

Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig

Adriana A. Bocchino
Universidad Nacional de Mar del Plata

Sabemos cuándo nació (1932) y cuándo murió (1990) Manuel Puig. Sabemos que se fue del país en 1973 por amenazas políticas y por buscar formas de vida que aquí no resultaban posibles.¹ Sabemos que, en definitiva, sintiéndose un exiliado, no quiso volver. Podemos afirmar, entonces, que por cronología y publicaciones, la producción de Puig se piensa entre finales de los sesenta y finales de los ochenta. Y, dadas las condiciones fácticas enunciadas, podría pensarse, también, que se trata de un representante típico de la literatura argentina de los setenta puesto que reúne características para ese encuadre. Pero la escritura de Puig desafía esas previsiones.

Habiendo trabajado durante un tiempo escrituras de ficción radicadas en los '70 y, entre ellas, un tipo especial al que denominé *escrituras del exilio*, en las que pretendí pensar la

producción de Puig, resultó, a lo largo de la investigación, que su escritura escapaba siempre a mi mesa de trabajo.

Definidas las *escrituras del exilio*, en el sentido de escrituras producidas desde/contra una situación de conflicto político social, como un intento por reponer los sujetos, tanto autores como lectores, con un eje semiótico birreferencial que obliga a un proceso de retraducción o reescritura interna continua, como un espacio inversamente proporcional al tiempo del exilio, finalmente como único lugar de afincamiento y resistencia, o las *escrituras de los '70*, que engloban las anteriores y a las que en el juego de las definiciones se le suman características de corte marcadamente político en la constitución de su estética, la escritura de Puig no encaja en esas taxonomías. Ni siquiera en el proceso al que se ven sometidas las escrituras en el exilio en lo que se refiere a las operaciones de traducción, tratando de redefinir a cada paso un lugar de afincamiento.

La escritura de Puig siempre desafía, e impugna allí, mis conclusiones. Y, por lo tanto, su producción sólo fue mencionada de manera tangencial en aquellos trabajos: irremediablemente –para mi–, Puig había escrito desde los '70 y en una clara situación de exilio. Pero ahí hay otra cosa.

Resulta de aquí que el problema se relaciona con otra estética que su escritura pone en escena, claramente diferente de la propuesta para los setenta aun cuando escriba desde los setenta, y que queda mejor indicada, como algunos críticos han sugerido, bajo la denominación de postmoderna o de postvanguardia.

Tengo dos caminos para armar la investigación: por la negativa, reobservar en qué sentido Puig no encaja en lo previsto por mi investigación anterior; por la positiva, reposicionar su

escritura según una lectura que obture momentáneamente el carácter de escritura radicada en los '70, y producida en situación de exilio, para resignificar esta coordinada, en todo caso, en una instancia posterior.²

Es en este último caso que vuelvo a releer la producción de y sobre Puig, los diversos modos de leer que propone según una escritura siempre diversa, vuelvo a pensar la genealogía y los lugares de contacto –Arlt, Cortázar, el cine, el bolero, etc.- las diferentes entradas propuestas por la crítica -de las que el volumen del *Encuentro Internacional Manuel Puig* realizado en La Plata, es la muestra más acabada-, para volver a pensar y decidir dónde ubicar su escritura, cómo pensarla respecto de la inscripción en la década del setenta, cómo su diferente exilio, dónde ubicar esa escritura que, básicamente, es una escritura que a cada paso cambia y varía de ropa y puede ser a cada paso otra cosa y que, además en ese cambio, no registra demasiada tragedia, ni drama –a lo mejor sólo la explotación artística de lo dramático- y sí, más bien, cierta complaciente nostalgia que se contagia. Esta escritura parece tener un solo objeto: convertir cualquier cosa en otra haciendo de la conversión tema y procedimiento por donde pasan las historias, los personajes, los lugares, los géneros, la misma materialidad de la escritura.³

