

# Un destino tropical: una lectura “archifilológica” del guion inconcluso *Nina y Hé* de Manuel Puig

Martín Villagarcía<sup>1</sup>

## Resumen

A finales de 1961, instalado en Roma luego de pasar dos años trabajando en producciones cinematográficas en Buenos Aires, Manuel Puig comenzó a escribir el que iba a ser su cuarto guion. El proyecto recibió el título provisorio *Nina y Hé* y el argumento estaba centrado en el rodaje de una película en Brasil con un equipo técnico latinoamericano y la participación estelar de una actriz proveniente de Hollywood. Luego de tres meses de una intensa campaña de escritura, Manuel Puig abandonó el guion, dejándolo inconcluso para abocarse a un nuevo proyecto sobre su pueblo natal General Villegas, que devendría en su primera novela: *La traición de Rita Hayworth*. Aunque el guion *Nina y Hé* permaneció inacabado, esa escritura siguió escribiendo en la obra de Manuel Puig y en su lectura pueden prefigurarse muchos de los motivos que se convertirían en característicos de su literatura.

Palabras clave: Manuel Puig; Archivo; Crítica genética; Archifilología.

## Resumo

No final de 1961, estabelecido em Roma depois de passar dois anos trabalhando em produções cinematográficas em Buenos Aires, Manuel Puig começou a escrever aquele que seria seu quarto roteiro. O projeto recebeu o título provisório de *Nina y Hé* e a trama era centrada na rodagem de um filme no Brasil com equipe técnica latino-americana e a participação estelar de uma atriz de Hollywood. Após três meses de uma intensa campanha de escrita, Manuel Puig abandonou o roteiro, deixando-o inacabado para se concentrar em um novo projeto sobre sua cidade natal, General Villegas, que se tornaria seu primeiro romance: *La traición de Rita Hayworth*. Embora a escrita *Nina y Hé* tenha permanecido inacabada, essa escrita continuou a ser escrita na obra de Manuel Puig e a sua leitura pode prefigurar muitos dos motivos que se tornariam característicos da sua literatura.

Palavras-chave: Manuel Puig; Arquivo; Crítica genética; Arquifilologia.

---

<sup>1</sup> Licenciado y Profesor en Letras (UBA). Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata sobre el archivo de Manuel Puig con una beca de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación. E-mail: [martinvillagarcia@gmail.com](mailto:martinvillagarcia@gmail.com).

## Abstract

At the end of 1961, settled in Rome after spending 2 years working in film productions in Buenos Aires, Manuel Puig began to write what was to be his fourth script. The project received the provisional title *Nina y Hé* and the plot was centered on the shooting of a movie in Brazil with a Latin American crew and the stellar participation of an actress from Hollywood. After 3 months of an intense writing campaign, Manuel Puig abandoned the script, leaving it unfinished to focus on a new project about his hometown General Villegas, which would become his first novel: *La traición de Rita Hayworth*. Although the project *Nina y Hé* remained unfinished, that script continued to be written in the work of Manuel Puig and reading it can prefigure many of the motifs that would become characteristic of his literature.

Keywords: Manuel Puig; Archive; Genetic criticism; Archiphilology.

A finales de 1961, instalado en Roma luego de pasar dos años trabajando en producciones cinematográficas en Buenos Aires, Manuel Puig comenzó a escribir el que iba a ser su cuarto guion. El proyecto recibió el título provisorio *Nina y Hé* y el argumento estaba centrado en el rodaje de una película en Brasil con un equipo técnico latinoamericano y la participación estelar de una actriz proveniente de Hollywood. Luego de tres meses de una intensa campaña de escritura, Manuel Puig abandonó el guion, dejándolo inconcluso para abocarse a un nuevo proyecto sobre su pueblo natal General Villegas, que devendría en su primera novela: *La traición de Rita Hayworth*. Aunque el guion *Nina y Hé* permaneció inacabado, esa escritura siguió escribiendo en la obra de Manuel Puig y en su lectura pueden prefigurarse muchos de los motivos que se convertirían en característicos de su literatura.

Lejos de otros proyectos concluidos alojados en el Archivo Puig que fueron viendo la luz luego de su muerte en 1990, *Nina y Hé* permanece hasta el día de hoy como una rareza entre sus papeles. En su carácter inacabado se proyecta como el fantasma de una obra que no pudo ser y, al mismo tiempo, sigue siendo en cada una de sus hojas que sirven como testimonio de su escritura. Siguiendo los postulados de la crítica genética, el estudio de los manuscritos permite recuperar, en palabras de Élica Lois, la “huella visible de un proceso creativo” y obtener así una visión privilegiada de la escritura en movimiento, lejos del reposo y sentido de completitud de una obra presuntamente “terminada”. En este sentido, leer documentos de génesis posibilita agujerear un objeto de estudio aparentemente cerrado y revisarlo a la luz de nuevas configuraciones textuales. El interés que suscita *Nina y Hé* excede este proyecto en particular, en tanto sus manuscritos contienen elementos que permiten pensar toda la obra de Manuel Puig. Sin embargo, esta búsqueda no tiene por objeto establecer un orden cronológico y evolutivo. En los términos de la “archifilología” propuesta por Raúl Antelo, *Nina y Hé* podría pensarse como el futuro de la obra de Puig y su lectura no tendría por fin buscar un signo de origen, sino más bien probar que nada ha terminado de ocurrir. El tiempo de la archifilología “es el futuro anterior, es el futuro del pasado, allí donde se abre el espacio de la ficción”<sup>2</sup> y, parafraseando a Werner Hamacher, “no se repite lo pasado sino lo que de él va al futuro. La archifilología repite ese proceso y busca del futuro lo que le falta del pasado”<sup>3</sup>.

