

“Manuel Puig y la narración infinita”*

José Amícola
UNLP

“Cada vez es menos frecuente encontrarse con gente que pueda contar algo como es debido. Cada vez más a menudo se da un silencio embarazoso en un grupo, cuando alguien desea que se cuente una historia. Parece como si nos hubieran quitado una capacidad que considerábamos inalienable, algo que era la más incorporada de nuestras seguridades: la capacidad de intercambiar experiencias.”
Walter Benjamin, “El narrador”

1. Ubicación de Puig en el campo literario argentino

Debemos a Ricardo Piglia la idea tan sugerente de que la literatura argentina de fines del siglo XX debería leerse en las claves dadas por tres autores diametralmente opuestos entre sí: Manuel Puig, Juan José Saer y Rodolfo Walsh. Lo cierto es que esta concepción resulta no solo una atractiva *boutade*; la tripartición permitiría, en fin, no solo sostener la posibilidad de una extrema simplificación del complejo panorama de las letras actuales en nuestro país, admitir esta tesis indicaría,

* Artículo dedicado a la obra de Manuel Puig en la nueva *Historia de la literatura argentina* (en 12 tomos), dirigida por Noé Jitrik. El artículo “Manuel Puig y la narración infinita” forma parte del tomo 11 denominado “La narración gana la partida”, dirigido en este caso por Elsa Drucaroff, Buenos Aires, 2000, pp. 295-319.

además, que se juzga que Manuel Puig no puede soslayarse en el momento de pasar a considerar lo que se produjo literariamente en las últimas décadas.

Resulta relativamente fácil reconocer, con todo, que a los tres autores mencionados los une una misma y argentina necesidad (estaríamos tentados de denominar “de época”) de relacionar lo literario y lo político, aunque justamente sea la manera en que esa relación se da en sus respectivos textos la base de las diferencias entre los integrantes de la tríada. Puig, Saer y Walsh proponen, en efecto, que después de la década infame del 70 no es posible creer ya que lo literario sea un universo incontaminado que flotase en el limbo de lo estético. Para ellos lo que antes se había considerado literaturizable ha cambiado justamente en cuanto que lo político (y lo social) se ve como indisolublemente unido con lo literario con una unidad similar a la de forma y contenido. Si Walsh va a pagar la necesidad del compromiso político (todavía sartreano) con la propia vida, los otros dos autores tomarán, sin embargo, de manera más indirecta el toro por las astas. Saer y Puig, por otra parte, van a terminar, a su vez, enfrentados, sin embargo, en el campo de otro compromiso: el narratológico. Es llamativo, en

este sentido, que dos de los más conspicuos narradores argentinos de la literatura de fin del milenio aparezcan irreconciliablemente opuestos en el terreno estético,¹ por ejemplo con respecto a la corriente literaria francesa de fines de la década del 50, conocida como el “nouveau roman”, o frente a la postura respectiva frente a lo que se considera los límites entre lo bajo y lo alto. Toda la maquinaria puesta en juego en los textos de Saer habría consistido, en mi opinión, en un claro distanciamiento de los géneros bajos, según él mismo rememora frente a las sensaciones dejadas por los radioteatros oídos en su infancia.² De aquí la diametral oposición con la que Puig elabora su mundo: la necesidad no de desembarazarse de aquello que está en la base de su inconsciente, sino de

¹ Saer no comprendió la innovación de la primera novela de Puig y la leyó en una clave que hoy nadie suscribe. Así escribía Saer entonces:

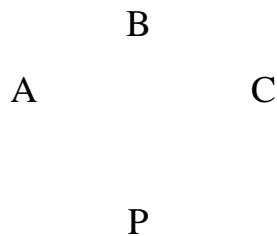
“La traición de Rita Hayworth, del argentino Manuel Puig, es una novela que, no obstante proponerse como tema la fascinación del cine en las clases medias, aparece anacrónica porque el tema de la modernidad está tratado desde fuera, con una sensibilidad costumbrista.”, en Saer, 1997: 203. Este texto fue escrito en 1969 bajo el título de “La literatura y los nuevos lenguajes”.

² En “Narrathon” [1973] Saer cuenta su relación con los pueblos polvorientos de su infancia y con las radionovelas que escuchaban su madre y sus hermanas hacia 1945 de este modo: “Pero de hecho, [las radionovelas] no le daban a nuestra sed, nada. De esa nada del sentimiento y del acontecimiento -- más ilusorios cuanto más precisos y nítidos - he tratado, durante años, y trato todavía, con diversa eficacia, de desembarazarme.”(Saer, 1997: 147).

procurarle un espacio en su obra que sea homenaje y dimensión crítica a la vez (Hutcheon, 1985).

Es, por otra parte, importante tener presente que Puig viene a cuestionar de raíz, quizás de modo todavía más perentorio que los otros autores, la hegemonía del canon sentado por Borges, quien, a su vez, se lo había cuestionado a Lugones. Para comprender la fuerza de un canon dentro de un campo literario, no hay quizás mejor ejemplo en la literatura universal que la figura de Borges, quien alcanzó una omnipresente fama a partir de los comentarios de Foucault, Derrida, Bloom o Eco. Ese reconocimiento internacional vino, efectivamente, a reafirmar el pedestal en que se lo había venido colocando en su propio país. Y es, por ello, una titánica empresa aquella la de los escritores jóvenes de rebelarse contra lo que Borges había considerado que debía ser nuestra tradición, algo que podría condensarse en la fórmula de “rechazo a la desmesura” (Saer, 1997: 191). No poder dejar de lado la presencia de Borges al acercarse a las bases de la literatura argentina actual, significa, en mi opinión, igualmente tener en cuenta que esa figura se construyó en un campo de fuerzas (Bourdieu, 1966 y 1992), que se fue constituyendo

flanqueado por las disidencias de Arlt y Cortázar. Este ABC de la literatura argentina vendría a formar así un rombo en el que la letra P (de Puig) introduciría la ruptura no sólo del canon, sino también de la tersura de lo previsible alfabéticamente, provocando paralelismos o contraposiciones según se mire el rombo vertical o volcado:



En esta figura, entonces, encontramos las tensiones de un campo y una serie de afinidades entre los elementos contrapuestos, en mayor o menor medida, al canon central de Borges.³ Si bien este esquema se compagina mal con la tríada sugerida por Piglia, creo que si está por investigarse cómo se insertan Saer y Walsh con respecto al ABC,⁴ mi opinión es que

³ Para comprobar la capacidad de ungir y sacralizar las figuras dentro de su canon en el caso del todopoderoso Borges el mejor ejemplo se halla en la fuerza con que le dio el espaldarazo a su benjamín Adolfo Bioy Casares, quien pudo capitalizar los bienes legados por el Maestro especialmente a partir de la muerte de quien lo había así presentado en sociedad como su heredero.

⁴ Podría pensarse, creo, que Saer estaría en la línea de Borges y Walsh en la de Cortázar. Para Puig preferiría, por mi parte, la idea de una genealogía de disidencia a Borges más contundente, según expongo en la figura del rombo.

