

PUIG Y SUS PRECURSORES O HACIA UN NUEVO CANON (BORGES/PUIG)

POR

JORGELINA CORBATA
Wayne State University

I

Por qué filiar a Puig desde Borges

Borges y su obra, siguen constituyendo el canon consciente (e inconsciente) con el que se mide la narrativa argentina contemporánea. En el caso de Manuel Puig, quien se manifestaba tan ajeno a toda tradición literaria, se impone entonces la pregunta de por qué compararlo con Borges. Pregunta pertinente porque, a primera vista, ambos autores y sus obras respectivas, poco o nada tienen en común. Y es precisamente a partir de esa equivocada observación inicial, y sobre todo, a partir de la filiación Puig-Cortázar instaurada por un sector importante de la crítica argentina, que nace este artículo.¹

Por ejemplo, Graciela Speranza quien afirma que, ante “la oposición Borges-Cortázar que organiza la literatura argentina de los ‘60’, Puig –si bien se distancia de ambos– muy bien podría filiarse en la línea Arlt-Cortázar” (73); o José Amícola, que con su grupo de estudio en la Universidad de La Plata ha venido procesando materiales inéditos de Puig a la vez que manuscritos de su obra publicada, en cuyo prólogo a la edición crítica de *El beso de la mujer araña* de la Colección Archivos se lee: “La obra de Manuel Puig [...] surge en el momento de mayor prestigio del canon reafirmado por Borges que dictaminaba medida para las letras argentinas. Puig viene a quebrar esta ley al internarse en la senda de la experimentación con el mal gusto” (XXIV). Esta ruptura lo emparenta, a su juicio, con Arlt y Cortázar. En el mismo volumen Jorge Panesi, comentando el artículo de Alberto Giordano “Una literatura fuera de la literatura”,

¹ Me interesa destacar que la crítica fuera de Argentina, distanciada de ambos autores, ha comprendido mejor la afinidad entre ambos. En ese sentido el artículo de Silviano Santiago, “Manuel Puig: A atualidade do precursor”, donde destaca la fascinación de Borges y Puig por los escombros de la erudición en la periferia de occidente (en Borges, la que viene de Europa y en Puig de los Estados Unidos) y, en cuya filiación incluye a Ricardo Piglia: “Da junção das ficções fantasiosas do bibliotecário Jorge Luis Borges e dos excessos sobre o excesso do cinefilo Manuel Puig é que foi surgindo, a partir dos anos 1980, uma nova geração de escritores latino-americanos, que na falta de outro nome chamaríamos de *os mistificadores*, cuyo melhor exemplo na Argentina é Ricardo Piglia” (1121).

subraya el carácter de insularidad, excentricidad o total irreductibilidad de la obra de Puig: “Frente a otros escritores de los años sesenta y setenta, preocupados por el lugar que habría de definirlos ante Borges –la deuda Borges–, Puig es un huérfano que rechaza radicalmente la estética borgeana y se desentiende de ella” (Panesi XXVII). Por su parte Giordano, en el mencionado artículo, retoma el juicio de Pere Gimferrer acerca de la *insularidad* de Puig: “No resulta sencillo, y en algunos casos resulta imposible, pensar las obras de Juan José Saer, de Miguel Briante, de Ricardo Piglia, de Osvaldo Lamborghini o de Luis Gusmán sin el horizonte de la literatura argentina. La crítica se encargó de evaluar, para cada uno de estos autores, los alcances de esa filiación” (Giordano, “Una literatura” 464). Sin embargo, considera que Puig es un caso diferente porque “ninguna lectura nos ha permitido imaginar que el encuentro de Puig con Borges pueda resolverse en otro terreno que el de las anécdotas” (464), aludiendo al comentario despectivo de Borges acerca de los títulos de las obras de Puig y, en especial, el de *Boquitas pintadas*.² Tras lo cual, remata diciendo: “Puig no se parece a ningún otro narrador argentino contemporáneo a él, entre otras razones, porque ni sus procedimientos, ni su estilo, ni los conflictos culturales dentro de los que se desplaza y que excede, ni la ética que se afirma en las políticas de su literatura remiten, de alguna forma significativa, a Borges” (465). Asimismo, en un estudio anterior titulado justamente “La serie Arlt-Cortázar-Puig” Giordano reconoce –a la vez que cuestiona– su deuda con Amícola quien fuera el que institucionalizó la “hipótesis de una ‘continuidad escrituraria’ entre Arlt, Cortázar y Puig” (Giordano, “La serie” 61).³

Disiento totalmente con estas opiniones.⁴ A mi juicio la obra de Puig, su tono, sus

² En la biografía de Puig, *Manuel Puig y la mujer araña*, de Suzanne Jill Levine leemos: “Típico del desdén que recibió en Argentina fue el modo en que Borges desestimó el título español: *Imagínese un libro que tiene lápiz de labio en la tapa*” (216).

³ La pervivencia de esa serie se muestra en la inclusión, en el citado volumen de otros dos textos que la reiteran: “Arlt-Puig-Cortázar: Sobre literatura y periodismo en los ‘70” de Gustavo Vulcano y “Julio Cortázar-Manuel Puig: Por otros medios” de Ana María Zubieta. Vulcano se centra en cierto paralelismo en el uso del periodismo en *The Buenos Aires Affair* y *El libro de Manuel*. Zubieta, por su lado, tras un par de párrafos iniciales dedicados a la presencia de lo popular en Puig, se olvida del tema y pasa a concentrarse en el análisis de varios textos de Cortázar. Mario Goloboff es el tercer autor incluido en este apartado del libro, titulado “Genealogías”, que retoma la “tríada Arlt-Cortázar-Puig” iniciada por Amícola.

⁴ La única voz *juven* disidente, en Argentina, que he podido escuchar es la de Alan Pauls quien en el “Encuentro Internacional Manuel Puig”, para caracterizar el efecto peculiar que le produce la lectura de Puig, echa mano a un texto de Borges: “En un sentido, esa especie de descolocamiento de la lectura, o ese descolocamiento de la crítica en relación con la obra de Puig, para mí en la literatura argentina solamente tiene otro ejemplo [...] es el ‘Pierre Menard’ de Borges” (24-25). Ambos le provocan un efecto de *vértigo*. Por otra parte, su excelente libro *El factor Borges* (sobre el que volveré), lleva a cabo un análisis de Borges en consonancia con el Borges que presento en este artículo en su parentesco con Puig. Ideas anticipadas en estudios ya clásicos: Sarlo y su *Borges, un escritor en las orillas*; Sylvia Molloy y Rodríguez Monegal.

