

“Para una teoría de la composición.  
Lectura de los pre-textos de BMA”<sup>\*</sup>

José Amícola  
UNLP

“El hombre es el que teje la tela para atrapar a la mujer, inmovilizarla a merced suya [sic] para someterla al acto sexual. Pero también la mujer está situada fascinante, en el centro de la red, como araña para atrapar a la mosca y devorarla.[...] ‘La araña’ muestra, pues, una red que puede atrapar, pero al mismo tiempo el laberinto de hilos que coexiste con posibles salidas hacia la plenitud o el vacío.”  
A.M.Barrenechea a propósito del  
*Cuaderno de bitácora de Rayuela* (1983)

## I. La protonovela:

A quienes estamos ante el legado de los manuscritos de Manuel Puig el trabajo pionero de Ana María Barrenechea en la crítica genética nos ha llevado a reflexionar sobre condiciones de producción paralelas a las que empleó Julio Cortázar en el proceso de escritura de *Rayuela*. Según la investigadora argentina el *modus operandi* de Cortázar documentaría un tipo de proceso de puesta en escritura diferente del realizado por los grandes realistas del siglo XIX que se habían preocupado por establecer el plan total de sus obras antes que nada. En este sentido, Cortázar procedería de modo opuesto en su cuidado por el detalle más que por la totalidad. Por mi parte, creo que el tipo de tarea diametralmente opuesto le cabe más bien a la escritura ríu como la que realizaba Proust (véase Grésillon, 1994: 99), mientras Cortázar se hallaría en una posición intermedia, dado que los pre-textos de *Rayuela* acreditan también una documentación de ordenación y de reflexión de cómo resolver problemas generales. No ha de extrañar

---

<sup>\*</sup> Este texto apareció en Amícola/Speranza (comps.): *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Publicación Especial 3 de la revista *Orbis Tertius*, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNLP, Rosario/La Plata, 1998, pp. 29-41.

seguramente que por mi parte afirme que Puig sigue más bien el modelo de los realistas, y, sin embargo, que procede en algún sentido como los del eslabón intermedio y como el propio Cortázar, trabajando también por focos. La mayor porción de los manuscritos que nos ha dejado Puig se dedican, en verdad, no tanto a la corrección de un texto ya considerado final, sino al trabajo de organización previa. Es por ello que en esta ocasión propongo que nos concentremos en un material que ha sido ordenado secuencialmente por Julia Romero y que se inicia por un microtexto, escrito sobre una página de facturación de la Editorial Sudamericana de Buenos Aires que lleva la fecha del 23 de marzo de 1973. Denominaré a este extremadamente conciso texto “protonovela”, en tanto se da en él la armadura básica de la futura novela, donde se subraya el papel central de Valentín tironeado entre dos figuras genéricamente parangonables que luego se llamarán Molina y Marta. Esta “protonovela” dice así:

<Entra folle, M rechaza  
 F lo gana en momento débil (muerte madre? no,  
 de otro compañero), empieza delirio, uno una  
 parte y otro otra representación, de una  
 historia y otra y otra -  
 M pena de F - La cox<sup>1</sup>  
 F entra en oficina y confiesa  
 { Cartas a mujer  
 Si él le escribe carta, acepta jugar-  
 Cartas de la mujer  
 La entrevista con la mujer, M habla  
 por boca de F /  
 .....  
 F sale y M mata> .<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este sintagma no solo contiene un idiolecto que oculta un argentinismo mediante una grafía singular, sino que en el pronombre “la” establece toda una focalización que indicaría que la novela está construida desde la perspectiva de Valentín. Esta sería la razón más profunda del porqué no fue necesario poner notas al pie al discurso marxista.

<sup>2</sup> El manuscrito, que está en el centro de un hoja rodeado por otras anotaciones a las que me referiré luego, tiene indicación de anteposición del episodio de la línea 8.