Puig formaría realmente una nueva brecha. Ahora bien, el gran Maestro de la literatura argentina (después del reinado de Lugones) dejó una estela a su paso que hace que la literatura argentina tenga en su conjunto un aire de familia que la aleja de otras literaturas del continente. Han sido logros indiscutibles de Borges la reflexión sobre el universalismo a que tiene derecho un país formado en mosaico, la parodia de la escritura erudita (llevada a su esplendor en el juego con las notas al pie en la ficción), la sutil puja con los géneros menores y el coqueteo con las manifestaciones triviales, así también como su peculiar concepto del derecho a una transposición (o “traducción”) que, como representación mediada, exista como manifestación original. Arlt, Cortázar y Puig, por otra parte, discutieron, en diferentes grados, al Maestro su condición de demiurgo. Donde esta rebeldía se efectivizó con más fuerza fue en contravenir su aversión a la novela, así como en la densidad del efecto personaje desde una perspectiva psicologizante, escribiendo ya sea *Los siete locos*, *Rayuela* o *El beso de la mujer araña* que ya son hitos de una novelística de continuada significación internacional. Ni Arlt, ni Cortázar y ni siquiera Puig dejaron de tomar buena nota, sin

embargo, de lo que Borges venía propiciando y recomendando a los escritores argentinos.⁵ Uno de los procedimientos literarios que Borges va a institucionalizar en la literatura argentina va a ser *la mise en abyme*. Si bien este artificio (tratado *in extenso* por el investigador francés Lucien Dällenbach)⁶, va a aparecer en las manos de Borges quizás en primera instancia como estratagema para quitarle al relato la seriedad épica y permitir la entrada de los niveles metanarrativos, la puesta en abismo no deja de ser utilizada por el gran Maestro como autoparodización de su idea del infinito, pero también como ataque sutil contra la pretensión totalizadora de la novela según la alegoría escondida que se

⁵ Inclusive Arlt que murió tempranamente no dejó de aludir al snobismo europeizante de Borges en su famoso prólogo a *Los lanzallamas*, para denostar a quienes hacían gala de leer a Joyce en el original, cuando justamente Borges propagaba que era el primero que se había internado en esas tierras.

⁶ El texto temprano de Borges que Lucien Dällenbach ha pasado por alto y debería haber citado dice lo siguiente: “Debo mi primera noción del problema del infinito a una gran lata de bizcochos que dio misterio y vértigo a mi niñez. En el costado de ese objeto anormal había una escena japonesa; no recuerdo los niños o guerreros que la formaban, pero sí que en un ángulo de esa imagen la misma lata de bizcochos reaparecía con la misma figura y en ella la misma figura, y así (a lo menos en potencia) infinitamente...”. Lo tremendamente sugerente de esta percepción borgeana es que anteceda los mismos ejemplos de *mise en abyme* hechos célebres como los de Velázquez, etc, y que Borges haya descubierto el procedimiento también en una lata de bizcochos (o de copos de avena) como lo hicieron C.E.Magny en 1950 (difusora de la denominación en la teoría literaria conocida desde entonces como “procedimiento de *mise en abyme*” y creada a partir de unas notas de André Gide) y Claude Simon en 1958 (Dällenbach, 1977: 33 y 158).

hallaría en el aparatito misterioso titulado “El Aleph” -- principio (y fin) de todas las cosas.⁷ Manuel Puig, por su parte, utilizará el recurso para fines diferentes: la narración intercalada de filmes a cargo de personajes primarios enriquecerá, por ejemplo, el relato principal gracias a su capacidad de complejizar la lectura lineal del texto primero mediante sutiles conexiones que pondrán de relieve una ingenuidad de perspectiva que el narrador oculto -- junto con el lector -- colaborará a desmontar. Tanto la *mise en abyme* en Puig como en Borges pondrán en escena ya sea el resultado del acto de producción, ya sea el agente y el propio proceso productivo (Dällenbach, 1977: 95).

2. Una poética de los comienzos

⁷ Cortázar, por su parte, ha hecho un uso peculiar y muy suyo del procedimiento de lanzamiento hacia el infinito circular borgeano en sus cuentos con forma de banda de Möbius, donde se borran los límites de cada una de las dos caras del relato por donde se desplaza el lector, como sucede en “Continuidad de los parques” o “La noche boca arriba”. Para un análisis de este recurso cortazariano, véase mi artículo titulado “La noche boca arriba como encrucijada literaria”, en *Revista Iberoamericana*, 180, 1997. Manuel Puig recurrió a una banda de Möbius similar al borrar las fronteras de los niveles narratológicos en *Pubis angelical*. Debo esta observación a la investigadora Geneviève Fabry de la Universidad de Lovaina, quien denomina el procedimiento como Gérard Genette “metalepsis” (Genette, 1972: 244, quien da el ejemplo clásico de Cortázar, pero también el de Borges en la página 245).

Cuando Manuel Puig consigue publicar en 1968 en la pequeña editorial Jorge Álvarez de Buenos Aires su primera novela *La traición de Rita Hayworth*, realiza el sueño de devenir novelista que había acariciado a partir de dejar de lado seis años antes la tentación del cine, por lo menos dentro de la carrera de guionista. Esta vía muerta de su vocación seguiría latente durante toda su producción dándole más frustraciones que éxitos.⁸ El título de orden pop, una corriente que hacía furor por aquellos años, no deja de contener una clave secreta que lo une con una palabra clave del mundo de Roberto Arlt (la traición). En este sentido, también se emparenta con su antecesor más visible, en tanto *El juguete rabioso* (de 1926) se ubicaba inconscientemente como contracara urbana de la novela de aprendizaje *Don Segundo Sombra*, que idealizaba el campo. *La traición* de Puig iba a consistir en terminar de desmontar no solo la vida campera sino el autoritarismo de los modelos machistas que ella proporcionaba, tomándole la

⁸ De hecho su primer guión en inglés “Ball Cancelled” de 1959 forma una parábola con su último texto de cierta dimensión: “Vivaldi”(de 1990), que debería haber sido filmado en Italia, pero hasta ahora se halla en un cajón. Para los comienzos de Puig, pueden consultarse los *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*, compilados por José Amícola (Puig, 1996).

palabra a Arlt.⁹ La primera novela de Puig sirvió como presentación en el campo literario, que es decir una presentación en sociedad, enrolada estilísticamente en el deslumbramiento de la novelística de Faulkner, pero, al mismo tiempo, muy anclada en una tradición argentina que se venía a absorber y poner en entredicho. Novela de aprendizaje anticanónica, *La traición* propagaba el derecho del joven protagonista en dejar de lado el modelo que le imponía su padre. Así un género literario pensado para la eclosión del personaje varón se veía traicionando las leyes del género para venir a significar otra cosa: la posibilidad de elegir un destino personal, aunque éste no concordara con lo que se esperaba, donde el juego del género literario se imbricaba con el juego lingüístico del género sexual: **TO-TO** colocado entre **MiTA** y **BerTO** (sus padres) termina eligiendo el modelo de seducción de **RiTA** (Hayworth). Nada podía ser más desmesuradamente

