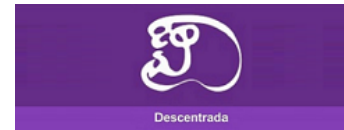

Dossier

Autopsia a un fantasma: exhumando el archivo de Mario Fenelli

Autopsy of a Ghost: Exhuming Mario Fenelli's Archive



 Martín Villagarcía

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
martinvillagarcia@gmail.com

Descentrada

vol. 10, núm. 1, e284, 2026
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN-E: 2545-7284
Periodicidad: Semestral
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 06 septiembre 2025

Aprobación: 15 diciembre 2025

Publicación: 01 marzo 2026

DOI: <https://doi.org/10.24215/25457284e284>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/84/845500004/>

Resumen: De nacionalidad argentina, aunque su carrera es íntegramente italiana, Mario Fenelli se mantiene como una incógnita, una silueta fantasmal que parece esforzarse por recogerse siempre en un segundo plano. Sin embargo, está inmortalizado en los créditos de los films que escribió y, ante todo, como una presencia constante en la vida de su gran amigo Manuel Puig: permanentemente nombrado en su correspondencia y coautor junto con él de dos argumentos cinematográficos inéditos en italiano. Escritor, cineasta y custodio de las claves para pensar en la mítica transición del cine a la literatura de Puig, este artículo se propone rescatar a Mario Fenelli del olvido, y la confusión a los que su retraimiento lo condenó, y echar luz sobre su figura a través de su archivo.

Palabras clave: Archivo, Género, Exilio, Puig, Cine.

Abstract: Of Argentinian nationality, though his career is entirely Italian, Mario Fenelli remains an enigma, a ghostly figure who seems to strive to always retreat into the background. Nevertheless, he is immortalized in the credits of the films he wrote and, above all, as a constant presence in the life of his great friend Manuel Puig: perpetually mentioned in his correspondence and co-author with him of two unpublished screenplays in Italian. A writer, filmmaker, and custodian of the keys to understanding Puig's mythical transition from cinema to literature, this article aims to rescue Mario Fenelli from the oblivion and confusion to which his reclusiveness condemned him and to shed light on his figure through his archive.

Keywords: Archive, Gender, Exile, Puig, Cinema.

1. Umbral

Cualquier persona que estudie la obra de Manuel Puig, en algún momento u otro, va a encontrarse con un nombre que insiste a lo largo de su carrera: Mario Fenelli. Referencias a él pueden encontrarse desde tan temprano como un artículo publicado el 6 de mayo de 1969 en el semanario *Primera Plana* sobre la edición en francés de *La traición de Rita Hayworth*. Allí se menciona a Fenelli como el “amigo romano” (*Rita Hayworth en francés*, 6 al 12 de mayo de 1969) que sirvió de intermediario entre Puig y Juan Goytisolo para acercar el manuscrito a la editorial Gallimard de Francia. Sin embargo, fue la publicación de los libros *Manuel Puig y la mujer araña* (2002) de Suzanne Jill Levine y la correspondencia entre Manuel Puig y su familia, compilada por Graciela Goldchluk en los dos tomos de *Querida familia* (2005 y 2006), la que puso en relieve la importancia de Fenelli como el primer impulsor de la carrera literaria de Puig.

Tal como puede leerse en la biografía escrita por Levine (2002) y en las cartas recogidas por Goldchluk (2005, 2006), Manuel Puig conoció a Mario Fenelli en octubre de 1956 en Roma, al poco tiempo de haber llegado desde Buenos Aires con una beca para estudiar en el Centro Sperimentale de Cinematografía.

Fenelli, también argentino, había llegado en 1950 y, además de la pasión por el cine, tenía en común con Puig la vocación de escribir. Si bien ambos se dedicaban a la escritura vinculada al quehacer cinematográfico, Fenelli también escribía cuentos en los que evocaba los tiempos de la infancia en su Buenos Aires natal obnubilado por las películas que lo sustraían de su difícil entorno familiar. Fue el relato de esos cuentos el que inspiró a Puig a abocarse a la composición de *La traición de Rita Hayworth*, que recupera su dura infancia en un pueblo de Buenos Aires, fascinado por las películas que iba a ver al cine con su madre.

A partir de entonces, Fenelli se convirtió en el crítico más importante para Puig, el primer lector de sus manuscritos literarios y quien se aseguró de estimularlo para alcanzar el éxito internacional. A cambio, Puig hizo todo lo que pudo para alentar a su amigo a completar y publicar sus propias obras literarias, de las cuales se sentía absolutamente contemporáneo. Sin embargo, Fenelli nunca publicó ninguno de esos textos, pero tampoco se deshizo de ellos.

Mientras Puig encontró su vocación en la literatura, Fenelli continuó trabajando en cine, principalmente con el director Luigi Bazzoni, que filmó varias películas escritas por él. Su amistad con Puig, a pesar de las distancias impuestas por los continuos desplazamientos de ambos por el mundo, se mantuvo cercana y la enorme cantidad de correspondencia que se conserva entre ellos es testigo de ese vínculo. Hacia los años 80 lograron cumplir el sueño de volver a vivir juntos, como lo habían hecho en Roma cuando se conocieron, y se instalaron en Río de Janeiro, Brasil, a unas pocas cuadras de distancia.

Tras la prematura muerte de Puig en septiembre de 1990 en Cuernavaca, México, Fenelli se mantuvo cercano a su familia y puso en marcha dos proyectos dedicados a su amigo: un relato de su amistad y una compilación de su correspondencia. Fue entonces que Suzanne Jill Levine lo contactó mientras se encontraba en la etapa heurística de su biografía sobre Puig. Mantuvieron un profuso intercambio epistolar y Fenelli aportó datos y material de gran valor para la escritura de ese libro, incluyendo la fotografía que acompañó la portada de todas sus ediciones. Impulsado por esta circunstancia, Fenelli empezó a pensar seriamente por primera vez en publicar textos de su autoría, proyecto que se concretó con la edición de la novela escrita en italiano *La Pagoda*, publicada en Roma en 2006 acompañada por un texto de Suzanne Jill Levine sobre su amistad con Puig.