Y si bien no hay lugar para *Doppelgänger* en la obra de Puig, resulta evidentemente tentador imaginar a Molina y Marta como reencarnaciones de la Maga y Talita, respectivamente. En la “protonovela” de Puig, el personaje que encarna el principio masculino (denominado aquí M) se encuentra en entrevistas con su mujer que lo visita a la prisión “hablando por boca de la folle” (como se denomina metanarrativamente a Molina), frase que naturalmente Bajtín encontraría dialógica, y que aquí simboliza entre otras cosas el cruce enriquecedor de dos personalidades primeramente antagónicas. El *pendant* de este microtexto en la bitácora de Cortázar se hallaría en un primer núcleo generador - no con estatuto de protonovela, pero sí con voluntad de transformarse en novela -, que lleva el llamativo subtítulo de “La araña” (Cortázar/Barrenechea, 1983: 21 y C, 39) que dice lo siguiente:

Novela  
 1. La araña  
 La mujer que duerme (dopada?)  
 El tubo de secotine. Los hilos negros.  
 Un poco de secotine en un dedo del pie. El hilo hasta el  
 techo.  
 Secotine en cada dedo de las manos. Hilos.  
 En los pezones. En el ombligo. En la nariz. En las  
 pestañas.  
 El hombre asiste al despertar de la mujer.  
 Hacen el amor entre hilos.

## II. La araña y el falo:

Si este núcleo para la novela luego desechado parece anunciar tanto los textos del propio Cortázar como los de Puig, hay aquí algo oculto que se está jugando entre ambos. Por un lado, los pre-textos de *Rayuela* nos encaminan hacia la idea germinal de un protagonista en acto de pasaje trascendental y un objeto de su deseo presentado como inalcanzable por ser compartido entre una mujer real contrapuesta a una mágica e “imago” a la vez. No es un dato menor que en los manuscritos de Puig se acentúe que

la mujer sobresaturada que es Molina caiga bajo las balas de M.<sup>3</sup> La mujer y la saturación de ella son, entonces, la “araña” como símbolo de la trama continua, de la narración infinita que rodea a un centro falocrático (Valentín y Oliveira, y quizá también Leo de *The Buenos Aires Affair*) desde el que se descubre con azoramiento y horror el entrecruzamiento de lo real, de lo imaginario y lo simbólico. A esta altura de mi exposición quizás ya no suene como *boutade* la afirmación de que Puig reescribe en *El beso de la mujer araña* la rayuela que Cortázar desechó, pero ahora en clave foucaultiana, para acentuar no sólo la caricaturización de los problemas de *gender*, sino también las relaciones de sexualidad, ideología y poder, hasta llevar a la exacerbación la fusión de Eros y Thánatos, que Barrenechea descubría como claves en *Rayuela*. Entretanto, entre la búsqueda de trascendencia individualista y el sueño de la solidaridad del *kibbutz* de Horacio Oliveira en 1963, en 1976 era más escribible la acentuación del papel del Otro en las propias decisiones individuales, algo que en el texto de Cortázar aparecía en la idea de que no era posible salvarse solo (Cortázar/Barrenechea, 1983: 59). El paso de 13 años entre una novela y otra revela un cambio profundo en la historia argentina y, en este sentido, hace cierta la frase de Foucault de que no se puede hablar de cualquier cosa en cualquier época, sino que hay en cada discurso condicionantes discursivos (Foucault, 1969: 61).

### **III. La exhibición de la trama infinita:**

Pero reflexionemos sobre la poética que los manuscritos establecen. Es ya un lugar común de la crítica sobre Puig que la actitud productiva de este autor estaría simbolizada en el personaje de Gladys de *The Buenos*

---

<sup>3</sup> No está documentado en los manuscritos el estadio que Puig proclamaba en sus entrevistas acerca de una primera idea de la novela donde el guerrillero tendría como interlocutor una mujer sometida. Desde los primeros esbozos encontramos, en cambio, el personaje de “la folle”.

*Aires Affair* y en su utilización de “la resaca que trae la marea” como modo típico del arte de los sesenta. La crítica ha aceptado así a pie juntillas este modelo artístico como *mise en abyme* para la obra de Puig, sin considerar la distancia irónica con que se presenta el personaje. Gladys es, por cierto, un personaje clave en la galería de Puig, en tanto que, según información suministrada por el escritor y psicoanalista Germán García (autor de la novela *Nanina*, aparecida en 1968 en la misma editorial que *La traición de Rita Hayworth*), tenía como modelo la persona real de Paula Wajsman (García, 1991: 59). Esta figura del ambiente *snob* y politizado a la vez del Buenos Aires de fines de los sesenta frecuentaba el ambiente lacaniano liderado por Oscar Masotta y, además, se hallaba asociada al nombre de un novelista marginal como Osvaldo Lamborghini. Paula Wajsman dejó una novela titulada *Informe de París* (1977?), que representa el vaso comunicante entre el lado de allá y el de acá (entre el sartrismo de *Contorno* y la aparición de Lacan en la escena argentina, como se dio en la evolución del propio Masotta, así también como la lucha de los guerrilleros en el 70 y su posterior exilio).<sup>4</sup> Del modelo real queda en Gladys el elemento decantado del estar “à la page” y estructurar la propia vida como un ejemplo de la libre realización de la existencia. *The Buenos Aires Affair*, entretanto, estaba, por cierto, llamada a ser interpretada en clave, en tanto ella misma era un producto a descifrar como *roman a clef*. El arte de *bricolage* de Gladys en la obra en cuestión está marcado, por cierto, por el azar, la falta de intencionalidad, de estructuración y de mensaje. Aunque el *collage* puesto en vigencia por las vanguardias artísticas de comienzos de