⁹ En la novela de Arlt de 1926 se halla un pasaje famoso en la que el jovencito Silvio Astier se topa en un cuarto de hotel con un homosexual. La escena es significativa porque es una de las primeras de su tipo en la literatura argentina por su intento de introducir una cierta discusión sobre el tema. En ese episodio no deja de darse como en el resto de la novela una tematización del mundo autoritario paterno que un joven debe asumir como modelo. En este contexto es interesante destacar el intento del protagonista de seguir la carrera militar. Tanto Silvio Astier como Toto en *La traición* traicionan las expectativas que la sociedad y los padres ponen en los vástagos varones (Amícola, 1992).

anticanónico en una literatura signada por el pudor borgeano de la palabra susurrada en un salón burgués. Todavía faltaba, sin embargo, dar el reto con un gesto más pop al titular la siguiente novela de 1969 *Boquitas pintadas* (Amícola, 1994), que reveló al autor como intérprete de un público mayor. Un hecho criminal provinciano tiene allí el atractivo de ser un crimen dostoievskianamente perfecto que permite el desmontaje de la conducta pueblerina donde la asesina es catapultada a heroína como nueva Cenicienta de un mundo supuestamente idílico.

3. El viraje hacia una mayor osadía experimental

Si *La traición* y *Boquitas* se enganchan a la corriente del *boom* que había estallado en la literatura latinoamericana, gracias a cierta complejidad de perspectiva de los personajes en la primera y cierta manipulación de lo temporal en la segunda, la novelística de Puig se hace cada vez más inclasificable en las obras siguientes. El punto de ruptura con las expectativas creadas con los comienzos escriturarios se da en la tercera novela, que inicia la serie de malentendidos de

Puig con la censura, por un lado, y con la crítica especializada. *The Buenos Aires Affair* terminaría siendo un título significativo especialmente, si se lo entiende como el asunto pendiente que el autor va a tener con la sociedad a la que iban dirigidos en primera instancia sus textos. Esta tercera novela trata del machismo y de prácticas sexuales, pero la presentación paródica del subtítulo que se exhibe como “novela policial” deja pendiente más que resuelve algunos enigmas. Se lanza alguna pista, pero éstas redundan más en un despiste del lector que en su acomodamiento confortable en las leyes del género; todo su cartesianismo implícito se ve volatilizado en un supuesto crimen (otra vez perfecto). En el fondo, la obra trata de política (en el sentido de Foucault), dándose aires de tratar de otra cosa, como lo demuestra el modo en que se ensañó contra ella la censura.¹⁰ En este sentido, el nombre de la novela no deberá comprenderse merced a la pista (falsa) que da la coprotagonista, Gladys, al

¹⁰ La investigadora Vittoria Martinetto ha descubierto que la censura autoritaria que en 1973 colocó bandas para cubrir algunas partes de la obra, a pesar de la ignorancia y arbitrariedad que dominaba el procedimiento, dio en el clavo al detectar que el centro articulador de la novela era el episodio que hacía el verdadero “caso de Buenos Aires” (The Buenos Aires Affair): el asesinato (no comprobado por el texto) de un homosexual a manos del protagonista Leo Druscovich (Martinetto, 1998).

utilizar el sintagma que se repite en el título de la novela para significar el romance (“affaire” en francés, “affair” en inglés) con Leo. El presunto asesinato es el eje de la obra, en tanto por ahí pasa la problemática político-sexual de una sociedad que trastabilla ante la puesta en cuestión de los pilares sobre los que descansan muchas de sus propias definiciones. Ahora bien, la novela policial representa, en primera instancia, un problema gnoseológico y, luego, gracias a su desarrollo en el siglo XIX, un problema acerca de las pulsiones y de lo inefable. En Puig se trata más bien de esto último. ¿Por qué, entonces, querer hacer pasar ese material bajo la dudosa bandera de lo policial? La falta de la explicación conclusiva que todo detective exhibe en el género policial para restablecer el orden de una sociedad equilibrada y consensuadamente eliminadora de los elementos perturbadores, indica aquí que se estaba queriendo camuflar una disidencia: la que acusaba al fascismo autoritarista que soplaba en el momento de su escritura y publicación en tierras argentinas (1973). Los despistados censores no se dejaron, sin embargo, engañar. La novela siguiente de este autor iba a confirmarlos en su buen olfato.

4. La “fabuladucción”

El beso de la mujer araña (de 1976) es, según una opinión generalizada, el momento de mayor madurez narrativa de Puig. Para César Aira que piensa en la totalidad de su obra “la técnica narrativa de Puig fue la ‘presentificación’ de la historia, no su relato.”(Aira, 1991: 29). Sin embargo, Puig en su cuarta novela no estaría, a mi juicio, representado ni por el principio de *Sherehezada* ni por el del Sultán (según ideas de Aira), sino por ambos a la vez en una disposición dialéctica. El contrapunto de dos protagonistas extremadamente contrapuestos conminados a la convivencia en la celda de una prisión mediante el contacto de un diálogo, da la posibilidad de desplegar la condición de un narrador que, lejos de sentirse vencido, echa mano a su vicariedad (o condición de mediador) para contar sus experiencias vitales, que en el caso del personaje Molina consisten en los argumentos de películas de dudoso valor. Solo que aquí Molina (en su condición de

Sherehezada porteña)¹¹ es enfrentada a la “desautomatización del procedimiento” (Amícola, 1997) frente al discurso explicativo del racionalista compañero de celda, el guerrillero Valentín, cartesianamente puro y, por lo tanto, reacio a asumir el rol narrativo,¹² pero ansioso de colocarse en el papel de informador anti-mitos. En este sentido, como lo plantea Walter Benjamin, el uno representaría el casi anacrónico cultor de la tradición oral de los cuentos de hadas, mientras que el segundo se hallaría llenando el oficio de moderno y objetivo individuo de nuestro siglo obsesionado por la necesidad de transmitir información y no experiencias (Benjamin, 1936).¹³

Lo singular es que en el mundo de Puig la máquina de contar puesta en funcionamiento oculta el proceso de enunciación, gracias a la delegación del acto de relatar.¹⁴ Las siguientes cuatro novelas de este autor acentuarán la virtud de

¹¹ No es una contribución menor de Puig el hecho de que Molina aparezca como un homosexual de características positivas, tal vez el primero en la literatura argentina, que tuvo sus antecedentes en personajes negativos de González Castillo, Arlt y Filloy (Amícola, 1992).

¹² Sería completamente coherente, entonces, según la tesis de Walter Benjamin, que Molina, de tan enfrascado en su rol de narrador, se niegue a ser “informante de la policía”.

