realizadas a presos políticos liberados por la amnistía del recientemente electo presidente Héctor Cámpora. Una vez instalado en México, Puig siguió adelante con esta escritura, pero a diferencia del *modus operandi* con el que venía trabajando hasta ese entonces, centrado exclusivamente en sus novelas, diversificó su escritura y volvió a escribir guiones e incluso incorporó musicales. Un catálogo tentativo de los textos producidos por Puig durante el ciclo mexicano⁴ podría ser el siguiente:

1974. *Muestras gratis de Hollywood cosméticos* [guion]

1974. *Amor del bueno* [musical]

1975. *Milanese* [musical]

1975. *Muy señor mío* [musical]

1975. *Los ojos de Greta Garbo* [relatos]⁵

1975. *Gratas veladas de sociedad* [argumento]

1975. *Sad Flowers of Opium* [guion inconcluso]

1976. *El beso de la mujer araña* [novela]

4 Como indica Julia Romero (2005), la división topológica de los contextos de producción (propuesta por ella y el equipo de investigación de la UNLP) "fue fundamental para encontrar claves y considerar la impronta del cambio artístico de la poética del escritor en general" (p. 10).

5 Si bien la escritura de los relatos recogidos en el volumen *Los ojos de Greta Garbo* se extendió hasta poco antes de morir Puig en 1990, se establece 1975 como fecha de inicio de su redacción.

- 1977. *El lugar sin límites* [guion]⁶
- 1977. *La cara del villano* [guion]
- 1977. *Serena* [argumento]
- 1977. *Guion con ballet* [argumento]
- 1978. *Cuéllar* [guion inconcluso]
- 1978. *Recuerdo de Tijuana* [guion]
- 1978. *Urge marido* [guion]
- 1978. *Pilón* [musical]
- 1978. *Chistes sobre argentinos* [texto de opinión]
- 1979. *Pubis angelical* [novela]
- 1979. *Caporal* [guion inconcluso]
- 1979. *Divo y doble* [guion inconcluso]
- 1979. *Guion con boxeador* [argumento]

Como indica Goldchluk (2011), a partir de este momento “la escritura de Puig prolifera en guiones y proyectos teatrales de una manera que no había sucedido antes, contradiciendo el propio relato del paso del guion a la novela como algo definitivo” (25). Así como proliferan los géneros, también lo hace la lengua, ambas variables en función de lo que podría considerarse un verdadero proceso de adaptación a su nuevo público, dando pie a lo que la crítica denominó su período o ciclo mexicano.⁷ En un afán por adaptarse

6 En el archivo únicamente se conserva el argumento escrito por Puig. El guion se encuentra perdido. Consultado sobre su paradero, Arturo Ripstein contestó: “El guión redactado por Puig corresponde a la primera versión del proyecto. Él se retiró pronto [por temor a la censura a partir del cambio de gobierno de México en ese entonces]. En el guión definitivo colaboraron José Emilio Pacheco, Carlos Castañón y alguno otro que olvidó y también yo mismo. No quedó mucho de lo hecho por Puig. No tengo copia del guión. Todos mis papeles están en una universidad de Estados Unidos” (correspondencia personal por correo electrónico del 26 de noviembre de 2021).

7 Es importante notar la contingencia de los dos términos (período y ciclo), que refuerza el aspecto temporal y transicional de esta etapa de la carrera de Puig, enmarcado en el período que va de 1973/1974 hasta 1978/1980. Sin embargo, su retorno a México en 1990 con la idea de insta-

al nuevo ambiente, en paralelo a su trabajo como novelista, Puig desarrolló una serie de proyectos dramáticos apuntados al público y a la industria mexicana. Como indica Julia Romero:

la adaptación estuvo al servicio de una circulación masiva, haciendo uso de la lengua cotidiana de los estratos bajos del país de recepción donde había arribado Puig en 1974 sin poder volver a Argentina. En estos casos, los textos buscaron una inserción en el campo intelectual mexicano, en pleno exilio del escritor y en plena escritura de su cuarta y consagratoria novela: *El beso de la mujer araña*. (Romero, 2008, p. 6)

Los proyectos dramáticos desarrollados por Puig durante el ciclo mexicano llevaron un paso más allá su proceso de adaptación en tanto se embarcó en una serie de producciones originales, independientes de su obra literaria, aunque no desvinculadas de ella. Así como cambia el ambiente, cambian también las voces que aparecen en la obra de Puig. Si bien no se trata de un proceso de traducción de una lengua a otra, sí hay una adaptación de una variedad del español a otra. Así como en sus guiones de fines de los años '50 Puig había ido en busca de la "colonización y expansión de un espacio extranjero" (Romero, 2008, p. 5), lo mismo puede decirse de los textos producidos durante el ciclo mexicano. Una de las muestras más elocuentes de este fenómeno es el guion *Muestras gratis Hollywood cosméticos* de 1974, que podría considerarse como la piedra fundamental de este ciclo. Tal como lo indica la primera hoja del manuscrito conservado por Puig en su archivo,

larse en Cuernavaca permite sospechar que ese periodo no se encontraba cerrado del todo y, ni abandonado ni concluido, podría haber vuelto a comenzar si la muerte no lo hubiera sorprendido al poco tiempo de mudarse.