Sin embargo, dos años después de la publicación de *La Pagoda*, en enero de 2008, Mario Fenelli falleció en Roma, poniendo en suspenso sus planes y dejando tras de sí una enorme cantidad de textos literarios que nunca vieron la luz, pero que fueron cuidadosamente conservados por él mismo y lo acompañaron hasta el final de su vida. Esos materiales dan cuenta de una carrera literaria transitada casi íntegramente en los márgenes de la literatura, pero en clara sintonía con una problemática que aquejó severamente a su generación: la homosexualidad y la dificultad de expresarse. El recorrido por su archivo permite ver, a contraluz de la cara que Fenelli eligió exhibir en vida, una obra que echa luz sobre una identidad sexual experimentada en la clandestinidad y en la promesa de silencio de un secreto. A pesar de sus reservas iniciales para dar a conocer ese material, su supervivencia da cuenta de una voluntad inquebrantable de que esos textos no quedaran en el olvido y su plan de publicación en sus últimos años es prueba de ello.

2. ¿Quién fue Mario Fenelli?¹

Debido a su carácter excéntrico y marginal, resulta prudente detenerse en el siguiente apartado para recuperar los datos más relevantes de la biografía de Mario Fenelli. Lo que se narra a continuación es resultado de la investigación de diferentes fuentes, que incluyen la ya mencionada biografía de Manuel Puig escrita por Suzanne Jill Levine (2002), testimonios de su familia y, principalmente, material de archivo: un texto autobiográfico en tercera persona, escrito por Fenelli (1958) para su psicoanalista; un texto donde Fenelli (1996) cuenta la historia de su amistad con Puig; la correspondencia con Suzanne Jill Levine durante la redacción de la biografía de Puig (1999); y las cartas enviadas por Fenelli a Puig y conservadas en el Archivo Manuel Puig.

Mario Ángel Fenelli nació el 16 de julio de 1925 en el barrio de La Paternal, Buenos Aires, en el seno de una familia de inmigrantes italianos. Su infancia estuvo signada por conflictos familiares a raíz de su amaneramiento. En el texto autobiográfico para su psicoanalista describe ese momento de la siguiente manera:

Desde corta edad, M. manifiesta evidentes inclinaciones femeninas. La adversidad que siente desde pequeño hacia el padre [...] lo lleva a refugiarse en la madre y a identificarse con ella. La madre, por su parte, siempre con la ilusión de haber tenido una hija mujer no combate sino que ayuda esas inclinaciones femeninas, permitiéndole jugar con muñecas, por ejemplo, o que se interese y la ayude en sus labores. Más tarde, al notar lo diferente que es su hijo de los demás chicos, tiende a considerarlo como una criatura “rara” y anormal (Fenelli, 1958, p. 1).

Ante esa realidad hostil, encontró refugio en el cine clásico de Hollywood y la adoración de actrices, con una especial predilección por Ginger Rogers y Joan Crawford.

En 1948, a los 23 años, se incorporó al servicio militar. La atracción sexual sentida por sus compañeros y la presión homofóbica de los superiores lo llevaron a una crisis nerviosa:

El cambio de ritmo en su vida, la exacerbación de su obsesión sexual que le produce la proximidad de los otros muchachos, la necesidad de construirse una personalidad “externa” (ocultando su mundo interior, sus fantasías, su tendencia a la introversión) [...] le exigen grandes esfuerzos que no tardan en sumirlo en un caos (Fenelli, 1958, p. 20).

Tras ser internado en el Hospital Militar, comenzó a escribir poesía y una novela titulada *El agujero*, “en la que quiere expresar las experiencias que está viviendo en ese momento” (Fenelli, 1958, p. 21). El argumento, en sus propias palabras, es “la historia de un individuo que no tiene posibilidades de intervenir en la vida y se halla por tanto condenado a contemplarla a través de un agujero” (p. 21). Al final del relato, el personaje termina suicidándose, cubriendo con los dedos el orificio que lo vinculaba al mundo (Levine, 2002, p. 98).

En mayo de 1950, Fenelli viajó a Roma para estudiar cine en el Centro Sperimentale de Cinematografia, pero, según lo relata, “en el fondo el motivo real es el de huir del oprimente panorama familiar” (Fenelli, 1958, p. 23). Allí conoció a Luigi Bazzoni y, al poco tiempo, empezaron a colaborar en la realización de documentales (Levine, 2002, pp. 9 y 11). La distancia del hogar pronunció su disociación y le dificultó mantener el contacto con su familia. Según cuenta, “sus cartas [...] le exigen grandes esfuerzos, se vuelven esquemáticas y mecánicas, artificiales como si hubiera perdido el contacto «real» con su familia” (Fenelli, 1958, p. 24). De manera análoga, sus inseguridades se pronunciaron ante lo intimidado que se sentía frente a sus colegas y optó por replegarse y aceptar trabajos de traducción “en los que se refugia del miedo que le produce realizar su «verdadero» trabajo y en el que podría verdaderamente manifestarse” (Fenelli, 1958, p. 24), en referencia a su vocación creativa. Esta insatisfacción personal trajo como correlato una insatisfacción sexual, que lo llevó a vincularse con marginales sociales incapaces de entablar una relación afectiva: “se acentúa su tendencia masoquista a someterse a quienes representan ese mito sexual (de fuerza física sobre todo) que su imaginación evoca con más y más fuerza” (Fenelli, 1958, p. 24). Durante ese período, permaneció en una situación de estancamiento.

Hacia 1955 pasó algunos meses en Zúrich, Suiza, recibiendo tratamiento psicoterapéutico con el Dr. Bienswagner y el Dr. Strauss, discípulos de Carl G. Jung. De regreso en Italia continuó sometiéndose a terapia, sin lograr ningún resultado positivo. Sin embargo, “existen en él intactos sus ideales, su vocación. [...] Él sabe a ciencia cierta que su vocación es la de ser escritor” (Fenelli, 1958, p. 25).

Dejando de lado sus obsesiones sexuales, consiguió concentrarse una vez más en su vocación de escritor y empezó a desarrollar otro proyecto literario: *Cazadores de estrellas*, una colección de relatos que expresaba la tendencia argentina a fabricar ídolos a expensas de la identidad propia. También obtuvo un empleo como traductor para el diario del Vaticano *L' Osservatore Romano* y siguió colaborando con Bazzoni en la realización de documentales.

En octubre de 1956, Fenelli conoció a Manuel Puig, que acababa de llegar a Roma desde Buenos Aires (Levine, 2002, p. 96). Además de compartir un origen familiar de clase media argentina con ascendencia italiana y la devoción por las divas y el cine como refugio de la realidad, ambos habían sufrido el machismo represivo en sus respectivos hogares. Día tras día, Puig escuchaba fascinado las historias de vida que le relataba Fenelli: sus problemas familiares, sus experiencias sexuales, las aventuras en los viajes que había realizado y la fascinación por Greta Garbo (Levine, 2002, p. 101; Fenelli, 1996, p. 5). En junio de 1957, Puig dejó Roma y el vínculo continuó por correspondencia:

Esas cartas me entusiasmaban. Estaban llenas de fantasía, humor, riqueza de lenguaje y sobre todo espontaneidad [...]. Me pareció que revelaban un indudable talento para la escritura y más de una vez le sugerí que porque siendo “autor” de esas cartas tan lindas no se decidía a hacer algo en literatura (Fenelli, 1996, p. 7).