¹³ En otra lectura posible, ellos serían también las encarnaciones modernas de Orfeo y de Prometeo (Amícola, 1992).

una narración lanzada al infinito, donde se seguirá echando de menos un estilo de la voz del autor.¹⁵

5. De *Pubis angelical* a *Cae la noche tropical*

Después de la aparición de su cuarta novela Puig no abandonó el deseo de experimentar narratológicamente (Amícola, 1992). *Pubis angelical* (1979) sigue la línea de preocupación feminista del autor, combinando la temática de un debate sobre lo femenino y lo masculino con la discusión implícita de una poética que se cuestione la jerarquización que la sociedad impone en los géneros, no solo los sexuales sino también los literarios (Amícola, 1995). Esta novela combina, por otra parte, distintos niveles de discusión que van desde el discurso feminista y el psicoanálisis lacaniano hasta el

¹⁴ Según la investigadora belga Ilse Logie: “La ausencia de narrador trabaja contra el estilo como marca fuerte de la propiedad y de la originalidad y pone de relieve la carencia de todo lenguaje estrictamente privado.” (Logie, 1997: 174).

¹⁵ Esta particularidad de Puig le acarrea no pocas hostilidades, como la ya mencionada de Saer, o la más inusitada de Beatriz Sarlo, para quien la esencia de un buen escritor se halla en que éste se exponga con su propia voz. Esto puede deducirse de su lapidario juicio: “La marca de un escritor es su sintaxis. Para decirlo de modo menos absoluto [sic]: la marca de un tipo de escritor es la forma de su frase.” (Sarlo, 1997: 21). Pero si del lado de las enemistades Puig cosechó las de Sarlo, Saer y también Onetti, del lado de los apoyos incondicionales tuvo los de Ludmer, Sarduy y Cabrera Infante.

fenómeno peronista. Lo aparentemente heterogéneo de estos tópicos es llevado a una globalización convincente por el organizador oculto del material gracias a la idea subsumidora de todo el espectro bajo el principio de crítica al autoritarismo (y al falo). En definitiva, lo que se está discutiendo aquí es el problema de las hegemonías en sentido amplio. Es, por lo tanto, sugerente que Puig haya declarado a los medios que su disparador clave para escribir siempre había sido lo que él ha reconocido en un momento dado como “el error argentino” (Corbatta, 1983).

La novela de 1979 se mete como ninguna otra en la práctica psicoanalítica, no solo en la imitación del proceso entre analista y analizado, como se daba en la novela anterior al mejor estilo hollywoodense (Zizek, 1992), sino en la exposición directa de la teoría lacaniana. Al mismo tiempo, la documentación de la recepción de Lacan en la Argentina acusa la preocupación del autor por penetrar los circuitos de discusión de una sociedad, en este caso el ambiente “psi” de Buenos Aires, capitaneado por Oscar Masotta.¹⁶ La siguiente

¹⁶ La importancia de Masotta como figura faro y, al mismo tiempo, nexos entre la tríada Arlt-Cortázar-Puig es una idea que encontré en germen en las clases de Josefina Ludmer

novela de Puig es de 1980 y lleva el provocativo título de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*.¹⁷ Ella ha sido apreciada hasta ahora por pocos conocedores (Panesi, 1983) como verdadera “carta al padre” en la novelística de nuestro autor que reincide en la intención no solo de penetrar en el olvido humano (el padre de la ficción de esta novela, el Sr. Ramírez, padece de amnesia) como alegoría de lo reprimido o de lo no dicho, sino que, al mismo tiempo, *Maldición* busca obtener las claves de una sociedad a través de un individuo que se ha marginado de ella (el personaje Larry y EEUU). Esto último sucede también en la siguiente novela, de 1982, *Sangre de amor correspondido*, que es, tal vez, la peor comprendida por el público y que, hasta ahora, ha sido alabada sin retaceos solo por César Aira (Aira, 1991). Ella consiste en un monólogo

en la Universidad de Buenos Aires hacia 1985. (Para la relación Cortázar-Puig, véanse: Colás, 1994, y Cosgrove, 1995). El artículo de Masotta sobre Sartre y el psicoanálisis contiene una famosa nota al pie donde se menciona a Lacan por primera vez en la Argentina (Masotta, 1959: 81): con esta mención Masotta cierra el triángulo al haberse interesado por Arlt como miembro de *Contorno* en su libro sobre el escritor, por Sartre y el compromiso (indirectamente por Cortázar) y por Lacan y el ‘pop art’ (indirectamente por Puig). Si bien no está comprobado que Puig se hubiera conectado con Masotta (quien, sin embargo, había publicado su libro sobre Arlt también en la Editorial Jorge Álvarez y frecuentaba los ‘happenings’ del Instituto Di Tella), es sabido que a sus grupos lacanianos asistía Paula Wajzman, amiga y consejera de Puig, una cortazariana a ultranza como novelista (Wajzman, 1977).

interior circular de un personaje brasileño, Josemar (quien en su nombre lleva la ambigüedad sexual: José y María). Su fabulación infinita es el intento (exhibido como fallido ante el lector) de cubrir su incapacidad y su vergüenza con la narración que se muerde la cola. En el fondo hay en esta novela la misma búsqueda de antiautoritarismo narrativo de las anteriores. Es, sin embargo, la más alejada de la reapropiación del arte trivial, al que nos tenían acostumbrados los títulos previos. Se trata, en definitiva, de otro contexto social -- el campesinado pobre del Brasil -- muy alejado de la reproducción de un *midcult* como se daba en los escenarios del Río de la Plata, en tanto, además, es la única novela sin ningún personaje argentino. Allí, a pesar de todo, el narrar aparece como un ACTO COMUNICATIVO en el sentido que le aplica a este concepto Habermas, lo que no quita que sea, al mismo tiempo, un texto ricamente psicoanalítico como “caso freudiano”.¹⁸

¹⁷ Esta novela apareció en noviembre de 1980, pero empezó a circular a comienzos del año siguiente, de modo que en algunas bibliografías se ha tomado como fecha de publicación 1981.

¹⁸ La mostración del caso freudiano al estilo del ‘Caso Dora’ o de los ejemplos de los niños que buscan el amor paterno a través de la fabulación masoquista (Freud, 1905 y 1919) es típicamente característico de Puig, un autor que se burlaba de la fama que el psicoanálisis gozaba en Buenos Aires, pero que procedía imitándolo a partir del entorno

Cae la noche tropical (de 1988) trata, como la novela anterior, del discurso mentido, otra vez de un personaje masculino y brasileño, pero esta vez visto desde la perspectiva de Luci y Nidia, dos ancianas argentinas, que deberían pasar a la galería de personajes famosos de la literatura argentina. Aquí habría que decir que se cierra el círculo del uso novelístico del chisme que había empezado en el primer capítulo de *La traición de Rita Hayworth*. Se trata, en rigor, del chisme como epítome de la fórmula de repetición con valor agregado o plusvalía, un elemento que nos lleva a la idea no solo de relocalización de la cita, sino de un caso especial de “traslado” o “traducción” como “remake of the world”, donde lo que importa es el repetir con diferencia.¹⁹

“psi” que se vivía en los circuitos de la calle Corrientes durante los 60 y 70 y también a partir del uso hollywoodense de Freud. Ello es evidente, por lo menos, a partir de *The Buenos Aires Affair*. Es importante saber que la carrera de Psicología se funda en la Universidad de Buenos Aires en 1957 (Martelli, 1997), y esta fundación es causa y síntoma a la vez del auge que toma esta especialidad en nuestro medio.

