

Travesías de la escritura: la cara del impostor. Sobre “El impostor” de Silvina Ocampo y “La cara del villano” de Manuel Puig

Julia Romero

Universidad Nacional de La Plata

A Juan Pablo

1. Traidores

Una de las figuras literarias que reaparece de manera casi obsesiva, a través de los tiempos, quizás sea la figura del traidor. Predilecta por distintos autores, estéticas y géneros, el traidor es uno de los personajes del melodrama popular, del bolero, del tango, de la ópera, y de escritores como Borges. Entre esas diferencias discursivas se dibuja un trayecto en el que es posible historizar sus formas de representación y la revelación de sus secretos: las amenazas, los fantasmas, los terrores y conjuros de los escritores y de una época, aparecen con distintos matices que delatan no pocas veces cuál es la cara del traidor.

En el melodrama popular conformaba uno de los estereotipos que representaban, junto al Justiciero, la Víctima y el Bobo sentimientos y situaciones básicas que habrían dado origen, por su combinación, a la novela negra, la epopeya, la tragedia y la comedia (Martín-Barbero, 1987). El Traidor es el personaje que enlaza el melodrama con la novela gótica del siglo XVIII, donde funcionaba como figuración del vicio y del mal, pero también como mago seductor que fascinaba a la víctima, sabio en engaños, en disimulos y en disfraces. La lectura sociológica no ha podido dejar de ver en él la figuración del aristócrata malvado. Sus modos de acción, afirma Martín-Barbero, aparecían invertidos respecto de la víctima: mientras el Traidor era con frecuencia un bastardo que se hacía pasar por noble, la víctima era un noble que aparecía como bastardo. Cuando encarnaba las pasiones agresoras el Traidor era el

personaje de lo terrible, el que producía miedo al mismo tiempo que fascinación: "príncipe y serpiente que se mueve en lo oscuro, en los corredores del laberinto y el secreto". El traidor, entonces, está siempre en relación a la Ley y a los límites que ella impone. Si a Borges le atrajo esta figura para colocarla como blanco de sus reflexiones metafísicas, no le fue ajena la voluntad de ver en él la representación del conspirador que pone en cuestión los límites y fronteras de la ficción nacional (Panesi, 1993), al tiempo que proyectaba una imagen que se constituye en el emblema de su figura de escritor y de su estética: entre dos lealtades, Borges se desplaza en el filo, entre las dos orillas, entre las dos culturas a las que pertenece su naturaleza doble (Sarko, 1993). Desde el mismo enfoque, la condición del traidor aparece no pocas veces como atributo de la condición del escritor en relación al campo literario: es el que trasciende los límites de la tradición y del canon.¹ Desde este punto de vista consideramos a Silvina Ocampo, -leída por gran parte de la crítica como la transgresión a los límites del buen gusto fijados por el grupo *Sur* (Sánchez, 1991)- y a Manuel Puig respecto - otra vez- del canon Borges. Sin embargo la historia literaria presenta una trama mucho más compleja de lo que aparece a primera vista, y en ciertos momentos se puede dudar y cuestionar sobre las formas de leerla, de tejer sus relaciones. Se ha señalado, por ejemplo, que Daniel Balderston lee, como gran parte de la crítica, que Silvina Ocampo y Rodolfo Wilcock le toman la palabra a Borges, cuando éste aconsejaba al escritor argentino 'imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos' (citado por Balderston, 1983: 748, del texto de Borges, en: Amicola, 1997). Esta idea, dice Amicola, viene bien a más de un escritor postborgeano, y "podría querer decir que casi nadie se ha salvado de su influencia en las tierras rioplatenses". Siguiendo este razonamiento, agregó, Puig terminaría por ser borgeano, "El impostor" un avatar de la *Historia universal de la infamia*, y la reescritura que Puig realiza del texto de Ocampo, un homenaje a Borges. Lo cierto es que a partir de Borges la literatura argentina tiene un aire de familia, pero, ya sea que se considere desde la "traición" a la alta literatura o desde la incorporación de la tradición de la "mala escritura", es innegable la conspiración parricida que se gestaba en el margen. Contra la ética de la

1 Desde esta perspectiva la condición del traidor es una condición móvil, dinámica, que lleva las marcas de la historia de la literatura, pues se lee en relación a ella.(vg. Borges se convirtió en canon luego de ser un "traidor" a la tradición y sus prescripciones).