En mayo de 1961 Puig y Fenelli se reunieron en Roma y comenzaron a trabajar juntos en distintas producciones cinematográficas bajo la órbita de Giuseppe Scotese. Además, desarrollaron por primera vez un proyecto creativo en conjunto: dos argumentos en italiano firmados con el seudónimo Stuart & Rafferty: *Cast y Rose appassite per Apollo*. Mientras tanto, Fenelli continuaba escribiendo sus cuentos:

Pasaba el día entero llenando páginas y páginas al dictado de la “línea directa” que improvisadamente me parecía haber establecido con mi propio subconsciente. Mi forma de trabajar era muy desordenada y bastante demencial pasando con gran desenvoltura de una idea a otra antes de haberlas desarrollado y acumulando textos que muchas veces no habían superado la fase embrionaria. Me sentía como acuciado por la urgencia de transportar rápidamente al papel el torrente de ideas que iban surgiendo con la intención de desarrollarlas en un segundo momento. Lamentablemente, por misteriosos motivos neuróticos (o por neuróticos motivos misteriosos) fui postergando ese momento eternamente. Mientras tanto había llenado en pocos meses una valija de textos casi siempre fragmentarios con extrañas historias parecidas a sueños a menudo inconclusas. La temática partía siempre de experiencias infantiles en una ya lejana Buenos Aires; las vecinas, la escuela, el cine... y el barrio, sobre todo el barrio... A Manuel no le leía esas cosas sino que se las contaba. Él me escuchaba fascinado y sin duda se sintió contagiado por todo ese frenesí creativo (Fenelli, 1996, pp. 8-9).

Esos cuentos eran “La rosa de sangre”: “en un barrio de B. Aires un chico “vive” con tanta intensidad los sucesos narrados en la radionovela de la tarde ‘La Rosa de Sangre’ que acaba por intervenir en la historia y por dialogar con sus personajes” (Fenelli, 1996, p. 9); y “La boda de la muñeca pintada”:

En un barrio dominado por el Rey del Tango que ejerce su dictadura desde un planeta un chico se enamora de una muñeca pero ésta se casa con un muñeco-cadete y lo abandona. El chico se consuela yendo al cine con una vecina, pero una tarde el Hombre Vampiro desciende de la pantalla a la platea y rapta a la vecina. El chico “entra” en la película para salvarla pero no lo logrará y le resultará difícil retornar de la ficción del cine al mundo de todos los días (Fenelli, 1996, p. 9).

Los otros tres cuentos son “Alba de fuego en el olimpo”: “un incendio apocalíptico ha destruido la Metro, la Warner y la Paramount y entre los humeantes restos de los famosos estudios aparecen los cuerpos mutilados o carbonizados de astros y estrellas famosos” (Fenelli, 1996, p. 9); “Diálogo con Jean Harlow en su jardín de invierno”: Jean Harlow dialoga con una criatura freak en su misteriosa mansión en uno de cuyos cuartos se halla desde hace años el cadáver de Clark Gable” (Fenelli, 1996, p. 9); y, por último, “Le Orme”, “en el que la protagonista recuerda obsesivamente una película sobre un desembarco en la luna que vio algunos años antes y esa película de su ficción interna se va intercalando a la que narra su vida real” (Fenelli, 1996, p. 10).

El 5 de agosto de 1962 la noticia de la muerte de Marilyn Monroe sacudió la vida de ambos. El mito, aparentemente eterno, reveló su finitud y que no había tiempo que perder. Movilizado, Puig le comentó a Fenelli sobre un proyecto literario en el que había empezado a trabajar recientemente, aceptando por fin la sugerencia que él le había hecho:

[Puig] vino a visitarme al departamento que yo compartía con Bazzoni en Monteverde Vecchio y fue entonces que sucedió el MILAGRO. Hacía un calor insoportable y nos tendimos a dormir la siesta, yo en mi habitación y él en la contigua (Bazzoni no estaba). Nos pusimos a charlar de cuarto a cuarto y de pronto me dice que había traído uno de los escritos de que me había hablado y que quería leérmelo. Lo hizo. Era el monólogo de Coco, más tarde incluido en *La traición* de Rita Hayworth. Lo escuché sin poder creer en mis propios oídos. Se trataba de un texto original, auténtico, sugestivo, bellissimo. Y lleno de espontaneidad (¡como sus cartas!). Me precipito a su cuarto y le digo: “¿Es posible que vos hayas escrito esa maravilla?”. Sonrió con la expresión un poco avergonzada de un chico que confiesa una travesura (Fenelli, 1996, p. 11).

La traición de Rita Hayworth (1968), que trata sobre un niño que vive en un pueblo de la provincia de Buenos Aires y encuentra refugio de la cruel realidad que lo circunda en el cine, estaba emparentada directamente con los textos que escribe Fenelli. Sin embargo, mientras él optaba por dar a sus relatos una resolución fantástica, Puig prefería una óptica realista. A partir de entonces, Fenelli se convirtió en un referente literario de confianza para Puig y participó activamente en sus procesos creativos.

Sin compromisos laborales a la vista, en 1963 Puig se marchó a Nueva York para trabajar en su novela. En Roma, Fenelli se dedicó a escribir el guión del corto *Di domenica*, dirigido por Bazzoni, que les valió una mención especial en el Festival de Cannes de ese año. Por esta época, también empezó a desarrollar su cuento “Le orme” como guión cinematográfico.

En mayo de 1965, visitó la Argentina por primera vez desde su partida. Tal como lo narra en su correspondencia con Puig, Buenos Aires lo recibió con los brazos abiertos de su familia y también de los hombres argentinos. En una carta enviada a Puig en mayo de 1965 escribe:

piya, me siento endulzada por el cariño que siento por Carlitos el del club, su presencia desnuda la llevé toda la tarde como una aureola, es que nena estos chicos en vez de quitarme la identidad como tanos me la dan a raudales, son lo más mío, lo más nuestro que existan jamás, son hermanitos que nunca tuvimos o que a lo mejor tenemos y, nena, son tan schietti, tan CLAROS muy allá en el fondo de sus complicaciones (Fenelli, mayo de 1965).