¹⁹ No fue nada menos que Borges quien puso en circulación en el campo literario argentino la idea de TRADUCIR como COPIAR CON RECONTEXTUALIZACIÓN EN SU CUENTO sobre Pierre Menard. Desde entonces la idea de traducción ganó un estatuto emblemático que se propagó en los escritores jóvenes (Piglia, Aira, Pauls, Cohen), donde va normalmente unida a otro principio que ha cundido también en la

6. La exhibición del procedimiento del realismo en las “representaciones”

Puig inventa una *libido imitandi* (Logie, 1997: 498). Pero en cuanto al problema de la mimesis en literatura se debería decir que hay una tensión entre una mimesis transparente y otra opaca. Ahora bien “Entre lo que se imita y la reapropiación media una distancia. Es precisamente en este intersticio, en esta fusión donde Puig sitúa el verdadero terreno de la libertad, es allí donde reside la plusvalía que infiltra en la copia” (Logie, 1997: 494). Puig revitaliza, por cierto, el principio imitativo, pero lo coloca en un punto donde nunca estuvo antes, ni en lo representado (privilegiado por Platón), ni en la representación (privilegiada por las vanguardias), sino en un punto intermedio.²⁰ Son los textos puestos en abismo, como las películas contadas por el personaje Molina en la cuarta novela de Puig (que en los pre-textos manuscritos aparecen mencionadas como “representaciones”), los que nos colocan en la comprometida posición de observadores de una

Argentina que es el del “simulacro”, que tiene en su haber no solo otro cuento de Borges, sino también una novela de Álvaro Abós (Amícola, 1996).

reproducción o mediación de un material pretendidamente mimético, al que, sin embargo (y este “sin embargo” es casi lo más importante), el personaje agrega elementos de propia cosecha. Pero, Molina, y su interlocutor en la celda, Valentín, estrechan vínculos gracias a la capacidad de fabular al infinito del primero -- el que se niega a ser “informante” -- y a la disposición (al principio reticente) del segundo, de colaborar en el armado del material. En este final entendimiento se rearma no solo la fábula sino la connivencia que lleva al vínculo humano.

El deseo de Puig de construir una poética analítica que se viera representada en el género novela concentró la mayor parte de su producción que abarcó veinte años (de 1968 a 1988) en ese “formato”. La idea de que el guión cinematográfico e inclusive la pieza teatral respondía a un principio opuesto al de la novela, el de síntesis, fue un descubrimiento paulatino que se revela en el momento en que sufre en carne propia las recepciones negativas de la crítica y decide hacer una pausa como novelista para lanzarse a

²⁰ Estas ideas aparecen formuladas reiteradamente en la tesis antes citada de Ilse Logie.

revitalizar su viejo amor por la escena (Puig, 1985).²¹ En ese momento, como en momentos anteriores, Puig se había encargado de difundir una imagen de escritor ligero que respondía fácilmente a los llamados de la inspiración y, que al mejor modo del arte pop de los 60, construía sus textos con la resaca que traía la marea, como declaraba su personaje Gladys de la tercera novela.²² Tengo para mí que el epítome de su tarea se halla en la carga simbólica de otros de sus personajes, me refiero al trazado conjunto de una fabulación sin fin como se da en Molina, quien padece (cada vez menos) el desmontaje del placer de contar a manos del informado y valiente Valentín, pero a quien termina de seducir al mismo tiempo que lo hace con el lector.

²¹ El desvío de Puig hacia la escena aparece de modo constante en su producción, pero toma estado público solo en la década del 80, cuando aparecen obras que como con los casos de Arlt y Cortázar quedan empequeñecidas al lado de la masividad de la creatividad novelística. Son, sin embargo, ejemplos de gran maestría especialmente: “Bajo un manto de estrellas” y “El misterio del ramo de rosas”.

²² No se puede confundir no sólo la imagen que el escritor da de sí con el otro polo del espectro que consiste en asociar a un personaje con la biografía del autor de modo excluyente. La idea de que Puig se retrató a sí mismo en el personaje de Molina, es en este sentido un buen ejemplo de equivocación generalizada: la videoteca personal de uno y otro no podrían ser más antagónicas, aunque la de Puig contuviera la de Molina. El autor poseía gran sensibilidad para las manifestaciones de vanguardia, de modo de conocer no solo las cosas obvias como los ejemplos del cine melodramático, sino

7. El presunto “bricoleur”

Ha sido el agudo artículo de Roberto Echavarren el que ha instaurado en la crítica acerca de Puig un concepto echado a rodar primeramente por Lévy-Strauss para definir el modo de proceder de nuestro autor, asociándolo con el personaje de Gladys de su tercera novela (Echavarren, 1978). El “bricolage” -- ese recomponer lo que se rompe o gasta en una casa -- ha pasado a significar la tarea de aquel que crea a partir de materiales de desecho, y desde esta acepción ha venido a servir de etiqueta para lo que se hizo durante la década del 60 en el ámbito del arte de avanzada. Puig no fue ajeno a la construcción de una imagen de escritor que lo colocaba en un pie de igualdad con uno de sus personajes más frívolos y exasperadamente snobs. Gladys (en *The Buenos Aires Affair*) no solo tenía un ojo de vidrio, sino que vivía sin ver nada por debajo de las superficies, buscando además al hombre de su vida como habría de buscar también Ana en *Pubis angelical* a

también la filmografía entera de Eisenstein, Mizoguchi, Ozu, el ballet de Martha Graham o la Tetralogía completa de Wagner.

su hombre superior.²³ Haber contribuido a que se hiciera semejante asociación, muestra, por cierto, el deseo de Puig de conducir al público hacia un territorio tremendamente irónico para la imagen de sí mismo, pero, a la vez, atestigua que Puig se proponía despistar sobre su *modus operandi*. La poética de Puig debería ser asociada, por lo tanto, no al simple armado, sino a un armado muy especial que juega con la misma categoría de nobleza o depreciación de los materiales utilizados para su recontextualización, poniendo en entredicho las fronteras del arte todavía de un modo más osado que aquel en que lo habían hecho las vanguardias históricas.²⁴ Mientras el artículo de Echavarren de 1978 reivindicaba el arte de Puig, justamente en su intento de mostrar en qué medida este