## Tres guiones y medio

En su “Cronología de la producción escrita de Manuel Puig”, Graciela Goldchluk señala que *Nina y Hé* es un proyecto de guion inconcluso correspondiente a la década del ‘60:

*No hay fechas indicativas, pero las hojas utilizadas son del tipo de las que se usaron en La traición de Rita Hayworth, entre cuyos pretextos figura el personaje de "Nina" que no llega con ese nombre a*

2 PATIÑO, R. La crítica como escena de la acefalía: la “archifilología” de Raúl Antelo. En *Conversaciones del Cono Sur*. Vol. 3 Núm. 2, 2017, p. 45.

3 *Ibíd.*

*la versión edita. Los personajes son escritores (uno de ellos escribe para el cine) (Manuscrito, en inglés y castellano, 40 páginas).*<sup>4</sup>

La posterior lectura y edición de la correspondencia familiar de Puig, conservada en su archivo y editada por Goldchluk, permitió acotar el periodo de escritura a los años 1961-1962. La coincidencia entre los papeles usados en los manuscritos de *Nina y Hé* y lo que se convertiría en *La traición de Rita Hayworth* remarca la cercanía entre los dos proyectos, sobre todo teniendo en cuenta que Puig escribe su novela *debut* inmediatamente a continuación entre 1962 y 1965.<sup>5</sup>

A pesar de no tratarse de un “diario de escritor”, el epistolario familiar Puig incluye profusos comentarios de sus proyectos escriturarios en curso que permiten recuperar parte de su proceso creativo. En una carta fechada el 16 de octubre de 1961, Puig anuncia que se ha puesto manos a la obra con un nuevo guion: “Estoy escribiendo otra cosa muy trágica, pero por el momento me mantiene el entusiasmo”.<sup>6</sup> El proyecto recibiría el título provisorio *Nina y Hé* y concentraría su atención hasta aproximadamente febrero de 1962.

En ese entonces Puig acababa de completar las correcciones de *La tajada*, su tercer guion, que esperaba poder vender en Argentina para garantizarse un trabajo en caso de regresar, y estaba buscando quien lo ayudara a pulir *Summer Indoors*, la traducción al inglés de *Verano entre paredes*, su segundo guion. Casi un mes más tarde de esa primera mención, el 10 de noviembre de 1961, vuelve a comentar este nuevo texto en el que se encontraba trabajando: “El tema es bastante triste, trata de una persona que le va destruyendo la personalidad a otra. En la próxima mando más detalles, estoy un poco arrepentido de haber elegido una cosa tan anticomercial pero ahora ya empecé y quiero terminarlo, es muy difícil y lleno de complicaciones”.<sup>7</sup> En este punto es posible vislumbrar una oportunidad importante en el trabajo de Puig como escritor y como artista en un contrapunto que aparece explícitamente en el texto: la diferencia entre escribir cine y literatura. Al contrario de sus primeros tres guiones, cuyo objetivo es “venderlos a algún productor e ingresar al mercado del cine hollywoodense”,<sup>8</sup> pensar este proyecto como “anticomercial” es quitarle la presión y el compromiso de resultar atractivo para las otras personas involucradas en la realización de un guion, al mismo tiempo que le otorga una autonomía y libertad creativa importante. Es decir, marca un paso de un proyecto colectivo, como lo es llevar una película de la página a la pantalla, a un proyecto individual, el de un escritor enfrentado a su propio

---

4 GOLDCHLUK, G. Cronología de la producción escrita de Manuel Puig. En LORENZANO, S. **La literatura es una película: Revisiones sobre Manuel Puig**. México: UNAM, 1994, p.143.

5 Esta “continuidad” entre papeles permite poner en suspenso la idea de un corte abrupto entre su vocación como guionista y la transición a escribir literatura.

6 PUIG, M. **Querida familia. Tomo 1**. Cartas Europeas (1956-1962). Buenos Aires: Entropía, 2005, p.282.

7 Íd., p.287.

8 POLLAROLO, G. **Los guiones del "ciclo hollywoodense" de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones**. 2012. 627 hojas. Tesis doctoral en Español. Faculty of Arts, University of Ottawa, Ottawa, 2012, p. 89.

manuscrito. Esta opción puede leerse como un primer índice de su voluntad de dejar de lado su carrera cinematográfica y dedicarse a la literatura.

En otra carta con fecha del 2 de enero de 1962, Puig escribe a su familia: “Este nuevo argumento es de una ambición desmedida y me parece que va a salir flojazo, pero en fin... No veo el momento de terminar con este experimento (no es otra cosa) para empezar uno sobre... Villegas”.<sup>9</sup> Una vez que Puig empieza a desarrollar ese otro texto, que recibiría el título “Pájaros en la cabeza” y se convertiría en *La traición de Rita Hayworth*, el estatuto de guion realizable de *Nina y Hé* queda en suspenso y su naturaleza pasa a ser otra: la de un proyecto transitorio, un laboratorio en el que es posible experimentar con diferentes estrategias argumentativas y procedimientos, elementos que Puig mantendrá a mano a lo largo de su carrera e irán reemergiendo hasta el final.

