

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 8, Diciembre 1999

Manuel Puig o el arte de narrar conversaciones. (Sobre la "Decimotercera entrega" de *Boquitas pintadas*)

Alberto Giordano

pp. 23-28

Manuel Puig o el arte de narrar conversaciones

(Sobre la “Decimotercera entrega” de *Boquitas pintadas*¹)

Alberto Giordano

EN una de las lecturas críticas de *Boquitas pintadas*, contemporáneas a su aparición, Héctor Schmucler (1969) llamó la atención sobre el valor ideológico de los silencios en esta novela. En tanto exponentes de la clase media –argumenta Schmucler–, los personajes de *Boquitas* hablan, fundamentalmente, para callar, para ocultar. Silencian “la realidad que muestra las fisuras (el sexo, la enfermedad, la muerte), para proclamar una sinceridad mentirosa que afirma los valores que la sociedad considera como expresión de seguridad, de permanencia” (p. 8). Un ejemplo claro de este funcionamiento ideológico son, para Schmucler, los diálogos entre Pancho y Mabel (“Décima entrega”) y entre Celina y la viuda Di Carlo (“Duodécima entrega”) en los que se silencia el verdadero tema de conversación para poder establecer, en torno a él, un determinado contrato. Sin hablar de sus deseos e intenciones sexuales (los que quedan explicitados en las frases en bastardilla, las que se dicen sin pronunciar), Mabel y Pancho conciertan un encuentro sexual nocturno; sin de-

cirse el desprecio que sienten una por otra y el rechazo y el temor que despierta en cada una las intenciones de la otra (ese desprecio, rechazo y temor que aparecen con toda su ferocidad, también aquí, en las frases en bastardilla que no dejan oír), Celina y la viuda Di Carlo acuerdan un destino conveniente para la relación que ésta sostiene con Juan Carlos.

Para Vanderlynden (1981), la transcripción en estos dos casos de un “discurso interior” (en bastardilla) “contemporáneo del diálogo real”, es decir, del intercambio de enunciados efectivamente proferidos, “constituye un medio formal que nos permite aprehender el ser al mismo tiempo que las apariencias” (p. 274). No sólo aprehendemos que lo que los personajes dicen no se recubre con lo que piensan realmente, con lo que realmente quieren lograr, sino, lo que es más interesante, aprehendemos cómo logran, sin necesidad de explicitar sus intereses y sus intenciones, transmitírselos al otro y, en consecuencia, alcanzar lo que persiguen. Aprehendemos no sólo que se trata de interlocutores hipócritas, sino

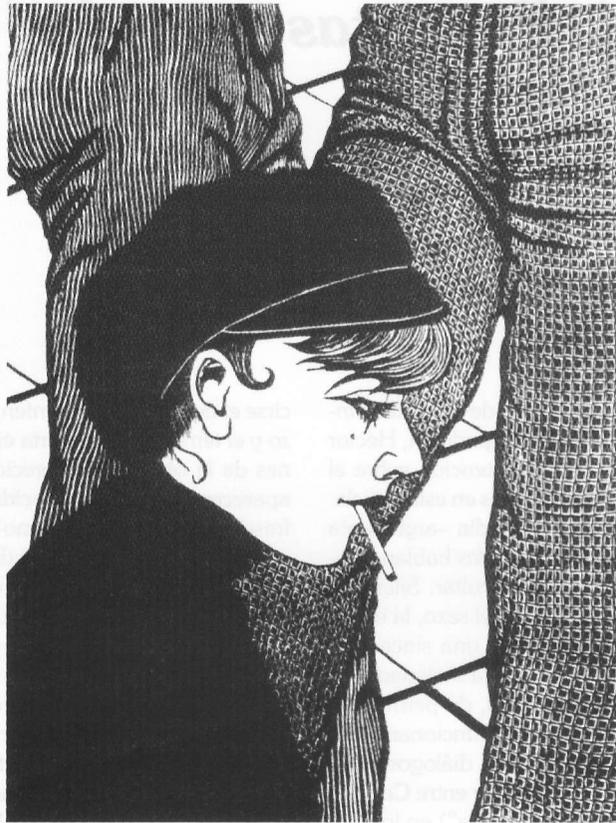
Argentino. Es Profesor Titular de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Director del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Investigador de C.O.N.I.C.E.T. y Director de Proyectos de Investigación Grupales. Ha publicado los libros *Modos del ensayo: J. L. Borges y Oscar Massota* (1991), *La experiencia narrativa. J. J. Saer, F. Hernández y M. Puig* (1992), *Roland Barthes. Literatura y poder* (1995) y *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política* (1999). Actualmente está en prensa su tesis doctoral, *Manuel Puig: la conversación infinita*.