²³ Según declaraciones directas del psicoanalista (y temprano novelista) Germán García, el modelo real de Gladys había sido una figura del entorno inmediato de Puig, la psicoanalista Paula Wajsman. Lo cierto es que *The Buenos Aires Affair* ha sido interpretada, a partir de varios detalles, como una novela cifrada del ambiente snob de la ciudad (y de allí su título), que ha sido traspasado del circuito literario y psicoanalítico al ambiente pictórico. Esta idea se apoya también en cierta venganza que Puig ejerció contra la hostilidad de Pirí Lugones, lectora de la Editorial Jorge Álvarez, quien lo habría tomado como objeto de burla, viendo la timidez de nuestro autor para conducirse en un ambiente nuevo. Según declaraciones personales del propio Puig en 1981, durante su permanencia en Alemania, invitado a la Universidad de Göttingen (Amícola, 1992), Leo Druscovich habría estado inspirado en el carácter y el poder de decisión de Pirí Lugones. Para una semblanza de esta figura trágica, nieta de Leopoldo Lugones, véase: García/Fernández Vidal, 1994.

autor era un producto de la efervescente década del 60 (y de las experimentaciones visuales del Instituto Di Tella de Buenos Aires) contra la incompreensión del ala conservadora encabezada por un Onetti (que en el jurado que debía premiar *Boquitas pintadas* negó su voto convencido de que se trataba realmente de un texto folletinesco), lo cierto es que la tarea de reivindicación opuesta la llevó a cabo la investigadora Pamela Bacarisse, quien se esmeró en buscar las fuentes de los textos de Puig para demostrar en qué medida había allí tanta presencia del arte bajo como de la alta cultura (Bacarisse, 1993). El error de semejante perspectiva fue querer revalorizar a un autor atacado como anticanónico, sin distinguir que el problema que ponía la obra de Puig sobre el tapete era justamente el cuestionamiento de las fronteras de jerarquías en el arte y la noción de protesta frente a un poder que sentaba el canon. La aparición del *Kitsch* (o pretendido buen gusto artístico) en su obra vendría a surgir como una búsqueda experimental para detectar la relatividad de las jerarquizaciones acerca del lugar desde donde se había

²⁴ A pesar del juego de irreverencias y de cuestionamientos acerca de las fronteras del arte de un, por ejemplo, Marcel Duchamp, quien presentaba a comienzos del siglo un

enunciado el mensaje artístico y cómo éste había sido recibido. La trampa en la que ha caído el trabajo de Bacarisse, por lo tanto, podría sintetizarse en no percibir cómo la obra de Puig venía a señalar qué había de melodramático en el arte considerado alto y que había de profundo en el arte depreciado. Es por ello que Molina, en *El beso de la mujer araña*, podía sostener justamente que los boleros decían montones de verdades, poniendo, por otro lado, a nivel bolerístico una frase de Pascal, devenida lugar común, gracias a que ella contenía la palabra clave del discurso del bolero (“corazón”).²⁵ Para Bacarisse, entonces, las citas de óperas, por ejemplo de Verdi, pertenecerían al arte culto, sin ver que cuando se cita en esos textos a un personaje verdiano (como Sparafucile), lo que importa es la carga melodramática y cifrada de la alusión.²⁶ Del mismo modo en que un título

mingitorio bajo el título de “Fuente” (Hutcheon, 1985).

²⁵ Lo interesante de esta cita es que se halla también en la novela de Paula Wajzman, a quien Puig habría tomado como modelo real para su personaje de Gladys (Amícola, 1998, nota 5).

²⁶ La cita de Sparafucile en boca nuevamente de Molina llama la atención por su grado de concentración, tanto que podría hablarse de cierto “minimalismo”, en el sentido en que esta palabra se utiliza en las artes visuales. El elemento aparece como un pequeño dato informativo junto a otros haciendo un dibujo general repetido, sin embargo, encierra mayor información que la esperada: es decir, porta diferencias con respecto a los elementos que lo rodean. Así, “Sparafucile” es mencionado como el traidor de la ópera “Rigoletto”; lo cierto que este criminal a sueldo se jacta de no haber traicionado a quien

arltiano como *El amor brujo*, antes que remitir a la cultura alta (por tratarse de una composición de un compositor culto como Manuel de Falla), remitía a un sintagma popular que estaba ya en la base de la formación culta.²⁷

Es llamativo que una de las fuentes de inspiración más reiteradas en la obra de Puig sea justamente una presuntamente trivial, la de la “gothic novel”. En efecto, la novela de horror inglesa surtió de efectos especiales a todo el siglo XIX. El siglo XX la utilizó, por su parte, aprovechando ese bien común algo depreciado para reintroducirlo en la cultura de masas que fue el cine de Hollywood. Las leyes del género llegaron a Puig, por lo tanto, por vía escrita y por vía visual. Esto es evidente no solamente por las reelaboraciones cinematográficas de un clásico del horror como “Drácula”(Margulis, 1997) en las

le ha pagado (Rigoletto). Es la enamorada Gilda (hija de Rigoletto) que tuerce el destino, ofreciendo su cuerpo al puñal para salvar a su amante, el veleidoso Duque de Mantua (que se ha burlado de la veleidad de las mujeres). La ironía de la cita cubre, por cierto, un mensaje cifrado que ni el interlocutor Valentín, ni el lector en ese momento, pueden comprender: Molina pasará de identificarse con Sparafucile a sacrificarse como Gilda. Lo que menos interesa a la dinámica del texto en esta alusión es la jerarquía pretendidamente prestigiosa del género ópera, sino su dimensión melodramática, es decir su cualidad de romanticismo exacerbado, que, por otro lado, comparte con cualquier letra de bolero o de tango populares.

²⁷ No es un dato menor el hecho de que Arlt también se haya interesado como Puig en las intersecciones de la cultura alta y baja, aunque no dejando de prestar cierta reverencia pequeñoburguesa a la primera. Esto podría manifestarse en su atención al personaje

películas que aparecen relatadas por los narradores sustitutos de Puig (Toto en *La traición*, Molina en *El beso*), sino por la fascinación de nuestro autor por un procedimiento llevado a su máxima expresión por Bram Stoker en 1897, cuando pretendiendo una verosimilitud positivista, organizó el material narrativo en base a documentación escrita por los personajes (cartas, entradas en diarios íntimos, informes médicos, etc.). En este sentido, Puig realiza, especialmente en sus primeras novelas, el intento de darnos un modelo para armar, al mejor estilo de una de las obras tenidas por trivial, pero que, en definitiva, se estaba adelantando a una particularidad de la novelística de las décadas del 60 y 70 de nuestro siglo, cuando cundió la idea de construir el fluir narrativo como un “bricolage”. ¿Cómo no poner, entonces, en entredicho la presunta calidad inferior de la literatura baja que ya daba tanto espacio al lector, un lector que a fuerza de armar la historia ganaba un conocimiento más rápido y profundo que el que obtenían los propios personajes de ficción?

operístico verdiano de Rigoletto, en su cuento “El jorobadito”, en el que también está presente el *Leitmotiv* de la traición como en el famoso final de *El juguete rabioso*.