De suerte que esta escritura, travestida continuamente, deja de ser, en el ejercicio de su práctica, escritura de vanguardia para transformarse en otra cosa, en el mostrar las marcas de su paso, donde el mostrar, precisamente, resulta ser el lujo y el oficio (el artificio) del artista. ¿Escritura postmoderna o de posvanguardia? A lo mejor. Por lo menos sí es seguro que aparece como bisagra y opera reestructuraciones fuertes en lo que algunos llaman el sistema y yo prefiero llamar la colección de la literatura argentina. Una escritura travesti, digo, metida en el

centro del canon sin esfuerzos explicativos ni metaliterarios, globalizada y lenguaraz sin miramientos, en castellano, en inglés, en portugués, traducida, traduciéndose, pasando de la literatura al cine y del cine a la literatura, mezclándose sin reverencias, haciendo subir lo bajo y tirando lo alto desenfadadamente por hipócrita, falso y remanido. Una escritura travesti, vuelvo a decir, que no encaja, no podía encajar, en la estética que yo había diseñado para los '70 y que había propuesto como el último punto en la colección de una escritura de vanguardia y es, en este contrapuesto sentido, que la de Puig, posiblemente, sea nuestra primera escritura posmoderna.

Así, trataré de explicar esto que llamo el modo travesti de la escritura de Puig.

Según lo que puede leerse en la última crítica sobre su producción, salvo excepciones, tenemos un escritor que le da la palabra a los excluidos o cosa por el estilo, que socializa, que democratiza el discurso, que refuncionaliza los géneros menores, que deviene literatura menor, etc. Estas lecturas se remiten incluso a lecturas anteriores (la de Beatriz Sarlo, Teresa Gramuglio o Juan José Saer) que crearon, en mayor o menor medida, el espacio para la elaboración de esas hipótesis que hacen de lo menor el signo de la "escritura combativa", "subversiva" o, en definitiva, "de resistencia" (José Amícola, Julia Romero, Alberto Giordano), según una nueva manera política señalada por otros (Ana María Amar Sánchez).

Disiento un tanto con estos enfoques porque se me ocurre pensar que en Puig prima, por sobre la resistencia, más allá de la manera política que sea, el gesto del coleccionista. Y en este sentido, coincido con aquellos que lo colocan más cerca, por lo tanto, de una estética posmoderna que de cualquier tipo de imaginario que vincula estética y política según el esquema

clásico para pensar las escrituras del '70. Especialmente posmoderno si se piensa lo posmoderno en los términos en que lo exponía Frederic Jameson ya en 1984.⁴ Es decir, como una hipótesis de ruptura radical, relacionada con la decadencia del movimiento modernista y su repudio estético e ideológico a partir de quebrar, fundamentalmente, la relación positivizada de estética y política. Ni siquiera merece manifiestos ni declaraciones públicas. El repudio se lleva adelante en los procedimientos: a través del realismo fotográfico, la síntesis de estilos clásicos y populares, las películas comerciales, la eclosión del minimalismo, el triunfo del populismo estético, con el desvanecimiento de la antigua frontera entre la cultura de elite y la llamada comercial o de masas, y la emergencia de nuevas producciones con arreglo a las formas de esa nueva industria cultural. Lo que "fascina a los posmodernos", dice Jameson —y a Puig, con ciertos ajustes, le calza bastante bien— es precisamente, el paisaje degradado, kitsch, de series televisivas y la cultura de la publicidad y los moteles, de las películas de Hollywood serie B, de la "paraliteratura" con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular o la novela negra.

Jameson define la posmodernidad no como estilo sino como pauta cultural dominante que permite la presencia y coexistencia de rasgos muy diferentes, incluso subordinados entre sí. Características que, por otra parte, podían detectarse ya en el Modernismo y en el Romanticismo pero que aquí importan por la posición social de una pauta u otra como resultado de la canonización e institucionalización académica del Modernismo que ya no escandaliza a nadie, incorporándose a la cultura oficial mediante la producción estética integrada a la producción de mercancías en general. Habría, entonces, una falta de profundidad porque hay nuevo tipo de superficialidad don-

de el mundo objetivo se ha convertido en un conjunto de simulacros: en esta línea, el pastiche, como forma retórica de la posmodernidad, eclipsa a la parodia. Se trata de una sociedad dominada por una lógica espacial donde lo que se propone son colecciones de fragmentos como práctica fortuita de lo heterogéneo y lo aleatorio, definida ya en el '67 por Susan Sontag como un mundo superficial "bajo un tropel de imágenes cinematográficas" que producirían la ilusión estereoscópica del camp.