1 Este trabajo forma parte de la investigación “Manuel Puig: la invención de una literatura menor. Micropolíticas literarias y conflictos culturales”, realizada para el C.O.N.I.C.E.T. entre 1955 y 1997.

también cómo, en el juego entre lo dicho y lo entredicho, funcionan esta clase de diálogos. Hay que notar sin embargo, desembarazándonos de la siempre equívoca y reductora oposición interior/exterior (y de su doble ser/apariencia), que lo que Vanderlynden llama el “ser”, es decir, lo que verdaderamente quieren decirse los que dialogan para llegar al acuerdo, también aparece, necesita aparecer para que el acuerdo pueda establecerse. Aunque no pueden nombrarlo (porque, *se sabe*, no hay que hacerlo), lo entredicen entre lo que efectivamente comunican, lo dan a entender, lo

sugieren por medios igualmente convencionales (en todo momento *se sabe* que están diciendo otra cosa, que están hablando de eso de lo que no hay que hablar). Como en cualquier diálogo, los Otros², a quienes hay que atribuir la impersonalidad de los *se sabe*, establecen las reglas. Más que de dos discursos, en los diálogos de Mabel y Pancho, y de Celina y la viuda, cabe hablar de dos niveles de acción discursiva, uno explícito y otro presupuesto, mutuamente implicados para que el efecto perlocutorio deseado se realice, dos niveles complementarios cuyo funcionamiento se rige, a través de los Otros, por el principio de *lo conveniente*.

Para los sociólogos que estudian los llamados “micro-acontecimientos de la vida cotidiana”, lo *conveniente* es una especie de “gramática de los ‘modales’ del lenguaje y del cuerpo en el espacio del reconocimiento” (Mayol 1994, p. 106), un saber doloógico, conocido, con mayor o menor profundidad, por todos los miembros de una comunidad, sobre lo que es o no correcto en la “presentación de



si” (*ibid.*, p. 21) ante los otros. La observancia o no de lo conveniente, su aceptación o su rechazo, se manifiestan en cada uno de los gestos (lingüísticos o paralingüísticos) por los que el individuo propone una imagen de sí para hacerse reconocer por sus semejantes. Lo conveniente afecta, en primer lugar, a la representación del cuerpo en tanto éste “es el soporte primero, fundamental del mensaje social proferido” (*ibid.*, p.19), pero su mayor campo de aplicación se encuentra en el juego de lo explícito y lo presupuesto que se trama en cualquier conversación.

“Entre aquello que se dice (...) y aquello que se calla (...), lo conveniente alcanza su plenitud en una convivencia en la cual cada uno sabe (...) que aquello de lo que se se habla no es inmediatamente aquello de lo que se trata y que, sin embargo, esta separación entre el decir y el callar es la estructura del intercambio actualmente comprometido, y es esta ley sobre la que es necesario consentir para extraer beneficios” (*ibid.*, p. 21). Los diálogos entre Mabel y Pancho, y entre

Celina y la viuda Di Carlo, dan un testimonio elocuente de lo beneficioso que resulta en determinadas ocasiones callar por conveniencia. Pero hay otro diálogo narrado en *Boquitas pintadas*, el de Nené y Mabel en la “Decimotercera entrega”, en el que se nos muestran también, más allá de los míseros beneficios que implica en este caso el mutuo reconocimiento, los costos altísimos de este juego entre lo dicho y lo entredicho al que dos mujeres, siguiendo las reglas de lo conveniente (es decir, comunicadas y distanciadas entre sí por los Otros), se someten.