La última mención sobre *Nina y Hé* aparece en la carta del 23 de febrero de 1962: “El otro día tuve un patatús: releí todo lo escrito del nuevo guion y lo encontré poco satisfactorio o por lo menos diferente de lo que me había propuesto hacer. La semana próxima lo retomaré porque esta fue un torbellino”.<sup>10</sup> A pesar de la promesa, nunca retomó este proyecto, pero nunca se deshizo de sus manuscritos.

## Definición del objeto de estudio

En su carácter inconcluso, el proyecto de guion *Nina y Hé* se constituye como un objeto de estudio con propiedades particulares, en tanto nunca alcanzó una etapa de estabilización final. Por el contrario, el conjunto de manuscritos permanece abierto y despliega en sus papeles el proceso dinámico de una escritura, aquello que estudia la crítica genética:

*documentos escritos –por lo general, y preferiblemente, manuscritos- que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo. Se la suele definir 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”.<sup>11</sup>*

Al no haber completado su redacción, *Nina y Hé* permanece en estatus de lo que la crítica genética entiende por “escritura” (en oposición a “texto”), un término propuesto por Louis Hay y empleado por Élica Lois para abordar el estudio de los manuscritos por fuera de cualquier eventual estabilización final.

*La alteridad es la diferencia fundamental entre escritura y texto. Esta alteridad se funda en una ruptura, que acarrea una serie de resquebrajamientos: en el eje sintagmático, se quiebra la lineali-*

---

9 Íd., p.301.

10 Íd., p.301.

11 LOIS, E. **Génesis de escritura y estudios culturales**. Introducción a la crítica genética. Buenos Aires: Edicial, 2001, p.2

*dad inherente de la cadena significativa, y en forma concomitante, comienza a tejerse (y a destejarse) una red paradigmática virtual que se escapa de los dos parámetros clásicos del análisis lingüístico. En este marco, la subalternización del finalismo que propone la crítica genética incita a la constitución de un nuevo abordaje del fenómeno literario, y por lo tanto, a una redefinición de los métodos críticos.<sup>12</sup>*

En el caso de *Nina y Hé*, este carácter de escritura virtual se ve acentuado por ser un proyecto de guion cinematográfico, “algo que aún ‘no es’, sino que ‘será’ o ‘podrá ser’<sup>13</sup> y se despliega en los múltiples borradores de diferentes escenas y diálogos que Puig redactó, corrigió y volvió a redactar y corregir. En términos materiales, es evidente que se trata de un proyecto en el que Puig se concentró de manera intensa durante el tiempo que le dedicó debido a la numerosa cantidad de hojas que se conservan (64 en total) y las múltiples capas de correcciones acumuladas. Este volumen escritural, a su vez, trae sus propias dificultades, en tanto su lectura requiere de un proceso de reconstrucción a través del montaje de las piezas disponibles. En este sentido, se lleva a cabo una labor de transcripción y apropiación de los materiales a partir de códigos establecidos para su acomodación y legibilidad. En simultáneo, se realiza la etapa de interpretación del texto, ya que, tal como lo indica Élica Lois, “editar e interpretar procesos de escritura son dos actividades complementarias”.<sup>14</sup>

Tal como se los puede consultar en el portal web ARCAS, los manuscritos de *Nina y Hé* se encuentran catalogados bajo la categoría de pre-textos. En los estudios de génesis, se denomina con este término a la “reconstrucción crítica de aquello que precedió a un texto. Reunión virtual de documentos de génesis pertenecientes a una obra o a un proyecto de obra”.<sup>15</sup> A su vez, los pre-textos se subdividen en otras dos categorías. Por un lado, están los pre-textos prerredaccionales, que corresponden a una “etapa anterior al comienzo de un proceso de textualización”<sup>16</sup> y consisten en los materiales iniciales para la obra agrupados en un primer borrador de 4 hojas que contiene notas sobre 11 escenas y una serie de esquemas y diálogos denominada en el archivo digital como “substancia poética”, de 7 hojas. Por otro lado, están los pre-textos redaccionales, que corresponden a la “etapa en la que la escritura se encamina directamente a textualizar”<sup>17</sup> y se componen del proyecto de obra en sí, agrupados en dos conjuntos de hojas mecanografiadas y escritas de

---

12 Íd., p.18.

13 POLLAROLO, op. cit., p. 65.

14 LOIS, op. cit., p.5.

15 GOLDCHLUK, G y PINO, C. A. Pre-texto. Traducción y comentario de Daniel Ferrer, Avant-texte. **Dictionnaire de critique génétique**, Mónica Zanardo y Franz Johansson (Dir.), ITEM, 2019. Recuperado de <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/>.

16 LOIS, E. Las distintas orientaciones hermenéuticas de la crítica genética y Las técnicas filológicas y las innovaciones técnicas. En **Archivos**. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX. París: CRLA-Archivos, 2005, p.129.

17 Ibíd.

puño y letra que componen la mayor parte del guion, excepto por la introducción y el desenlace, de 5 y 48 hojas respectivamente.