2 Con respecto al desarrollo de la tesis de "los comienzos de una literatura menor" en relación a Manuel Puig remito al trabajo de Giordano, A., 1996.

escritura, Silvina Ocampo y Manuel Puig expanden el límite de lo literario y la literatura deviene menor² (Giordano, 1996), resistiendo la canonización, en una constante puesta en cuestión, revalorizando la im-postura. Es esta tradición del margen, inaugurada en este siglo por Roberto Arlt, la que facilita el encuentro.

2. Afinidades electivas

“El impostor”, fue publicado por secciones entre junio y septiembre de 1948,³ e incluido luego en el volumen *Autobiografía de Irene*. Considerado el mejor cuento de Silvina Ocampo (Sánchez, 1991; King, 1989), - quizás porque fue leído en relación a la estética del grupo *Sur*-, aparece con nuevas significaciones si se lo lee en relación a la lectura que significa el guión. Concluido *El beso de la mujer araña*, ya en el exilio, entre México y Nueva York, Manuel Puig adapta una novela corta de Donoso *El lugar sin límites*,⁴ y luego comienza a escribir el guión basado en ese cuento de Ocampo, al que denominará “La cara del villano”.⁵ Es justamente en esa época, cuando tiene lugar la configuración de una matriz estética que, al margen de la estética de las novelas, Puig comienza a ensayar.⁶ El modo de este nuevo cruce se produce con una fascinación:

“La mujer araña empezó con una estructura inicial que cambió. Al principio no iba la película de la mujer pantera y había una introducción más corta, con una discusión sobre Drácula, una cuestión así. Y en esos días que yo empezaba a escribir, dieron por la

3 Números 164 y 167 de la revista *Sur*.

4 La trayectoria de su incursión en el cine está relatada por el mismo Puig en el prólogo a “La cara del villano/ Recuerdo de Tijuana”(1985) como también en “Premessa dell'Autore”, prólogo a *I sette peccati tropicali*, (1990).

5 El guión fue encargado por el productor Barbachano Ponce y filmado por el director mexicano Arturo Ripstein con el título “El otro” (1985).

6 Esta hipótesis es desarrollada en forma específica en “Estéticas consagradas y marginales. Algunas hipótesis a partir de la producción édit e inédita de Manuel Puig”, ponencia para el *Encuentro Internacional Manuel Puig*, agosto de 1997, en la Universidad Nacional de La Plata. Amicola/ Speranza (comps.)

televisión americana, en Nueva York - estaba en Nueva York haciendo una investigación en la biblioteca sobre propaganda nazi (en la biblioteca de la calle 42 tienen todo eso pasado por el filtro de Franco, está todo traducido para los franquistas, para aplicar ellos los recursos)-, estaba viendo eso, para prepararme para la película alemana en la novela y apareció en la televisión de Nueva York "Cat People", la película de la mujer pantera. Y me resultó absolutamente irresistible. Aquí está todo. Todo en esta película me ayuda para introducir a los personajes, es ideal." (en Amicola, 1992).

La narración de este hallazgo es la narración de un nuevo comienzo⁷, que se pronuncia por otro arte narrativo y otra magia: el género fantástico que Puig descubre fundamentalmente con el cine de Jacques Tourneur es el que propicia el hechizo de una estética que se le aparece como una nueva forma de generar rentabilidad narrativa y una nueva forma de representación. Si en *The Buenos Aires Affair* se cruza el caso policial, el sentimental y el psicoanalítico que Graciela Speranza encuentra en el modelo del cine de Hitchcock, la novela siguiente, *El beso de la mujer araña*, ofrece el mismo cruce vinculado con la estética fantástica del modelo de Tourneur. El entusiasmo por el género lo induce a reconsiderar la estética de Silvina Ocampo, que como él, incurría en la "minoridad": en un papel del año 1975, Puig apunta: "Tren- Truco 'inicial' mirada", nota con la que comienza a pensar la reescritura de "El impostor". Es el momento en que comienza a reconsiderar *especialmente* la clave fantástica, donde aparece lo siniestro y el horror que había eludido prolijamente.⁸ Es el momento en que tiene lugar una nueva iniciación, que sin embargo no borra la intencionalidad estética de los comienzos de su escritura. Este designio emparenta la literatura de Puig a la de Ocampo, donde el mal se exhibe en lo cotidiano y cuestiona su orden (Pezzoni, 1984). No obstante, en la escritura de la misma historia se delata también la diferencia.