se trata de una “adaptación de Manuel Puig para tv del capítulo IV de su novela *La traición de Rita Hayworth*”. Una línea más abajo aparece otra indicación de especial importancia: “versión mexicana de Agustín García Gil”.⁸

El paso del género literario al cinematográfico de este texto implicó una serie de transformaciones. A nivel formal, el diálogo que en la novela solo revelaba el parlamento de uno de los interlocutores se completa con la voz faltante y, además, se agregan todas las indicaciones técnicas requeridas por un guion. Si bien este podría haber sido el único cambio, tal como lo advierte su portada, *Muestras gratis de Hollywood cosméticos* no es solo una conversión de novela a guion, sino también de español en variedad rioplatense a una “versión mexicana”.⁹ A tal fin se introducen una serie de cambios en los nombres, en el ambiente y, sobre todo, en el habla de los personajes, en su vocabulario y en sus modismos. Tal como lo revela el trabajo de investigación realizado por Graciela Goldchluk sobre los manuscritos pertenecientes a este período (con especial foco en las dos novelas escritas por Puig en esos años), la colaboración de Agustín García Gil no se terminó en *Muestras gratis...*, si no que también asesoró a Puig durante la redacción de *Pubis angelical*, una novela que transcurre en México e incorpora a un personaje

8 Agustín García Gil fue uno de los más fuertes aliados de Puig durante su estadía en México, junto con Xavier Labrada, dos amistades que conservaría hasta el final de sus días.

9 En los mismos términos se puede pensar las adaptaciones “mexicanas” que hace Puig, por pedido del director de cine Arturo Ripstein, de la novela chilena *El lugar sin límites* de José Donoso y del cuento “El impostor” de Silvina Ocampo. Cabe mencionar que esta era una práctica común en el cine mexicano, como por ejemplo el film *Camelia* (Roberto Gavaldón, 1954), que funcionó como una adaptación de *La dama de las camelias* de Dumas (y del film *Camille*, dirigido por George Cukor y protagonizado por Greta Garbo, de 1936) ambientada en México y aderezada con elementos taurinos

mexicano como Beatriz, sobre cuyos parlamentos Goldchluk halló restos de correcciones autógrafas del propio García Gil.¹⁰

La lectura de los textos pertenecientes al ciclo mexicano permite identificar algunas características en común. En primer lugar, como indica Goldchluk (2011), “podemos ver cómo se delinean dos zonas de la producción de Puig: las novelas, que tienden un puente al lector argentino futuro; y los escritos dramáticos (guiones y comedias musicales), que buscan el encuentro inmediato con el receptor huésped” (p. 29). En segundo lugar, esta proliferación en la escritura implica, por un lado, una modificación en el proyecto de Puig, que hasta entonces venía concentrándose en la escritura de novelas y, por otro lado, marca un retorno a los géneros dramáticos que habían quedado en suspenso luego de su transición del cine a la literatura.¹¹ En tercer lugar, el ciclo mexicano marca un cambio en el habla de los personajes, que obedece a la búsqueda de un público nuevo, pero también en el habla del propio Puig.¹² Así como la lengua adopta el tono mexicano

10 Entrevistado por Daniel de la Fuente para el periódico mexicano *El Norte*, García Gil recordó la colaboración con Puig en estos términos: “Los guiones eran lana, pero más que todo diversión (...) Creo que Puig amaba eso, porque estaba harto de trabajar solo como novelista, de vivir encerrado. Lo interesante es que me di cuenta que podía ser Puig, materia Puig. Lo que hacía él le daba el visto bueno, nunca hice algo que él dijera no. Nunca me sentí ‘negro’ en los trabajos, siempre sentí que hacía materia Puig y eso me ponía muy contento” (2014, s/p).

11 Además, marca un cambio de dirección. Así como Puig había pasado del cine a la literatura (con todo lo que ese traslado implica), a partir de este momento abre la posibilidad de un camino inverso que va de la literatura al cine. Teniendo como antecedente su adaptación de *Boquitas pintadas*, procede durante el ciclo mexicano a adaptar otras dos obras literarias al lenguaje cinematográfico: el cuento “El impostor” de Silvina Ocampo y la novela *El lugar sin límites* de José Donoso.

12 No hace falta más que escuchar a Puig durante la entrevista que le hizo Joaquín Soler Serrano en el programa *A fondo*, emitida por la televisión española en octubre de 1977, para comprobar

del español, también lo hacen las instancias narrativas que desarrollan el registro “neutro” o “de traducción”. En cuarto lugar, se produce también un cambio de sensibilidad. Sin abandonar los géneros menores, la incursión en la cultura mexicana significó el encuentro con una nueva estética y amplió el registro de Puig hacia regiones hasta entonces inexploradas. En cuanto a las novelas, si bien mantienen un vínculo con la Argentina, introducen innovaciones que permiten relacionarlas con los otros textos del ciclo mexicano. Por una parte, *El beso de la mujer araña* incorpora cine de cabareteras típico del México de los años 40, un hallazgo de último momento de Puig en plena fascinación con México y su cine gracias a Agustín García Gil y Xavier Labrada, quienes le brindaron acceso a los archivos de la televisión mexicana y a su cine. Por otra parte, *Pubis angelical* transcurre en México e incluye a Beatriz, un personaje mexicano de importancia para el desarrollo de Ana, la protagonista. Además, es la novela de Puig que mayor uso hace de la narración en tercera persona, una narración marcada por un uso del español “de traducción” (el mismo que venía practicando en *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair*).¹³ En cuanto a los textos dramáticos,