## La curva de la euforia

Como ya se mencionó, el papel utilizado por Puig coincide con el que empleó más tarde para la redacción de *La traición de Rita Hayworth*. Si bien los pre-textos redaccionales incluyen hojas mecanografiadas, en su mayoría los manuscritos de *Nina y Hé* son autógrafos y, cuando no lo son, las correcciones hechas a mano ganan tanto espacio en la página que terminan sepultando las letras tipeadas. Como es característico de Puig, escribe en el revés de hojas usadas y, en el caso de las anotaciones para las primeras 11 escenas agrupadas en los pre-textos prerredaccionales, las divide en 2 y hasta 4 partes [Figura 1]. Allí también predomina el uso de lapicera negra y una roja se emplea para hacer correcciones [Figura 2]. Los esquemas y diálogos, por otra parte, se encuentran escritos en azul, algunas hojas, y en rojo las otras, con escasas correcciones en negro. Una particularidad de estos pre-textos es la aparición de esquemas cartesianos [Figura 3], que miden en un gráfico los altibajos de euforia y depresión de los personajes, un recurso que Puig utiliza años más tarde para la escritura de *The Buenos Aires Affair*.<sup>18</sup> Sobre las primeras hojas mecanografiadas de los pre-textos redaccionales [Figura 4], Puig introduce correcciones en negro, azul y rojo para luego seguir redactando a mano alzada en negro, con agregados en rojo. Esta jerarquía se invierte en la redacción del guion en sí, que será completamente en letra manuscrita y pasa del azul en las primeras hojas al rojo [Figura 5], probablemente por un cambio de lapicera. Algunas correcciones aparecen aquí en color negro sobre el texto en rojo.

---

18 Al respecto es interesante la afirmación de Giovanna Pollarolo cuando argumenta que la “teoría” del guion cinematográfico de Puig no cambia a pesar de su transición del cine a la literatura: “El eje de dicha teoría es claramente la concepción de los guiones como textos narrativos, es decir, escritos que tienen que contar una historia, cuyo desarrollo se somete a ciertas normas aprendidas del guion de Hollywood, tales como la dramaturgia, los diálogos, la construcción de personajes, el estilo, etc. Todo en el guion está concebido desde el ‘storytelling’: el ‘arte de narrar’. En el marco de un principio fundamental, el de la economía narrativa, el modelo hollywoodense exige orden narrativo, coherencia, relaciones causales, personajes bien definidos y capacidad de comunicación y de identificación emocional de la audiencia” (Pollarolo, 2012: 92). Si bien Pollarolo se refiere estrictamente a sus guiones, esta afirmación podría hacerse extensiva a su literatura, en la medida en que muchos pre-textos prerredaccionales de Puig demuestran un proceso creativo similar sin importar si se trata de un texto cinematográfico o literario. El empleo del esquema cartesiano en *Nina y Hé* y *The Buenos Aires Affair* sería prueba de ello.







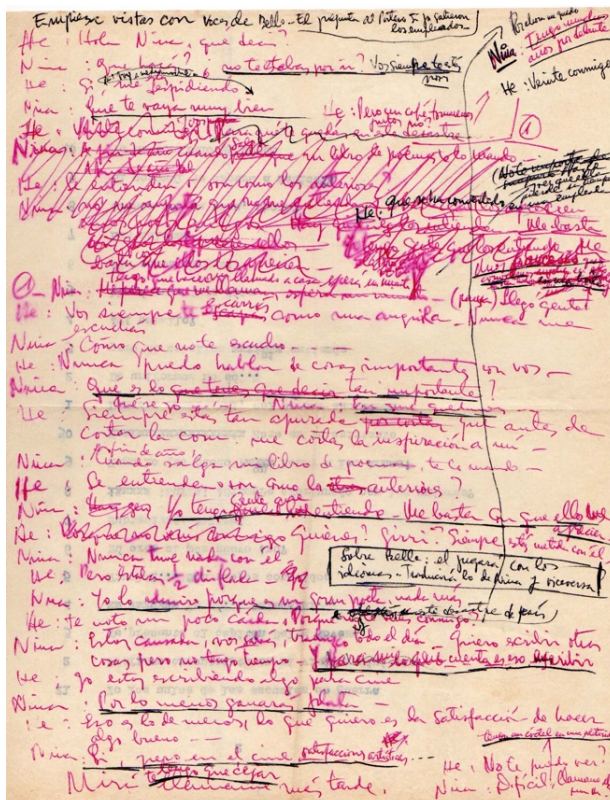


Fig. 5. Puig, Nina y Hé, 1961.  
(ID puig.GNh.G.R.4.0018R)

Las 11 escenas esquematizadas en el primer grupo de pre-textos prerredaccionales presentan varias de las características que se sostienen a lo largo de todos los manuscritos de *Nina y Hé*. En primer lugar: la alternancia entre lenguas, o lo que Delfina Cabrera llama “escritura de traducción”, aquella que “pone en tela de juicio tanto las fronteras de la lengua nacional como las de los géneros cinematográficos y literarios”.<sup>19</sup> Si el bilingüismo de *Ball Cancelled* y *Summer Indoors/Verano entre paredes* tiene un efecto erosivo de los límites, la escritura de *Nina y Hé* produce un deslinde aún mayor. Luego de optar por una u otra lengua en sus primeros tres guiones, en su cuarto proyecto cinematográfico Puig alcanza un momento de síntesis e incorpora tanto el inglés como el español, y hasta suma el portugués. Esto se debe a las características de los personajes, que incluyen argentinos y norteamericanos por igual, y a la historia, que se desarrolla en gran medida en Brasil. Otro aspecto lingüístico interesante es el trabajo sobre el español. Si bien se trabaja sobre la variedad rioplatense cuando hablan los personajes argentinos, en las primeras anotaciones aparece una misteriosa voz que solo el protagonista oye y alterna el uso de “tú” y el voseo [Figura 6]. Se trata de un “personaje” identificado como Bello, que hace las veces de un “ello” freudiano, al expresar sin filtro las pulsiones y los deseos de Hugo. Con respecto a Brasil, se incluye en estos esquemas de escenas una anotación para un diálogo que afirma: “en