temas, su estilo y sus preocupaciones estético y socio-culturales, poco o nada tienen que ver con Cortázar. En cuanto a la relación, o falta de relación reiterada por los críticos argentinos entre Puig y Borges, sostengo que esa apreciación se basa en un doble juicio apresurado y reduccionista de la obra de ambos escritores. Juicio que, en última instancia, reduce la obra de Borges a un canon inflexible, tradicional, y falto de humor y la de Puig a un conjunto de banalidades en forma de *pop art*, *camp* y *kitsch*⁵ en la que sólo luce la superficie.⁶ En ese sentido va el artículo de Roberto Echavarren “Manuel Puig:

⁵ Pareciera innecesario apuntar la seriedad y minuciosidad de Puig en la escritura, corrección, traducción de sus obras. Me interesa sin embargo citar a su traductor al italiano, Angelo Morino, en “La capelina de Leni” donde afirma: “Como ulterior prueba de la injustificada reducción de las novelas de Manuel Puig a los márgenes de la literatura acusándolas de ser fruto de un trabajo poco consciente, es justo señalar que el comportamiento observado en el curso de la traducción italiana de *El beso de la mujer araña* no fue excepcional. Era el mismo cada vez que se daba el caso de la traducción de una obra suya en uno de los idiomas que él conocía bien: inglés, francés y portugués, además del italiano” (450-51). Jill Suzanne Levine reitera la meticulosidad de Puig en su tarea de traductor. Pamela Bacarisse, por su parte, explora las referencias eruditas en su libro, *Impossible Choices: The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig*. Un anticipo del mismo es su artículo “Manuel Puig and the Uses of Culture”.

⁶ Leyendo las cartas americanas (New York-Río 1963-1983), del tomo II de *Querida Familia* me encuentro con un comentario de Puig acerca de su búsqueda de perfección: “Me he sentido muy bien últimamente, debe ser el alivio de ver que las correcciones terminaron [se refiere al manuscrito de lo que sería *La traición de Rita Hayworth*], me parecía que nunca iba a llegar a un punto satisfactorio. Hay cosas que todavía no me convencen mucho pero quedarán así *porque no todo puede ser de esa pureza de diamante que persigo*” (145, énfasis mío). Javier Labrada, uno de las ‘dos hijas mexicanas’ de Puig (de acuerdo al obituario aparecido en el *New York Times* y en *Variety*), dice en una entrevista: “Con Julieta Campos tenía afinidades literarias, en especial su gusto por el *nouveau roman*, que para él fue una influencia muy importante, al grado de que se llamaba a sí mismo *Madame Structure*” (26). En sus cartas, en especial en el tomo segundo –*Cartas americanas. New York-Río (1963-1983)*– aparecen menciones a lecturas varias y, en especial, a los libros del *Boom* –que lee con cuidado y espíritu crítico– destacando, por contraste, la originalidad de su propia obra: “Haciendo un gran esfuerzo estoy leyendo [...] a todos los autores de habla hispana que están *tallando* en el momento, sobre todo los que gozan de la aprobación de Carlos Barral. Y la verdad es que el cuadro me está resultando de una pobreza terrible, sobre todo después de leer el chatísimo *Siglo de las luces* de Alejo Carpentier, un cubano que en París han llevado a la cumbre, y es NADA. Después de leer tantos autores veo que esa novela de Sábato que tanto me pudo, tiene por lo menos el mérito de intentar nuevas formas. Y ese mérito sí que lo tengo yo, estoy siempre ensayando con un algún procedimiento nuevo de narración. Bueno, alabate cola.” (224).

En cuanto a New York en 1966 escribe: “Aquí hay un fermento fenomenal con lo pop, se está contagiando a todas las ramas, el cine, el teatro, las modas. Tengo que mostrarle a Mario las últimas cosas que hice, muy *pop*, tengo miedo de que se me haya ido la mano” (229). “En estos meses he estado leyendo muchos de los ‘grandes’ de Barral, no me gusta ninguno, el mejorcito es el peruano Vargas Llosa. En estos días leí uno que me regaló el mismo Barral, de Luis Martín Santos, un tipo que dio un gran campanazo con su primera novela, *Tiempo de silencio*. Es un plomo. Estos comunistas siempre en el mismo error, escriben las cosas más ajenas al gusto popular, con el afán de enfocar todo desde el ángulo social se mandan unos plomos impresionantes. Tanto que hablan del pueblo y no saben dirigirse al pueblo. Barral especialmente es un caso, en el fondo es un niño bien recalcitrante, se muere si le faltan sus bebidas, sus cigarrillos importados, sus camisas con iniciales” (235). Hay referencias a Marguerite Duras, A. Robbe Grillet (240/248-89). “Mamá, me preguntabas si había leído algo de Donoso. Sí, hice un gran esfuerzo

Contra Borges” aparecido en *The Review of Contemporary Fiction* cuando dice: “This particular slant of the newer novel was the most serious blow to Jorge Luis Borges’s notion of literary decorum [...] Manuel Puig’s books function as a counterpoint to Borges’s patrician attitude” (24).

Sabemos, sin embargo que en Borges hay humor, sentido lúdico y anticipación de lo que hoy ha dado en llamarse post-modernismo –etiqueta a menudo adscripta a Puig–. Ese es el Borges que privilegia lo popular (el género policial, la literatura fantástica y la ciencia-ficción); que usa la indefinición genérica y la intertextualidad; que siente una irresistible atracción por el cine, el tango y la milonga, las inscripciones en los carros; y que en su escritura se vale a menudo del cruce entre oralidad y erudición, la cita apócrifa, las notas a pie y la parodia. A todo esto hay que agregar la aparición, tras su muerte, de un extenso material periodístico (originalmente publicado en diarios, suplementos culturales, revistas) que amplía y hasta contradice la visión de un Borges elitista, universalista y erudito en la medida en que deja salir a la superficie esa otra cara de su obra, que se opone, y complementa (en una nueva versión, según Pauls, del Dr Jekyll y Mr Hyde), su obra ‘oficial’.

II

Borges/ Puig y los ‘géneros menores’

1. EL GÉNERO POLICIAL

Conviene recordar que Borges junto con Bioy Casares rescatan, para lo que se considera la ‘alta cultura’, el género policial al crear la colección *El Séptimo Círculo*, al escribir cuentos policiales en colaboración, en las numerosas reseñas de Borges sobre obras policiales y en la escritura de textos propios (“La muerte y la brújula” sería el mejor ejemplo).⁷ En 1936, en un texto sobre Edgar Wallace, tras reconocer el gusto del inglés

y leí dos, salteándome muchísimo porque es de una pobreza y chatura de no creer, escribe como un escritor mediocre [...] de hace cien años, es lo más tonto que hay. Lo que no me gusta de “Mortiz” es que haya rechazado la novela de Severo, yo lo que leí lo encontré fenomenal” (244). “El que se arremangó a escribirme en forma fue Mario, una carta de cinco hojas. Yo le había pedido de rodillas que me hiciera un estudio comparativo de mi novela con las cosas de los demás latinoamericanos modernos” (250). “Saqué de la biblioteca ‘La Rayuela’ (sic) de Cortázar, bastante simpático pero medio pobretona. Al principio me gustaba mucho pero después entra a repetirse y chau. Tiene menos escrúpulos que yo, que tengo terror de repetir los trucos, la nueva novela es novedad tras novedad [se refiere a *Boquitas*]” (253). “El chisme se corre en París de que Sarduy y yo somos las dos super revelaciones castellanas y que todo lo demás queda superado” (268).