2 Los Otros son la condición transubjetiva para cualquier diálogo: los códigos sociales y morales desde los que se individualiza cada interlocutor (Cf. Giordano 1992).

La Decimotercera es la “entrega” de *Boquitas pintadas* que más veces comentaron los críticos, en particular los que interpretaron la novela como una parodia de la literatura folletinesca. La aparición en esta “entrega” del (supuesto) modelo parodiado en el interior del (supuesto) texto paródico, “del folletín en primer grado en el interior del folletín en segundo” (Sarduy 1971, p. 564) justifica esa preferencia. En los contrastes entre la realidad que representan Mabel y Nené, la de las miserias morales, la insatisfacción y el resentimiento, y la realidad extremadamente sentimental representada en *El capitán herido*, el Radioteatro de la Tarde que escuchan mientras dialogan, los críticos encontraron una escenificación de los movimientos de inversión propios de las estrategias paródicas³. La presencia, por única vez en *Boquitas pintadas* y absolutamente atípica en la literatura de Puig, de un narrador omnisciente en tercera persona que introduce y comenta el diálogo entre las amigas con un discurso hecho de apropiaciones y desautomatizaciones de clichés sentimentales, no hizo más que fortalecer ese interés.

En su lectura del “entramado melodramático” de esta “entrega”, Claudia Kozak (1991) valoriza la aparición del radioteatro y del narrador paródico en relación con lo que considera “el eje central del capítulo” (p. 26): el diálogo entre Mabel y Nené. El discurso del narrador proporciona sólo un marco para la narración del diálogo entre las amigas y la principal función del radioteatro es favorecer o desenmascarar las estrategias de ocultamiento que cada una se da para con la otra mientras dialogan⁴. Como suele ocurrir en la literatura de Puig, antes que en las referencias metaliterarias⁵, el interés está puesto en *lo que pasa* por ciertas voces triviales sometidas al juego de las réplicas.

Kozak abre las mejores posibilidades de lectura para la “Decimotercera entrega” no sólo porque sitúa el diálogo entre las dos amigas como eje narrativo, sino fundamentalmente porque caracteriza ese diálogo

como una “lucha libre” en la que “lo que está en disputa es un cierto *saber* que gira en torno de la figura de Juan Carlos” (*ibid.*, p. 27). Antes que una ocasión de tranquilidad o respiro, la intimidad entre Mabel y Nené es, para cada una, motivo de inquietud, certidumbre de peligro. Las viejas amigas vuelven a encontrarse para “ponerse al día”, para recomenzar el antagonismo que las une desde la adolescencia, ese antagonismo que alcanzó su mayor punto de tensión cada vez que tuvieron que confrontar sus respectivos deseos de poseer a Juan Carlos.

Para Roxana Páez, que parece confundir el universo moral de los melodramas que estas dos mujeres consumen con el que efectivamente determina sus intercambios, Mabel y Nené “se cristalizan (durante el desarrollo del diálogo) con un alto grado de estereotipia: la malvada y la sumisa; la hipócrita y la que habla sinceramente” (1995, p. 25). Es verdad que Mabel suele mostrar una perversidad que está completamente ausente en Nené, pero también es verdad que Nené puede ser tan hipócrita como Mabel cada vez que lo cree necesario porque ella también responde a la exigencia, común a todos los que hablan en la novela, de ocultar sus culpas y de propiciar secretamente la revelación de las de los otros. Con sus recursos, de acuerdo a sus posibilidades, Nené miente y oculta su propia infelicidad y desea la infelicidad de sus semejantes tanto como cualquier otro, tanto como Mabel. La diferencia entre una y otra no es, como en las tramas melodramáticas, moral (porque las dos se identifican con los mismos valores, los de lo que es conveniente), sino de competencia⁶: Mabel sabe más que Nené (de cine, de música, de modas, de Juan Carlos: de la vida) porque sabe manejarse mejor, con más habilidad y, sobre todo, con más audacia. El error de apreciación de Páez se explica, tal vez, porque en su lectura falta la referencia a la conversación transubjetiva que condiciona el diálogo-lucha intersubjetivo entre las dos amigas. Páez se limita a considerar lo que ocurre en el enfrentamiento entre