7 "Comienzo", en el sentido de producción intencional y programática de significados, según refieren las teorizaciones de E. Said, 1975.

8 Recordemos que el único film de terror citado en *La traición de Rita Hayworth* iría incluido un pasaje relacionado con "Drácula" y que finalmente Puig lo descarta, de modo que en la versión editada de la novela, con excepción del film que cuenta Herminia sobre el señor feudal, lo siniestro se instala en la cotidianeidad de las relaciones humanas. (Romero, 1996, incluido en Puig, 1996).

3. El otro, el mismo

“El impostor” cuenta una historia en la que se confunden el derecho y el revés de la trama: como una cinta de Moebius la historia de Armando Heredia, un adolescente que vivía aislado en una estancia en la que en otros tiempos la familia había sido feliz, se confunde con la de otro, Luis Maidana. Desde la perspectiva de un amigo se narra el intento de rescatar a Armando del encierro que preocupa a su padre. Encargado de darle informes acerca de su estado, Luis, hijo de un amigo, accede a ir a la estancia. Con ese viaje comienza el cuento. Una vez más, como en varios relatos de Silvina Ocampo, la trayectoria de la historia recorre la trayectoria de la escritura: lo que leemos - nos enteramos al final - es el diario íntimo de Luis, el comienzo del cuento era finalmente el comienzo de su relato de un viaje hacia “el sur” donde ocurre el encuentro de las dos caras de una identidad fragmentada, la lucha por su unificación y la expulsión del “bárbaro invasor”: la muerte de Luis revela hacia el final la consecuente unificación. El que iría a rescatar a su amigo, de raros comportamientos, termina destruido por él, que era el mismo. El *autismo* de la “autobiografía” que se escribe en este cuento, constituye una variante de ficción paranoica,⁹ donde la subjetividad amenazada está escindida. El delincuente y la víctima, el perseguido y el investigador son los fragmentos de una misma historia, y el delito se convierte en el delito contra sí mismo, que excluye la intervención institucional familiar. El horror, como es frecuente en la imaginación fantástica, se hace presente en esta imagen invertida del doble y concluye en el suicidio: como en el melodrama, el supuesto impostor se convierte en víctima, y la víctima en el traidor. La escritura, a modo de espejo, devuelve una imagen otra, el reverso, el “monstruo” - el otro puro - que lleva al personaje a la obsesión, a la locura, a la muerte. Cara y contracara se presentan como la lucha entre Eros y Thánatos, en la que el desequilibrio, la falta de fuerza erótica, soluciona el conflicto con la victoria del impulso de muerte: Armando Heredia se convierte en la fuerza que vence mediante la anulación de todo impulso vital. Luis se enamora de la misma muchacha, pero que lleva otro nombre. El escándalo lógico que introduce el género fantástico lleva las marcas de la diferencia y de la locura, y admitiría una explicación lógica

9 Ricardo Piglia esboza esta categoría narrativa en relación a ciertas narraciones relacionadas con el género policial y su momento de transformación: “esa relación entre cierto tipo de combinación entre los géneros y la sociedad nos permitiría hablar y definir a este nuevo estado del género como ‘ficción paranoica’, utilizando un término en su acepción no estrictamente psiquiátrica sino como una manera de acercarnos al problema de definir una forma que sea a la vez un contenido”. (Piglia, 1991)

si el personaje femenino no se hubiese trastocado también en dos. María y Claudia - la adolescente virgen y la apasionada - son las dos partes de una identidad que aparece fraccionada, impostora una de la otra, pero muerta cuatro años atrás.