De regreso en Roma, se reincorporó al ambiente cinematográfico y continuó trabajando sus textos con la intención de publicarlos y también adaptarlos a guiones cinematográficos.

En agosto de 1969, Fenelli recibió la visita de sus padres. Aunque la antesala de ese viaje estuvo plagada de crisis existenciales y corporales, una vez que el reencuentro se concretó en el aeropuerto Fiumicino, todo pareció funcionar de maravillas. Sin embargo, enseguida volvió a experimentar una extraña confusión que ya había sentido durante su última visita a Buenos Aires. En una carta enviada a Puig el 4 de agosto de 1969 comenta:

ay qué liete que tengo en el mate, nena. No entiendo nada. Para colmo ojos [sus padres] evocando continuamente niñez Chela, mencionando figuras infancia, todo se parece tanto a todo, que por momentos a yoa le vienen dudas de que en algún lugar Viale Marconi se cruce con Avda San Martín (Fenelli, 4 de agosto de 1969).

Su madre, luego de sentir a su hijo tanto tiempo alejado, intentó recomponer el vínculo apelando a los mismos recursos que había puesto en práctica durante su infancia. La mezcla entre pasado y presente y el trauma del pasado hicieron que Fenelli tuviera que recurrir a los tranquilizantes para poder sobrellevar el tiempo con sus padres.

Hacia 1970, retomó la escritura de guiones y se puso a desarrollar varios proyectos: *La sirena de dos cabezas* (un giallo para Massimo Raineri para que dirija Bazzoni); *Relámpago en un cuento de hadas* (destinado a Luchino Visconti); *Oratorio de Navidad* (para Pierre Clementi); *Desconocidos en la noche y Ritmo Fascinador* (un musical con los protagónicos pensados para Nino Manfredi y Mónica Vitti). Por otro lado, también intentó vender los dos argumentos que había escrito con Puig (*Cast y Rose appassite per Apollo*), sin demasiada suerte. Sus propios guiones, en cambio, prosperaron paulatinamente y sus colaboraciones con Bazzoni empezaron a llegar a las salas de cine cosechando éxito a lo largo de Europa. Primero fue el turno de *Giornata nera per l'ariete* en 1971 y luego, *Blu Gang e vissero per sempre felici e ammazzati* en 1973.² El momento cumbre de su trabajo en conjunto y de su carrera cinematográfica llegó con el estreno de *Le Ormeen* en 1975 (comercializada en inglés como *Footsprints on the Moon* y en español como *Huellas de pisadas en la luna*), basada íntegramente en una idea original suya.³ Dos años más tarde, en 1977, se estrenó otra película con un guión suyo, *Grazie tante arrivederci*.⁴

Luego de varias mudanzas dentro de Roma, a mediados de los 70, Fenelli se trasladó definitivamente a Ostia (Levine, 2002, p. 262), una ciudad costera donde solía ir a pasar los veranos. A pesar de la distancia, el fácil acceso a la capital italiana le permitía ir y venir cada vez que necesitaba trabajar. La cercanía de la playa le aportaba un estado de tranquilidad mental y le daba la oportunidad de alojar a sus amigos lejos del ruido y la contaminación romana. Al recibir la noticia de la muerte de su padre en 1979 (Levine, 2002, p. 283), Fenelli sintió que necesitaba compañía y contención. Puig y él volvieron a conversar sobre la idea de vivir juntos y, a comienzos de los 80, se dirigieron a Brasil.

La mudanza hacia Río de Janeiro se llevó a cabo luego de que la madre de Mario falleciera en agosto de 1982 y lo dejara sin ningún motivo para regresar a la Argentina. Para Fenelli tener su propio departamento en Río también tenía ventajas. Con un pie en Brasil, donde pasaba la mitad del año (Levine, 2002, p. 324), y otro en Italia, alcanzaba el equilibrio ideal entre la compañía de su amigo en un paisaje tropical y el vínculo laboral con el ambiente cinematográfico de Roma, donde seguía trabajando y conservaba un departamento. En ambos lados del océano podía llevar adelante su vida de soltero y viajar, que era en definitiva lo que más le interesaba.

Uno de sus destinos predilectos fue Medio Oriente y realizaba viajes esporádicos a Casablanca. El paisaje no solo garantizaba el exotismo de su ambiente sino también una gran oferta sexual por parte de sus habitantes, que devuelve a Fenelli a un idilio de sensualidad como el que había experimentado en la Mar del Plata de los años 40. Ese mismo ímpetu lo llevó también a recorrer Brasil de punta a punta, con especial interés en la selva amazónica. Durante ese periodo también entró en contacto con el director de cine argentino Carlos Hugo Christensen para colaborar en el guión de *La casa de azúcar*, una película basada en el cuento homónimo de Silvina Ocampo.

La “luna de miel” brasileña se terminó a fines de los años 80 con la creciente violencia y delincuencia en las calles cariocas. Mientras estaba de viaje, el departamento de Fenelli fue robado y no pudo regresar hasta que se hubieran instalado barrotes de seguridad para impedir otro incidente similar (Levine, 2002, p. 333). Otro tema clave fue el avance del sida que, durante mucho tiempo, había parecido un problema exclusivo de los Estados Unidos y Europa y pronto empezó a cobrarse víctimas en el resto del mundo. Ante ese panorama, tanto Puig como Fenelli abandonaron Brasil.

A principios de 1990, Puig se trasladó con su madre a Cuernavaca, México, donde falleció el 22 de julio del mismo año como consecuencia de una cirugía de vesícula. La noticia fue un golpe para Fenelli. Sin más motivos para seguir visitando Río o México, su tiempo se dividió entre Roma y Medio Oriente. Pocos años más tarde, en 1995, fue contactado por Suzanne Jill Levine, traductora al inglés de las primeras novelas de Puig, mientras escribía su biografía. Para ese entonces, Fenelli se encontraba desarrollando su propio libro sobre su amistad con Puig basado en su correspondencia. Con la memoria fresca, Fenelli colaboró con Levine.

En el intercambio epistolar con Suzanne Jill Levine durante las correcciones de la biografía de Puig, Fenelli (1999) recupera una carta de 1967 en la que Puig le pregunta por los cuentos que conserva entonces en su famosa valija, él le contesta que los había arrojado al fuego y explica:

Me he convencido de que nunca podré elaborar un lenguaje totalmente mío, que me permita expresar todo lo que de únicamente mío me bullé por dentro. Nada de lo que escribo me satisface y siento que estoy perdiendo tiempo. Puede que se trate tan sólo de excesiva autocrítica. Lo cierto es que quisiera tener tu humildad. Yo en cambio parezco haberme impuesto el aut aut de ser un genio o no ser nadie. Elijo esta última posibilidad no sólo para liberarme de esa espada de Damocles sino también porque necesito demostrarme a mí mismo que también el anonimato puede ser una condición aceptable (Fenelli, 1999, p. 1).

