

Borges, Arlt y Puig: *Los Espejos ineludibles de la Literatura Argentina*

María Fasce

A modo de introducción

Todo intento de aproximación a un estudio de la literatura argentina presupone la respuesta a una pregunta previa: qué se entiende por literatura argentina o, mejor, cuáles son los elementos que determinan una literatura nacional. Lo que no es tarea fácil si, por ejemplo, tenemos en cuenta que Abelardo Castillo considera a Shakespeare el fundador de la literatura inglesa por la misma razón por la que Borges lo sospecha inconfesadamente italiano: por el uso del lenguaje. Qué decir de Beatriz Sarlo que postula que "La reputación de Borges en el mundo lo ha purgado de nacionalidad".(1)

Es precisamente la figura de Borges la que nos ha servido de punto de partida para un posible acercamiento a la literatura argentina de este siglo. Nuestra hipótesis de trabajo es la configuración de un triángulo decisivo cuyos vértices restantes serían Roberto Arlt y Manuel Puig.

1- El idioma de los argentinos: lenguaje y estilo

Borges es el primero en plantearse un problema que, hasta entonces, no había tenido formulación en nuestra literatura: ¿cómo debe escribir un escritor argentino? Admirador de Ricardo Güiraldes, en conflictiva relación con Lugones y su estilo, Borges debió haber advertido el hecho de que la gran obra "nacional" del nuevo siglo no era *La Guerra Gaucha* sino *Don Segundo Sombra*. ¿A qué se debía ese fenómeno si ambas transcurrían en el campo, si ambas presentaban personajes indudablemente "argentinos"? Lugones había escrito un libro grandilocuente, que pintaba las pampas en la lengua abarrocada del Siglo de Oro español; Güiraldes había tenido el buen tino de dejar hablar al reserito, así como Hernández había sabido escuchar a Fierro. Había que escribir, entonces, como argentinos; es decir, reproduciendo el habla, no la lengua adquirida.

Ya Sarmiento había escrito en un español liviano y elegante, matizado de galicismos, acorde a cierto desprecio altanero por la madre patria. Mucho antes, Echeverría, había oscilado entre la copia realista del habla para "El Matadero" y los afrancesados versos de "La Cautiva". Borges, como Dante, puede considerarse el fundador de la literatura argentina al sentar las bases del prestigio del habla local, un habla que se aleja del español castizo, pero también de sus distintas versiones latinoamericanas. Claro que la solución no era tan sencilla y, paradójicamente, Borges se convertiría en un "escritor argentino" a pesar de libros barrocos y amanerados

como *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928) y no gracias a ellos (el propio Borges, por otra parte, acabará repudiándolos). En tales libros Borges postulaba y practicaba la supresión de la -d final, combinaba el lunfardo y el gauchesco, y sugería algunos procedimientos para "ensanchar" el idioma, como la derivación de adjetivos, verbos y adverbios de os sustantivos (literatizado, geometral). El genio de Borges, superior a sus "poses"(2), concibe sin embargo, en 1925, un libro tan esencialmente argentino como *Luna de enfrente*, en cuyo prefacio deja constancia de que sus versos están escritos en criollo, "no en gauchesco y arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña". En 1932, escribe estas palabras que resultarían premonitorias:

"...porque ser argentinos es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos también, buenos o tolerables escritores". (3)

Tres años más tarde aparece un relato fundacional, "Hombre de la esquina rosada" (*Historia universal de la infamia*), en el que Borges exhibe, por primera vez, ese tono coloquial ("¡Vayan abriendo cancha, señores, que la llevo dormida!") que él mismo llevará a su esplendor, y que luego persistirá en sus sucesores, notablemente en Bioy Casares y en Julio Cortázar.

Mientras tanto, Roberto Arlt se convertía en el primer "escritor profesional" argentino. Arlt escribía compulsivamente, acuciado por una necesidad material que marcará y condicionará toda su obra. Si Borges escribía inevitablemente "bien" para sus contemporáneos, Arlt "escribía mal"; así se articulaban las dos caras de la literatura argentina para cierto reduccionismo crítico: los "bordados" de Borges, la torpe violencia instintiva de Arlt. No se trata aquí de demostrar que Arlt escribía bien lo que, en términos gramaticales, es evidentemente indefendible (en cualquier página de Arlt podemos leer construcciones como la que sigue "...y si en aquellos instantes Ester Primavera se acercara a mí para matarme, yo no me habría movido"). Piglia está en lo cierto, sin embargo, cuando afirma:

"Cualquier maestra de escuela primaria, incluso mi tía Margarita, dijo Renzi, puede corregir una página de Arlt, pero nadie puede escribirla". (4)