hasta qué punto su lengua se vio modificada tras el exilio en 1974. Al respecto y entrevistado por Enrique Serna, Xavier Labrada comentó: “Manuel tenía un oído estupendo, le bastaba vivir quince días en una ciudad para empezar a hablar como si hubiese nacido ahí” (1997, p. 29). El cambio en la voz de Puig puede pensarse entonces como una mutabilidad más de la identidad, que no obedece a un principio natural, sino que se ve modificada culturalmente en cada contexto. En este sentido, el “devenir mexicano” de Puig no es una transformación definitiva, sino, como precisa Deleuze: “encontrar la “zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (Deleuze, 1996, p. 12).

- 13 Este uso de ese español “de traducción” se puede pensar en relación a su estadía en México, el hábito adquirido a partir de la escritura de textos dramáticos, pero también al lugar que ocupa esa

cabe preguntarse qué queda de Puig por fuera de sus novelas. ¿Cómo se traslada a esos géneros y a esa variedad del español su proyecto? Una vez que se deja de lado lo "nacional" (argentino), ¿qué queda en Puig?¹⁴ En todo caso lo que caracteriza al ciclo mexicano es el esfuerzo realizado por Puig para adaptarse a las nuevas condiciones de posibilidad de su proyecto de obra. Sin embargo, apenas podría decirse que el sacrificio puesto en su trabajo obtuvo resultados. Mientras que las novelas siguieron su recorrido, no hallaron en el lector argentino la respuesta que Puig esperaba.¹⁵ Los textos dramáticos, por otro lado, no consiguieron concretarse y se mantuvieron en su carácter de "inconclusos".¹⁶ Tal es el caso de *Gratas veladas de sociedad* de 1975.

parte de *Pubis angelical* en la historia de su protagonista, es decir: su inconsciente. En un punto Puig parece apuntar que el idioma de nuestro inconsciente es ese español neutro de traducción. ¿Por qué? Porque es el que asociamos con los medios masivos de comunicación, que es el discurso que nos gobierna como sujetos del capitalismo, por el cual somos hablados consciente e inconscientemente. Por eso Ana sueña en español "de traducción". Es posible pensar esto también incluso con el lenguaje literario, el registro que usualmente consideramos como "culto", que no es más que una marca de autoridad (del lenguaje) sobre nosotros como sus hablantes.

- 14 Esta pregunta es especialmente pertinente para el destino que adopta el proyecto de Puig tras su exilio en México, específicamente en cuanto a sus novelas *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), que mantiene un personaje argentino, pero fuera de su contexto y además escribe en inglés, y *Sangre de amor correspondido* (1982), el primero (y único) de sus libros que no incluye referencias a la Argentina.
- 15 *El beso de la mujer araña* circuló de manera clandestina durante los años de la dictadura y recién fue publicada en Argentina tras la restauración democrática de 1983. Sin embargo, apenas despertó el interés de la crítica y el público en ese momento. La consagración llegaría años más tarde, gracias al éxito de la adaptación cinematográfica de 1985 y el musical, estrenado luego de que Puig muriera en 1990. *Pubis angelical*, por el otro lado, logró ingresar a librerías, pero como "publicación de exhibición limitada", al igual que las revistas pornográficas; es decir: se podía vender, pero no exhibir.
- 16 Al respecto Labrada recuerda que Manuel Ávila Camacho efectivamente filmó *Muestras gratis de Hollywood cosméticos* en 16mm y que "aunque nunca se estrenó comercialmente (...) estaba

UN CULEBRÓN: DESCRIPCIÓN OBJETO DE ESTUDIO

Gratas veladas de sociedad pertenece al “subgénero” dramático de los argumentos. A la hora de encarar sus proyectos dramáticos, Puig solía redactar estos textos breves como etapa intermedia entre una primera instancia de investigación y la redacción propiamente dicha. Además de ordenar la historia que tenía en mente para contar, estos argumentos también funcionaban a modo de “vista previa” a fin de llamar la atención de otros colegas y despertar el interés para realizar el proyecto. En el Archivo Puig es posible hallar dos tipos de argumentos: por un lado, los que superaron esa etapa y prosperaron en la forma de un guion (con mayor o menor grado de “terminación”); y por el otro, los que permanecieron en ese estatus. Acerca de estos últimos, Graciela Goldchluk y Julia Romero afirman que se trata de “resúmenes de guion que Puig no desarrolló, pero que constituyen verdaderos ‘relatos cinematográficos’ de interés independiente a su posterior desarrollo” (1998, p. 92). A esta segunda categoría pertenece *Gratas veladas de sociedad*, un proyecto del cual se conservan pretextos que sirvieron a Puig para la escritura del argumento, sin indicios de un posterior desarrollo. En su carácter narrativo, este texto se presta a ser leído como un relato breve, tal como fue clasificado en el archivo digital, en tanto presenta las características clásicas de cualquier cuento: introducción, nudo y desenlace. Sin embargo, no se puede perder de vista la intención que existió

muy bien hecho” (Serna, 1997, 26-27). Acerca de los otros textos dramáticos, comenta: “[Puig] admiraba enormemente a Carmen Salinas, le escribió una comedia que iba a llamarse *Muy señor mío*, donde la Salinas aparecería vestida de varón, que se quedó en proyecto por falta de productor, y un guion cinematográfico, *Urge marido*, que tampoco se pudo filmar” (Serna, 1997, 35). Similar suerte corrió *Amor del bueno*.

detrás de su escritura. En este sentido, y desde la óptica de la crítica genética, *Gratas veladas de sociedad* puede ser pensado en su carácter potencial, una escritura por venir y un film virtualmente imaginario.