A lo que Puig contesta:

Yo sé que tenés algo importante que decir y que lo dirás. No es necesario que lo digas ahora. Tal vez a los 80 años y con pocas páginas esenciales, pero lo dirás. Para ser un escritor no se necesita una carrera ni llenar muchas carillas, a veces basta un único libro incluso de esos chiquitos que caben en el bolsillo (Fenelli, 1999, p. 2).

Ese libro llegó casi 40 años después de ese encuentro con el lanzamiento en 2006 de *La pagoda*, la única publicación literaria que hizo Fenelli en vida. Escrita en italiano, la novela transcurre en El Tigre, Buenos Aires, durante el 24 de marzo de 1976 cuando una pareja emprende un viaje por la memoria hacia el inconsciente confundiendo la realidad con los sueños. El libro iba a ser tan solo el primero de varios que se encontraba preparando, pero la muerte lo sorprendió en Roma el 9 de enero de 2008, dejando nuevamente inconcluso su trabajo. Pocos años antes, en 2004, había viajado a la Argentina por última vez para visitar a los Puig. Tras su muerte, y en contra de lo que parecía su última voluntad, Fenelli volvió a desaparecer.

3. ¿Dónde está Mario Fenelli?

Como objeto de estudio, Mario Fenelli presenta una serie de dificultades. En primer lugar, los recursos para ahondar en su figura son sorprendentemente escasos y las únicas fuentes que existen con información sobre su vida y obra ofrecen una visión tangencial basada principalmente en su vínculo con Puig. Ejemplo de ellos son los ya mencionados volúmenes de *Querida familia* y la biografía que escribió Suzanne Jill Levine. Ni siquiera en publicaciones especializadas en cine brilla por luz propia, como es el caso de la enciclopedia *Italian Gothic Horror Films, 1970-1979* de Roberto Curti (2017), que ofrece una breve semblanza de Fenelli en la entrada sobre su película más famosa, *Le Orme* (1975):

The script was allegedly based on the short story *Las Huellas*, by the Italian-Argentinian Mario Fenelli, who attended film school in Rome in the 1950s and became close friends with Manuel Puig, also enrolled at the CSC. He and Puig wrote two scripts together, but Fenelli enthusiastically supported Puig's early writings, and encouraged him to become a fiction writer instead of a filmmaker. Together with Néstor Almendros, Severo Sarduy, Juan Goytisolo and Guillermo Cabrera Infante, Fenelli was part of the group Los Cinco de Oro ("Golden Five") which unconditionally supported Puig's work for publishing. Bazzoni and Fenelli had also collaborated on a number of short films, such as *Di domenica* (1963) and *Immagini cortonesi*, and on the director's giallo, *Giornata nera per l'ariete*, based on a novel by D.M. Devine (2017, p. 148).

Aunque la entrada menciona algunos datos biográficos y profesionales, la figura de Fenelli pasa nuevamente a segundo plano y queda a la sombra de los dos nombres fuertes con los que estuvo asociado: Puig y Bazzoni.

En segundo lugar, otra dificultad que plantea el estudio de su obra es que muchas bases de datos cinematográficos de internet han cruzado sus créditos con los de Mario Fanelli, un director de cine Italiano que tuvo cierta repercusión en la ex-Yugoslavia, lo cual implica un desafío extra a la hora de establecer información precisa sobre su carrera.

En tercer y último lugar, su archivo se encuentra disperso. Tras la muerte de Fenelli en 2008, su archivo quedó dividido en cuatro partes, como se detalla a continuación:

- Documentos conservados por su sobrino Atilio Fenelli (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina): correspondencia, textos autobiográficos y cronologías.
- Documentos conservados por su sobrino Germán Fenelli (Castelldefels, Barcelona, España): correspondencia; fotos; documentos; textos literarios no agrupados; proyectos literarios; fotos; dibujos.

- Documentos conservados en el Archivo Manuel Puig al cuidado de Carlos Puig (Vicente López, Provincia de Buenos Aires, Argentina): cartas enviadas por Mario Fenelli a Manuel Puig desde los años 50 hasta 1990.
- Documentos conservados por la Universidad de Notre Dame (Indiana, Estados Unidos): cartas enviadas por Manuel Puig a Mario Fenelli desde los años 50 hasta 1990.

4. ¿Por qué archivo?

En 2006, cuando Fenelli publicó *La pagoda*, incluyó en la solapa del libro la siguiente reseña biográfica:

Mario Fenelli (Buenos Aires, 1925). Publicca la prime poesie a 18 anni. A 25 anni, lasci l'Argentina di Perón e si stabilisce a Roma, dove si iscrive al Centro S. di Cinematografia. Dirige alcuni cortometraggi col compagno del Centro Luigi Bazzoni e comincia a scrivere racconti. Collabora come sceneggiatore in alcuni film diretti sempre da Bazzoni, tra cui *Le Orme*, basato sul suo racconto *Footsteps on the Moon*. Nel 1957 conosce Manuel Puig dando inizio a un'importante sodalizio che durerà fino alla morte di Puig. *La Pagoda* é il primo romanzo che pubblica. Altre sue storie fantastiche (*Le Lussuose Nozze della Bambola Dipinta*, *Il Cruciverba*, *Kosmodeon*, *Andiamo al Gaumont*, *Cazadores de Estrellas*, *Il Caso Janos V. e Mahapralaya*) sono attualmente in lavorazione.⁵

Parecía que, por fin, había llegado el momento para que Mario Fenelli se diera a conocer como el escritor que siempre había sido y, tras años de idas y vueltas, se disponía a editar las obras que venía escribiendo desde su temprana juventud. A pesar de que dicho objetivo quedó trunco tras su muerte en 2008, el plan de publicación detallado al final de su reseña biográfica expresa claramente su voluntad de que su obra fuera leída. El estudio de sus documentos, que contienen los proyectos mencionados y muchos trabajos más, respalda esta decisión.

Si bien Fenelli se ocupó de guardar y ordenar sus manuscritos literarios, difícilmente se puede considerar que sus papeles formaran un archivo *a priori*. Históricamente, el archivo ha sido objeto de estudio de toda clase de ciencias, que se han ocupado independientemente de establecer una perspectiva para el fenómeno. Se puede pensar en la archivística, la historia, la bibliotecología, la historia del arte, etc. Uno de los primeros pensadores en proponer un complejo abordaje del archivo desde un punto de vista interdisciplinario, por fuera del límite de las instancias institucionales, fue Michel Foucault. En *La arqueología del saber* (2013), advierte que el archivo es

en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar solo de accidentes externos; sino que se agrupan en figuras distintas, se compongan las unas a las otras según relaciones múltiples (2013, p. 170).