Para Jameson el término posmodernidad es esencial para designar una actitud del arte completamente nueva: la del pleno acceso al mundo de la producción de bienes de consumo, es decir, de la producción de mercancías; y esa sería la forma cultural del capitalismo tardío del mismo modo que el realismo habría sido la forma artística privilegiada del primer estadio del desarrollo industrial capitalista y el arte moderno del momento económico del imperialismo y del capitalismo monopolista.

En esta línea, los textos de Puig son, cada vez más, en cada texto, es verdad, collages de restos, de géneros menores, de rumores, pero no me parece que estén reunidos según un objetivo "ético" -como propone Alberto Giordano- o "resistente" -el caso de Romero por ejemplo-, sino bajo el gesto del coleccionista que "tiene el íntimo placer en la posesión y la muestra" al decir de James Clifford (148). Que el objeto "relumbre" en el momento de un peligro -tales son las palabras que utiliza Benjamin para justificar el fetichismo del coleccionista⁵- me parece que es otra historia respecto de la producción de Puig. Y, en todo caso, habría en él un tipo de fetichismo positivizado según otro sentido que no es el del objeto valorado por su resistencia al olvido.

Cuando se propone en Puig la correlación de escritura y uso de la lengua menor, funciona, sospecho, en un sentido diferente del que se piensa desde el ángulo de la resistencia o la crítica social. Más bien hay fascinación ante ciertos discursos, ciertas anécdotas, ciertas formas de vida, ciertos personajes y, entonces, una puesta en escena, una mostración, una exhibición de la colección. No me parece que el para qué, en términos literalmente políticos o éticos, sea una cuestión que le preocupe.⁶

En tanto en una escritura de vanguardia hay confianza en la posibilidad de producción de un cambio a través y más allá del lenguaje, en Puig no parece haber más allá ni más acá de la escritura, salvo prolegómenos y consecuencias dentro del juego de la escritura.

Se ha dicho hasta el cansancio que hace uso del género menor -cada crítico tiene su propia grilla de géneros menores utilizados por Puig según qué textos de la producción enfoque- y se le suele dar una interpretación ideológica por la consideración de la minoridad de los géneros usados. Allí está el punto de disenso: creo que habría que comparar, tal como propone Jameson, el procedimiento respecto del uso para llegar a una definición e invertir la categorización de lo menor. Por un lado el montaje vanguardista y, por el otro, el pastiche posmoderno: habría que preguntarse qué hace la escritura de Puig, a cuál de las dos propuestas responde, con qué procedimiento de macroestructura se maneja y cómo considera eso que la crítica académica llama lo menor.

Una hipótesis primera es que esta producción, como dije, es una bisagra y pone en la escena de su escritura, además, este paso. Lo de Puig va del uso del montaje, que ya en él es cinematográfico, en *La traición de Rita Hayworth*. -y esto lo separa del

montaje literario o pictórico de la vanguardia histórica-, hacia el gesto de la colección que hace pastiche o collage, o parodia vacía en *Sangre de amor correspondido* y *Cae la noche tropical*. Y además habría que ahondar sobre las consecuencias de estas figuras a fin de plantear hipótesis sobre la recepción que rondarían la cuestión de la apropiación y el uso en los casos específicos de la crítica y el cine dentro del marco del mercado, categoría esta última que la crítica literaria no siempre tiene en cuenta y donde ella o el hotel "Boquitas pintadas" -valga el paralelismo deificado que propone la disyunción-, son ejemplos sintomáticos de la estrecha relación que existe entre la estética de Manuel Puig y el mercado. La categoría "mercado" debería empezar a ser considerada más seriamente en lo que se llama la constitución de las estéticas puesto que facilitaría algunas consideraciones acerca de la recepción.

Puig no propone ningún cambio con su literatura: busca el efecto, sin duda, si se quiere como lo buscaba la vanguardia, pero no en el sentido del shock sino en el del show posmoderno. Y, en cuanto a lo menor, resultaría, desde este punto de vista, una definición obsoleta de aquello que circula mayoritariamente, valga la paradoja.

a partir de Boquitas pintadas tengo muy en cuenta los límites de la atención del lector, nunca le exijo demasiado. En la primera novela sí hay unos tramos un poco densos, pero ahora me interesa mucho cierta agilidad, hacer un poco show de la literatura -claro, siempre con algo atrás-, alguna tarea de investigación para mí, pero el resultado debe tener la amenidad de un show. (Sosnowski, 77).