Los argumentos forman parte de lo que se puede considerar la obra “marginal” (en términos de Julia Romero) de Manuel Puig. En este sentido, habría una zona central, conformada por sus ocho novelas, que podría ser ampliarse a sus otros libros publicados en vida.¹⁷ Al margen quedaría lo que Romero llama la “obra invisible” de Puig, conservada y alojada en su archivo.¹⁸ Al no formar parte de su proyecto de obra literaria, estos proyectos permanecieron inéditos durante su vida y solo vieron la luz tras la organización de su archivo y, especialmente, gracias al trabajo en conjunto de rescate y edición llevado a cabo por Goldchluk y Romero.

Dentro de los textos “marginales” de Puig se podría decir que los argumentos ocupan un lugar especialmente “invisible”, en tanto en muchos casos se trata de textos que no fueron desarrollados hasta alcanzar otra instancia de escritura, como podría ser un guion, y permanecieron en ese estatus. Por otra parte, no fueron tradicionalmente tenidos en cuenta, ni por Puig ni por la crítica, como parte de su obra. Esto se debe a dos motivos. En primer lugar, porque el argumento, como texto dramático (en tanto paso necesario

17 Las piezas teatrales *Bajo un manto de estrellas* y *El beso de la mujer araña* (Barcelona: Seix Barral, 1983) y *Misterio del mazzo di rose* (Milán: Mondadori, 1987); y los guiones *L'impostore* y *Ricordo ti Tijuana* (Turín, La Rosa, 1980) y su versión en español *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana* (Seix Barral, 1985).

18 A la luz del trabajo con el archivo desde su organización y, especialmente, desde la creación de ARCAS y su exhibición, es necesario relativizar el alcance de esta separación tan tajante. Sin embargo, su disponibilidad no garantiza su lectura.

para la escritura de un guion), es tan solo un medio para un fin, que sería el film o la puesta en escena de la obra.. En este sentido los argumentos deben leerse como “esbozos de una realización futura” (Goldchluk, 2011, p. 44). En segundo lugar, durante su redacción, y especialmente al no haber prosperado como guiones, los argumentos sirvieron a Puig “como campo de pruebas de nuevas estéticas y como lugar donde reciclar el material residual que las novelas expulsan” (Goldchluk, 2011, p. 20-21). Esa expulsión puede pensarse también como propulsión, en tanto algunos argumentos presentan motivos que se van a desarrollar en textos futuros, como se verá en el caso de *Gratas veladas de sociedad*. Si bien Puig no se propuso, al escribir argumentos, componer cuentos o relatos con la intención de publicarlos como tales, tras la apertura de su archivo y bajo la óptica de la crítica genética, se ofrecen al lector como potenciales textos literarios. Tal como lo afirma Goldchluk en su introducción al volumen compilado por ella misma *Un destino melodramático y otros argumentos*, los textos allí recogidos “son lo contrario de un resumen; no eliminan detalles, sino que los incorporan” (2004, p. 5). Dejando de lado la ilusión teleológica de su intencionalidad formal, como una necesidad más del desarrollo de un proyecto cinematográfico, su unidad narrativa habilita una lectura en clave literaria, en tanto presentan un relato con una introducción, un nudo y un desenlace, siempre y cuando Puig haya completado al menos una primera campaña de escritura.

El hallazgo de *Gratas veladas de sociedad* fue producto del trabajo de orden y clasificación del Archivo Puig. Al no haber sido mencionado nunca por Puig en ninguna de sus entrevistas ni incluido antes en ninguna de sus

bibliografías, el encuentro de estos papeles fue todo un descubrimiento. Sus primeras menciones aparecen en el año 1997 en dos publicaciones. Por un lado, en el fundamental volumen *Manuel Puig ante la crítica* de Guadalupe Martí-Peña, que incluye este proyecto en la lista de “textos inéditos” y lo describe como un “proyecto cinematográfico” (1997, p. 37). Por otro lado, aparece incluido en la “Cronología de la producción escrita de Manuel Puig” de Graciela Goldchluk, el catálogo más exhaustivo escrito hasta ese momento sobre la obra de Puig, donde se incorporan y comentan todos los proyectos completos e incompletos, éditos e inéditos, alojados en su archivo. Allí Goldchluk incluye *Gratas veladas de sociedad* entre el material inédito correspondiente a la década del ’70 bajo las categorías proyectos inconclusos y guiones. La fecha que figura es 1975 y la descripción reza: “Resumen cinematográfico. Ambientado en México, época actual. Gira en torno a un asesinato confuso. (Original datiloscrito, muy anotado, 17 páginas, en castellano.)” (1997, p. 149). La misma descripción figura en el artículo “Puig secreto, el cuidado de sus textos” de Goldchluk y Julia Romero, incluido en el dossier sobre Puig del número 80/81 de la revista *Hispanamérica* correspondiente a agosto-diciembre de 1998. Ese mismo dossier incluye el primer establecimiento del texto de *Gratas veladas de sociedad*, correspondiente a la segunda y última versión del argumento escrita y corregida por Puig, a cargo de Julia Romero. Tal como lo indica el artículo de Goldchluk y Romero, había planes para publicar el argumento en un volumen de “relatos cinematográficos”, previsto como parte de la colección de inéditos de Puig de la editorial Beatriz Viterbo. Sin embargo, ese plan no se concretó, ni