Desde esta perspectiva, el archivo es entonces el lugar donde se juegan las relaciones de poder. Lejos de limitarse a una noción tradicional (como acervo documental o memoria histórica), Foucault establece que el archivo constituye “el *a priori* histórico de las prácticas discursivas que regula de algún modo su propia inscripción y registro” (Tello, 2018, p. 52). Es decir, el archivo no se limita a una institución determinada o específica, sino que es la condición de posibilidad de los dichos y los hechos que se institucionalizan en una sociedad. De esta manera, Foucault demuestra que no existe un acervo documental que no esté atravesado por relaciones de poder en la forma de límites y regulaciones.

Las ramificaciones del pensamiento de Foucault pueden rastrearse en la conferencia *Mal de archivo* de Jacques Derrida (1997). Allí, el filósofo francés estudia esa relación entre archivo y poder como una manera de administrar las huellas de los acontecimientos y las experiencias inscritas sobre una superficie. Al igual que Foucault, Derrida entiende las huellas como aquello que vamos dejando en el mundo mientras habitamos en él, voluntaria o involuntariamente, y su permanencia da cuenta de una relación de poder. A través de la etimología de la palabra, advierte que el término *archivo* proviene del griego *arkhē* y refiere tanto al comienzo como al mandato:

el principio según la naturaleza o la historia, allí donde las cosas comienzan (...), más también el principio según la ley, allí donde los hombres y los dioses mandan, allí donde se ejerce la autoridad, el orden social, en ese lugar desde el cual el orden es dado (1997, p. 9).

Quienes ejercen ese orden no natural son precisamente los “arcontes”, que vigilan el archivo y portan la autoridad hermenéutica sobre el mismo. Además de ese “poder arcóntico”, detentan también un “poder de consignación”, de reunión y coordinación jerárquica de las inscripciones, los signos y los cuerpos en “un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (1997, p. 11). Desde este punto de vista, el acceso al archivo resulta fundamental para pensar los procesos democráticos y atraviesa íntegramente el campo político.

En los últimos años, la reflexión sobre el archivo ha arrojado como resultado el fenómeno llamado “impulso de archivo” a partir de un estudio del historiador y crítico de arte estadounidense Hal Foster (2016). En su artículo homónimo, publicado originalmente en la revista *October* en 2004, detectó “un impulso de archivo en funcionamiento internacionalmente en el arte contemporáneo” (2016, p. 103) en una serie de instituciones y artistas que incorporan el uso del archivo y material historiográfico como objeto de exhibición y herramienta de trabajo en lo que llama “arte de archivo”. Entre los objetivos de este arte, se encuentra el deseo de recobrar historias menores, omitidas por las historiografías oficiales y hegemónicas, o releer, a través de nuevas claves interpretativas, los grandes relatos. En todo caso se trata de embestir el archivo de una postura *otra* en la que se juega, según Mario Cámara, un gesto, que “consiste en releer y revisar, en redistribuir posiciones y con eso volver a dar una nueva visibilidad, operatividad y narratividad a zonas históricas centrales o marginadas” (2021, p. 13). Se trata entonces de una puja hacia el interior del archivo y un intento por atentar contra su antiguo carácter monolítico en manos del Estado.

Esa discusión llegó a los debates de las ciencias sociales como “giro archivístico”, un término empleado por la historiadora argentina Lila Caimari a propósito de “la asociación de un sinnúmero de prácticas disciplinares, intelectuales, e incluso artísticas, a un archivo devenido instrumento maleable” (2020, p. 224). Ante este fenómeno, la historiadora del arte argentina Andrea Giunta advierte que “[a]hora, como nunca antes, [los archivos] constituyen el repositorio desde el cual es posible escribir otras historias” (2010, p. 23). Esa otredad se construye, paradójicamente, con respecto a un relato mayor, el de la ley, aquello que fue institucionalizado por el mismo archivo. Esta inversión de términos responde, según Caimari, al afianzamiento de las democracias y al movimiento de las sociedades civiles que tiene lugar desde fines del siglo XX, en tanto “[l]a democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación” (Derrida, 1997, p. 12).

En su carácter de contra-relato, el archivo viene a “poner en cuestión el canon, las instituciones y las historias construidas” (Giunta, 2010, p. 23). De esta manera, como indica Andrés Maximiliano Tello (2016), el archivo se revela entonces como campo de batalla de las relaciones de poder que, según Foucault en *Microfísica del poder*, penetran en los cuerpos y “puede añadirse que estas fuerzas penetran además en los corpus” (2016, p. 49). Desde esta perspectiva, al archivo cuidado celosamente por el arconte e instituido en ley, se oponen lo que Mario Cámara establece sucesivamente como contraarchivos (que desmontan los

relatos hegemónicos), anachivos (que destruyen el orden) y alterarchivos (que postulan otro orden distinto del central). El contraarchivo es el contra-relato del que habla Andrea Giunta, aquel que permite desmontar la historia “oficial”. El anachivo tiene por objetivo la “alteración de los regímenes discursivos y sensoriales del archivo dispuesto en un espacio-tiempo particular” (Tello, 2018, p. 8) y consiste en la voluntad de desordenar y diluir un sistema clasificatorio hegemónico. El alterarchivo, dispuesto a partir de la apertura y desclasificación de los archivos, representa un modo de reflexionar “sobre el carácter plural, molecular e inventivo de toda narración histórica para desde allí reescribir un pasado otro” (Cámara, 2021, p. 16).

5. El Archivo Mario Fenelli

Entonces, ¿cómo se convierten los documentos de Mario Fenelli en un archivo? En principio, volviendo sobre las discusiones iniciales de Foucault y Derrida, surge el problema del carácter público del archivo según ambos lo entienden. Los documentos en cuestión pertenecían a un individuo y además son propiedad de herederos que tienen derechos sobre ellos. Sin embargo, resulta productiva la vacilación entre lo que puede ser dicho y lo que no, considerando la dificultad de Fenelli para expresarse y los tiempos en que escogió recogerse y no decir nada. Y aunque sus papeles carezcan de un estatus político *per se*, su aporte resulta fundamental para pensar un proceso político como es la persecución y patologización de la homosexualidad y la capacidad de sus sujetos para expresarse en un momento determinado.