⁷ En *Borges* de Bioy Casares leemos: “[...] y proyectamos un cuento policial –las ideas eran de Borges– que trataba de un doctor Pretorius, un alemán vasto y suave, director de un colegio, donde por medios hedónicos (juegos obligatorios, música a toda hora) torturaba y mataba niños. Este argumento es el punto de partida de toda la obra de Bustos Domecq y Suárez Lynch” (28). Y agrega más adelante: “En muy



por lo que califica como “dos incompatibles pasiones: el extraño apetito de aventuras y el extraño apetito de legalidad” (*Textos* 20), Borges establece la diferencia con el sentir del criollo –y más concretamente de *Martín Fierro* y de Cruz–, quienes desestiman la legalidad o la aventura corporal. En cuanto a él, declara: “No soy, por cierto, de los que misteriosamente desdeñan las tramas misteriosas” (39), elogiando por el contrario el trabajo intelectual implícito en la “organización y la aclaración, siquiera mediocres, de un algebraico asesinato o de un doble robo” (39).⁸ Su artículo “Edgar Allan Poe” se abre con una curiosa afirmación en la que vincula creación literaria y neurosis:

Detrás de Poe (como detrás de Swift, de Carlyle, de Almafuerte) hay una neurosis. Interpretar su obra en función de esa anomalía puede ser abusivo o legítimo. Es abusivo cuando se alega la neurosis para invalidar o negar la obra; es legítimo cuando se busca en la neurosis un medio para entender su génesis. (261)

Y aclara: “La neurosis de Poe le habría servido para renovar el género fantástico, para multiplicar las formas literarias del horror” (261) ya que reconoce, en todos sus cuentos, la presencia de “la angustia y el terror” (264).

En las colaboraciones de Borges para la revista semanal *El Hogar* (fundada en Buenos Aires en 1904) hay también frecuentes referencias al género policial lo que, junto al hecho de colaborar en una revista de esa índole, demuestra la apertura de Borges. En la “Introducción”, Enrique Sacerio-Garí recuerda que entre los años 1936-1939, Borges colaboró en “El Hogar” con ensayos críticos y como director de la sección “Libros y autores extranjeros”, y subraya: “No cabe duda de que las palabras de Borges al lado de los anuncios de licor Bols, crema facial Hinds, o de la fortificante Ovomaltina, no constituían un encuentro intersemiótico peligroso para el público lector” (*Textos cautivos* 22, énfasis mío). Pauls, valiéndose de la ya citada analogía Jekyll/Hyde, reitera esa peculiar contigüidad espacial: “El Borges escritor [...] fue alguien cuyos textos, a menudo tachados de herméticos, compartían la misma página de revista con un aviso de corpiños, otro de pasta dental y con un algún artículo particularmente útil para las amas de casa” (130). El primer texto sobre el género policial aparecido en la revista versa sobre una novela de Ellery Queen que, a su juicio, cumple con los requisitos del género (“declaración de todos los términos del problema, economía de personajes y de recursos, solución necesaria”). En otro artículo Borges subraya la “novedad material” de la novela policial *Murder Off Miami* y cuya definición bien podría aplicarse a la

diversas tareas he colaborado con Borges: hemos escrito cuentos policiales y fantásticos de intención satírica, guiones para el cinematógrafo, artículos y prólogos; hemos dirigido colecciones de libros, compilado antologías, anotado obras clásicas” (29).

⁸ En la misma línea, conviene recordar el prólogo que Borges escribe en 1940 a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, en donde defiende la novela de aventuras por su carácter de artificio y su economía.

narrativa de Puig: “[...] no se trata de un libro, sino de un expediente que incluye un telegrama facsimilar de la Western Union, varios informes policiales, dos o tres cartas manuscritas, un plano, declaraciones firmadas de testigos, fotografías de testigos, un jirón de cortina ensangrentada y un par de sobres” (45).⁹ Agrega, introduciendo la categoría del *collage*: “sepa también el asombrado lector que en uno de los sobres hay un fósforo de madera y en el otro cabello humano. En cuanto a la cortina y al fósforo, me recuerdan el procedimiento de esos pintores que en lugar de pintar un as de espadas lo pegan en la tela” (46). En ocasión de comentar *The Paradoxes of Mr. Pond* de Chesterton, Borges reitera la necesidad de la novela policial, a diferencia del cuento, de ser psicológica y concluye categóricamente “yo espero demostrar algún día que la pura novela policial, sin complejidad psicológica, es un género espurio” (165). Si la reseña anterior permitía anticipar la técnica de *collage* de *Boquitas pintadas* de Puig, en ésta se prefigura el uso psicológico (y psicoanalítico) que Puig hace del género policial en *The Buenos Aires Affair*.

Recapitulando, hay varios rasgos del género policial –su capacidad de entretener, la presencia de un misterio develado al final y el consecuente ejercicio del suspenso, y su trasfondo psicológico– que, como se ha visto, Borges privilegia en sus exposiciones teóricas e incorpora en la escritura de sus textos.¹⁰ Basta recordar “La casa de Asterión” en donde la verdadera identidad del monoliguista (encubierto más que descubierto en el título y en el epígrafe) se revela recién en el diálogo al final, o el uso de una estructura semejante en “Hombre de la esquina rosada” o en el más complejo, “La muerte y la brújula”. En cuanto a Puig, esos rasgos forman parte de su estrategia narrativa: el arte de entretener que ha aprendido de los medios y, del género policial, el uso del suspenso, la formulación de un misterio y los finales en donde se cierran los interrogantes planteados a lo largo de la narración. El mejor ejemplo lo constituye *The Buenos Aires Affair*, subtitulada justamente *novela policial*, en donde cierto uso paródico del género ofrece pistas que no conducen al encuentro de un muerto y al descubrimiento del asesino sino que encubren/descubren, en forma indirecta un irresuelto crimen del pasado, y en donde la intriga tiene que ver con móviles inconscientes y características sexuales de los personajes.¹¹ Las situaciones misteriosas que ayudan al progreso de la acción, traman

⁹ Pareciera ser el catálogo de los recursos desplegados por Puig en *Boquitas pintadas*: fotografías, cartas, informes policiales, nota necrológica, diario íntimo, etc.

¹⁰ Borges, antes que Puig, conoció la necesidad de seducir al lector. Leemos en “La Divina Comedia”: “El encanto es, como dijo Stevenson, una de las cualidades esenciales que debe tener el escritor. Sin el encanto, lo demás es inútil” (*Obras Completas*, Tomo III, 208).