8. La fascinación por las divas

El prólogo al guión fílmico titulado “La cara del villano” tiene la particularidad no solo de dar algunas claves acerca de la concepciones genéricas de Puig en cuanto a la oposición novela cine (o guión cinematográfico), sino que sirve también para comprender el eterno malentendido de nuestro autor con una vocación que creyó alcanzada cuando se trasladó a Cinecittà en Roma para iniciarse en la carrera de guionista. La índole particular del lenguaje visual puesto en juego en el cine terminó resultándole estrecha para el caudal de información tamizado por una mirada o por una multitud de miradas ambiguas que era lo que él iba, en definitiva, a expresar más tarde. Esto se hace evidente en su insatisfacción posterior cuando se llevaran al cine sus propios textos, que le parecían tremendamente reducidos en la versión fílmica. La magia del cine era algo, por otra parte, que él sentía al escribir sus narraciones como una revisitación de las sensaciones perdidas de la infancia. Ese tiempo recobrado era una experiencia que como la de Proust en el gusto de la *madeleine* en el té no podía hacerse sentir del mismo modo. De allí su obsesión por

reconstruir un rostro: el de Greta Garbo, el de Rita Hayworth, el de Marlene Dietrich, donde se hallaba tatuado una época y donde era posible reencontrar una problemática ambigua del *gender* (en el sentido en que ha usado este término el feminismo; cf. Amícola, 1995).

El guión “La cara del villano” tiene, por otra parte, la particularidad de mostrar el interés de Puig por la obra de Silvina Ocampo, con quien lo unía una cordial amistad (no compartida por el resto del círculo en torno a Bioy y Borges). En efecto, este guión es la sutil reelaboración cinematográfica de la *nouvelle* de la narradora argentina que sigue suscitando mayor polémica, y que ella había titulado “El impostor”.²⁸ En el texto de Silvina Ocampo, Puig había encontrado las cuestiones complejas de discusión de los roles sexuales, como lo encontraría en otro texto con el que intentó el mismo proceso de adaptación: “El lugar sin límites”, de Donoso.²⁹ La

²⁸ Valdría la pena observar en qué medida la impostura es una pauta leitmotívica en Silvina Ocampo, que Puig leyó en otra clave, a saber en clave de cine de Hollywood: esto sucedió cuando cambió su título original por un término claramente connotado por el cine (‘el villano’). Arturo Ripstein, el director mexicano, llevó al cine el guión de Puig con un título nuevamente filtrado (“El otro”). Fue casi natural que Puig retirara su nombre de los créditos, haciendo con ello exhibición de ese largo malentendido con el cine, al que supuestamente lo atraía su vocación.

²⁹ Este texto le fue también encargado a Puig y, luego, filmado por Arturo Epstein, con el mismo resultado que con el film “El otro”, antes mencionado.

poca relevancia obtenida por las películas salidas de esos guiones no fueron más que la consecuencia lógica de un malentendido que había de perdurar y que Puig trató de romper en su última época, creyendo encontrar la posibilidad de colaborar en el montaje de una comedia musical (lo que sucedió en efecto con la puesta de “El beso de la mujer araña” en Broadway bajo la dirección de Harold Prince).

En 1990, Puig tuvo, por otro lado, oportunidad de catapultar su amor por el dispositivo del video hogareño (que le permitía atesorar todos los rostros posibles vistos en su infancia), colaborando en una columna cinematográfica de una revista italiana. De este modo, se proponía no solo rendir tributo a sus actrices y actores predilectos, sino servir de difusor de algunos tesoros ocultos entre una secta de fanáticos del nuevo sistema de reproducción técnica que hacía posible la felicidad infinita gracias a la posibilidad del “rewind”. Así nacieron los relatos breves que escribió directamente en italiano y que mandaba a Italia a razón de uno por mes, ponderando en cada uno de ellos a una personalidad del cine del pasado. El último que habría de enviar y que aparecería en la revista en septiembre -- cuando Puig ya había muerto --

ponía por escrito el diálogo supuesto entre Greta Garbo y su no menos admirado director Max Ophüls. Lo ominoso del diálogo entre estos dos grandes del cine es que este encuentro tenía lugar en una clínica (donde habría de morir el director real Max Ophüls). Este texto (“Mi queridísima esfinge”)³⁰ no solo ha pasado a ser el testamento literario de Puig (quien moriría en una clínica en julio)³¹, sino, al mismo tiempo, la síntesis de su preocupación por la actitud del público, simbolizada tanto en la retirada de Greta Garbo del cine, como de la actitud recta de Ophüls frente al cine comercial (Puig, 1990: 95-101).

- Parodia. Postmodernismo.
- Los sucesores.
- El insatisfecho. La búsqueda infinita.
- Material inédito.

9. BREVE BIOGRAFÍA DE MANUEL PUIG

³⁰ Me ha cabido a mí la difícil responsabilidad de traducir a la lengua de Puig estos textos que solo se encontraban en el original en italiano.

1932. Nace en General Villegas (Provincia de Buenos Aires) el 28 de diciembre Juan Manuel Puig Delledonne.
1936. “Coco” Puig comienza a ver cine con su madre en el “Cine Español” de Villegas.
1942. Comienza a aprender inglés, atraído por el idioma de sus películas favoritas.
1946. Termina la escuela primaria en su ciudad natal. Se traslada a Buenos Aires para proseguir estudios secundarios.
1950. Entra a la Facultad de Arquitectura en la Univ.de B.Aires.
1951. Estudia, además de inglés, francés e italiano. Inicia la carrera de Filosofía y Letras.
1956. Viaja a Roma con una beca para estudiar cine. Le desilusiona el autoritarismo con que se impone el neorrealismo en Italia.
1958. En Londres escribe su primer guión en un inglés imperfecto: “Ball Cancelled”.

1959. Se encuentra en Estocolmo, donde escribe su segundo guión en versión bilingüe (“Summer Indoors”/”Verano entre paredes”).
1960. Regresa a la Argentina. Escribe su primer texto directamente en castellano: “La tajada”. Vuelve a Roma para trabajar en Cinecittà, pero no encuentra su vocación en las tareas de asistente de cine en el clima del neorrealismo.
1963. Buscando otros ámbitos y otras voces se traslada a Nueva York. Deja de lado el género de los guiones de cine para comenzar con la forma novelística.
1965. Termina su primera novela en febrero. Juan Goytisolo, quien la habría bautizado como *La traición de Rita Hayworth*, incita a Puig a presentarla en Seix Barral de Barcelona. La novela, sin embargo, encuentra a último momento algunos escollos para imponerse.
1967. Puig regresa a Buenos Aires. La revista *Mundo Nuevo* publica dos capítulos de *La traición de Rita Hayworth*.
1968. TRH aparece, finalmente, en la pequeña pero influyente Editorial Jorge Álvarez, que publicará también obras de

Oscar Masotta, un escritor extrañamente significativo para la obra de Puig.

1969. La editorial Gallimard de París publica la traducción francesa de TRH y el diario *Le Monde* la elige en junio como la mejor obra del período 68/69. En agosto aparece en Editorial Sudamericana de Buenos Aires su segunda novela, *Boquitas pintadas*, que lanza a su autor a la fama.

1973. Aparece su tercera novela: *The Buenos Aires Affair*. Puig deja la Argentina a causa de la atmósfera política que se vivía en ese momento.