Podríamos decir que Borges "copia" el habla porteña o arrabalera. Y escribe en su propio lenguaje los relatos más abstractos de *Ficciones*, por ejemplo. Arlt "transcribe" su propio lenguaje (el porteño urbano, totalmente desprovisto de notas gauchescas) que, casualmente, coincide con el de sus personajes -esto resulta evidente

en las *Aguafuertes porteñas*-, y, por otra parte, contamina su obra de aquellas "marcas" que considera propias de la Literatura, y que son, en su caso, giros y expresiones provenientes de las malas traducciones castizas de los clásicos. Pero sucede que, como a Borges, su genio lo traiciona, y a pesar de sus enredos, manillas y deliquios, las descripciones introducidas al estilo de las novelas decimonónicas (de las malas traducciones de las novelas decimonónicas, insistimos) acaban en fragmentos bizarros y asombrosos. Esa combinación extraña, ese malabarismo, configura el estilo arltiano.

Arlt escribe mal, sí, pero escribe mal sobre todo cuando pretende escribir bien. La suya no es una escritura estilísticamente perversa, como pretende Piglia; Arlt no busca señalar su carencia a través del estilo, sino que esa carencia se muestra *malgré lui* (como diría el propio Arlt). No es sincero cuando en su prólogo a *Los lanzallamas* afirma que "entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente no es posible pensar en bordados". Arlt escribe mal fatalmente, su esfuerzo por escribir de modo correcto se ve, entre otras cosas, en el cuidado para evitar la repetición de palabras (así el "jorobadito" pasa a ser "contrahecho", "corcovado" y "giboso") (5). Su situación de "inferioridad" social y, en consecuencia, cultural (según señalan José Bianco y Cortázar), ese "complejo" reconocido o no, lo lleva a rechazar -no sin algo de resentimiento- dos polos supuestamente opuestos: el lenguaje gauchesco (6) y el "esnobismo" de "leer a Joyce en inglés" (7); lo que le queda, entonces, es su propio lenguaje, del que no puede desprenderse -afortunadamente-, y el estilo "bello" de las malas traducciones. Arlt escribe con visible esfuerzo:

"Allí avanzaba a tientas una humanidad de larvas densas, entre espesores alternativos de luz y sombra. Las almas giraban como peonzas, chocaban ayuntándose en cohabitación transitoria..." (8),

Pero lo que aún hoy sigue asombrándonos es el "Rajá, turrítito, rajá" de *Los siete locos*, o las sonrisas "cinqüitas" de los hombres y "esas muchachas de blusa de tela livianas y espalda algo encorvada" que poseen una pena "que las embellece, volviéndolas pálidas y dejándoles en las manos esas transparencias monjiles de las mujeres enclaustradas" (9).

Arlt no plantea la transgresión desde su estilo, como sostiene Piglia (o Renzi) (10), sino, como luego veremos, desde los temas, o, mejor, desde la focalización. Es el punto de vista, sumado al lenguaje, lo que configura el estilo arltiano, lo que permite que hoy leamos con asombro renovado *El amor brujo*, mientras que *Nacha Regules* de Manuel Gálvez, con su distanciamiento y su anacrónico español castizo, haya pasado con justicia al olvido. Si hay un caso -quizá el único- al que puede aplicarse la arbitraria afirmación de Buffon "El estilo es el hombre", ese caso es Roberto Arlt. Borges ha elegido su estilo y su lenguaje; Arlt es su estilo y su lenguaje.

Con Manuel Puig la ecuación se complica. Borges y Arlt poseen, en mayor o

menor medida, una cultura libresca de mayor o menor prestigio; la cultura de Puig es casi exclusivamente cinematográfica. El español de Puig -sobre todo el de sus dos primeras novelas, *La Traición de Rita Hayworth* y *Boquitas Pintadas*, a las que nos circunscribiremos - (11), se nutre de dos fuentes: los medios de comunicación y las "voces" conocidas. Los personajes son sus voces. El estilo de Arlt delata a Arlt; el estilo de Puig delata su ficción, su mundo. Las palabras de Piglia sobre Arlt sólo pueden aplicarse con irreprochable rigor a Puig: "ese estilo alquímico, perverso, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del tema de sus novelas" (12).