tampoco fue incluido en el libro *Un destino melodramático-Argumentos*, editado por Goldchluk.

En *El diálogo interrumpido*, Goldchluk comenta que Puig incluye una mención de *Gratas veladas de sociedad* en una hoja suelta hallada en el archivo, donde elabora una lista de sus proyectos y publicaciones correspondientes al período que va de 1968 a 1975. Allí, el argumento aparece con fecha 1975 y con el título “resumé Gratas”. Elaborando sobre el comentario incluido en su “Cronología...”, aquí Goldchluk detalla con precisión archivística y genética los documentos pertenecientes a este proyecto que fueron conservados por Puig en su archivo:

resumé Gratas = Gratas veladas de sociedad (resumen cinematográfico). Se trata de una historia de intrigas, donde las apariencias sociales encubren el fracaso y el crimen. El único personaje honesto es asesinado, y el final de la historia muestra el matrimonio entre un muchacho homosexual y una joven de una familia venida a menos, ambos involucrados en un triángulo ambiguo. La acción se desarrolla en México. Este proyecto conserva tres etapas de redacción. En algunos versos se encuentran fotocopias de la traducción al inglés de *The Buenos Aires Affair*, con numerosas correcciones manuscritas. Las etapas conservadas son:

Pre-textos prerredaccionales.

Dactiloscrito con numerosas correcciones: los nombres de los personajes aparecen signados con letras X, Y, Z, etcétera.

Copia dactilográfica con correcciones manuscritas en la primera hoja Puig anota con lápiz una lista de nombres que corresponden con las letras.

Nueva copia dactilográfica, con los nombres incorporados. Sólo se conserva una hoja de esta etapa, hallada en el verso de un pre-texto prerredaccional de *Sad Flowers of Opium*. (2011, p. 36-37)

La misma organización se respeta en la versión digital del Archivo Puig alojada en el portal web ARCAS. Allí los documentos pertenecientes al proyecto *Gratas veladas de sociedad* se dividen en las mismas tres categorías: los pretextos prerredaccionales, que contienen notas y apuntes autógrafos; los pretextos redaccionales correspondientes a una primera versión incompleta; y los pretextos redaccionales de la segunda versión, que desarrollan la historia de principio a fin. Ambos pretextos redaccionales, además de estar mecanografiados, incluyen abundantes correcciones y anotaciones de puño y letra, lo cual indicaría un alto grado de desarrollo por parte de Puig para este proyecto. Tal como lo adelanta Goldchluk, existen restos de una presunta tercera versión de *Gratas veladas de sociedad* en los versos de los pre-textos prerredaccionales y en el resumen de *Sad Flowers of Opium*, otro argumento desarrollado por Puig en 1975 perteneciente al "ciclo mexicano", establecido y publicado por Goldchluk con el título "Opium Tale" en el volumen *Un destino melodramático* (2004). Esta coincidencia permite pensar que se trata de dos procesos de escritura correlativos. De esta versión se conservan las hojas identificadas con los números 3, 5, 10, 17 y 22. Excepto la hoja 3, el resto aparecen dos veces, por lo que se puede afirmar que esta tercera versión, o lo que quedó de ella, se compone de un total de 9 hojas mecanografiadas con escasas correcciones autógrafas de Puig realizadas con lapicera

negra y roja. La aparición de hojas duplicadas podría apuntar a una intensa campaña de escritura que habría requerido de las copias para así conservar distintos estados del proceso creativo. Además de pasar en limpio e incorporar correcciones de la segunda versión, la tercera presenta a los personajes con sus nombres en lugar de letras. De manera que se reemplaza X por Chalo, W por Leonor, YY por Eduardo y Z por Helena.

Más cerca de una telenovela que de un drama de Hollywood, *Gratas veladas de sociedad* cuenta la historia de Chalo López Mariscal, un célebre artista plástico de la clase alta mexicana que debe ocultar su homosexualidad y ahogar sus penas en el alcohol.¹⁹ Durante una velada es presentado a Eduardo, un apuesto forastero al que tanto él como su madre Leonor reconocen, pero nadie dice nada. Se trata del hijo del antiguo administrador de la finca familiar, cuya muerte en un misterioso incidente obligó a Eduardo y a su madre a irse a España. Temerosos de que haya vuelto para cobrar venganza, tanto Leonor como su padre le ruegan a Chalo que no se relacione con él, pero la atracción física que siente es más fuerte y lo invita a pasar unos días en la hacienda. El triángulo amoroso se completa con Helena, una prima desquiciada que los espera en la casa. Si bien el joven forastero procura mantener la tensión sexual, Chalo se da cuenta de que no corresponde a sus sentimientos y comprueba que las sospechas de sus padres son ciertas. Entre sus papeles encuentra una