El fantástico de Silvina Ocampo muestra la locura como fantasma, como forma perturbada y perturbadora de cuestionar la realidad, el orden social: *"No hay distinción en la faz de nuestras experiencias; algunas son vividas, otras opacas; algunas agradables, otras son una agonía para el recuerdo; pero no hay cómo saber cuáles fueron sueños y cuáles realidad."*

Leído - reescrito - por Puig el cuento retoma esta postura para indagar las naturalezas dobles de los personajes y la idea del otro como "doble" deseable, como completitud que elimina la homofobia. En el cuento de Ocampo se garantiza la expulsión en un delito contra sí mismo, en un gesto que puede entenderse paradójicamente como la obediencia que transgrede. En el guión de Puig, la realidad se subvierte eróticamente: Luis, el adolescente deseante, desplaza al represor, le sobrevive, al tiempo que concretiza - y cuestiona a la vez - las leyes familiares: el "truco inicial" al que se refiere la anotación de sus manuscritos refiere esa "mirada" que no está en el cuento de la escritora, la mirada del padre, la mirada de la Ley, el primero en la serie de impostores que se denuncia en la historia.¹⁰ Si en el cuento de Ocampo el delito cuestionaba el orden social unificando al detective - que no pertenece a ninguna institución¹¹ - con el criminal, en el guión de Puig se cuestiona el orden social desde lo institucional familiar, que en su contexto equivale a decir la célula básica de la codificación-estratificación : el guión agrega una situación más Luis, peleado con su amigo, viaja con María a Buenos Aires. Rechazada por la familia de Luis, ella vuelve en el tren. En el final se completa la historia: después de su retorno ella intenta suicidarse (la marca la lleva en las muñecas que advierte Tabares) y vive en forma secreta, con el taxista de la estación.

10 Recordemos que al comienzo del guión el Sr. Heredia conversa con su amigo sobre el hijo que tanto lo preocupa - Armando -, y por ese motivo lo invita a ir con él a la estancia. La mentira fundante de la historia de Puig (el Sr. Heredia no incluía en sus planes realmente trasladarse a la estancia para ver a su hijo) desencadena - da lugar - a las otras.

11 El detective, afirma Piglia, "se constituye como aquel capaz de enfrentar la problemática de la verdad o de la ley justamente porque no está asociado a una inserción institucional." "El detective no está ni en la sociedad de los delincuentes ni en la sociedad de la ley, en el sentido institucional de la policía. Más bien yo diría que se mueve entre esos dos campos: sociedad criminal y sociedad institucional." (Piglia, 1991)

Finalmente Luis concurre con su esposa por la muerte del que había sido su amigo, no obstante María y Luis se reencuentran en una habitación. Este reencuentro excluido de toda legalidad, sumada a la exclusión de Armando, es el que cuestiona el orden. Sobre la imagen del tigre - en el cuento de Ocampo - que representaba las fuerzas represoras, excluyentes de ese otro, impostor, instalado en el interior de la unicidad - el cordero amenazado y finalmente muerto - Puig acentúa la reversibilidad de la realidad y la clave fantástica se disuelve. El escándalo lógico se convierte en desobediencia social. A diferencia de *Cat People*, donde la pantera del film¹² contado en la novela *El beso de la mujer araña* rebasa la "identidad angelical", en las fisonomías humanas del tigre y del cordero que aparecen en la acotación del comienzo del guión - Armando y Luis, respectivamente- se sobreimprimen otras, en el final, que alteran e invierten las identidades, o las completan. El tigre será Luis y el cordero Armando, de forma que se deriva la significación a lo que será casi una obsesión: la alternancia de lo multiforme, la heterogeneidad, la hibridez, que componen tanto la subjetividad como la escritura. Aquella "torticólis" señalada por Victoria Ocampo en relación a la escritura de la hermana menor,¹³ se transforma en el denominador común de ambos escritores y se traduce en una individualidad fuera de la serie prevista, en un estilo imprevisible, donde la materia textual y moral se confunden en un mismo cuerpo. La transgresión de Silvina Ocampo puede medirse en relación a las pautas genéricas que trasvisten su escritura (tanto en lo referente al género sexual como al género literario); la transgresión de Manuel Puig, y su incursión en la minoridad establecen con ella un diálogo incesante en el que es posible leer y anticipar los debates vigentes en este fin de siglo y su relación con los movimientos sociales que problematizan la estandarización.¹⁴ Desde la "traducción" que significa toda reescritura, Puig acentúa aún más estos aspectos. Ha sido comentado por la crítica¹⁵ que "por un lado,

12 Me refiero al comienzo de la novela *in medias res*, que una voz - identificada luego como Molina - se hace cargo de la narración de la historia del film.

13 En la presentación del primer libro de Silvina Ocampo - *Viaje olvidado* , de 1937- a cargo de su hermana Victoria, se define con este término el uso de ciertas imágenes que subrayan la corrosión de un "orden natural", la disonancia (Graciela Goldchluk, 1996).