¹¹ En una carta de Puig a Emir Rodríguez Monegal del 6 de febrero de 1969 leemos: “Bueno, el boletín Puig se completa con el anuncio de su próxima novela, de corte policial, actualmente shooting on location in perverted Buenos Airese. It’s a sort of thriller. Te acordás del slogan de la M.G.M para lanzar *I’ll cry tomorrow* con Susan Hayward? Decía así: *filmed on location inside a woman’s soul!* Bueno, lo mismo se podría aplicar a mi policial (énfasis mío, citado por J. S. Levine, 207). En *The Buenos Aires Affair*

el suspenso y se resuelven al final, abundan en sus novelas: la carta que Berto nunca mandó (*La traición*); el crimen de Mabel y el pasado de Nélide (*Boquitas*); la tensión personal y política (*El beso*); los crímenes/dobles e intrigas de aventuras (*Pubis*); el misterio tejido por la narración de Josemar (*Sangre*); la reconstrucción de códigos y los huecos de la memoria (*Maldición eterna*); el misterio en las relaciones de Sylvia, la psicóloga (*Cae la noche tropical*). O, desde el título, en la obra de teatro, *El misterio del ramo de rosa*.

2. LA LITERATURA FANTÁSTICA Y LA CIENCIA-FICCIÓN

Borges se ha cansado de repetir que la metafísica, y también la teología son, a su juicio, ramas de la literatura fantástica. Desde el famoso estudio de Ana María Barrenchea mucho se ha escrito sobre la presencia de lo fantástico (la *irrealidad*) en su escritura. Los espejos, los dobles, la indefinición entre sueño y realidad, los juegos con la identidad, el espacio y el tiempo, son temas recurrentes en su obra, y su compilación (con Bioy Casares y Silvina Ocampo) de la *Antología de la literatura fantástica* constituye un muestrario de los gustos de los antologistas. Por ejemplo, Tchuang Tzu y la mariposa, los minitextos de Lewis Carroll, o de Kafka.

Merece destacarse la común afición de Borges y Puig, por Kafka y por Faulkner. Emir Rodríguez Monegal señala la nota personal, en el prólogo de Borges a *La metamorfosis* de Kafka (que también traduce), subrayando la función de la cláusula parentética: “Era enfermizo y hosco: íntimamente no dejó nunca de menospreciarlo su padre y hasta en 1922 lo tiranizó. (*De ese conflicto y de sus tenaces meditaciones sobre las misteriosas misericordias y las ilimitadas exigencias de la patria potestad, ha declarado él mismo que procede toda su obra*)” (103, énfasis mío). En cuanto a Faulkner, en una reseña de *The Unvanquished* aparecida en *El Hogar*, Borges confiesa: “Hay libros que nos tocan físicamente, como la cercanía del mar o de la mañana. Este para mí es uno de ellos” (Borges, *Textos* 246). Y en su reseña de *Absalom, Absalom* filia a Faulkner con Joseph Conrad porque a ambos les interesaron por igual “los procedimientos de la novela y el destino y el carácter de las personas” (76). Aunque reseña desfavorablemente *The Wild Palms* (que también traduce), Borges delinea una filiación que bien podría incluir la obra de Puig: “Wilkie Collins [y su] curioso procedimiento de encomendar la narración de la obra a los personajes [...] Browning, cuyo vasto poema narrativo detalla el mismo crimen diez veces, a través de diez bocas y de diez almas [...]. Conrad, que alguna

Clara, la madre de Gladys, al descubrir que su hija ha desaparecido de la casa de la playa empieza a buscar huellas que aclaren su desaparición en tanto que piensa: “[...] todo lo que ocurría era culpa de la muchacha porque jamás le hacía confidencias! *Qué habría dentro del corazón de su hija?*” (Puig 13, énfasis mío).



vez mostró dos interlocutores que iban adivinando y reconstruyendo la historia de un tercero” (319).

En mi reportaje, “Encuentros con Manuel Puig”, dice Puig: “A mí, de los autores modernos me gustan mucho, mucho, Kafka y Faulkner [...] Me gusta la poesía de Faulkner, la belleza” (Corbatta, “Encuentros” 596). Más adelante, caracterizando el gusto por lo cerebral privilegiado en Argentina, en oposición al sentimiento, las sensaciones y la intuición, explica: “Así, por ejemplo, lo norteamericano, del cuarenta y cincuenta, era mal visto; al argentino no le estaba permitido identificarse con otro país joven, en busca de su identidad. *No gustaba Faulkner. Borges lo tradujo, pero no se lo consideraba aporte importante. Y al cine norteamericano tampoco*” (611, énfasis mío). En cambio, tanto Puig como Borges, privilegian a Faulkner y al cine norteamericano de los 40 y 50.

En cuanto a Kafka, Puig dice “[...] creo que él es el que mejor ilustra esa cuestión que a mí me interesa tanto: la opresión del medio ambiente sobre el individuo, *la cuestión inconsciente, el mundo de cárceles internas que llevamos sin saberlo. Esa red que tenemos cada uno de represiones construida adentro*” (596, énfasis mío). Una idea muy semejante expresa Borges en su reportaje con Ronald Christ cuando, hablando de Henry James y Kafka, aventura: “Now in the case of Kafka, I think Kafka was looking for something [...] For some meaning, yes, and not finding it, perhaps. *But I think that both [Kafka and James] lived in a kind of maze, no?*” (Christ 24, énfasis mío). La figura del laberinto en Borges y la de las cárceles internas de Puig como figuraciones del universo kafkiano parecieran variaciones sobre un mismo tema.

Respecto de los recurrente temas fantásticos borgianos (los espejos, los dobles, la indefinición entre sueño/realidad, los juegos con la identidad, el espacio y el tiempo), Puig los reelabora como manifestación de lo siniestro (*uncanny* o *umheimlich*), o sea como la encarnación de aquellos conflictos inconscientes que analizara Freud en su artículo homónimo. En el citado reportaje, ante mi pregunta acerca de la presencia de lo fantástico en su narrativa, y en especial en *Pubis angelical*, Puig la relaciona con el cine fantasmagórico porque “el cine fantasmagórico funciona en la medida en que el realizador comparte esos miedos” (Corbatta, “Encuentros” 604). Y explica: “Las películas que me gustan, las que me pueden haber influido, están hechas por gente que se ha asustado haciéndolas, en que es evidente que creen en ciertas pesadillas” (604). Planteada una posible relación con Cortázar, Borges o Bioy, Puig precisa: “No sé en Cortázar, que es el que menos conozco, pero en Borges, en Bioy Casares hay un distanciamiento [...] Es muy intelectual. Yo creo que en ellos el autor está a salvo. Ellos están a salvo, creo” (604-605). En cambio da como ejemplo *Diez indiecitos* de Agatha Christie donde aclara: “[...] hay otra actitud respecto del material, no hay una actitud intelectual, sino una actitud más inocente frente a la pesadilla, a la historia, a la aparición del fantasma” (605). Y es allí donde yo marcaría la distinción fundamental en el uso de lo fantástico en Borges y en Puig: ambos lo frecuentan en su obra pero en el primero hay un uso intelectual, nutrido en el vasto legado de lo fantástico literario en tanto que en Puig