2- La Elección de un Ámbito

En 1926 Arlt dedica su libro *El juguete rabioso* a Ricardo Güiraldes. Su admiración por *Don Segundo Sombra* y por su autor no le impedirían escribir seis años más tarde una de sus aguafuertes más cáusticas: "La mula de lo gauchesco" (13). La cuestión a resolver no era ya el lenguaje sino el tema y el tipo humano que mejor representaba la "esencia" argentina, esa esencia sobre la que se interrogaba la gran ensayística de los 30. Raúl Scalabrini Ortiz, en *El hombre que está solo y espera*, establece al porteño como sinécdoque del argentino; Mallea, en *Historia de una pasión argentina*, habla de la Argentina visible y la Argentina invisible; Ezequiel Martínez Estrada, en su *Radiografía de la Pampa*, señala el pecado original del "lucro", pecado que arrastraríamos desde la colonización española. La visión pesimista de Martínez Estrada, acorde con la crucial situación del país, irá en aumento hasta culminar en su libro póstumo, *La cabeza de Goliat*: la Argentina tiene un cuerpo gigante pero pobre, y una cabeza (Buenos Aires) que crece cada vez más. Todas estas ideas se encuentran de modo manifiesto en la narrativa de Arlt.

Castillo se equivoca cuando afirma que "El paisaje carece de importancia en nuestros libros" (14), basta con citar dos ejemplos: Horacio Quiroga (en particular, *Los desterrados*, donde la naturaleza del noreste argentino es antagonista de los personajes de todos los relatos), y, hoy, la narrativa de Héctor Tizón. Para Cortázar (15) esa "presencia del paisaje" se manifestaría de modo indirecto: nuestra inmensidad geográfica sería un "factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito". Dicho de otro modo: los grandes espacios favorecerían el desarrollo de la literatura fantástica. Lo que resulta lógico si pensamos en la cuentística de Borges: relatos realistas que se desarrollan en espacios abiertos o propicios al "color local" ("El fin", "La intrusa", "Hombre de la esquina rosada"), y relatos fantásticos ubicados en una ciudad sin marcas excesivas, que podría ser Buenos Aires, pero también París o Ginebra. En ambos casos la literatura de Borges señala una evasión, no de la pampa y su inmensidad, sino de una ciudad demasiado compleja, cuya realidad resulta poco propicia para determinada literatura.

Arlt y Puig, en cambio, descubren en el Buenos Aires urbano una esencia nacional

que excluye igualmente la identificación con la pampa y con las ciudades europeas. Resulta curioso que cuando los personajes de Arlt quieren evadirse lo hagan pensando en Europa o soñando con el trópico:

"Los labios se rozan reteniendo el aliento. Inesperado perfume de naranjas los desvanece en la noche de una fiebre tropical. Grandes estrellas plateadas ocupan el espacio entre sus ojos. Africanas de labios maduros los espían sonriendo entre anchas hojas de bananeros..." (16)

Puig, por su parte, responde así a la pregunta de Corbatta acerca de la constante del trópico en su obra:

"Quizá porque estoy siempre dando vueltas en torno de la ausencia de paisaje en la pampa. Mi mayor aspiración fue siempre vivir en el trópico" (17).

Más agobiante que esa ausencia que expone la pampa sin límites es la convulsionada y poco prestigiosa realidad de la Argentina urbana y pueblerina de los 30' y los 40', de esa "cloaca porteña" que ya estaba en los tangos de Discépolo.

"Tampoco me interesan los personajes geniales sino los mediocres", confiesa Puig, "aquéllos que sufren bajo el peso de una cultura represiva". No se trata de escribir relatos fantásticos entonces, para demostrar, de un modo kafkiano, la manera en que el medio oprime a los individuos. Es preciso dar cuenta del drama urbano, o, mejor dicho, de la "comedia", si aceptamos con Dürrenmatt que la tragedia es un género imposible en la época contemporánea.

3- La comedia humana argentina

Balzac decía de sí mismo que llevaba "toda la sociedad en su cabeza", así pintó en La Comedia Humana el fresco de la Francia decadente a la caída de la monarquía, en los días del gobierno de Luis XVIII y la restauración. Cien años más tarde, Arlt concebía otra Comedia Humana cuyo escenario no podía ser otro que Buenos Aires.

Borges huye de un mundo real, Arlt lo revela y lo enuncia, Puig lo despliega con morbosidad. Arlt y Puig expresaron en varios reportajes que la literatura les servía de laboratorio, de método de investigación de la realidad: la novela es el único género que permite esa indagación. Puig es novelista (el guión cinematográfico y, más aún, el cuento, le resultaban demasiado breves para "decir todo lo que quería decir"). Arlt también es novelista, incluso cuando escribe cuentos y aguafuertes; unos y otros presentan dos elementos indispensables en la escritura de toda novela: la elaboración de un personaje y la puesta en escena de una situación.