14 En relación a estas cuestiones agradezco los aportes realizados por Francine Masiello. Respecto de la subjetividad y mercado ver Masiello, 1997.

15 Masiello cita , entre otros, el excelente libro de Suzanne Jill Levine *The Subversive Scribe: Translating*

el papel del traductor evoca pasividad; frente al texto original (que ocupa la metáfora de lo masculino), la traducción es una copia servil y transparente (metáfora de lo femenino)". Masiello agrega una visión que compone en relación con lo anterior una paradoja: "la traducción también ofrece una experiencia más dinámica, pues convierte en visible lo que normalmente no lo es; revela fuentes de significado latentes en sitios insospechados, expande las dimensiones de lo político". Leídos desde el fin de siglo lo que estos relatos muestran es una estrategia y lo que cuentan es una política. La estrategia señalada por Ocampo es la resistencia a la otredad,¹⁶ la política que delata Puig es la de la mutilación, las identidades fragmentadas en conflicto.¹⁷ Desde la locura o desde la diferencia, de lo que hablan estos relatos es de las formas del deseo que cuestionan la Orden social. En este sentido, si en Silvina Ocampo el "defecto" señalado por su hermana aparecía como la representación del *susurro* del deseo y la diferencia¹⁸ (T. Mercado, 1994), en Manuel Puig la diferencia se incorpora, se hace cuerpo, se expande en la "anomalía", la singularidad que pone en cuestión las divisiones de clases de género, de sexualidad, de circuitos de circulación del arte, y problematiza los límites y las exclusiones o - si se quiere - escribe la anomalía donde lo único excluido es la autoridad, donde la única denuncia es la cara del impostor.

Latin American Fiction, St. Paul, Minnesota, Graywolf Press, 1991; y la tesis inédita de Christopher Larkosh *Translation, Migration, Sexuality*, University of California-Berkeley, 1996, parte de la cual he tenido oportunidad de consultar.

16 En este mismo sentido puede leerse gran parte de la literatura fantástica en Argentina, particularmente la del grupo *Sur*. Afirma Andrés Avellaneda: "el escritor antiperonista silenció su lenguaje de dos modos distintos: o bien postergando la elaboración de sus textos condenatorios hasta después de la caída del régimen, o bien, durante su vigencia, creando un lenguaje segundo cuya clave semántica residía en su conexión con el discurso cultural de la clase media opositora. Es sumamente sugestivo que sean éstos los años en que la literatura argentina experimenta un copioso y rico desarrollo de ciertas formas narrativas como la policial y la fantástica." (Avellaneda, 1983)

17 El film referido por el personaje de Herminia, en el capítulo XV de *La traición de Rita Hayworth*, también se relata la fragmentación de identidades, la esquizofrenia prefigurada en los relatos góticos, consecuencia del (de la) Orden estatal. (Romero, 1996; en Puig, 1996).

18 Tununa Mercado señala el susurro femenino como manera de construir un discurso, y una comunidad alternativa. (Mercado, 1994)

4. El enamorado y la muerte

“El amor y la muerte se parecen: cuando estamos perdidos acudimos a ellos,” dice el narrador de Silvina Ocampo. “Ambos” personajes se enamoran de la misma mujer, y ella deviene en inductora del delito por un “delito” de amoralidad. Una mujer que “mata”¹⁹ durante el primer peronismo se vuelve significativa si pensamos que el que muere es un tirano, es la Ley. Y con él muere el otro, lo otro, el peronismo que implicaba la subversión de los valores tradicionales del buen burgués, y también el deseo secreto de transgredirlos. Al modo de los demás escritores del grupo *Sur*, se tematiza la amenaza a los valores aristocráticos y liberales encarnados en la revista, pero a diferencia de ellos está inmerso el deseo silencioso de lo diferente representado en la literatura de Silvina Ocampo. La inversión de la lógica, la reversibilidad del orden, la recurrencia a la retórica de la cursilería hablan de esta presencia, de la irrupción del mal que se debate y contradice en una “lucha ideológica que combina forma y contenido contra lo que podía y no podía decir y configurar una dama de buena familia” (Amícola, 1997). El guión de Puig implica un paso más: la mujer que induce a la muerte produce también la liberación y el enamorado triunfante es el que sobrepone el deseo al margen de la institución. El “delito” que aún excluía la inconveniencia y sólo la susurraba, en 1948, se disuelve en un nuevo estado de deseo treinta años después, mientras Puig lo reescribe, borrando los límites que se le imponían a su escritura traspasadas las fronteras de la nación.²⁰