lo fantástico se vincula con el fantasma, lo siniestro, las formulaciones inconscientes puestas de manifiesto por el psicoanálisis. Respecto del fantasma distingue Puig: “[...] creer en fantasmas es creer en aparecidos, verdad?, es un fenómeno sobrenatural. Que te asuste una historia de fantasmas es otra cosa, puede significar que esos fantasmas pueden identificarse con miedos tuyos, con personajes reales a los que les atribuyes poderes fantasmagóricos” (605). Una proyección semejante expone en el prólogo de *La cara del villano* cuando explica cómo leer un guión: “Una posible lectura podría hacerse atribuyendo a esos personajes rostros de actores conocidos de cualquier época y nacionalidad. Pero creo que más creadora sería aquella lectura en que para animar cada personaje se eligiese el rostro de los amigos y enemigos que pueblan la realidad de cada lector” (Puig, *La cara* 14, énfasis mío).

Dentro de los temas fantásticos comunes a ambos, merece destacarse el uso del sueño, la pesadilla, y la sintaxis y semántica de los sueños. En Puig el ejemplo más claro es la presencia de lo onírico en el desdoblamiento nocturno de Ana en *Pubis angelical*. Hay también sueños diurnos, según la terminología freudiana, en la mayoría de sus novelas. Descifrar su simbolismo ayuda a definir los personajes, hacer avanzar la acción, y rastrear los móviles inconscientes que rigen sus conductas. Borges, aparte de su predilección por el texto de Chuang Tzu y la mariposa (recurrente mención en toda su obra), ha compilado un *Libro de Sueños*, ha escrito un largo ensayo titulado “La pesadilla” y ha jugado con la intersección de lo real y lo onírico en poemas, narraciones y ensayos (“Tlon...”, “Las ruinas circulares” y “El sur” serían sólo algunos ejemplos de esa estrategia narrativa y de las obsesiones subyacentes).¹²

También pareciera haber mayor identidad emocional en el acercamiento a la ciencia-ficción. El Borges ‘cerebral’ que se inserta cómodamente (al menos en la opinión de Puig) en la tradición fantástica, se muestra mucho más afectado emotivamente por la ciencia ficción. En el capítulo “Novela policial, ‘Science-Fiction’ y el Lejano Oeste” de su *Introducción a la literatura norteamericana*, tras analizar la literatura detectivesca iniciada por Poe, afirma: “La novela policial ha sido desplazada gradualmente por la novela de espionaje y por las ficciones científicas” (58). Para estas últimas adopta la definición de Kingsley Amis y enumera algunos autores, entre los que se encuentra Ray Bradbury –cuyas *Crónicas Marcianas* prologa– y cuyos episodios de la conquista de otro planeta lo pueblan “de terror y de soledad” (26). Leemos en el mismo prólogo: “Hacia 1909 leí, con fascinada angustia, en el crepúsculo de una casa grande que ya

¹² Sabemos del rechazo de Borges del psicoanálisis y de Freud (a quien llamara ‘charlatán’). Sin embargo en “La pesadilla” se expresa mediante conceptos muy semejantes a los de Puig, entrenado y respetuoso del psicoanálisis. Dice Borges: “El examen de los sueños ofrece una dificultad especial. No podemos examinar los sueños directamente. Podemos hablar de la memoria de los sueños. Y posiblemente la memoria de los sueños no se corresponda directamente con los sueños” (221). Pasa a continuación a analizar sueños literarios en forma muy similar a la de Freud en *La Interpretación de los sueños*.

no existe, *Los primeros hombres en la Luna* de Wells. Por virtud de estas *Crónicas*, de concepción y ejecución muy diversa, me ha sido dado revivir, en los últimos días del otoño de 1954, aquellos deleitables horrores” (27). Otros autores que Borges ha frecuentado a menudo son Stevenson, Kipling, Chesterton, Olaf Stapledon, C.S. Lewis, que propician varios de sus textos (“Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, “El inmortal”, “El Aleph” o “There are more things” dedicado “A la memoria de Howard P. Lovecraft”). En la obra de Puig, por su parte, la ciencia-ficción se hace presente en especial en la segunda parte de *Pubis angelical* en donde Ana se desdobra en W218 en una reactualización del estado totalitario anticipado por Aldous Huxley y George Orwell. Historia que reitera especularmente, en forma de ficción científica, la de la actriz (otro de los dobles oníricos de la protagonista) contada en la primera parte en clave fantástica. La ciencia-ficción, bajo la forma de pesadilla, se encarna en las imágenes alucinantes que acosan al señor Ramírez en *Maldición eterna*.

3. EL HABLA POPULAR, EL TANGO, LAS INSCRIPCIONES EN LOS CARROS

No resulta fácil imaginar el interés de Borges por lo popular si nos limitamos al Borges estudioso del pensamiento oriental, fascinado por Schopenhauer, Hume, Berkeley, la paradoja de Aquiles y la tortuga y otras aporías filosóficas y problemas matemáticos. Hay sin embargo un Borges interesado en el lenguaje (desde su bilingüismo original hasta el anglo-sajón), la traducción y la cultura popular. Si hacemos caso al *Borges* de Bioy Casares hay numerosas entradas que siguen un mismo modelo: invención de cierto tipo de frases (37, 149); anécdotas verbales (81-85); reproducción burlona del habla de alguien o de personajes desconocidos oídos al azar. Por ejemplo: “[Borges] cita la frase de una dama argentina: ‘Llegué con fama de coqueta impresionante a Punta del Este’” (58). En un plan más serio es necesario recordar la afirmación de Borges en el prólogo al *Martin Fierro*: “En mi corta experiencia de narrador he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino” (11). En cuanto a Puig: ¿qué otras cosa son esa “galería de voces” que aparece en toda su narrativa? Al respecto debo anotar mi constante desconcierto ante una frecuente aseveración crítica que pareciera fue emitida por Juan Carlos Onetti: “Después de leer dos libros de Puig, sé cómo hablan sus personajes, pero no sé cómo escribe Puig”. ¿Qué otra cosa es –me pregunto– el habla de los personajes de Puig que el resultado de una elección y un trabajo (innecesario enfatizar) *de Puig*?¹³

El tango, como el compadrito y el arrabal, ejercen especial fascinación en Borges. Bioy incluye numerosas referencias a tangos: “Oímos discos: *Una noche de garufa*

¹³ Sería algo semejante a preguntarse qué es el arte de Warhol despojado de las fotografías que trabaja. Esa es *su* elección y, de nuevo, *su* trabajo.