La posmodernidad se define, en principio, arquitectónicamente, y entre otras cosas, por los no lugares (los shopping, los hoteles, los aeropuertos). De igual manera podríamos definir el género posmoderno por el no género así como la escritura travesti por el vestido, es decir, la superficie, donde no importa qué hay debajo sino sólo los brillos y los efectos, los golpes bajos o los dulcificados afectos

En esta línea digo que la escritura de Puig incluso invita a la práctica travesti. Si se habla de travestimientos del lenguaje no es lo mismo que hablar sobre el travestismo de la escritura y de los géneros: en el coleccionismo hay algo de esto cuando se habla de la posesión y la muestra, el fetichismo. En Puig se trata de travestismo, no de travestimientos⁷: podría decirse, la mostración alegre o complaciente de la diferencia de la diferencia. Práctica en la que se implica producción, uso y consumo. El travestismo pone en funcionamiento una manera específica de circulación de la mercancía donde la ley, lo que se compra, es que nada sea lo que parece. Se sabe que esto es así y, en verdad, no importa o se juega a que no importa -la ley es que no importe-, porque el que nada sea lo que parece es la razón de ser del travestismo: lo que sí importa es que el disfraz, que se note que es disfraz, permita una actuación a la altura de las circunstancias sin que omita o cierre la posibilidad de pensar que siempre puede ser otra cosa. Las escrituras de Puig, como escrituras travestis, nos ponen ante, nos meten en, el regodeo y goce de la práctica travesti, el fetichismo, la perversión del coleccionista: posesión y muestra al alcance de la mano, mirar y no tocar, o tocar a condición de pagar, es decir, poniendo claramente en escena el mecanismo de circulación de la mercancía o, lo que en este caso es lo mismo, aceptar jugar el juego de que se trata de mercancía y que, como tal, sólo exige, nada más, la apropiación y el consumo.

En la práctica travesti quedan travestidos todos: autor / narrador /personajes /lectores: pasan de una piel a otra continuamente, se citan, se plagian, se imitan, al punto que la cita, el plagio, la copia, la imitación, el disfraz, el/la/lo travesti, es lo que importa y no un supuesto original. En tanto el coleccionismo no aberrante es un acto de resistencia -puesto que es el acto que produce una fijación de resistencia al olvido-, el coleccionismo de Puig, a lo mejor, si es el aberrante, el perverso -habría que aceptarlo- que nos mete en la práctica travesti en estado de semi-inconciencia. Efecto respetuoso, en definitiva, de la lógica del placer -y del mercado- que sería aberrante, en verdad, si fuera dirigido en el plano de lo absolutamente consciente.

Dice Puig:

Después de dar con la cabeza contra la pared me di cuenta de que haciendo cine lo que me daba placer era copiar. Crear no, no me interesaba para nada. Lo que me interesaba era crear cosas de otra época, cosas ya vistas. (Sosnowski. 70).

En esta línea, podría decir que la escritura de Puig también se caracteriza por la metalepsis, "recurso que consiste en la inversión o la confusión de niveles narrativos distintos" donde, como dice Genette, "lo más inquietante [...] estriba en esta hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético sea, quizás, siempre diegético, y que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, pertenezcamos quizás a algún otro relato" (1972: 244-245). Y así, la práctica travesti, mediada por el placer y el mercado, estaría altamente positivizada porque, en realidad, sería el verdadero procedimiento productivo de las diferentes escrituras.

Introducir la cuestión de género en las relaciones de poder, tanto en la esfera pública como en la privada, resulta fundamental, pero el problema siempre estará en definir el género. En este sentido, como en otros en Puig, también se apunta a deconstruir "toda posición dogmática y estereotipada" y no es la voz de lo masculino ni de lo femenino, ni siquiera de lo gay, sobre lo que se construye el género de esta escritura sino sobre la voz de lo/el/la travesti, la voz del híbrido. Se trata de la permanente impostación de las otras voces y esa es su razón de ser.