3 “Como en el teatro-en-el-teatro de Shakespeare, el folletín interior esquematiza metafóricamente, aunque invirtiéndola, parcialmente, la acción primordial del folletín-continente: en ambas novelas la mujer se ha entregado a ‘un muchacho joven’ que posteriormente resulta lesionado (Juan Carlos tuberculoso; Pierre gravemente herido); pero si Juan Carlos es expulsado al exterior –el sanatorio está en Cosquín, lejos de Coronel Vallejos–, Pierre es confinado en el interior –Marie lo esconde y lo cura en lo alto del granero–; en ambas novelas a la lesión sucede la intervención decisiva de un personaje marginal (la hermana de Juan Carlos / el hermano del ‘marido bruto’), pero en *Boquitas pintadas* esta intervención obliga a los zomas a separarse y en la novela de las cinco [el radioteatro] a unirse; por último, esta inversión (contagio/complicidad) suscita otra: Pierre mata, Juan Carlos muere” (Sarduy 1971, p. 564).

4 El radioteatro comienza siendo un instrumento eficaz para que Mabel sostenga su principal recurso de lucha en el diálogo con su amiga: el ocultamiento de lo que ella sabe sobre Juan Carlos y la otra ignora. “Para evitar que el diálogo se deslice hacia zonas peligrosas para ella, Mabel propone (o, mejor dicho, impone) escuchar la novela de las cinco de la tarde. El radioteatro se convierte así en interferencia respecto del deseo de saber de Nené: es ‘murmullo’, ‘ruido’ que tapa. Con todo, termina volviéndose contra sí mismo, ya que articula todo el diálogo entre las amigas, quienes, por identificación con los sucesos y personajes de la novela, van dejando a la vista sus deseos y frustraciones, se van descubriendo” (Kozak 1991, p. 27).

5 En este caso, las referencias a la literatura trivial a través del uso distanciado de sus convenciones.

6 También de extracción e inserción social (Mabel es maestra; Nené, antes de ser ama de casa, fue vendedora de una tienda).

dos y tal vez por eso se ve llevada a resolver la diferencia en oposición simétrica. Tratándose de la literatura de Puig, hay que tener presente que en ese diálogo, como en cualquier otro, no se trata sólo de una lucha entre dos, sino que hay además otras luchas que considerar: la que cada una sostiene con los Otros (que aparecen –que han aparecido siempre– entre ellas para ponerlas en pie de lucha), esas luchas en las que, pase lo que pase, las dos pierden.

Desde antes de comenzar a dialogar, desde antes de comenzar a ejercer presión una sobre otra a través de las palabras, Mabel y Nené ya se representan mutuamente como antagonistas por obra de la presión que lo Otros ejercen sobre ambas. Las dos sufren la violencia de la inculpação y de la intimación a responder que los Otros descargan sobre todos los que toman la palabra. Las dos se saben infelices y temen ser reconocidas como tales (Nené porque se ha convertido en una esposa y madre insatisfecha, Mabel porque presente que va hacia ese mismo destino en su intento de huir de las maledicciones del pueblo). Por eso necesitan hablar para ocultar su condición, simular la opuesta y, además, demostrar la infelicidad de la otra. Pero como para hablar tienen que hacerlo con la lengua de los Otros (la de la injuria mortal, que las inmoviliza en la humillación y la vergüenza), aunque consiguen durante el diálogo acorralar a la otra contra la evidencia de sus faltas, inevitablemente terminan exhibiendo lo que deseaban ocultar⁷.