19 Se sigue aquí la historia tal como se la presenta en la última versión corregida por Puig a fin de obtener una impresión general de la trama. No obstante, al no haber completado su textualización ni haber sido establecido por Puig, *Gratas veladas de sociedad* no tiene una forma definitiva. Más bien se proyecta virtualmente en todas las direcciones que toman sus manuscritos, tal como se verá en el análisis crítico-genético de sus pre-textos.

declaración jurada firmada por la madre de Eduardo donde acusa a los López Mariscal de haber matado a su esposo. Despechado, Chalo elabora con sus padres un plan para deshacerse de él y ordenan a Helena que lo lleve hasta los cerros y lo abandone allí para ser secuestrado y ejecutado por dos sicarios. De regreso en el DF y presionado por el estatus social de su familia, Chalo es obligado a contraer matrimonio con Helena y así disipar cualquier sombra de duda sobre su posible homosexualidad.

A FAVOR DE LA LIBERACIÓN SEXUAL: SECUELAS DE GRATAS VELADAS DE SOCIEDAD

En la misma velada en la que conoce a Eduardo, Chalo es abordado por un empresario teatral que quiere que él realice los diseños para un “un show que causará escándalo por su desinhibida profusión de travestismo y motivos eróticos”. A pesar de mostrarse evasivo, la propuesta se repite de manera telefónica durante un momento de intimidad. Sorprendido por su rechazo, Eduardo le pregunta a Chalo el por qué de su negativa y si está en desacuerdo con la propuesta, a lo que él “responde que la obra es excelente, partiendo del comentario de la liberación sexual en todos sus aspectos, su blanco de ataque pasa a ser las sociedades represivas”. Si bien Puig no desarrolla este argumento a favor de la obra de su personaje, está claro que Chalo no puede asociar su nombre a un espectáculo de este tipo precisamente porque él forma parte de esas sociedades represivas a las que se pretende atacar.

La liberación sexual es uno de los ejes que permiten articular la obra de Puig, pero también es un sintagma que adquiere relevancia por el contexto

temporal en el que aparece. Como ya fue mencionado, el argumento *Gratas veladas de sociedad* fue escrito por Puig en 1975 durante lo que se conoce como el “ciclo mexicano” e incluso puede circunscribirse aún más a lo que Goldchluk denomina “el ciclo de *El beso*”. En su tesis, define esta categoría en los siguientes términos:

Al referirnos ahora al “ciclo” de *EBMA* no pretendemos englobar todos los proyectos elaborados conjuntamente con la novela, sino señalar aquellos escritos como producto de la pasión por investigar la cultura mexicana. (...) No es entonces el tiempo de la escritura lo que define la pertenencia al “ciclo”, sino —para este primer caso— la composición a partir de, precisamente, el “reciclado de materiales”. (2003, p. 131)

Aunque no es considerado por Goldchluk, *Gratas veladas de sociedad* se ajusta a estos dos parámetros. Por un lado, es efectivamente “producto de la pasión por investigar la cultura mexicana”, en tanto se trata de un retrato de la alta sociedad de México, con especial atención al habla, a la historia y a la política. Por otro lado, también involucra un proceso de reciclado. En una nota al pie, Goldchluk desarrolla a qué se refiere con “reciclado de materiales”:

Sobre la materia ya manufacturada, el reciclado opera una adaptación para prolongar su vida útil. No borra la forma original pero resalta, desviándolos, algunos rasgos particulares. Frente a la técnica de bricolaje, que se define por la yuxtaposición de materiales diversos, el proceso de reciclado se vale de diferentes técnicas artesanales y pone el acento en el uso. De ese modo incorpora una dimensión temporal: los objetos reciclados pueden utilizar o no la técnica de bricolaje, pero en todos los casos se trata de cosas que una vez descartadas recomienzan su ciclo. Amigo del coleccionista, el que recicla se

opone también al restaurador, ya que no busca preservar el aspecto original borrando el paso del tiempo, sino devolver el objeto a su circulación en el mercado con la marca de una lectura. Mónica Zapata (1999) menciona circunstancialmente el concepto de reciclado en Puig. Sin embargo fue a través de una conversación sostenida con ella durante el Congreso Razones de la Crítica, en Rosario (1998), que definí la importancia de esa noción en los procesos escriturarios de Puig. (2003, p. 131-132)

En el caso de *Gratas veladas de sociedad*, la “dimensión temporal” de este proceso de reciclado puede pensarse en más de una dirección y, de este modo, trazar distintos recorridos por el Archivo Puig. Por un lado, y siguiendo la línea de Goldchluk, este proyecto se puede proyectar hacia *El beso de la mujer araña*. Por el otro, puede pensarse como una de las piezas de la constelación que forman los otros dos proyectos abandonados e inconclusos: *Humedad relativa ambiente: 95%* y *Nina y Hé*.