---

<sup>4</sup> La novela de Paula Wajsman trae algunos fragmentos citables, como éste: “A otro man, un furibundo de izquierda que siempre andaba por los cineclubes en Baires, me lo encontré de diariero, engayolado con una francesa pavota: - Acá, de canillita te podés hacer tus buenos mangos. - Tenía un Citroën, la tele, se acababa de comprar un buen equipo, iba en camino de ser padre de familia y decía todo el tiempo: ‘No problem’, con gesto del que está por encima de todo. /Los trolos eran los más felices. Uno me la batió bien clara: - Imaginate que allá me decían ‘Toño el comilón’, y acá soy ‘Antoine le sensible’...” (Wajsman, 1990: 37).

siglo haya sido un arma crítica, no resulta de ello que Gladys aprovechara esta tradición en su postura humana general. Con la voluntad de iniciar aquí una polémica sin fin, diré que no me parece, pues, que pueda definirse al arte de Puig ni recurriendo a Gladys, entonces, ni tampoco remitiendo a la actitud de copia que Toto en *La traición de Rita Hayworth* ejerce con respecto a las divas del cine, procedimiento que también ha sido visto como alusión a la propia poética de nuestro autor. Tengo para mí, en cambio, que los pre-textos que se refieren a las *representaciones* de Molina como “su arte narrativo” consistente en sostener la atención y dosificar la información de la trama, en recrear libremente a partir de puntos de apoyo de material ajeno, y, en definitiva, en lograr atrapar al oyente y al lector como en un folletín, son una metáfora quizás más cabal de lo que realiza el arte de Puig. En rigor, la Maga era también una apasionada por el “objet trouvé”, pero Gladys nos fue entregada, en rigor, a mi entender, como IMAGEN DE ESCRITOR, es decir aquí como una pista para dar la imagen de *souplesse* de la creatividad, de intuicionalidad más que de razonamiento y de apariencia de ignorancia de los dispositivos que se intersectan en la obra, algo que también quiso lograr Cortázar. Puig se guardó para su cuaderno de bitácora la otra cara de la creación que consistía en una reflexión esmerada de los mecanismos a través de frases como: “muere he - ¿no es demasiado muerto?”, “este capítulo es importante”, “narrador retoma en síntesis dicho en recapitulación”, “algo así como puntadas ocultas”, “sería bárbaro, pero qué difícil”, “forzosamente debe ir dividido en sectores”, “empate con prólogo”. El imperativo que la vertiente *pop* de los sesenta y setenta mandaba acentuar era, por otro lado, el de la jerarquización de los materiales considerados innobles y, por ende, un cierto democratismo en las categorizaciones. El procedimiento asordinaba así, al mismo tiempo, la capacidad del narrador vicario para

recontextualizar la alta cultura (una frase célebre de Pascal <sup>5</sup> o las situaciones de una ópera de Bizet o Verdi). En este sentido Gladys estaba sirviendo de coartada para una poética que se define, en verdad, en una conciencia de su arte para la estructuración y en su rechazo de la linealidad y el mimetismo sin más<sup>6</sup> que Cortázar había llamado “rollo chino”. Tampoco Puig avizoraba “lectores-hembra” para su cuarta novela, aunque más que Cortázar había trabajado para revisar la nomenclatura, viniendo más bien a relativizar ciertas categorías del proceso de la lectura. Los manuscritos previos de Puig, en definitiva, acentúan que el “lado de allá” y “el lado de acá” de la escritura no lineal tiene que ver con dos polos de tensión que se juegan entre un *Lustprinzip* y un *Realitätsprinzip* freudianos, que no dejan de entrecruzarse a medida que se va logrando el encastrado de la estructuración y se va venciendo la entropía de los elementos extraños. El nivel metarreflexivo podía pedir en préstamo la autoridad de la supuesta Doctora Anneli Taube, por ejemplo, así como en Cortázar se le pedía a Morelli que llenara un papel quizás narratológicamente similar, sin que este interregno para la acción narrativa sufriera, sino más bien ganara en la postergación de los desenlaces.