Dice en otra ocasión: "*para mí la única sexualidad natural es la sexualidad total... si la gente fuera realmente libre no se definiría dentro de los límites de un (solo) sexo.*" (Muñoz, 80)

Ahora bien, pensada tal definición en la escritura, se podría decir que estoy hablando simplemente de polifonía bajtiniana con otro nombre, un tanto más provocativo. Pero no, aquí se trata de otra cosa, no es la polifonía de la ideología sino la materialidad de una escritura que se viste y se desviste y fundamentalmente lo que muestra es ese vestirse y desvestirse a fin de que quede claro que nunca nada es lo que parece.

Me interesa en particular esta cuestión: no se trata de las historias o los personajes y sus inclinaciones sexuales, sino del movimiento de la escritura cuyo fondo constructivo es el travestismo.

Aquí hay una categoría crítica que la teoría sería no utiliza y que es la del *entretenimiento*. La escritura de Puig, en ese continuo vestirse y desvestirse, básicamente entre-tiene: de allí la cuestión de la seducción, la fascinación, el encantamiento que produce la lectura de sus textos. Se trataría, entonces, de escritura que vuelve muy tranquila, sorteando la vanguardia, por el lugar del entretenimiento, que nos sostiene entre, donde

el que nada sea lo que parece es el punto de anclaje del interés del lector para ésta y, en definitiva, toda forma de literatura: todos los niveles pasan por allí (personajes, discursos, géneros sexuales y textuales, espacios, tiempos) cambiando constantemente, siempre en marcha, sin originalidad, ni autoridad textual ni discursiva. Por ello no hay, no puede haber, lectura unívoca, no hay sujeto ni sujetos plenamente identificables pero, a diferencia de una tradición canónica, esto no resulta trágico sino di-vertido.

Creo, hablando otra vez en términos morales, que mi única obligación es la de ser sincero. Expresar mi visión de las cosas. Ante todo, escribiendo aclaro mis propios problemas y si, en ese proceso, alguien me sigue, bienvenido sea. Ahora bien: me propongo contar las cosas de la manera más atractiva posible. Eso se explica, quizás, porque provengo del cine, del mundo del espectáculo en general, y quiero hacer de cada libro un show, entretener. (Torres Fierro: 513-514).

En el final, ya debo empezar a corregirme: no el fetichismo perverso, el que va por abajo, sino el fetichismo di-vertido, el que va alegremente por la superficie, cosa que podría haber dicho Deleuze, pero lo dicen más claramente Nadia y Lohana, travesti una, transexual la otra: para pensar las diferencias dentro de la diferencia habría que pensar un término que las abarque como el de "minorías sexuales", pero "la palabra travesti -dice Lohana- suena más divertida" (Moreno: 7).

Por otro lado, Nadia, presidente-gurú de OTTRA dice:

Yo te puedo decir que una persona transexual es

una travesti que pasa por quirófano y que mediante una vaginoplastía adapta sus genitales como los de una mujer. Antes de ser transexual tiene que pasar por la etapa de travesti, es decir, fue una travesti que no se ha sentido cómoda con su cuerpo y ha decidido cambiarlo. Nosotras tratamos de disfrutar de nuestro cuerpo, de no dejar de sentirnos mujeres [...] La vaginoplastía, además te deja frígida, te quedás sin pito y sin clítoris. (Herbach, 42).

A lo que Molina podría agregar, si ustedes recuerdan *El beso de la mujer araña*: “Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres” (207).

Así, la escritura travesti no reniega del género porque la cuestión pasa por disfrutar el cuerpo en el género: la escritura travesti disfruta su travestismo. Y lo que Roberto Echavarren propone tanto en *Cobra* como en *El beso...* acerca de la regencia del modelo del teatro como un alarde de mimetismo femenino por parte del homosexual, con el fin de equivocar al macho, podría decirse respecto de la escritura travesti con el fin de equivocar y entretener al lector (1998: 251).

Lo que la crítica ha planteado respecto de los géneros sexuales en los personajes y sus ambiguas, conflictivas, indecisas personalidades, habría que plantearlo sobre el problema de la escritura en Puig. Y es desde allí desde donde es necesario repensar la producción Puig como bisagra, en la teoría y la historia de las escrituras según estas nuevas posibilidades de los géneros en las escrituras. Bisagra que recupera lo menor, lo insignificante (como se prefiere decir) que, en otro registro, sintomáticamente, es lo común, lo cotidiano, es decir lo mayor, lo tan común disimulado.