En sintonía con el “giro archivístico”, el estudio de los documentos de Fenelli permite escribir otra historia, una historia silenciada de una experiencia vivida en el margen y a la sombra, la de una generación de hombres homosexuales que sufrieron todo el rigor de la heteronorma. No es casual que la progresiva apertura a publicar por parte de Fenelli se diera hacia finales del siglo XX, tras la muerte de Puig y en pleno diálogo sobre lo que se podía decir o no de su vida privada en una biografía que estaría disponible para el público lector en general. A pesar de las reservas iniciales (Fenelli le insistió a Levine en no contar nada sobre su homosexualidad en el libro), su plan de publicación final revela la voluntad de ir dando a conocer su historia, signada por la violencia homofóbica y el trauma en el cuerpo y la subjetividad.

Dejando a un lado el problema terminológico, en los intersticios del sistema clasificatorio que es la lengua (en tanto capacidad de descifrar nuestra experiencia del mundo y ofrecernos una cosmovisión), es posible pensar el archivo no solamente como una característica esencial de algo, sino un modo de verlo, o en este caso, leerlo. De allí surge la noción de archivo como política de lectura (Goldchluk, 2015), un dispositivo puesto en marcha no para buscar un signo de origen, sino para “volver a leer lo que creíamos conocido, pero que a la luz de las nuevas configuraciones de escritura nos estaba diciendo otra cosa” (2015, p. 3). Leer la masa documental de Mario Fenelli como archivo implica entonces una operación metodológica, un modo de abordarlo y disponerlo para su estudio. Lejos de una actitud “extractivista” del archivo en busca de “perlas” en pos de “una privatización del saber que se condensa en el dato exclusivo” (2015, p. 8), lo que se propone es una política de lectura que se ocupe de la construcción, preservación y difusión de esos archivos, “acompañada por un sentido de responsabilidad social según el cual, después de acercarse a un archivo, después de tocarlo, éste quede en mejores condiciones de ser visitado por la comunidad” (2015, p. 8).

Ante el archivo la pregunta que surge es ¿qué leer allí y cómo? A diferencia lo que entendemos por obra editada, establecida (“terminada”) y publicada, la masa documental que conforma el Archivo Fenelli se revela como un exceso inasimilable, un territorio liso y desterritorializado que exige nuevos modos de leer por fuera del orden de lo natural y de la lógica de la cadena sintagmática. Leer un archivo requiere más bien de una intervención que acompañe ese proceso de desterritorialización, no solo en su dispersión, sino también en su disconformidad con las categorías propuestas por el sistema clasificatorio, permitiendo así la coexistencia de toda clase de documentos.

Además de los manuscritos pertenecientes a las distintas etapas de redacción de sus obras publicadas, y en algunos casos versiones aparentemente finales y preparadas para su publicación, el Archivo Fenelli contiene una gran cantidad de papeles correspondientes a proyectos inconclusos e inéditos. Ante esa masa documental surge una pregunta con respecto a los alcances de lo que consideramos la “obra” (en sentido amplio) de un escritor (o artista en todo caso). ¿Se limita a aquello que publicó en vida? ¿Se extiende a todo lo que produjo con fines literarios, sin importar su grado de terminación? Dejando de lado los proyectos en los que estuviera hipotéticamente trabajando al momento de su muerte, potencialmente listos para su publicación y demorados por circunstancias ajenas a su potestad, ¿qué tratamiento otorgar a otro tipo de papeles, digamos borradores, apuntes, proyectos inconclusos o abandonados? Como se pregunta Graciela Goldchluk: “¿por qué mostrar versiones de una obra que el autor no quiso dar a conocer?” (2015, p. 1) y continúa:

Esta pregunta, de aparente simpleza, descansa en presupuestos que se desarmen ante cualquier estudio serio de archivo. Estos son, por lo menos: la noción de autor como entidad monolítica y soberana, que sería una entrada posible para llegar a la idea de que un autor escribe en la soledad de su gabinete y frente a una página en blanco. Abrir el archivo pone en cuestión, entre otras cosas, el sistema de consagración, las operaciones de edición y las constricciones que los escritores y las escritoras (...) atravesaron en su proceso creativo frente a una página que, lejos de estar en blanco, se encuentra poblada de mandatos de época y de lugares comunes. Otro aspecto de la pregunta de por qué mostrar eso es que pone en evidencia un modo de leer los manuscritos que tiene como único objetivo reafirmar un texto consagrado y como consecuencia lateral la pérdida misma de los archivos al convertirlos en texto muerto cuyo valor museístico queda atado al prestigio alcanzado por el escritor (2015, p. 1).

El rescate de la obra de Fenelli es importante por tres motivos. En primer lugar, su valor literario. Fenelli escribió desde su temprana juventud en los años 40 hasta el final de su vida en 2008. A lo largo de todo ese tiempo, desarrolló una obra contemporánea a importantes transformaciones literarias que se vieron reflejadas en su escritura. Pionero en incorporar el lenguaje cinematográfico al literario con un fuerte arraigo en el contexto argentino y su cultura machista, la lectura de su narrativa puede iluminar zonas inexploradas de la literatura argentina.

En segundo lugar, si bien es importante separar a Fenelli de la obra de Puig para otorgarle autonomía y permitirle desplegarse por sus propios méritos, su influencia es esencial en dos sentidos. Por un lado, fueron los textos de Fenelli (y su insistencia en hacerle ver el valor literario de su escritura) los que inspiraron a Puig a transicionar del cine a la literatura. Por el otro lado, el intercambio epistolar entre ambos es fundamental para estudiar el proceso creativo de al menos sus dos primeras novelas: *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969), como así también el proyecto de novela inconcluso *Humedad relativa ambiente: 95 por ciento* (1965-1989). Tal como ya fue mencionado, Fenelli hizo aportes clave a la literatura de Puig a lo largo de su amistad que pueden leerse en su correspondencia.

Por último, el rescate de la obra de Mario Fenelli es crucial como testimonio de una época y también de una experiencia, que es una de las formas que adopta el “exilio invisible”, un término acuñado por Guillermo Cabrera Infante (1983) para referirse a la condición sufrida por los exiliados cubanos de la Revolución. Análogamente invisible es el exilio emprendido por las disidencias sexuales en busca de un territorio que garantice “una existencia sexodisidente habitable” (Lozano, 2017, p. 177). Guillermina Torres Reca señala esta forma de exilio como un “exilio sexual” (2021, p. 27), tomando el término de una carta enviada por Néstor Perlongher en 1984 a Néstor Latrónico (ex camarada del Frente de Liberación Homosexual que ambos integraron). Allí Perlongher escribió: “Di un reportaje para el *Miami Herald* definiéndome como «exiliado sexual» y diciendo que había varios miles en esa condición –gays arghs, uruguayos, chilenos– que eligen quedarse en el Brasil porque son menos discriminados” (2016, p. 61).