Mabel y Nené no se consuelan de sus desdichas pequeño-burguesas –como alguna teoría ideológica de la cultura popular podra suponerlo– a través del consumo de relatos sentimentales (el radioteatro que escuchan mientras dialogan, por ejemplo), sino por medio de un recurso más directo: regodearse con la certidumbre de las carencias y desdichas ajenas⁸. Por eso ocupan buena parte del diálogo en tratar de poner a la otra en situación de exhibirse, en hacer que reconozca sus carencias y hable de ellas, pero sin declarar sus propósitos malintencionados e intentándolos disimular detrás de otros más amigables. En esta confabulación de todos contra todos, en la que cada una cuenta como aliado a su peor enemigo (los Otros), el principio de lo conveniente rruuestra toda

su miserable eficacia. Para Mabel es conveniente mostrarse cortés (como se supone tiene que serlo una vieja amiga) y disimular sus intenciones de acorralar y desnudar moralmente a Nené, para que esas intenciones puedan verse satisfechas durante el desarrollo del diálogo. Para Nené es conveniente actuar como si no reconociese las intenciones de Mabel, para que el diálogo prosiga y pueda obtener durante su desarrollo la información que desea (fundamentalmente sobre Juan Carlos) y para, eventualmente, si se presenta la ocasión, obligar a su vez a la otra a que se exhiba. En el intercambio de “amabilidades” con el que comienza el diálogo (las ironías de Mabel sobre la belleza de los hijos de su amiga y sobre lo “linda” que tiene la casa, ironías que Nené se ve obligada a entender literalmente y a desmentir) encontramos el primer ejemplo de este funcionamiento.

Después de un momento de silencio, en el que cada una se adhiere al lugar común melancólico que dice que “todo tiempo pasado fue mejor”, como si temiese que la otra le hubiese leído el pensamiento y se hubiese enterado de que también ella, en el fondo de su corazón, reconoce la infelicidad del presente, Mabel toma la iniciativa y con una sola pregunta, una simple pregunta, desencadena uno de los momentos más intensos de la batalla: “¿Sos feliz?” (p. 187). En este punto las dos amigas rozan los límites de lo conveniente, de lo que se puede decir-hacer, una contra otra, sin que el diálogo se interrumpa bruscamente. Puesta contra las cuerdas por la audacia de un contrincante que sabe más fuerte y más astuto, Nené convierte su debilidad (su incapacidad para responder) en el arma más potente. Responde con el silencio, extrae de la naturaleza paradójica de ese acto discursivo que es callar ante otro las fuerzas para sortear los peligros a los que quedó expuesta⁹. Nené sonríe enigmáticamente y así obliga a Mabel a que se haga cargo de la situación, a que vuelva a tomar la palabra para reencauzar el diálogo por los caminos convenientes: “–Se ve que sos feliz, tenés una familia que no cualquiera...” (*idem*). La tensión, provisoriamente, se disipa y la mentira insostenible de Nené (“–Si, no puedo quejarme”, *idem*), que las dos sostienen por conveniencia, cierra el episodio.

7 Esta dimensión de lucha cuerpo a cuerpo en la que se echa mano de los recursos más bajos no es la única que se puede reconocer en esta conversación entre amigas, pero sí, indudablemente, la que domina sobre cualquier otra. Los momentos en los que aparece, entre Nené y Mabel, una afectividad menos feroz (cuando irrumpen los recuerdos del pasado, cuando se abandonan a la melancolía de la rememoración), no son más que breves momentos de tregua entre una escaramuza y otra.

8 Cuando llega al edificio en el que vive Nené y advierte que su frente parece lujoso, Mabel se tranquiliza al comprobar la ausencia de una alfombra en la entrada: “El edificio donde ella muy pronto habría de vivir contaba en cambio con ese elemento decisivo para definir la categoría de una casa” (Puig 1974, p. 184). Después de transcurrida la charla, cuando abandona la casa de su amiga, se lamenta de tener que irse sin conocer a su marido “y por lo tanto sin apreciar cuánto lo habían desfigurado los muchos kilos adquiridos” (*ibid.*, p. 199): se lamenta por tener que privarse de un motivo suplementario de tranquilidad.

9 “No sabía qué responder, iba a decir ‘no puedo quejarme’, o ‘siempre hay un pero’, o ‘sí, tengo estos dos hijitos’, mas prefirió encogerse de hombros y sonreír enigmáticamente” (p. 187).