19 CABRERA, D. *Las lenguas vivas, zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016, p. 25.

Brasil creen que los arg [sic] son todos maricones”<sup>20</sup> y en la réplica se lee: “obrero: sí, al Brasil van todos los maricones”.<sup>21</sup> Se trata de una clara referencia a la popular imagen de este país como utopía para los homosexuales en busca de un ambiente con mayor tolerancia y menos vergüenza.

## Una historia muy trágica

Si bien el título provisorio de este proyecto de guion es *Nina y Hé*, el peso del protagonismo en realidad recae sobre Hugo y Belle. Nina tiene una aparición muy breve al comienzo de la historia. No obstante, es un personaje fundamental para comprender los pesares y las motivaciones del protagonista masculino. Cabe recordar, como afirma Goldchluk en su “Cronología”, que el nombre Nina aparece también entre los primeros manuscritos de *La traición de Rita Hayworth*, aunque luego desaparece. Con respecto a “Hé” la cercanía lingüística hace pensar que Puig tenía en mente a Hugo, su protagonista masculino. En este sentido, ese “Hé” podría leerse como el pronombre personal inglés “He”, una forma que tiene Puig de referirse a los varones de sus manuscritos, como por ejemplo Valentín de *El beso de la mujer araña*. Acerca de Hugo, Puig no incluye ninguna descripción de su aspecto, pero sí lo hace sobre su departamento. Además de fotos de las actrices Norma Shearer, Ava [Gardner] y Marlene [Dietrich], hay un afiche del film *A Place In The Sun*, discos de Judy Garland, revistas de hombres musculosos y una biblioteca que incluye libros de Virginia Woolf y Thomas Mann. En pocos renglones, Puig nos presenta a Hugo con todos los signos de un homosexual. Con respecto a Nina tampoco hay anotaciones sobre su aspecto, pero su único diálogo con Hugo al comienzo del guion da una buena idea sobre ella. Se trata de una poeta que trabaja como traductora, es discípula del poeta argentino Alberto Girri, con quien se presupone que tuvo un amorío y por quien siente una devoción tal que la lleva a imitar su estilo de escritura. Ese mismo diálogo presenta a Hugo como un cineasta que se dedica a la escritura cinematográfica y ambos personajes tienen un intercambio que resulta fundamental para pensar la relevancia de *Nina y Hé* en el proyecto de obra de Puig:

*Nina: [P]ara mí lo que cuenta es eso, escribir.*

*He: Yo estoy escribiendo algo para cine.*

*Nina: Por lo menos ganarás plata.*

*He: Eso es lo de menos, lo que quiero es la satisfacción de hacer algo bueno.*

*Nina: Sí, pero en el cine, satisfacciones artísticas...<sup>22</sup>*

---

20 PUIG, M. Colección archivo digital de Manuel Puig (FAHCE, UNLP). En **ARCAS** <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig>.

21 *Ibíd.*

22 *Ibíd.*

En este diálogo queda claro que la diferencia entre el orden literario y el cinematográfico tiene que ver con el arte, que pone en entredicho la ganancia económica. Nina es poeta, hace arte, se dedica en cuerpo y alma a esa tarea “por amor al arte”, no tiene un objetivo de ganancia. Hugo escribe para cine, es su trabajo y le da dinero, pero no recibe satisfacciones artísticas. En pos de esas mismas satisfacciones se puede pensar el viraje de Puig al dejar de lado su carrera cinematográfica para dedicarse de lleno a la literatura.

El triángulo amoroso se completa con Belle Dawson, la verdadera protagonista femenina de la historia de la película que se filma en el guion. En sus anotaciones Puig la describe como “Ava at forty five”,<sup>23</sup> en clara alusión a la actriz Ava Gardner, y agrega: “2 divorcio, conciencia incultura, mañas”.<sup>24</sup> La referencia resulta importante porque se trata de una de las primeras imágenes que se ven en el guion, la foto de la actriz en el departamento de Hugo. Esto además abona el grado de idealismo con que ella será percibida por el protagonista. Por último, cabe mencionar un personaje poco desarrollado que se identifica como Nelly y sería una especie de doble invertido de Nina, una chica que se muestra interesada por Hugo y él desprecia precisamente por eso. En los diálogos con ella y junto a sus líneas, Puig anota en rojo parlamentos de Nina, que marcan el paralelismo entre los dos personajes [Figura 7].