1974. Establecido en México, inicia su cuarta novela: *El beso de la mujer araña*, que se publicará dos años después.

1979. Mientras vive en Nueva York, aparece su quinta novela: *Pubis angelical*.

1980. Se publica su sexta novela: *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Al año siguiente, Puig cambia nuevamente de residencia para pasar a vivir en Río de Janeiro.

1982. Su séptima novela, de tema absolutamente brasileño, se titula *Sangre de amor correspondido*.

1983. Aparecen dos obras teatrales suyas: “Bajo un manto de estrellas” y “El beso de la mujer araña”, que serán seguidas, dos años después, por los guiones cinematográficos “La cara del villano” (adaptación del cuento de Silvina Ocampo “El impostor”) y “Recuerdo de Tijuana”.
1988. Aparece la que sería su última novela: *Cae la noche tropical*.
1989. Puig cambia su residencia en Brasil por México, donde se establece con su madre.
1990. A consecuencias de una operación de las vías biliares, Manuel Puig muere el día 22 de julio en la pequeña clínica de Cuernavaca, cercana a la casa donde finalmente parecía haber encontrado su paraíso terrenal, con piscina propia y una multitud de sus flores predilectas, las gardenias.

10. BIBLIOGRAFIA:

AIRA, CÉSAR

(1991) “El sultán”, en revista *Paradoxa*, VI, 6, pp.27-29.

AMÍCOLA, JOSÉ

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

(1994) "El escritor argentino y la tradición borgeana", en revista *Espacios* de la Universidad de Buenos Aires, N° 15 (Dic.94-Marz 95),

- pp.23-25.
- (1995) "Gender y genre en Manuel Puig", en *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión genérica e intercambio*, en la serie LATEINAMERIKA STUDIEN 36, Universität Erlangen-Nürnberg, Alemania, con trabajos compilados por Roland Spiller, Francfort, Vervuert, 1995, pp. 155-163.
- (1996) "Parodización, pesquisa y simulacro", para la revista *ORBIS TERTIUS*, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata, N° 1, marzo de 1996, pp. 13-30.
- (1997) *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (1998) "Para una teoría de la composición. Lectura de los pre-textos de *El beso de la mujer araña*", en *Actas del Encuentro Internacional Manuel Puig* (La Plata, 13-14-15 de agosto de 1997), Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- 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.
- BENJAMIN, WALTER**
- (1936) "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows" [El narrador. Observaciones sobre la obra de N.Lesskow], en idem: *Gesammelte Schriften [Obras completas]*, Francfort, Suhrkamp, 1989-1991.
- BORGES, JORGE LUIS**
- (1939) "Cuando la ficción vive en la ficción", en idem: *Textos cautivos*, B.Aires, Tusquets, 1986.
- BOURDIEU, PIERRE**
- (1966) *Campo de poder y campo intelectual*, B.Aires, Folios, 1983.
- (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 University Press.

CORBATTA, JORGELINA

(1983) "Encuentros con Manuel Puig", en *Revista Iberoamericana*,
 Núm. 123-4, pp. 591-620.

COSGROVE, CIARAN

(1995) "Discursive Anarchy or Creative Pluralism? The Cases of
 Cortázar and Puig", en *The Modern Language Review*, 90.1, pp.
 71-82.

DÄLLENBACH, LUCIEN

(1977) *El relato especular*, Madrid, Visor Distribuciones, 1991.

ECHAVARREN, ROBERTO

(1978) "El beso de la mujer araña y las metáforas del sujeto", en *Revista
 Iberoamericana*, Núm. 102-3, 1978, pp. 65-75.

FREUD, SIGMUND

(1905) *Bruchstück einer Hysterie-Analyse* [Fragmento de un análisis de
 histeria], Francfort, Fischer, 1993.

(1919) "Ein Kind wird geschlagen" ["Están pegándole a un niño"], en
 idem: *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens* [Contribuciones
 para la psicología de la vida amorosa], Francfort, Fischer, 1981.

GARCÍA, GERMÁN L.

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

GARCÍA/FERNÁNDEZ VIDAL (Comp.)

(1994) *Pirí*, B.Aires, Unión de Trabajadores de Prensa de B.Aires.

GENETTE, GÉRARD

(1972) *Figures III*, París, du Seuil.

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, pp.
 17-34.

GOLDCHLUK, GRACIELA

(1997) "Cronología de la producción escrita de Manuel Puig", en
 Lorenzano, Sandra (Comp.): *La literatura es una película.
 Revisiones sobre Manuel Puig*, México, UNAM, pp. 139-167.

HUTCHEON, LINDA

(1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art*

Forms, N.York/Londres, Routledge, 1991.

LACAN, JACQUES

(1968) *Speech and Language in Psychoanalysis* (trad., comentarios y notas de Anthony Wilden), Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

LOGIE, ILSE

(1997) “La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig”, Universidad de Amberes (Tesis Doctoral no publicada).

LUDMER, JOSEFINA

(1996) “Mujeres que matan”, en *Revista Iberoamericana*, Núms. 176-177, Jul.-Dic. 1996.

MARGULIS, ALEJANDRO

(1997) “Cien años de Drácula”, en *Revista Espacios de Crítica y Producción*, Núm. 21, Jul.-Ag. 1997, pp. 32-36.

MARTELLI, JUAN CARLOS

(1997) “La crisis del psicoanálisis”, en “Radar”, suplemento de *Página/12*, 2-11-97.

MARTINETTO, VITTORIA

(1998) “The Buenos Aires Affair: Anatomía de una censura”, en *Actas del Encuentro Internacional Manuel Puig* (La Plata, 13-14-15 de agosto de 1997), Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

MARTÍ-PEÑA, GUADALUPE

(1997) *Manuel Puig ante la crítica: Bibliografía analítica y comentada (1968-1996)*, Francfort, Vervuert/Iberoamericana.

MASOTTA, OSCAR

(1959) “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.

PANESI, JORGE

(1983) “Manuel Puig: las relaciones peligrosas”, en *Revista Iberoamericana*, pp. 903-917.

PUIG, MANUEL

(1985) Prólogo a “La cara del villano”/”Recuerdo de Tijuana”, Madrid,

Seix Barral.

- (1987) “El misterio del ramo de rosas”(junto con “Bajo un manto de estrellas”), Rosario. Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- (1990) *Los ojos de Greta Garbo* (relatos traducidos del original italiano por José Amícola), B.Aires, Seix Barral, 1993.
- (1996) *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth* compilados por José Amícola, Publicación Especial No. 1 de la revista *Orbis Tertius* del Centro de Estudios de Crítica y Teoría Literaria de la UNLP, La Plata.

SAER, JUAN MANUEL

- (1997) El concepto de ficción, B.Aires, Ariel.

SARLO, BEATRIZ

- (1997) “Anomalías”, en *Punto de Vista*, Núm. 57, Abril de 1997, pp.21-23.

SARDUY, SAVERIO

- (1971) “Notas a las notas a las notas...a propósito de Manuel Puig”, en *Revista Iberoamericana*, núm.76-77, pp. 555-567.

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.