---

<sup>5</sup> En *Informe de París*, la novela de Paula Wajzman - la amiga y primera informante y consultora de Manuel Puig -, se encuentra este diálogo: “ - Ahora lo único que le falta es encontrar un novio acá y hacerse francesa./ Supongo que ésa debía ser su idea del paraíso. Yo seguí con las sonrisas forzadas, pero se imponía decir algo. Se me ocurrió citar a Pascal, a la marchanta nomás. - El corazón tiene razones que la razón no entiende. - *Ah, le coeur, vous savez...* - me contesta la Condesa con un gestito desvalorizador.” (Wajzman, 1990: 100). El texto de Pascal dice, en rigor, así: “Le coeur a ses raisons, que la raison ne connaît point” (Pascal, 1670: 134). El Molina de Puig simplificará el juego retórico barroco del original francés de este modo: “[Valentín] - Pero tenés que razonar entonces, y convencerme. / [Molina] - Sí, pero hay razones del corazón que la razón no entiende. Y eso lo dijo un filósofo francés muy de los mejores. Así que te embromé. Y creo que hasta me acuerdo el nombre: Pascal. ¡Chupate esa mandarina!” (Puig, 1976: 263). En el personaje de Puig está, a mi juicio, el rastro del discurso de la consultora. Este indicio de cercanía daría la pauta de formaciones discursivas que Puig estaba queriendo captar en el modelo de Paula Wajzman y que venían de varios tipos de personajes de esos años, en los que circulaban por casi las mismas calles personajes como Molina y Valentín, aunque sin entrar en demasiado contacto. Los manuscritos nos dan, además, el indicio de que Paula había estado en una lista de modelos candidatas para servir de base a la amiga de Valentín en *El beso de la mujer araña*, junto, por ejemplo, entre otras personas reales con Josefina Ludmer. Estas y otras candidatas a modelo fueron desechadas por una tal Marisa, que parece haber sido, finalmente, la elegida.

La narración infinita que pone en escena Molina trata, en definitiva, de signos del lenguaje y ellos, sabemos, son menos inocentes que “la resaca que trae la marea”.

#### **IV. Shuffling:**

Los pre-textos de *El beso de la mujer araña* traen una rica información, al mismo tiempo, sobre la aparición de un encadenamiento argumental primario que es demorado y tensionado por los otros niveles narrativos que vienen a agregarse, a su vez, al primer nivel como sabio proceso de destrucción de la linealidad. El plano de los “cuentos” o “representaciones” - así se llaman a los argumentos de las películas de Molina en los esquemas narrativos previos - van numerados de A a F, mientras se hace consciente la necesidad de introducir la reflexión sobre el Edipo o el narcisismo en un episodio determinado para dotar a la estructura de un tercer piso con pilares científicos, así como se dosifica en un movimiento ascendente la inserción de las notas al pie. La puesta en secuencias en la estratificación narrativa ha sido ya notada por la primera lectora de este material secreto, Julia Romero, quien, como he dicho antes, está realizando la transcripción de esta parte de los manuscritos. Así sabemos que las “puntadas ocultas” de Puig no difieren, en definitiva, mucho de lo que Cortázar en su bitácora denomina el “shuffling” y que sugiere el arte de mezclar los naipes antes de empezar el juego (naturalmente para ganar) . Ni Cortázar ni Puig, sin embargo, dejaban nada librado al azar, aunque dieran la imagen de fluidez de la narración. Ambos elaboran índices de ordenación de capítulos o se formulan y responden preguntas metaescriturarias. En este sentido, puede decirse - como lo hace

---

<sup>6</sup> Es interesante destacar el juicio de A.M.Barrenechea cuando afirma que Cortázar, tan moderno en el espacio que le brinda al lector, tampoco ha renegado de la vía mimética como parecieran decirlo las críticas dispersas en sus páginas a la tradición de Güiraldes y Mallea (Cortázar/Barrenechea, 1983: 106).