Si bien la liberación sexual puede rastrearse hasta los orígenes de la obra de Puig, el motivo empieza a cobrar fuerza a comienzos de los años '70, periodo que coincide con su participación en el Frente de Liberación Homosexual (FLH). El contacto fue breve y esporádico, pero dejó una marca indeleble en su literatura que encontraría su expresión más contundente en *El beso de la mujer araña*. Molina, uno de los dos protagonistas de la novela, pone en escena en la celda que comparte con Valentín un show con “desinhibida profusión de travestismo y motivos eróticos”. A través de la narración de films y un cuidadoso trabajo de imitación de sus heroínas de la pantalla, lleva a cabo un juego de seducción de su compañero que alcanza su clímax

en la relación sexual. Al unir en ese encuentro amoroso a un homosexual y un militante de izquierda, Puig desata en esa cárcel la revolución tan anhelada por los movimientos de liberación sexual de los años '70, especialmente el FLH. Así como esto ocurre en el cuerpo principal de la novela, las notas al pie configuran un tratado sobre la sexualidad en el que la liberación ocupa también un lugar central. No sería extraño pensar que este aspecto de *Gratas veladas de sociedad* es producto de la etapa de investigación de *El beso de la mujer araña*, especialmente el trabajo con distintas fuentes para la elaboración de las notas al pie. En ambos proyectos Puig pone en escena personajes homosexuales con un rasgo importante en común: el apego a la madre, un factor que permite conectar el argumento con *Humedad relativa ambiente: 95% y Nina y Hé*.

Como el adolescente de *Humedad relativa ambiente: 95%* y Hugo de *Nina y Hé* (y también Toto en *La traición de Rita Hayworth* y Larry en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*), Chalo López Mariscal mantiene una relación de apego conflictivo con su madre. En todos los casos, el vínculo familiar se manifiesta como ambivalente, marcado por una fuerza de atracción y rechazo en partes iguales. Las madres se presentan como excesivamente cercanas a sus hijos en un momento inicial, seguido por un marcado alejamiento producto de una revelación: el apego y la delicadeza cultivados puede resultar problemático para el posterior desarrollo de su masculinidad. Esto se traduce en un pánico ante la posibilidad de que ese hijo resulte débil e inmaduro y no pueda asumir sus "obligaciones sociales". En todo caso, ese temor enmascara el rechazo a una eventual, posible o

efectiva homosexualidad y, transmitido directamente a sus hijos, produce en ellos la inseguridad y baja autoestima que tiene como resultado la dificultad de expresarse. En *Humedad relativa ambiente: 95%*, el hijo no puede expresar su angustia ni pensar aún cuál es su causa; en su lugar, elabora el argumento de distintas películas donde deja entrever algo de la pena que lo aqueja. En *Nina y Hé*, Hugo no consigue expresarse satisfactoriamente, ni en su trabajo artístico ni en el set cinematográfico; por el contrario, se esconde en su propia inseguridad. En *Gratas veladas de sociedad*, Chalo no logra que su arte lo exprese auténticamente y se ve obligado a mantener una apariencia tradicional que no lo identifica. En todo caso, los personajes se ven empujados a vivir su vida clandestinamente, ya sea en la soledad de una sala de cine, la ciudad desoladora un domingo por la tarde, los baños públicos de las estaciones o un bar de "ínfima categoría".

A diferencia de otros proyectos del "ciclo mexicano" cuyo destino estaba manifiesto o fue aclarado por allegados a Puig como Labrada,²⁰ poco o nada se sabe acerca de qué (o a quiénes) tenía en mente al escribir *Gratas veladas de sociedad*. Tratándose de un argumento cinematográfico pensado para atraer la atención de posibles interesados en la realización de un eventual film, resulta llamativo el extensivo trabajo sobre los manuscritos y que, pudiendo

20 Entrevistado por Goldchluk, Labrada afirmó: "Escribieron [Puig y Agustín García Gil] *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*, posiblemente para Carmen Salinas, pero no recuerdo bien. Carmen Salinas intervenía en *Amor del bueno* en un papel secundario, en *Muy señor mío* tenía el estelar, y en *Urge marido*. Y le escribió el papel en *El lugar sin límites* que hizo, eso es una cosa que no está en la novela. Un papelito muy chico, anda por ahí en el burdel, no? con la Japonesita. Pero es que desde que la vio era como una especie de fascinación que tenía con la mujer, con la Salinas. Ella fue la que le provocó muchas cosas" (2003, p. 178).

haber establecido el texto, no lo haya hecho. Como ya fue mencionado, los papeles pertenecientes a una versión posterior del argumento existen o existieron y los versos de los manuscritos de *Sad Flowers of Opium* dan cuenta de ello. En todo caso, considerando los documentos conservados por Puig en su propio archivo, se puede afirmar que, al igual que *Humedad relativa ambiente: 95%* y *Nina y Hé*, se trata de un proyecto inconcluso. A pesar de no existir fuentes que den cuenta acerca de los motivos de su abandono (la correspondencia de Puig de la época no sobrevivió y el proyecto nunca fue mencionado por él o la crítica, a excepción de Goldchluk y Romero), se pueden aventurar dos hipótesis.