Notas

- ¹ . “¿Odiaría la ciudad porque pocos meses después de que Héctor Cámpora renunciara a la presidencia de la república, en 1973, recibió amenazas telefónicas de la triple A por algunas frases antiperonistas en su novela *The Buenos Aires Affair?* ¿O, porque, como él mismo diría en los años ‘80, los críticos empezaron a hostigarlo, y se le cerraron de golpe las puertas de medios como la revista *Gente* y el Canal 7, que eran –como él diría– ‘básicos para la difusión de mis libros?’” [...] “Carlos Puig cree que no fueron esas las únicas razones sino también el aire represor que enrarecía la ciudad, el prejuicio argentino contra los *diferentes*”... (Martínez, T. E., 2).
- ² . Mientras escribo este artículo, Graciela Speranza publica *Manuel Puig. Después del fin de la literatura* que resignifica esta coordenada en un sentido encuadrado en las estéticas del pop art.
- ³ . Cuando digo “escritura” me refiero a la noción que reelabora Noé Jitrik, en deuda polémica con Jacques Derrida, especialmente en “Un primer despliegue de nociones de escritura” y “La escritura, los signos y los huecos. Otro modo de acercarse al concepto de escritura” (1993): se trataría de un trazado de signos, una articulación gráfica que, por una lógica de ocupación del espacio, posee carácter espacial poniendo en escena una oposición central con la palabra hablada. Escritura sería, así, materialidad, constituyendo un sistema de múltiples diferencias parciales en cada una de las que, consideradas como lugar, los elementos entran en oposición y contrastes. Este movimiento interno al proceso de escritura hace al fundamento de su ritmo particularizando cada escritura. Se llamaría texto, entonces, a tales manifestaciones como momento concreto entendido como un conjunto orgánico y organizado de diferencias. Entre la variedad de escrituras posibles, la literaria pondría el acento en el proceso y en quien lo desencadena abriendo la posibilidad de trazar una teoría e historia de la escritura que no la hiciera aparecer como elemento secundario sino como elemento autónomo entre la lengua y el habla saussureana. Como huella, como marca, pretende fijar un sentido, de alguna manera siempre inabarcable; como práctica modifica en su ejercicio aquello que supone que representa y libera sentidos que desbordan los que estarían encerrados en lo representado. De suerte que al replantear una teoría y una historia de la escritura, la cuestión de los géneros, desde este enfoque, requiere nuevas definiciones que permitan pensarla en estrecha relación con los géneros sexuales. La marca sexual se inscribiría en la textual, precisamen-

te, a través de la escritura. Tampoco pueden olvidarse las palabras de Roland Barthes en "Del habla a la escritura" cuando dice: "La escritura no es el habla y esta separación ha recibido en estos últimos años una consagración teórica: aunque no es tampoco lo escrito, la transcripción; escribir no es transcribir. En la escritura, lo que está *demasiado* presente en el habla (de una manera histérica) y *demasiado* ausente en la transcripción (de una manera castradora), o sea el cuerpo, en la escritura entonces, vuelve, pero según una vía indirecta, mesurada, y para decirlo de una vez: *justa*, musical, por el goce y no por lo imaginario (la imagen)" (15).

- 4 . Especialmente en "De cómo el *pastiche* eclipsó a la parodia" y "El *collage* y la diferencia radical" de *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (41-45 y 72-75 respectivamente). Incluso habría que recordar lo que plantea Genette sobre el *pastiche* en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*: "Y es que, al contrario que la parodia, cuya función es *desviar* la letra de un texto, y que, para compensar, se obliga a respetarlo lo máximo posible, el *pastiche*, cuya función es *imitar* la letra, pone todo su empeño en deberle literalmente lo menos posible. La cita directa o el préstamo, no tiene sitio en el *pastiche*". (96).
- 5 . Según lo planteado respecto del concepto de colección en Benjamin, habría una justificación desde el punto de vista de la teoría crítica del gesto del coleccionista (que no puede ser pensado sino como fetichista) como el único gesto posible de resistencia al olvido "en los momentos de peligro".
- 6 . En esta línea alcanza con revisar algunas de las entrevistas concedidas.
- 7 . El travestimiento sería una versión literaturizada del travestismo y no es eso lo que sucede en la escritura de Puig: se trata de un principio constructivo, una puesta en práctica que construye, a su vez, una materialidad, y no, simplemente, de un asunto posible de ser llevado a la literatura.