El mundo de Arlt es un mundo balzaciano, o gogoliano; Arlt posee el mismo profundo desprecio de Balzac por la burguesía, ese fenómeno vinculado, en la Argen-

tina, con la inmigración de 1870 a 1895, y de la segunda década de este siglo. Al margen y por encima de la clase media, Balzac buscaba refugio estético y moral en la aristocracia. La oligarquía porteña será descrita con particular agudeza en *La casa* (1954) de Mujica Láinez, con la misma mirada crítica con que Arlt había pintado a la burguesía, con la mirada de Pavese y Moravia para describir la noia de la alta burguesía italiana como clase ociosa. Para Arlt la aristocracia no existe, y el único capaz de ponerse al margen, el aristócrata a la manera baudelaireana, el "albatros", es el intelectual. Pero se trata de una superioridad inútil, cargada de cinismo y de una buena dosis de resentimiento. En esa sociedad decrepita todos están condenados.

El destartado edificio social de Arlt y de Puig sólo exhibe una alta burguesía estanciera o militar venida a menos (que a veces se muere de hambre pero custodian los "bienes de la familia") como opaca cima de prestigio. Esa estrechez de horizontes, esa falsa pretensión es la característica de los personajes de Arlt y, sobre todo, de los de Puig; la causante del aire enrarecido que circula por sus novelas.

"Casi todas estas muchachas (sus amigas) pertenecían al grado inmediato que antecede a la mediana burguesía. Hijas de empleados o comerciantes. Tenían hermanos y novios empleados o comerciantes. Ocupaban por sistema casas cuya fachada se podía confundir con el frente de viviendas ocupadas por familias de la mediana burguesía. No frecuentaban almacén, feria ni carnicería porque ello hubiera sido en desmedro de su categoría. A la calle salían vestidas correctamente. En ciertas circunstancias, un portero no habría podido individualizar a la semiburguesa de la aristócrata, como era imposible establecer las diferentes fachadas de las casas ocupadas por esta gente"(18).

Observa Arlt, con un desprecio que abarca por igual a la pequeña burguesía (dependientes, cagatintas, pequeños rentistas, comerciantes), y a la clase baja que reproduce esa mediocridad en distintos sistemas de dependencia.

Para Puig la clase media es motivo de desprecio, pero, al mismo tiempo, de fascinación. En la *Comedia Humana* de Puig todos están condenados. Pero también todos están salvados. La homogeneidad opaca que señala Arlt constituye el núcleo de *Boquitas Pintadas*, se vuelve obsesión: los personajes y sus mínimas variantes en el escalafón social se conocen por medio de los objetos. Lo poseído "dice" el poseedor:

"El frente del edificio de departamentos le pareció lujoso, mas la ausencia de una alfombra en la entrada la tranquilizó (sic): el edificio donde ella muy pronto habría de vivir contaba en cambio con ese elemento decisivo para definir la categoría de una casa" (19).

De modo análogo, Puig se encarga de distribuir otras marcas: Mabel Sánchez se despierta por el sonido de un "despertador de marca suiza", mientras recoge los higos Pancho le mira los zapatos, y piensa en las ojotas de la Raba. Raba se atreve a ir al encuentro con Pancho sólo porque tiene un vestido nuevo, pero en su monólogo interior, como en una pesadilla, intuye que Pancho se va con otra "más blanca"... Raba no tiene como Mabel perfumes franceses sino un líquido antisudoral que le dio su patrona, la señora Aschero, que le deja manchas rojas en la piel y le arruina la ropa. Nené constata cuán desfavorecido se ve el doctor Aschero sin su guardapolvo blanco. Pancho observa con orgullo y satisfacción sus flamantes botas y su uniforme nuevo de policía, pero la Raba no deja de notar las puntas del cuello de la camisa levantadas, "no como el doctor". Nené está obsesionada por que no le vean los muebles...

El ascenso, o mejor dicho, la ilusión de ascenso, está dada por dos factores: la educación y el matrimonio. Se trata de "tener", y es allí donde entran a jugar los tabúes: la cultura, el sexo, el dinero. Veamos cómo presenta Arlt esta situación:

"Dicha etapa de civilización argentina, comprendida entre el año 1900 y 1930, presenta fenómenos curiosos. Las hijas de tenderos estudian literatura futurista en la Facultad de Filosofía y Letras, se avergüenzan de la roña de sus padres y por la mañana regañan a la criada si en la cuenta del almacén descubren diferencia de centavos. Constatamos así la aparición de una democracia (aparentemente muy brillante) que ha heredado íntegramente las raídas mezquinidades del destripaterrones o criado tipo y que en su primera y segunda generación, ofrece los subtipos de los hombres de treinta años presentes: individuos insaciados, groseros, torpes, envidiosos y ansiosos de apurar los placeres que barruntan los ricos.