Por un lado, se puede pensar este fenómeno como resultado de la creciente frustración de Puig con la mala o nula voluntad de que sus proyectos prosperen en México. A pesar del esfuerzo puesto en adaptarse a su ambiente cultural, el optimismo inicial que lo llevó a producir abundantes textos dramáticos no obtuvo los resultados esperados. En su tesis, Goldchluk brinda algunos detalles de este momento:

A fin de año [de 1975] los acontecimientos se precipitan. En noviembre muere Silvia Rudni, una exiliada argentina, periodista, que se había refugiado en México después de estar en Cuba. Las causas de su muerte resultan misteriosas, aparentemente una meningitis que no se pudo controlar. Al mismo tiempo, como comenta Labrada, los proyectos cinematográficos y teatrales de Puig se postergaban sin mayores perspectivas. Para diciembre, Anina Calcagno (Ana María Collado), viaja con su beba de dieciocho meses a Argentina para preparar el regreso clandestino de su esposo. Un allanamiento con detenciones, del que se salva milagrosamente, la devuelve a México, donde pasan ese fin de año en un hotel lujoso a falta de algún otro alojamiento disponible (dado que ya

habían abandonado casa y trabajos por el regreso). La beba tiene mucha fiebre y tienen que internarla para una punción. Manuel los acompaña permanentemente, los visita en el hospital y lleva regalos para la nena, pero en cuanto sale del peligro deja de verlos. Se ha mudado a Nueva York para escribir una novela que comienza en un hospital, con una mujer tal vez moribunda a la que un médico obeso le abre el pecho con un bisturí. (2003, p. 74)

Si bien el “ciclo mexicano” continúa de alguna manera con sus posteriores regresos al país en la segunda mitad de la década del ’70 para escribir películas como *El lugar sin límites* o *La cara del villano*, encargos de Manuel Barbachano Ponce para ser dirigidos por Arturo Ripstein, el proyecto *Gratas veladas de sociedad* no vuelve a ser retomado. Sin embargo, podrían trazarse ciertos elementos en común entre su argumento y el de *La cara del villano* (basado en el cuento “El impostor” de Silvina Ocampo), e incluso remontarse hasta el guion *Ball Cancelled* para armar así una “genealogía”. Pero, en concreto, *Gratas veladas de sociedad* queda atrás una vez que Puig sale de México en 1976.

La otra hipótesis que puede aventurarse acerca el proyecto una vez más a *Humedad relativa ambiente: 95%* y *Nina y Hé*, considerando la peligrosa cercanía entre el argumento de *Gratas veladas de sociedad* y la propia experiencia de Puig. En su tesis, Goldchluk afirma: “En sus novelas anteriores, Manuel Puig se había remitido a la memoria, tanto la propia como la familiar: a partir del exilio toda tradición parece haber perdido consistencia, se le hace necesario acudir al testimonio como forma de interrogación” (2003, 23). Si bien se refiere a su obra novelística, es una afirmación que se puede

extender a los experimentos creativos que emprende a partir de su abandono de la Argentina. Sin embargo, *Gratas veladas de sociedad* parecería insistir aún en la memoria. Más allá de todos los elementos de la cultura mexicana que revisten el proyecto, en su núcleo la historia retoma, como ya fue establecido, el mismo problema que se plantea en *Humedad relativa ambiente: 95%* y *Nina y Hé*: la dificultad de expresar la homosexualidad de sus personajes como producto de la represión. Si bien a primera vista Chalo López Mariscal guarda pocas o ninguna similitud con Puig, no hace falta indagar demasiado para encontrar elementos en común con su propia experiencia: un artista que prefiere mantenerse “libre de la tiranía de los críticos y otros mercaderes de arte”, apegado a su madre y, sobre todo, presionado para no expresar su sexualidad públicamente. Así como la elaboración de un personaje como Gladys Hebe D’Onofrio en *The Buenos Aires Affair* le había permitido expresar estas mismas inquietudes, el “disfraz” de Chalo López Mariscal posiblemente no haya resultado tan efectivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De la Fuente, Daniel. En familia con Puig. *El Norte*. Monterrey, 16 febr. 2014.

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Goldchluk, Graciela. Cronología de la producción escrita de Manuel Puig. In: Lorenzano, Sandra. *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México D. F.: Universidad Autónoma de México, 1997.

- Goldchluk, Graciela. *Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig: novelas, guiones, comedias musicales*. Tesis de posgrado (Doctora en Letras). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2003.
- Goldchluk, Graciela. Introducción. In: Puig, Manuel. *Un destino melodramático y otros argumentos*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2004.
- Goldchluk, Graciela. *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig*. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 2011.
- Goldchluk, Graciela; Romero, Julia. Introducción. In: Puig, Manuel. *La tajada / Gardel, uma lembrança*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Levine, Suzanne Jill. *Manuel Puig y la mujer araña*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- Martí-Peña, Guadalupe. *Manuel Puig ante la crítica: bibliografía analítica y comentada*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Romero, Julia. *Manuel Puig: recepción e inserción en el campo intelectual. Geneticismo y campo de poder*. Tesis de posgrado (Doctora en Letras). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 2005.
- Romero, Julia. *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Romero, Julia. *El mapa del imperio. Del escritorio de Manuel Puig al campo intelectual*. La Plata: Al Margen, 2008.
- Serna, Enrique. Entrevista con Xavier Labrada. In: Lorenzano, Sandra. *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México D. F.: Universidad Autónoma de México, 1997.