Barrenechea con el *Cuaderno de bitácora* - que los pre-textos que tenemos ante nosotros nos colocan ante un material con un estatuto fronterizo para las categorías de autor-narrador y narratario-lector. No es un dato menor el hecho de que justamente Puig en sus bosquejos haya considerado la posibilidad de asumir la voz narrativa desde las notas al pie, una esfera que, a partir de lo que ahora sabemos, no puede menos que ser constitutiva de la estructura total, así como lo son todas y cada una de las capas de la cebolla que Puig ha venido construyendo. Esta “figura” ha sido, a su modo, también la metáfora de la búsqueda de un pasaje al Absoluto, a la fusión - en este caso con el Otro - , porque la cópula no es abominable (Colás, 1994: I).

Ahora bien, especulemos juntos sobre las proyecciones que permite la “protonovela” de *El beso de la mujer araña*, al establecer dos principios en oposición: lo Femenino y lo Masculino. El principio Femenino se dividiría entre la abreviatura de H (para Hembra) y F (en francés como “Folle”), y ambas posibilidades formarían pareja con M (que responde tanto a la idea de “Man” como de “Mate”, en inglés). Este código se reitera en otra anotación como el triángulo “F-He-She”. El factor “She” juega, a este nivel del proceso de la productividad, todavía un papel muy importante, en tanto se supone que este personaje femenino sostiene entrevistas con el guerrillero en la cárcel. Al producirse el borramiento de las visitas de la mujer, la camarada real de Valentín pierde dimensión. De modo similar Cortázar opacó la figura de Talita al postponer los capítulos porteños y hacerlos preceder por los parisienses, lo que fue reforzado con la anulación de capítulos especiales dedicados a la pareja Talita-Traveler (Cortázar/Barrenechea, 1983: Apéndice al “Cuaderno de bitácora”). Ambos mecanismos de rejerarquización textual han llevado al protagonismo tanto de la Maga como de Molina y, a la vez, han terminado

por acentuar dos principios genéricos en pugna que en Cortázar aparecerían como irreconciliables y en Puig, en cambio, en un camino de fusión.<sup>7</sup> Así Puig podía escribir en la misma página en que había diseñado la “protonovela” lo siguiente: “Es M quien se va dando cuenta de machismo y trata de desilusionar F, F se resiste”. O en la parte superior del mismo papel: “F debe quedar como WRONG en su concepto del Man, evitar que quede como profeta. Más interesante que M sea el que se va dando cuenta, pero no puede modificar conducta, algo así. Mujer se enamora de F’s world”. En esta última frase aparece el enigma tremendamente sugerente de una torsión entre la versión primera y la última, donde el borramiento de “Mujer” significó que se hiciera cargo de la fascinación por el mundo de Molina quien representaba al principio masculino. Sea como fuere, las tensiones que muestra la matriz más primitiva de este texto tiene que ver con una puesta en discurso y en discusión de los problemas de *gender* como nadie había osado presentar antes por lo menos en la literatura argentina.

Otro elemento interesante de los proyectos de estructuración de la cuarta novela de Puig se relaciona con lo que en genética viene subrayándose como un paso esencial de la creación bajo el nombre de “incipit” (Boie/Ferrer, 1993). Para el comienzo Puig preveía un prólogo en fluir de conciencia por parte de Molina en agonía para establecer un puente con el final de Valentín. Al eliminar este *incipit*, Puig documenta su voluntad de atención marcada hacia el comienzo de manera determinante. Ese “in medias res” es, entonces, el producto doblemente cargado de una reflexión sobre suspenso literario y naturalidad oral, que intertextualmente

---

<sup>7</sup> La relativización de estos dos principios opuestos como discusión de los roles sexuales impuestos por la sociedad al individuo podría verse en el hecho de que Molina, sobresaturado de notas femeninas, nace, sin embargo, a la acción narrativa contando (lo que, en definitiva, es actuar, ya que con las palabras se hacen cosas) para morir, al final perseguido por las balas de otra mujer. Valentín, por su parte, se niega a