(‘Es la patria’, repite Borges, como siempre), *Flor de Fango, Ivette* (cantados por Gardel) (267).¹⁴ En su tercer libro de poemas, *Cuaderno San Martín* (1929), en tono elegíaco recupera el truco y el almacén rosado a la vez que, en “Fundación mítica de Buenos Aires”, introduce al compadre y en “Ascendencias del tango” comprueba: “el tango es la realización argentina más divulgada, la que con insolencia ha prodigado el nombre argentino sobre el haz de la tierra” (11). Defiende su origen netamente porteño (en oposición a Vicente Rossi que afirma su ascendencia negra y montevideana), así como su carácter erótico (meretriz, más bien) y la motivación belicosa que lo sustenta. Su libro sobre *Evaristo Carriego*, por otra parte, ejemplifica su gusto y/o elección de un tópico marginal y desvalorizado que rescata, mediante la escritura, a su vuelta de Europa. Borges ha reconocido, y Rodríguez Monegal lo amplía, el rechazo de su madre por esa elección que fuera vista como un acto de rebelión no sólo contra el canon literario vigente sino también en contra de los valores familiares y sociales. Otra referencia a la cultura popular, nuevamente interdicta por la madre, es su interés en el *Martín Fierro* y los folletines de Eduardo Gutiérrez: “En español leí muchos de los libros de Eduardo Gutiérrez sobre bandidos y forajidos argentinos –sobre todo *Juan Moreira*– [...] Mi madre me prohibió la lectura del *Martín Fierro*, ya que lo consideraba un libro solo indicado para matones y colegiales [...]” (*Autobiografía* 27).

De ese modo Borges anticipa el interés de Puig por el folletín y los mitos que se alojan en el inconsciente colectivo. En “Eduardo Gutiérrez, escritor realista”, tras diseñar el marco general Borges escribe: “La vigilia y los sueños de Buenos Aires producen lentamente el *doble mito de la pampa y el gaucho*”. Borges analiza sus novelas: *Juan Moreira*, de una de cuyas peleas se pregunta: “¿No parece imaginada para el cinematógrafo?” (117); y *Hormiga Negra* (a la que admira). Retoma la calificación de Lugones “[...] aquel ingenioso Eduardo Gutiérrez, especie de Ponson du Terrail de nuestro folletín” y la suscribe en el párrafo final cuando lo llama “autor de folletines lacrimosos y ensangrentados [quien] dedicó buena parte de sus años a novelar el gaucho según las exigencias románticas de los compadritos porteños. Un día, fatigado de esas ficciones, compuso un libro real, el *Hormiga Negra*” (*Textos cautivos* 119).

Aparte de la fascinación de Borges por la literatura popular y los folletines, me interesa destacar la doble naturaleza sexual y belicosa que le adscribe al tango y su vinculación con el varón y la virilidad, rasgo sobresaliente en *Boquitas pintadas* encarnado en la

¹⁴ En una de las entradas del *Borges* de Bioy Casares leemos: “Hablamos de la posibilidad de hacer una biografía de Gardel, en la que, como sin darse cuenta, se deslizaran cosas inconvenientes (que era provenzal, un *troubadour*, que se llamaba Gardez, que era el zorzal francouruguayo, etc)” (346). Puig, por su parte, escribe “Gardel, uma lembrança” y, en el prólogo, explica “Su universo está poblado, sobre todo, por criaturas derrotadas, por traiciones perdonadas y por el regreso al primer amor. Nunca se coloca por encima de los demás. Yo me consideraría satisfecho si esta característica suya se encontrara expresada en mi historia, inventada, sí, como anécdota, pero con pretensiones de autenticidad en la ilustración del espíritu gardeliano” (Puig, *La tajada* 146). El mito Gardel opera en ambos, la resolución difiere.

figura de Juan Carlos, el don juan pueblerino enfermo de tuberculosis como resultado de sus excesos sexuales. Otra anotación importante es la relación entre tango y nostalgia que, en la novela de Puig, procede desde un presente de muerte y duelo hacia una época de derroche y vigor (recordemos que la novela se abre con una nota necrológica que da cuenta de la muerte de Juan Carlos) y, sobre todo, el tango como portador de mitos colectivos que modelan conductas, fantasías y fantasmas y con el que Borges mantiene una relación ambivalente, como vemos en “Historia del tango” donde expresa a la vez su crítica y su fervor. La posición crítica va precedida de una idea de Andrew Gletcher: “*Si me dejan escribir todas las baladas de una nación, no me importa quién escriba las leyes*” y explica/aplica/dictamina Borges: “[...] el dictamen sugiere que la poesía común o tradicional puede influir en los sentimientos y dictar la conducta. Aplicada la conjetura al tango argentino, veríamos en éste un espejo de nuestras realidades y a la vez un mentor o un modelo de influjo ciertamente maléfico” (164). Y la otra cara, su fervor: “Diríase que sin atardeceres y noches de Buenos Aires no puede hacerse un tango y que en el cielo nos espera a los argentinos la idea platónica del tango, su forma universal (esa forma que apenas deletrean *La Tablada* o *El Choclo*), y que esa especie venturosa tiene, aunque humilde, su lugar en el universo” (165).

A su estudio sobre Evaristo Carriego Borges agrega luego dos apartados más –la mencionada “Historia del tango” y “Las inscripciones en los carros”– donde lleva a cabo un trabajo de reconstrucción lingüística y arqueológica al recuperar no sólo la presencia física de los carros sino también sus “lemas”, “sentencias” o “inscripciones”, los que eleva al nivel de “arte culto”. Borges enumera y analiza algunos productos de su investigación: “*Quien envidia me tiene desesperado muere*, ha de ser una intromisiónn española. *No tengo apuro* es criollo clavado [...] *La rama está florida* es una noticia de alta serenidad y de magia. *Casi nada*, *Me lo hubieras dicho* y *Quién lo diría*, son incorregibles de buenos” (149). Y, tras ese breviarío de retórica y estilística, los valora en un anticipo del uso melodramático y *pop* de Puig: “Implican drama, están en la circulación de la realidad. Corresponden a frecuencias de la emoción: son como el destino, siempre” (150).¹⁵ ¿Qué mejor síntesis premonitoria de las ensoñaciones de Nené, la Raba, Pancho y hasta Juan Carlos en *Boquitas*?

¹⁵ Véase el artículo de Sylvia Molloy, “Lost in Translation: Borges, the Western Tradition and Fictions of Latin America” donde desarrolla la idea de la “disruptive transculturation” ejercitada por Borges en sus textos y, más aun, afirma “His is as poetics of debris” (17). Una vez más habría que citar la poética autoreferente de Gladys (*The Buenos Aires Affair*) de recoger desechos en la playa para transformarlos en obra de arte. Esencial hibridismo en Borges y Puig que muestran su “translational sensibility” (frase de Pérez Firmat que Molloy aplica a Borges o su “transcultural Westernism” (frase de George Yúdice) (19-20). En la misma dirección, el artículo de Daniel Balderston, “Borges: The Argentin Writer and The ‘Western’ Tradition” –incluido también en *Borges and Europe Revisited* (1998)– refuta la inclusión de Borges en el “western canon” hecha por Harold Bloom y enfatiza la noción de Borges resemantizada en el frontispicio de la Universidad de San Pablo “No universo da cultura o centro esta em toda parte” (39).