Según los relatos de la madre de Puig, ambos escritores se conocieron personalmente antes de su exilio, en 1973, y se frecuentaban. Entre ambos mediaba una condición, solicitada por Puig: evitar la presencia de Borges. Este relato oral describe todo un mito sobre las posiciones en el campo literario, consecuente con la paradigmática caricatura

19 Josefina Ludmer relaciona a Borges y Puig por el cine de Torre Nilson y el peronismo: “Las filmaciones de mujeres que matan durante el fin de los peronismos, la obrera y la sirvienta provinciana son significativas: Torre Nilson filmó ‘Emma Zunz’ en 1953 (con el título de *Días de odio*) y *Boquitas pintadas* en 1974”. Las mujeres que matan cuentan una nueva clase de mujeres porque se representan en delito. (Ludmer, 1996)

20 No debe olvidarse que Puig padece la censura y también sufre el peronismo, y decide irse definitivamente del país ante la amenaza de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), un grupo parapolicial que accionaba durante el gobierno de “Isabel”, sobrenombre de María Estela Martínez de Perón.

que ostenta el diario *Le Monde* en 1972, donde se anuncia la publicación de *Boquitas pintadas*, con el título *Le plus beau tango du monde*. La caricatura, de Orlic muestra a Borges disfrazado de cuchillero, a Puig mirando hacia otro lado, vestido de compadrito bailando el tango con una mujer, y un detalle: el brazo de Puig se entrelaza con el brazo de Borges. Del mismo modo, si las tramas de la historia literaria pueden leerse en forma lineal, también pueden enlazarse “cruzando” los textos, como sugiere el dibujo de *Le Monde*, de forma de describir una trayectoria enrevesada, esquivando la simplificación, en una travesía de escrituras.

Bibliografía

Amícola, José, (1992) "Seminario sobre la obra de Manuel Puig en la Universidad de Göttingen (Alemania), 1981". En: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, G.E.L.

————— (1997), "Silvina Ocampo y las fuerzas del mal", conferencia dictada en la Universidad de Angers (Francia).

Amícola/Speranza (comps.), (1997) *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Avellaneda, Andrés, (1983), *El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Sudamericana.

C.F., "Manuel Puig: le roman-feuilleton au service de L'avant-garde", en: *Le Monde* del 4 de agosto de 1972.

Giordano, Alberto, (1996), "Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor", en *Orbis Tertius* N° 2/3, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata.

Goldchluk, Graciela, (1996), "Silvina Ocampo. La inquietud por la palabra", en *Cuadernos Angers-La Plata* N° 1.

Ludmer, Josefina, (1996), "Mujeres que matan", en: *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núms. 176-177, julio-diciembre.

Martín-Barbero, Jesús, (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gili, 1993.

Masiello, Francine, (1997), "Postdata (a cinco años de distancia)" en: *Entre civilización y barbarie*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

Mercado, Tununa, (1994), *La letra de lo mínimo*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Ocampo, Silvina, (1948), *Autobiografía de Irene*, Buenos Aires, Sur.

Panesi, Jorge, (1993) "Borges nacionalista: una identidad paradójica", *Paradoxa N° 7*, Beatriz Viterbo.

Pezzoni, Enrique, (1984), "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social" en : *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Puig, Manuel,(1985), *La cara del villano / Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral.

_____, (1990), "Premessa dell' Autore", prólogo a *I sette peccati tropicali* , Milan, Mondadori. Trad. Angelo Morino.

_____, (1996), *Materiales iniciales para LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH*, edición de J. Amícola y colaboradoras Goldchluk, Páez, Romero, Publicación Especial N ° 1 de la Revista *Orbis Tertius* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Piglia, Ricardo (1991), "La ficción paranoica", en "*Clarín*", 10 de octubre.

Romero, Julia, (1996) "Del monólogo al estallido de la voz", en: Puig, 1996.

Said, Edward, (1975) *Beginnings*, New York, Basic Books.

Sánchez, Matilde, (1991), *Las reglas del secreto*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.