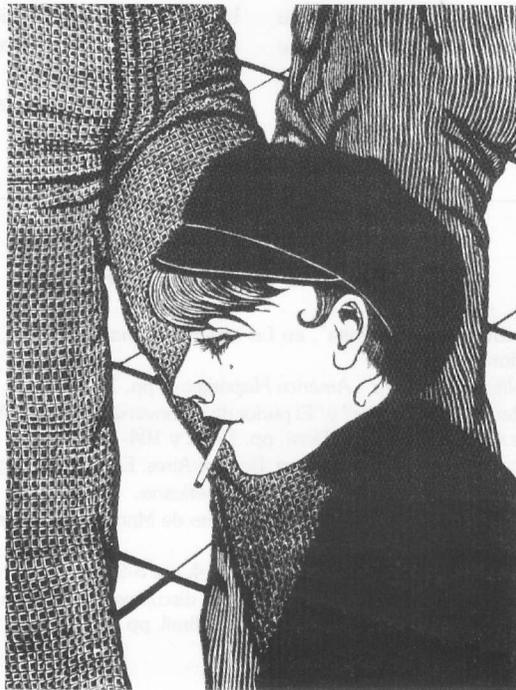
A pedido de Mabel, que no duda en ejercer sus privilegios de “visita”, las dos amigas pasan a escuchar el Radioteatro de la Tarde. Lo más notable en este momento de transición es el permanente ejercicio de desautomatización de los clichés románticos al que someten Nené y Mabel la trama del radioteatro, por seguirla desde las expectativas que definen los lugares comunes que las interpelan en sus propias y nada novelescas vidas. Nené quiere saber si la heroína es una chica “seria” o “de hacer programas” (p. 189) y le parece justo que “se embrome”, si “se entregó” (p. 190) antes de casarse; Mabel justifica el matrimonio de la muchacha con un hombre grosero y tiránico por el temor a “quedarse soltera y sola” (p. 194).

Además de ser una ocasión para que Nené y Mabel se confirmen, una frente a otra, en sus lugares respectivos de vulgaridad e ignorancia y de sofisticación y saber¹⁰, el radioteatro funciona también como motivación para que las dos mujeres deriven la charla hacia sus propias historias de amor, las que quedaron en el pasado. El sacrificio de Marie, que ayuda a Pierre a volver a la batalla sin intentar retenerlo a su lado haciéndole trampas, las lleva a preguntarse cómo habrían actuado ellas mismas en una situación semejante. Entre las cursilerías de Nené sobre la necesidad de saber “jugarse el todo por el todo, aunque sea una vez en la vida” (p. 195) y el fatalismo –a la medida de su irresponsabilidad– de Mabel, que asegura creer “que todo está escrito” (*idem*), aparece el recuerdo de Juan Carlos para apropiarse de la conversación. Mabel aprovecha (y propicia) la irrupción de este tema, el que más las apasiona, para desplegar toda su capacidad de decir cosas perturbadoras sin tener que hacerse cargo de los efectos que producen en el interlocutor. Su dominio sobre Nené es en este mo-

mento absoluto: despierta en ella el interés de saber lo que inevitablemente la hundirá (que el tamaño del pene de Juan Carlos es más que considerable y que por eso hace gozar tanto a las mujeres), exhibe todo lo que sabe sobre ese asunto pero sin explicar cómo lo supo y, finalmente, cuando ya logró lo que quería, se repliega detrás de la afirmación de que todo lo que dijo era mentira, nada más que una broma. El éxito de esta estrategia de sometimiento se mide por el interés –en el sentido chismoso del término– de lo que Nené deja entrever durante su desarrollo: que todavía

ama a Juan Carlos, aunque nunca más estará con él; que mientras estaban de novios no lo “aprovechó” sexualmente, como tantas otras, incluida Mabel; que no ama a su marido (ni goza con él), aunque deberá pasar a su lado el resto de su vida.