Puig, por cierto, no podría haberlo dicho mejor y a lo largo de toda su obra desarrolla esas ideas germinales: la integración de la canción popular (sobre todo el tango y el bolero); el uso del melodrama, el folletín, la literatura fantástica, el género policial y la ciencia ficción, todas prefiguraciones del fatalismo que rige las vidas de los personajes.

4. EL CINE

No es necesario repetir la importancia fundamental del cine en la obra de Puig: origen de iniciación narrativa, fuente de temas y estructura, vehículo de mitos personales y colectivos.¹⁶ El ejemplo más representativo es, sin duda, *El beso de la mujer araña*. Menos conocida es la afición y el interés de Borges por el cine,¹⁷ cuyo testimonio lo constituyen las crónicas de cine escritas para *Sur* (tras vencer la oposición inicial de Victoria Ocampo de incluir ese material en la revista), sus guiones cinematográficos, la contaminación estilística de su estrategia narrativa. La primera reseña, de 1935, sobre “El delator”, le sirve a Borges para hablar de films basados en novelas: “Ignoro la frecuentada novela de la que fue extraído este film: culpa feliz que me ha permitido seguirlo, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual a la recordada lectura, para verificar coincidencias” (*Borges en Sur* 179). La crítica de ‘la excesiva motivación de los actos de su héroe’ le permite extraer una conclusión de carácter general: “La realidad no es vaga, pero sí nuestra percepción general de la realidad; de ahí el peligro de justificar demasiado los actos o de inventar muchos detalles” (179).¹⁸ Otra crítica es la del excesivo color local, que anticipa la argumentación de “El escritor argentino y la tradición”, y le permite un comentario sarcástico acerca del gratuito despilfarro hollywoodense (180). Sarcasmo, humor e ironía son instrumentos verbales frecuentes en Borges, quien lo ha estudiado en “Arte de injuriar” –“Un encanto el último film de René Clair. Cuando nos despertaron ...” (*Obras completas* 420), pero cuyo uso parece acentuarse en sus reseñas cinematográficas. Hablando de la adaptación de Sternberg de *Crimen y castigo* de Dostoievski, escribe: “Sin solución de continuidad, sin rotura, [Sternberg] acaba de pasar del estado alucinatorio (*Capricho imperial, Tu nombre es tentación*) al estado tonto. Antes parecía loco, lo cual es algo; ahora, meramente tilingo” (182). La obra de este director está también presente, como ilustración de la ‘postulación clásica de la realidad’ en el artículo casi homónimo cuando dice: “sé de dilatadas obras [cita

¹⁶ La bibliografía sobre Puig y el cine es extensa. Mencionar unos es omitir muchos, pero merece destacarse el primero en abordar el tema: René Alberto Campos, *Especiosos: la estructura cinematográfica en La traición de Rita Hayworth*, y uno de los más recientes, el de Graciela Speranza: *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*.

¹⁷ En ese sentido el pionero libro de Edgardo Cozarinsky, *Borges y el cine* (1974), que es ya un clásico.

¹⁸ En “La postulación de la realidad” (*Discusión, Obras Completas*) reitera la misma idea con diferente formulación: “[...] la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad” (218).



a Wells y a Daniel Defoe] que no frecuentan otro proceder que el desenvolvimiento o la serie de esos pormenores lacónicos de larga proyección. Asevero lo mismo de las novelas cinematográficas de Josef von Sternberg, hechas también de significativos momentos” (220-21). En “Films” (1932), hablando de *El asesino Karamasoff*, dice: “Su realidad, aunque puramente alucinatoria, sin subordinación ni cohesión, no es menos torrencial que la de *Los muelles de Nueva York*, de Josef von Sternberg” (222).¹⁹ En ese mismo artículo enumera una serie de figuras míticas del cine que bien podría haber sido firmado por Manuel Puig: “¿Quién iba a atreverse a negar que Charlie Chaplin es uno de los dioses más seguros de la mitología de nuestro tiempo, un colega de las inmóviles pesadillas de Chirico, de las fervientes ametralladoras de Scarface Al, del universo finito aunque ilimitado, de las espaldas cenitales de Greta Garbo, de los tapiados ojos de Ghandi?” (222). Critica desfavorablemente *City Lights* de Chaplin y también otro film de Von Sternberg, *Marruecos*: “[allí] también es perceptible el cansancio, si bien en grado menos todopoderoso y suicida” (223).²⁰ En “El arte narrativo y la magia” hay nuevas referencias a films de Von Sternberg relativas a la *teleología de palabras y de episodios*: “Al principiar *A cartas vistas (The Showdown)*, unos aventureros se juegan a los naipes una prostituta; al terminar, uno de ellos ha jugado la posesión de la mujer que quiere” (232). Carácter premonitorio que reconce también en *La ley del hampa* y sobre todo en *Fatalidad (Dishonored)* con sus temas recurrentes (“la espada, el beso, el gato, la traición, las uvas, el piano”). En una carta del 4 de diciembre de 1965 desde New York, Puig escribe: “sin muchas ganas fui a ver “Fatalidad” (1932) [...] Algo SUBLIME, aparentemente una comedia de aventuras pero tan hermosamente contada y con un fondo escondido tan amargo y tan lúcido que me arrebató. Pienso ver todas las que pueda ... (*Cartas Americanas* 190).²¹ Los estilos para expresar el arrebato son diferentes pero el entusiasmo es el mismo y se manifiesta en “Homenaje a von Sternberg” de Puig y, más escuetamente, en el prólogo que Borges escribe para la primera edición de *Historia Universal de la Infamia (Obras 289)*: “Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego”.

Otros dos cineastas preferidos tanto por Borges como por Puig son Lubitsch y Hitchcock. En mi reportaje dice Puig: “No tengo modelos literarios evidentes [...] Ese espacio está ocupado por las influencias cinematográficas. Yo creo que si alguien se tomara el trabajo, va a encontrar influencias de Lubitsch en ciertas estructuras más, de von Sternberg en ese afán por ciertas atmósferas. Hitchcock mucho [...]” (606). Borges,

¹⁹ En una de las cartas de Puig desde Río de Janeiro en 1983 leemos: “*The Docks of New York* una muda maravillosa de Von Sternberg antes de *El ángel azul*” (*Cartas americanas* 395).

²⁰ “En la Cinemateca vi ‘Marruecos’, una desilusión”. Manuel Puig, *Cartas europeas* (112).