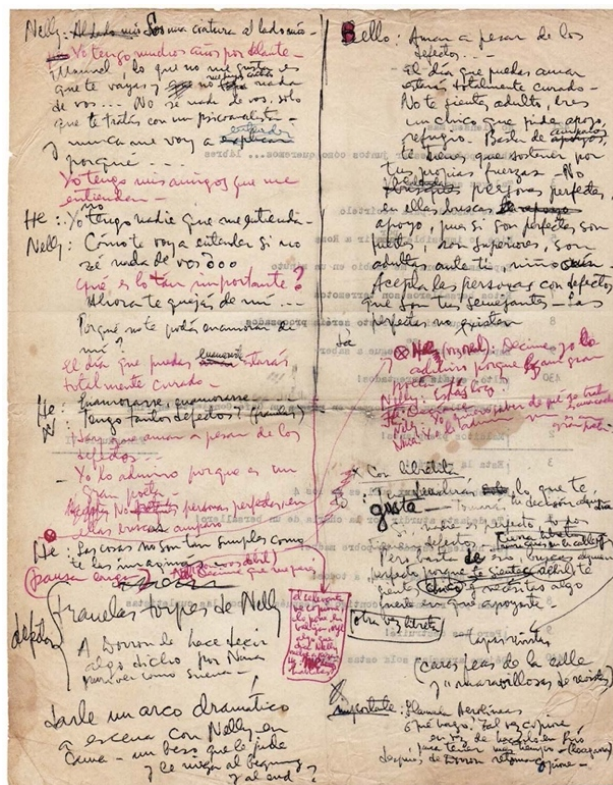


Fig. 7. Puig, Nina y Hé, 1961.  
(ID puig.GNh.G.R.3.0016R)

23 Ibid.

24 Ibid.

El elenco se amplía en Río. Además de Belle Dawson, allí aparecen otros cuatro personajes importantes: Mainardi, el productor argentino, un déspota autoritario con quien tanto Belle como Hugo mantienen una relación sumamente tensa; Martita, una modista que está atrás de Hugo y por quien Belle siente profundos celos; Francisco, un amigo homosexual de Hugo que trabaja como voluntario en un leprosario de Ouro Preto; y Cholo, un utilero que le roba una cigarrera a Hugo y termina provocando su despido.

En cuanto a los planes para la estructura de *Nina y Hé*, en una de las hojas de los pre-textos prerredaccionales, Puig toma notas para 15 escenas. Si bien, por el grado de desarrollo, los manuscritos no alcanzan a cubrir la totalidad de ese plan, es posible reconstruir la historia a partir de la lectura de todos los pre-textos. El argumento puede sintetizarse de la siguiente manera: Hugo, un joven cineasta argentino, está a punto de partir rumbo a Brasil para participar en el rodaje de un film. Antes de irse, se despide de Nina, una poeta y traductora de quien está enamorado platónicamente, pero ella no lo corresponde. Una vez en Río de Janeiro, conoce a Belle Dawson, la estrella del cine estadounidense que protagonizará la película. Al saberse ambos inadaptados (él en la vida y ella en su carrera), se identifican y se confiesan sus “casos”: ella siente que su carrera está acabada y ya es demasiado tarde para cambiar el rumbo de su vida; él se siente débil e inseguro y, al no conseguir asumir su homosexualidad, la vive de manera clandestina manteniendo relaciones sexuales con hombres en lugares públicos, una actitud compulsiva que lo empuja a tener una crisis nerviosa. El vínculo entre los dos se consolida en un viaje de fin de semana que hacen hasta Ouro Preto para visitar a un viejo amigo de Hugo que, acechado también por su homosexualidad, eligió retirarse a trabajar como voluntario en un leprosario a fin de encontrar la paz. La simpatía que siente Hugo por Belle es directamente proporcional a lo irritable que le resulta la actriz al productor de la película. Enfrentado a elegir entre ella o su trabajo, Hugo elige su profesión. Cuando se arrepiente ya es demasiado tarde y, a pesar de salir a defenderla, la actitud de ella hacia él ya no es la misma. Acorralado por el maltrato laboral y la inminente llegada del joven amante de Belle, a quien ella llamó para reemplazarlo, Hugo tiene una nueva crisis nerviosa que lo termina de llevar a la ruina.

Esta reconstrucción es tentativa y tiene un mero carácter ilustrativo de la trama que Puig habría tenido en mente. Como afirma Élide Lois:

*Cuando se estudia un proceso escritural, la última etapa de su reconstrucción genética reviste tanto interés como las anteriores porque –justamente– lo que se focaliza es ese proceso y no su producto final. El abandono de la ilusión teleológica que propone la crítica genética permite establecer que la etapa final recopilada es (al igual que las otras) el producto específico de un conjunto de tendencias, pero jamás un “resultado inevitable.”<sup>25</sup>*

El abandono de este reduccionismo teleológico es especialmente pertinente en el caso de *Nina y Hé* en tanto Puig desarrolló ese proyecto en distintas campañas

---

25 LOIS, 2001, p.17.

de escritura que se acumulan como capas, más que una concatenación de eslabones. Si bien el paso de la secuencia inicial con Nina y Nelly da pie al viaje de Hugo, hay una clara elipsis entre ambas partes de la historia. La misma suerte corre con el desenlace, sobre el cual Puig no hizo más que unas pocas anotaciones en las etapas más tempranas de la escritura. La más completa se encuentra entre los pre-textos prerredaccionales y allí Puig escribe:

*El yiro:*

*<Medio borracho, ha gastado todo, no tiene plata para volver, para pagar hombres\*>*

*Lo ven una barra, el Cholo incluido*

*El Cholo manda a uno de los jovencitos*

*Cuando está por besarlo, él le dice que es una broma, él lo mata.*<sup>26</sup>

A modo de epílogo, en la página siguiente Puig incluye un diálogo en inglés entre Belle y su amante, Tony, donde ella admite ser indirectamente la asesina, en tanto sabe que colaboró para empujar a Hugo hasta su crisis final.