podría sonar como un eco que dijera: “Encontraría a Molina? Tantas veces me había bastado asomarme...” y “ - A la Maga se le ve que algo raro tiene...”. Los pre-textos acentúan, en este sentido, que el tablón por donde aquí se avanza desde dos casas opuestas es la figura de lo femenino concentrado en la Madre<sup>8</sup> como dadora no sólo de esencia sino de sexualidad. Molina y Valentín pueden coincidir, en definitiva, en el medio del tramo del tablón porque ambos vuelven una y otra vez a sus conflictos edípicos y a su etapa narcisista primaria, donde también para los dos se hallan los delineamientos del perfil de lo eterno femenino, lo que en esta novela es una entelequia cada vez más lejana a medida que se ha ido avanzando en el proceso de puesta en escritura. Desde la “protonovela” Valentín corresponde al gesto cuentístico de Molina con la escritura de la carta a la mujer. Al decidirse a redactar esa carta - nos dicen los pre-textos - , Valentín acepta jugar el juego en que lo ha iniciado Molina, quien, por su parte, ha sido llevado a esa situación, quizás, por un deseo irrefrenable de provocar a su “Destino”, como se prefigura en el film nazi, y que conduce fatalmente a la fusión de Eros y Thánatos.

## **V. Paula, el eslabón recuperado:**

La intención de esta ponencia ha consistido, en definitiva, en dirigirse al mismo tiempo a dos blancos particulares. Por una parte, he deseado subrayar la hermandad de Puig con Cortázar gracias a los vasos comunicantes de Paula Wajzman que uniría el compromiso sartreano con

---

la acción de contar y muere bajo la impuesta pasividad de la tortura. Lo activo y pasivo serían aquí características a contrapelo de los roles tradicionales.

<sup>8</sup> El cambio del nombre del modelo “Marisa” por Marta no se debe solamente al deseo de ocultar el original, sino también a conservar algunas características sonoras, a saber, la “m” y la forma bisilábica, se vincula con la palabra “Madre”. Así ha procedido en sus otras novelas, cambiando nombres auténticos por los fraguados, cf. “Coronel Vallejos”, en lugar de General Villegas, o el colegio “G. Washington”, en lugar de Ward.

el lacanismo de Masotta (Masotta, 1959b y 1970).<sup>9</sup> Y, por otra parte, he tratado de demostrar la similitud compositiva que señalan los manuscritos de ambos autores. Es, sin embargo, Paula, la Maga reaparecida,<sup>10</sup> quien daría la pauta de un grado de similitud y, al mismo tiempo, una diferencia compositiva basada especialmente en cambios que tuvieron que ver con el contorno, con la revista *Contorno* y los contornistas. Así mientras Cortázar puede pensarse dentro del *desideratum* de la revista, Puig, por su parte, va a estar en lo que esos grupos en torno a *Contorno* gestarán: la inminencia de la estrella ascendente de Lacan (como se acredita en la revista *Revista Centro*, cfr. Masotta, 1959b), que ahora subsume y reabsorbe la escritura de Sartre (Lacan/Wilden, 1968) que culmina en la celda 7 donde el infierno somos nosotros, en compromiso con nuestra propia identidad.

#### BIBLIOGRAFIA:

AMÍCOLA, JOSÉ

(1992) *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, B.Aires, Grupo Editor de América Latina.

---

<sup>9</sup> Como sostengo en la base de mi estudio sobre Puig (Amícola, 1992).

<sup>10</sup> Para mostrar el nexo entre *Rayuela* y *El beso de la mujer araña* me interesa marcar este párrafo tomado de *Informe de París*, de Paula Wajzman: “Sucede que uno está en otro lado y sigue moviéndose como aprendió; como si nada hubiera cambiado./ En Buenos Aires, otro era el cantar. Muchas veces, en medio de algún quilombo, me lanzaba a la calle, a cualquier hora, hasta que cayera alguno. Uno que me preguntara por qué andaba sola, por qué con cara de culo, qué me pasa. / Yo aceptaba el café, o el paseito en auto, y largaba todo el rollo. A ese desconocido, del que nada sabía, le mandaba una versión completa de la fotonovela del momento. Que si me quería rajarse de casa, que andaba mal con un tipo, que la vida me engañó: lo que fuera./No digo que recibiera consejos sabios; no me acuerdo una palabra de las que me hayan dicho. Era la oreja lo que contaba; era la historieta que se me ocurría mandar. Ahí me parecía más claro por dónde rengueaba la cosa./ Tal vez era la noche, las cuadras caminadas, la brisita de la Costanera, el valor que da poder encontrar a alguien que te escuchara así, como amigo, sin conocerte: a la madrugada, cuando me dejaban en la puerta de mi casa, con un besito, una caricia, a veces un teléfono para llamar, nada me parecía tan grave como fue./ Acá patear solari era al pedo. Si un franchute te dirige la palabra por la calle, es justito antes de cortarse las venas con una yilé. No se acostumbra./Levantes no faltaban: negros que, si no querías encamarte ya mismo, te acusaban de racismo grave; árabes más desesperados que uno y que, de mi vida, nada podían entender. O franchutes trasnochados que te contarán lo vivos que estuvieron en mayo del 68 y desde entonces, nunca más. Todos querían algo.[...] Pero escucharte, abrir el corazón para contarte la vida, filosofar sobre el amor, la amistad o las vueltas de la existencia, no se usa.” (Wajzman, 1990: 64).