²¹ Ver el capítulo “Josef von Sternberg: el exceso camp” en el libro de Graciela Esperanza.



por su parte en el prólogo a dos guiones escritos en colaboración con Bioy Casares, *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, afirma: “Los dos films que integran este volumen aceptan, o quisieron aceptar, las diversas convenciones del cinematógrafo. No nos atrajo al escribirlos un propósito de innovar; abordar un género e innovar en él nos parecieron excesiva temeridad”. Y, tras detallar las convenciones adoptadas (“el *boy meets girl* y el *happy ending* [...] las peripecias arriesgadas y el feliz desenlace”), reconoce la deuda: “Es muy posible que tales convenciones sean deleznable; en cuanto a nosotros, hemos observado que los films que recordamos con más emoción –los de Sternberg, los de Lubitsch– las respetan sin mayor desventaja” (Cozarinsky 77). En cuanto al lenguaje aclara: “[...] hemos procurado sugerir lo popular, menos por el vocabulario que por el tono y la sintaxis” (79) que retoma la afirmación del prólogo del *Martín Fierro* en cuanto al habla de los personajes. Pero lo más importante, a mi juicio, es que tras una serie de justificaciones lógicas de los guiones, pasa a las justificaciones emocionales: “[...] la última razón que nos movió a imaginar *Los orilleros* fue el anhelo de cumplir, de algún modo, con ciertos arrabales, con ciertas noches y ciertos crepúsculos, con la mitología oral del coraje y con la humilde música valerosa que rememoran las guitarras” (79). Borges sintetiza aquí su gusto por lo popular, la importancia del habla, su predilección por el tango y su mitología, que se hace posible mediante una rendición cinematográfica deudora de Sternberg y Lubitsch.²²

OBRAS CITADAS

- Amícola, José. “Los manuscritos”. Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*. 1976. José Amícola y Jorge Panesi, coords. Nanterre: UNESCO/ALLCAXX, 2002. IX-XXIV.
- Bacarisse, Pamela. *Impossible Choices. The Implications of Cultural References in the Novels of Manuel Puig*. Calgary: U of Calgary P, 1992.
- _____. “Manuel Puig and the Uses of Culture.” *The Review of Contemporary Fiction* XI/3 (Fall 1991): 197-207.
- Balderston, Daniel. “The Argentine Writer and the ‘Western’ Tradition”. *Borges and Europe Revisted*. Evelyn Fishburn, ed. Londres: Institute of Latin American Studies/ University of London, 1998. 37-48.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Ediciones Destino, 2006.

²² En 1966, en el reportaje con Ronald Christ, Borges manifiesta su interés y emoción ante la épica en general y su uso en el cine de von Sternberg (“when I saw the first gangster films of Sternberg I remember that when there was anything epic about them –I mean Chicago gangsters dying bravely– well, I felt that my eyes were full of tears” 10). En *West Side Story*, film que confiesa haber visto muchas veces. Entusiasta, generaliza: “During this century, as I say, the epic tradition has been saved for the world by, of all places, Hollywood” (12).



- Borges, Jorge Luis. Bioy Casares, Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires. Sudamericana, 1977.
- _____. *Autobiografía. 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- _____. *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- _____. *Introducción a la literatura inglesa*. Buenos Aires: Columba, 1967.
- _____. *Introducción a la literatura norteamericana*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1967.
- _____. *El libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976.
- _____. *El Martín Fierro*, Buenos Aires: Columba, 1960.
- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- _____. *Obras completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- _____. *Prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1975.
- _____. *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- _____. Bioy Casares. *Los orilleros. El paraíso de los creyentes*. Barcelona: Ed. Altaya, 1999.
- Campos, René Alberto. *Espejos: la estructura cinemática en La traición de Rita Hayworth*. Madrid: Pliegos, 1985
- Christ, Ronald. "Jorge Luis Borges." *Latin American Writers at Work. The Paris Review*. George Plimpton, ed. New York: Modern Library (2003): 3-46.
- Corbatta, Jorgelina. "A Glimpse of the Fantastic in Puig." *The Review of Contemporary Fiction* XI/3 (Fall 1991): 239-245.
- _____. "Encuentros con Manuel Puig". *Revista Iberoamericana* 123-124 (Abril-Septiembre 1983): 591-620.
- _____. *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Madrid: Orígenes, 1988.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur, 1974.
- Echavarrén, Roberto. "Manuel Puig: Contra Borges". *The Review of Contemporary Fiction* XI/3 (Fall 1991): 224-227.
- Giordano, Alberto. "Una literatura fuera de la literatura". *Manuel Puig. El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panessi, coords. Madrid: Colección Archivos, 2002. 463-471.
- _____. "La serie Arlt-Cortázar-Puig". *Encuentro Internacional Manuel Puig*. José Amícola y Graciela Speranza, comp. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 61-69.
- Goloboff, Mario. "Puig: el camino de la oralidad". *Encuentro Internacional Manuel Puig*. José Amícola, comp. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 70-77.
- Levine, Suzanne Jill. *Manuel Puig y la mujer araña: su vida y ficciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.
- Labrada, Javier. Entrevista. *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. Sandra Lorenzano coord. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. 25-38.



- Molloy, Sylvia. "Lost in Translation: Borges, the Western Tradition and Fictions of Latin America". *Borges and Europe Revisited*. Evelyn Fishburn, ed. Londres: Institute of Latin American Studies, 1998. 8-20.
- Morino, Angelo. "La capelina de Leni". *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi, coords. Madrid: Colección Archivos, 2002. 449-451.
- Panesi, Jorge. "Lecturas críticas". Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi, coords. Nanterre: UNESCO/ALLCAXX, 2002. XXV-XXXII.
- Pauls, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. "Manuel Puig". *Encuentro Internacional Manuel Puig*. José Amícola, comp. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 21-25.
- Puig, Manuel. *Estertores de una década: Nueva York '78*. Buenos Aires: Seix Barral, 146-149.
- _____. *La Tajada. Gardel, uma lembrança*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- _____. *La cara del villano*. Barcelona: Seix-Barral, 1985.
- _____. *Mystery of the Rose Bouquet*. Londres: Faber and Faber, 1988.
- _____. *Querida Familia*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2005.
- _____. *Querida Familia*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2006.
- _____. *The Buenos Aires Affair*. Buenos Aires: Seix Barral, 1977.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. Nueva York: Dutton, 1978.
- Santiago, Silvano. "Manuel Puig: a atualidade do precursor". *Revista Iberoamericana* LXXIV/225 (Octubre-Diciembre 2008): 1119-1129.
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2000.
- _____. Graciela Speranza, comps. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Vulcano, Gustavo. "Arlt-Puig-Cortázar: Sobre literatura y periodismo en los 70". *Encuentro Internacional Manuel Puig*. José Amícola, comp. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 77-85.
- Zubieta, Ana María. "Julio Cortázar-Manuel Puig: por otros medios." *Encuentro Internacional Manuel Puig*. José Amícola, comp. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 85-91.