## Un “aleph”

A pesar de tratarse de un proyecto temprano, incluso (inmediatamente) anterior a lo que se considera el comienzo de su carrera literaria, *Nina y Hé* presenta una serie de temas que se volverán recurrentes en la obra de Puig. Si bien esto no es una novedad, ya que como afirma Giovanna Pollarolo, “los guiones que escribió Puig forman parte de su obra narrativa”<sup>27</sup> y “anticipan muchos de los temas, personajes y conflictos que desarrolla en sus novelas”<sup>28</sup>, el caso de *Nina y Hé* resulta paradigmático en tanto condensa en un mismo proyecto muchas de las líneas argumentales que se volverían características reconocibles y distintivas de la obra de Puig. Como el “aleph”, el artefacto presentado por Borges en su célebre cuento, también se puede pensar este proyecto como “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos”.<sup>29</sup> La lectura de esos manuscritos permite vislumbrar en un estado embrionario tópicos clásicos de Puig, como el problema con la autoridad, un tema encarnado en la difícil relación que Hugo mantiene con Mainardi, el productor del film, pero también con todos los personajes que lo hacen sentir menos, como Nina o incluso Belle. También aparecen los estereotipos de género y la parodia de los mismos, especialmente en el personaje de la actriz de Hollywood, que carga con todos los lugares comunes de una mujer de su profesión. En este sentido también se puede pensar en Hugo, que debe sobrellevar la presión

---

26 PUIG, M. Colección archivo digital de Manuel Puig (FAHCE, UNLP). En **ARCAS** <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig>.

27 POLLAROLO, op. cit., p. 93.

28 PUIG, M. Colección archivo digital de Manuel Puig (FAHCE, UNLP). En **ARCAS** <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig>.

29 BORGES, J. L. El Aleph. En **Obras completas 1**. Buenos Aires: Emecé, 2008, p.750.

de cargar con una masculinidad con la que no se identifica. Es curiosa también la relevancia que se le da a Brasil, un país que se volvería protagónico en la vida y en la obra de Puig durante la década del 80, pero que claramente ya había dejado una fuerte impresión desde muy temprano. El traslado de Argentina a Brasil permite prefigurar cierta idea de Latinoamérica como espacio en *continuum* y destino de exilio, un lugar a escasa distancia que se ofrece como línea de fuga posible, para Hugo pero también para Nilda y Lucy en *Cae la noche tropical*. Como fue mencionado, también es importante el trabajo con las lenguas y la traducción, algo que Puig explora especialmente en su “ciclo del exilio” (Goldchluk y Romero) y en sus dos novelas escritas en otro idioma y que él mismo traduce al castellano: *Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Sangre de amor correspondido*. También se puede pensar en la relación con la madre y la homosexualidad, una relación que hace Hugo con respecto a su propia situación hablando con Belle y reemerge en *La traición de Rita Hayworth*, como así también en otro proyecto inconcluso como la novela *Humedad relativa ambiente: 95%*. Por último, el tormentoso vínculo entre una neurótica fascinante que enamora a un hombre débil y lo hace polvo es recreado por Puig en *The Buenos Aires Affair*.

Sin embargo, la búsqueda de estas correspondencias no tiene por objeto buscar un “estadio previo a su narrativa”.<sup>30</sup> Más bien se trata de proponer nuevos recorridos para la lectura de su proceso creativo. En este sentido, esta escritura se presta a ser leída, en términos de Raúl Antelo, como “el futuro anterior” o “el futuro del pasado” de la obra de Puig. Este desarreglo temporal pone entre paréntesis cualquier “ilusión teleológica” y permite pensar un lugar virtual para este proyecto de guion tanto al principio como al final de la obra de Puig, como así también en cualquier otro momento donde provoque un agenciamiento de sentido. Esta falta de orden puede vincularse con una perspectiva crítica que Antelo denomina “crítica acéfala”, cuyas características son:

*una enunciación sin jerarquías (...) y el paso de la concepción de la crítica como una progresión –producida por la acumulación de un saber– a la de una crítica arqueológica, “archifilológica”, de lo moderno. Se persigue aquí, no una reconstrucción lineal, secuencial, sino una “errática” laberíntica –alejada de la búsqueda del origen– compuesta por diferentes guiones o roteiros, potenciada por el uso del anacronismo.*<sup>31</sup>

La perspectiva archifilológica permite dejar de lado cualquier signo de diacronía y leer *Nina* y *Hé* por fuera del sistema de referencias que lo sostiene históricamente como un guion desarrollado en 1961, reconstruyendo un sentido errático que dé cuenta de sus múltiples derivas y ubicándose así en el orden de “la ultrahistoria, en la cual nada ha terminado de ocurrir”.<sup>32</sup> De esta manera, el tiempo de este proyecto se revela como “el futuro anterior que encierra un presente imposible, el

---

30 CABRERA, op. cit., p. 33.

31 PATIÑO, op. cit., p. 43.

32 Ibídem.

tiempo del anacronismo. Lo que habrá sido es lo que todavía no sucedió y queda, en virtud de un pasado que no cierra, abierto al porvenir”.<sup>33</sup>

## La dificultad de expresarse

Así como más tarde Puig afirmaría que la escritura de *La traición de Rita Hayworth* le sirvió para entender por qué a los treinta años se sentía un fracasado sin carrera, dinero ni vocación, se podría pensar que *Nina y Hé* marca la antesala de ese “fracaso” al narrar el momento en que Puig decide abandonar su carrera cinematográfica y se encuentra con el imaginario que poblará su universo literario.