Si bien está claro que Fenelli no se fue de la Argentina por una amenaza pública, al igual que un sinnúmero de homosexuales, lesbianas y personas trans, lo hizo claramente escapando de una situación de opresión homofóbica social y familiar, circunstancia que tornó invivable su existencia en Buenos Aires y dejó secuelas en su sensibilidad para el resto de su vida.

Referencias bibliográficas

- Cabrera Infante, G. (12 de mayo de 1983). El exilio invisible. *El País*.
- Caimari, L. (2020). El momento archivos. *Población & Sociedad, revista de estudios sociales*, 27(2), 222-233. <http://dx.doi.org/10.19137/pys-2020-270210>
- Cámara, M. (2021). *El archivo como gesto*. Prometeo.
- Curti, R. (2017). *Italian Gothic Horror Films, 1970-1979*. McFarland & Company, Inc.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Trotta.
- Fenelli, M. (1958). *Autobiografía. Archivo Mario Fenelli*. Castelldefels.
- Fenelli, M. (mayo de 1965). *Carta a Manuel Puig. Archivo Manuel Puig*. Provincia de Buenos Aires, Argentina.
- Fenelli, M. (4 de agosto de 1969). *Carta a Manuel Puig. Archivo Manuel Puig*. Provincia de Buenos Aires, Argentina.
- Fenelli, M. (1996). *Amistad con Manuel Puig. Archivo Mario Fenelli*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Fenelli, M. (1999). *Correspondencia con Suzanne Jill Levine*. Archivo Mario Fenelli. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Foster, H. (2016). El impulso de archivo. *Nimio*, (3), 102-125.
- Foucault, M. (2013). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata#*, (1).
- Goldchluk, G. (2015). *El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética*. I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo, Buenos Aires, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.12558/ev.12558.pdf
- Levine, S. J. (2002). *Manuel Puig y la mujer araña*. Seix Barral.
- Lozano, E. (2017). Tramas artísticas del exilio sexual, entre Brasil y Argentina. *Badebec*, 6(12), 168-179.
- Perlongher, N. (2016). *Correspondencia*. Mansalva.
- Puig, M. (2005). *Querida familia. Tomo 1: cartas europeas (1956-1962)*. Entropía.
- Puig, M. (2006). *Querida familia. Tomo 2: cartas americanas (1963-1983)*. Entropía.
- Semanario *Primera Plana*, (6 al 12 de mayo de 1969). (VIII), (332). *Rita Hayworth en francés*.
- Tello, A. M. (2016). Foucault y la escisión del archivo. *Revista de Humanidades*, (34), 37-61.
- Tello, A. M. (2018). Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. *Síntesis. Revista de Filosofía*, 1(1), 43-65.
- Torres Reca, G. (2021). *Escribir entre lenguas: traducción y usos del portugués de Manuel Puig y Néstor Perlongher en Brasil en la década del ochenta*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. Memoria Académica.
- Villagarcía, M. (2021). The Mario Fenelli Affair. *Moléculas Malucas*. <https://www.moleculasmalucas.com/post/the-mario-fenelli-affair>

NOTAS

- 1 Este apartado sintetiza considerablemente mi artículo “The Mario Fenelli Affair”, publicado el 20 de enero de 2022 en el portal *Moléculas Malucas*. Para su escritura, utilicé como fuentes *Manuel Puig y la mujer araña* de Suzanne Jill Levine, los dos volúmenes de *Querida familia* de Manuel Puig, las cartas de Fenelli alojadas en el Archivo Puig, el intercambio epistolar entre Fenelli y Levine y la autobiografía/confesión escrita por el propio Fenelli para su psicoanalista en 1958, ambos documentos conservados por sus herederos.
- 2 *Blu Gang - E vissero per sempre felici e ammazzati* es un Spaghetti Western italiano de 1973, dirigido y escrito por Luigi Bazzoni con colaboración de Augusto Caminito y Mario Fenelli. En inglés se comercializó con el título *Brothers Blue* y en Argentina se estrenó como *El clan de la muerte* el 6 de febrero de 1975. *Giornata nera per l'ariete* [Un día negro para el carnero] es un *giallo* italiano de 1971, dirigido y escrito por Luigi Bazzoni con la colaboración de Mario Fenelli y Mario di Nardo. El film se comercializó en inglés con el título *The Fifth Cord* y en español *Un día negro* (en España) y *Orgía de amor y muerte* (México).
- 3 *Le Orme* es una película de terror psicológico italiana de 1975, dirigida por Luigi Bazzoni, escrita por Mario Fenelli y protagonizada por Florinda Bolkan. En inglés se comercializó con los títulos *Footprints on the Moon* y *Primal Fear*, y en español como *Huellas de pisadas en la luna*. Fue el último film de Bazzoni.
- 4 *Grazie tante arrivederci* es un drama erótico italiano de 1977, dirigido por Mauro Ivaldi y escrito por Mario Fenelli y Enzo Milioni.
- 5 Mario Fenelli (Buenos Aires, 1925). Publicó sus primeros poemas a los 18 años. A los 25, abandonó la Argentina de Perón y se instaló en Roma, donde se matriculó en el Centro S. di Cinematografia. Dirigió varios cortometrajes con su compañero de estudios, Luigi Bazzoni, y comenzó a escribir cuentos. Colaboró como guionista en varias películas dirigidas por Bazzoni, entre ellas *Le Orme*, basada en su cuento "Footsteps on the Moon". En 1957, conoció a Manuel Puig, con quien inició una importante colaboración que duraría hasta su fallecimiento. La Pagoda es la primera novela que publica. Sus otros relatos fantásticos (*Le Lussuose Nozze della Bambola Dipinta*, *Il Cruciverba*, *Kosmodeon*, *Andiamo al Gaumont*, *Cazadores de Estrellas*, *Il Caso Janos V. e Mahapralaya*) están actualmente en proceso.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/84/845500004/845500004.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA
Ciencia Abierta para el Bien Común

Martín Villagarcía

Autopsia a un fantasma: exhumando el archivo de Mario Fenelli

Autopsy of a Ghost: Exhuming Mario Fenelli's Archive

Descentrada

vol. 10, núm. 1, e284, 2026

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

ISSN-E: 2545-7284

DOI: <https://doi.org/10.24215/25457284e284>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.