Quizá porque reconoce (ante Mabel y los Otros) que ya no tiene nada que perder en esta conversación, que todos sus temores fueron violentamente confirmados y sus desdichas y frustraciones, puestas al descubierto, Nené concibe “una forma de devolver en parte a su amiga los golpes asestados durante la reunión” (p. 198). Estas vez es ella la que tensiona al máximo el diálogo, la que lo pone al borde de su interrupción, y lo hace, como antes Mabel, enunciando una pregunta inconveniente¹¹: “¿estás realmente enamorada de tu novio?” (*idem*). Mabel tarda unos segundos en responder y ese silencio mínimo basta para que su “comedia de la felicidad” se derrumbe de inmediato y esta vez sea ella la que quede, de golpe, violentamente, al desnudo. Con la satisfacción y la tranquilidad que le da haber cumplido su misión, Nené se hace cargo de la continuidad del diálogo: restablece la situación denegando la inconveniencia de la pregunta (“–Ya sé que lo



10 “–¿Te gusta, Nené?”

–Sí, la novela es linda, pero ella no trabaja del todo bien. –Nené temió elogiar la labor de la intérprete, recordando que a Mabel no le gustaban las actrices argentinas.

–Pero si es buenisima, a mi me gusta –replicó Mabel recordando que Nené nunca había sabido juzgar sobre cine, teatro y radio” (pp. 192-193).

11 Inconveniente porque tendría que resultarle tan obvio que la única respuesta posible es la afirmativa, como para que no necesitara preguntar.

querés, pero de tonta una a veces pregunta cosas”, *idem*). Para “elevar” el tono de la reunión, las acciones concluyen, irónicamente, con la coincidencia de las amigas en el lugar común *kitsch* de las verdades sobre el amor que dicen los boleros.

Antes de ese final disciplinadamente apacible, la intimidad del diálogo hace lugar a una última pregunta de Mabel que oímos como diferente, por su origen y fin, a las otras. Abrumada por la falta de amor a su futuro esposo, y por el temor a que la convivencia no haga más que acentuar esa falta, Mabel interpela a su amiga: “Vos Nené ¿lo querés más ahora a tu marido que cuando eran novios?” (p. 199). Mabel se dirige a Nené desde un lugar distante de aquél en que se había situado hasta ahora: el lugar del antagonista aliado a los Otros para certificar la infelicidad del semejante. Aunque sabe cuál es la respuesta y sabe que

ésta implica la derrota de su amiga (lo que, hasta este momento, era la única razón para preguntar), Mabel prefiere ignorar lo que sabe y privarse de un último triunfo para tratar de establecer con Nené un vínculo de confianza que le permita sostener alguna esperanza de felicidad. Apelando a la experiencia de su amiga, busca, a través de esa pregunta, un Otro imposible detrás de los Otros, un Otro que le diga algo diferente a lo que los Otros imponen como certidumbre, un Otro que la reconforte y la consuele. No sabemos cuál fue la respuesta de Nené; acaso por piedad, el narrador olvidó transcribirla. Pero sabemos, por lo que sabemos de la conversación que atraviesa a estas dos amigas, que, cualquiera haya sido su contenido, esa respuesta conveniente no habrá servido más que para confirmarlas, a una junto y contra la otra, como sometidas a los Otros.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Giordano, Alberto (1992). “La conversación infinita”, en *La experiencia narrativa*. J. J. Saer, F. Hernández y M. Puig. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Kozak, Claudia (1990). “Una política del género”, *América Hispánica* 4, pp. 13-29.
- Mayol, Pierre (1994). “Cuándo decir, cuándo callar” y “El pudor de la conversación”, en AA.VV.: *Blablablá. La conversación en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Editorial La Marca, pp. 19-22 y 104-107.
- Páez, Roxana (1995). *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- Puig, Manuel (1974). *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Sarduy, Severo (1971). “Notas a las notas a las notas... A propósito de Manuel Puig”, *Revista Iberoamericana* 76-77, pp. 555-567.
- Schmucler, Héctor (1969). “Los silencios significativos”, *Los libros* 4, pp. 8-9.
- Vanderlynden, Anne-Marie (1981). “Hacia una semiología de los discursos referidos en *El beso de la mujer araña*”, en AA.VV.: *Organizaciones textuales*, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 271-278.