Más allá de los motivos por los que Puig habría abandonado la escritura de este proyecto, esta interrupción permite aventurar algunas hipótesis productivas para leer la escritura puigiana. En principio están los motivos formales presentados por él mismo en su correspondencia familiar. Allí califica este proyecto como “de una ambición desmedida”,<sup>34</sup> “casi irrealizable”<sup>35</sup> y “poco satisfactorio”.<sup>36</sup> En cuanto a la trama, la describe como “muy trágica”<sup>37</sup> y “bastante triste”.<sup>38</sup> En la carta del 26 de enero de 1962, cuenta a su familia: “Me embalé mucho en la primera parte (positiva), en la que los protagonistas empiezan a entenderse pero ahora entré en la destrucción de él (en manos de ella) y me deja mal”.<sup>39</sup> Comentarios sentimentales como este no abundan en su correspondencia y por eso llama la atención, además de que coincide con el punto de la historia en que la escritura de los manuscritos se interrumpe. En este punto es posible conectar la escritura de *Nina y Hé* con la experiencia personal de Puig para tratar de comprender ese malestar. Por un lado, se puede pensar en el traumático rodaje de *Una americana en Buenos Aires*, uno de los dos films en los que participó durante su estadía en Argentina en 1960. En un reportaje publicado por la revista *Gente* en 1969, Puig se refirió a George Cahan, su director, como “un hombre temible [que] usaba a la gente hasta agotarla y después la tiraba”,<sup>40</sup> características que se proyectan en *Nina y Hé* sobre el productor del film. En varias ocasiones Puig se refirió a esa clase de comportamientos despotas y autoritarios en los sets de filmación como el motivo principal por el que dejó de lado su carrera en el cine. Por el otro lado, se puede pensar en la dificultad que planteó a Puig expresar la homosexualidad de su protagonista, fundamentalmente su carácter trágico y tortuoso. Si bien Puig no se dejaba definir por la orientación de sus pasiones, la forma de pensar y elaborar su relación con la homosexualidad se mantuvo en su escritura como una discusión recurrente, una que nunca abandonó ni dejó de abandonar. Este gesto inacabado puede leerse en su

---

33 GOLDCHLUK, G. Lecturas desde el archivo: Una teoría en (des)construcción. *Nimio* n° 6, 2019, p.2.

34 PUIG, 2005, p.301.

35 Íd., p.307.

36 Íd., p.312.

37 Íd., p.282.

38 Íd., p.287.

39 Íd., p.307.

40 MACTAS, M. “Yo soy Manuel Puig” en *Revista Gente*, Año 5, n° 221, 16 de octubre 1969, p. 22.



obra publicada, pero también en proyectos inéditos e inconclusos guardados en su archivo, como *Nina y Hé*.

Por último, surge la pregunta: ¿por qué conservar estos papeles?, ¿por qué guardar un proyecto de guion que no se convertirá en película y que finalmente quedará inconcluso? Las motivaciones de Puig no son relevantes, lo que sí es relevante es que esos papeles están y los hilos con los que tejió esa trama insisten en otras escrituras. En su carácter experimental, *Nina y Hé* se constituye como un estadio necesario, un eslabón que abre y cierra la carrera de Manuel Puig como artista.

## Referencias Bibliográficas

- BORGES, J. L. El Aleph. En **Obras completas 1**. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- CABRERA, D. **Las lenguas vivas, zonas de exilio y traducción en Manuel Puig**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016
- GOLDCHLUK, G. Cronología de la producción escrita de Manuel Puig. En LORENZANO, S. **La literatura es una película: Revisiones sobre Manuel Puig**. México: UNAM, 1994, pp. 139-167.
- GOLDCHLUK, G. Lecturas desde el archivo: Una teoría en (des)construcción. **Nimio** n° 6, 2019, pp. 2-8.
- GOLDCHLUK, G y PINO, C. A. Pre-texto. Traducción y comentario de Daniel Ferrer, Avant-texte. **Dictionnaire de critique génétique**, Mónica Zanardo y Franz Johansson (Dir.), ITEM, 2019. Recuperado de <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/>
- LOIS, E. **Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética**. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- LOIS, E. Las distintas orientaciones hermenéuticas de la crítica genética y Las técnicas filológicas y las innovaciones técnicas. En **Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX**. París: CRLA-Archivos, 2005, pp. 85-137.
- MACTAS, M. "Yo soy Manuel Puig" en **Revista Gente**, Año 5, n° 221, 16 de octubre 1969, pp. 20-22.
- PATIÑO, R. La crítica como escena de la acefalía: la "archifilología" de Raúl Antelo. **Conversaciones del Cono Sur** n°2, 2017, pp. 41-47.
- POLLAROLO, G. **Los guiones del "ciclo hollywoodense" de Manuel Puig: copias, reescrituras y apropiaciones**. 2012. 627 hojas. Tesis doctoral en Español. Faculty of Arts, University of Ottawa, Ottawa, 2012
- PUIG, M. **Colección archivo digital de Manuel Puig** (FAHCE, UNLP), en ARCAS <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/arcas/portada/colecciones/manuel-puig>
- PUIG, M. **Querida familia. Tomo 1. Cartas Europeas (1956-1962)**. Buenos Aires: Entropía, 2005.