(1995) "Gender y genre en Manuel Puig", para el volumen titulado *Culturas*

*del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión genérica e intercambio*, en la serie LATEINAMERIKA STUDIEN 36, de la Universität Erlangen-Nürnberg, Alemania, con trabajos

compilados

por el Prof. Roland Spiller, Francfort, Vervuert, 1995, pp. 155-163.

(1997) *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso*, Rosario, Beatriz Viterbo.

BACARISSE, PAMELA

(1988) *The Necessary Dream. A Study of the Novels of M.Puig*, Cardiff, Univ. of Wales Press.

(1993) *Impossible Choices. The Implications of the Cultural References in the Novels of M.Puig*, Calgary, Univ. of Calgary Press.

BAJTÍN, MIJAÍL M.

(1963) *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

BOIE/FERRER(Comp.)

(1993) *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, París, CNRS Éditions.

BOURDIEU, PIERRE

(1966) *Campo de poder y campo intelectual*, B.Aires, Folios, 1983.

[Primera edición francesa aparecida en "Les Temps Modernes"].

(1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, du Seuil.

COLÁS, SANTIAGO

(1994) *Postmodernity in Latin America. The Argentine Paradigm*, Durham/Londres, Duke Un. Press.

CORTAZAR/BARRENECHEA

(1983) *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, B.Aires, Sudamericana.

GARCÍA, GERMÁN L.

(1991) "Manuel Puig y el psicoanálisis", en revista *Murciélagos*, B.Aires, Oct.-Nov. 1991, pp.58-61.

GIORDANO, ALBERTO

(1996) "Manuel Puig: Micropolíticas literarias y conflictos culturales", en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, Núm.5, Octubre de 1996.

FOUCAULT, MICHEL

(1969) *L'archéologie du savoir*, París, Gallimard.

GRÉSILLON, ALMUTH

(1994) *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, PUF.

HARSS, LUIS

(1966) *Los nuestros*, B.Aires, Sudamericana, 1981.

HAY, LOUIS

(1989) *La naissance du texte*, París, José Corti.

LACAN/WILDEN

(1968) *Speech and Language in Psychoanalysis, translated, with notes and commentary by Anthony Wilden*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

MASOTTA, OSCAR

(1959a) “Roberto Arlt - La plancha de metal”, en *Revista Centro* de la Un. de B.Aires, B.Aires, Tercer Trimestre 1959, Núm.13.

(1959b) “La fenomenología de Sartre y un trabajo de Daniel Lagache”, en *Revista Centro* de la Universidad de B.Aires, B.Aires, Tercer Trimestre 1959, Núm.13.

(1967) *El pop-art*, B.Aires, Columba.

(1968) *Conciencia y estructura*, B.Aires, Corregidor, 1990.

(1970) *Introducción a la lectura de Lacan*, B.Aires, Corregidor, 1988.

PASCAL, BLAISE

(1670) *Pensées*, París, Librairie Générale Fr., 1972.

PUIG, MANUEL

(1976) *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

(1996) *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth compilados por J. Amícola*, Publicación Especial No. 1 de la revista *Orbis Tertius* del Centro de Estudios de Crítica y Teoría Literaria de la UNLP, La Plata.

VOLÓSHINOV, VALENTÍN N.

(1926) “Le discours dans la vie et dans la poésie”, en: Todorov, Tz.: *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, París, du Seuil, 1981.

WAJSMAN, PAULA

(1977?) *Informe de París*, B.Aires, de la Flor, 1990.

ZIZEK, SLAVOJ

(1992) *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, B.Aires, Nueva Visión, 1994.