Bibliografía

- Amícola, José - Graciela Speranza (comp.) (1998). *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Amícola, José (1998). "Para una teoría de la composición. Lectura de los pre-textos de *El beso de la mujer araña*". *Encuentro Internacional...* 29-41.

Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig

- Barthes, Roland (1983). *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, México: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter. "Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs" y "Tesis de Filosofía de la historia", *Discursos Interrumpidos I*. Bs. As.: Taurus, 1989. (87-130 y 175-192).
- Catelli, Nora (1982) "Entrevista con Manuel Puig. Una narrativa de lo melifluo", *Quimera* Nº 18, de abril. 22-25
- Clifford, James (1994) "Sobre el coleccionismo de arte y cultura", *Criterios* Nº 31, enero-junio. 131-150.
- Corbatta, Jorgelina (1983) "Encuentros con Manuel Puig" *Iberoamericana*, Nº 123-24, 591-620
- Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Echavarren, Roberto (1998). "Identidad versus vapor", Amicola - Speranza (comp.) *Encuentro internacional...* 245-258.
- Genette, Gerard (1972). *Figures III*, Paris: Seuil
- _____ (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus
- Giordano, Alberto (1996). "Manuel Puig: Micropolíticas literarias y conflictos culturales". *Boletín/5*, 17-34.
- Gramuglio, María Teresa (1980) "El discreto encanto de Manuel Puig", *Punto de Vista*, Nº 8, 33-35.
- Herbach, Christian (1997). "Plata, sexo & detención" (Entrevista a Nadia, presidente de OTTRA). *Paredón y después* Nº 8, 38-42
- Jameson, Fredric (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós. 1ra. reimpresión (1ra. edición 1991).
- Jitrik, Noé (1993). *El conflicto de las semióticas*. Mar del Plata: Maestría en Letras Hispánicas, UNMDP.
- Martínez, Tomás Eloy (1991). "Hace un año Manuel Puig. Últimos días de un expatriado. Él, que no quería morir". *Página 12*, 21 de julio.

- Moreno, María (1997). "Lohana de lejos" (Entrevista a Lohana Berkins). *Radar*, 10 de agosto, 4-7.
- Muñoz, E. M. (1987) *El discurso de la sexualidad en Manuel Puig*. Madrid: Pliegos.
- Puig, Manuel (1968). *La traición de Rita Hayworth*. Bs As : Jorge Álvarez.
- _____ (1969). *Boquitas pintadas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- _____ (1976). *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1982). *Sangre de amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1988). *Cae la noche tropical*. Barcelona: Seix Barral.
- Romero, Julia (1998) "Estéticas consagradas y marginales. Algunas hipótesis sobre la producción édita e inédita de Manuel Puig" Amicola - Speranza (comp.) *Encuentro internacional...* 42-50
- Saer, Juan José (1975). "La literatura y los nuevos lenguajes". Fernández Moreno, César (comp.). *América latina en su literatura*. Bs As.: Siglo XXI, 301-316.
- Sánchez, Ana María Amar "Política y placer: las seducciones del mal gusto" Amicola – Speranza (comp.) *Encuentro internacional...* 137-145.
- Sarlo, Beatriz (1988). "Entre el folletín y la vanguardia". Sobre Manuel Puig. Entrevista de Mónica Sifrim, *Clarín*, 2 de agosto. 4-5.
- _____ (1990) "El brillo, la parodia, Hollywood y la modestia", *Página 12*, 29 de julio, 22.
- Speranza, Graciela (2000). *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Bs. As : Norma.
- Sontag, Susan (1984). "Notas sobre lo camp", *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral. 303-321 (1ª ed: 1967)
- Sosnowski, Saúl (1973) "Entrevista. Manuel Puig", *Hispanamérica* N° 3, 69-80
- Torres Fierro, Danubio (1975). "Conversación con Manuel Puig: la redención de la cursilería". *Eco* N° 173, marzo, 507-515.