(...)Un terrible mecanismo estaba en marcha, sus engranajes se multiplicaban. Hombres y mujeres constituían hogares basados en mentiras permanentes" (20).

El de Arlt es un mundo signado por la hipocresía, la traición y la humillación. Cuando al final de *Papa Goriot* Rastignac observa París y la desafía con un "À nous deux maintenant!", sabemos que la batalla está perdida. Al final de *Los siete locos*, Erdosain escupe a la fachada de una casa de modas y dice: "Serás nuestra, ciudad". Pero es él quien pertenece a la ciudad. Astier intentará huir al sur, a Neuquén; Erdosain se suicida. Balder (como en un primer momento Erdosain, como el narrador-protagonista de "El jorobadito") cree que la solución, o la venganza contra el sistema, consiste en elegir una "burguesita virgen" de "familia bien" y casarse con ella, pero el precio es demasiado alto, caer en los tentáculos de una familia política despreciable, sin contar con que la burguesita en cuestión resulta no ser la inocente

doncella imaginada. *El amor brujo* es la última novela de Arlt, la más sombría y cínica: Balder sabe que nada de lo que haga cambiará las cosas. Su drama está en los puntos suspensivos del final. Los "héroes" arltianos acaban, como los gánsters, como los personajes de las novelas negras, corrompidos por el sistema al que intentan oponerse con nuevas e interminables corrupciones. La cultura es falsa o es inútil.

Este panorama sórdido se convierte en sátira negra en las novelas de Puig: los que detentan el "saber y la educación" son maestras de quinto grado en una clase sobre invertebrados, o el doctor Aschero, con su guardapolvo blanco y su diploma de médico en la pared. El matrimonio es, por otra parte, la diferencia esencial que permite clasificar a hombres y mujeres en casados y solteros: se obtienen así cuatro rubros con ámbitos, lenguajes y caracteres bien diferenciados. Y Puig parece insinuar que ese silencio frente a la sórdida realidad conyugal (que sin embargo continúa siendo la ambición de las mujeres) es una forma de venganza colectiva que permite la herencia de frustraciones en un círculo vicioso.

El tango, el cine y el "kitsch" como expresión de la clase media.

Existe un cuento escrito por Arlt en 1923, "Ester Primavera", que parece un estudio previo para *Boquitas Pintadas*, con un personaje masculino que, como el Juan Carlos de Puig, termina sus días en un hospital para tuberculosos, recordando a la mujer que ha humillado, pensando en la carta que escribió, y en la que nunca escribirá. Cartas y una "deliciosa criatura" (sic) engañada menos por un hombre que por la realidad. En ese cuento Arlt escribe:

"El tango orillea la tierra de la angustia, donde las mujeres calzan zapatos violetas y los hombres tienen la cara hecha un mapa de chirlos y navajazos" (21).

Ése es precisamente el mundo que Cortázar describirá con un desprecio arltiano en un cuento que luego repudiará por "reaccionario": *El mundo de los "monstruos"*.

"...yo iba a esa milonga por los monstruos, y que no sé de donde se den tantos juntos. Asoman con las once de la noche, bajan de regiones vagas de la ciudad, pausados y seguros de uno o de a dos, las mujeres casi enanas y achinadas, los tipos como javaneses y mocovíes, apretados en trajes a cuadros o negros, el pelo duro peinado con fatiga, brillantina en gotitas contra los reflejos azules y rosa, las mujeres con enormes peinados altos que las hacen más enanas, peinados duros y difíciles de los que le queda el cansancio y el orgullo. A ellos les da ahora por el pelo sueltó y alto en el medio, japos enormes y amaricados sin nada que ver con la cara brutal más abajo, el gesto de agresión disponible y esperando su hora, los torsos eficaces sobre finas

cinturas. Se reconocen y se admiran en silencio sin darlo a entender, es su baile y su encuentro, la noche de color. (Para una ficha: de dónde salen, qué profesiones los disimulan de día, qué oscuras servidumbres los aíslan y disfrazan.)" (23).

El mismo mundo de amaneramiento y mal gusto de Puig, no en vano el título de su novela hace alusión al tango de Gardel y Le Pera. Observa Alicia Borinski:

"La voz irónica de Gardel con su relación siempre oblicua con respecto a lo cantado agrega un nivel en el cual el tango se contempla a sí mismo, complementando así la artificiosidad de las letras de Le Pera" (24).

Borges deplora la voz afectada Gardel por las mismas causas por las que Puig la rescata: la artificiosidad y, sobre todo, la "índole sexual" de las letras.

"La índole sexual del tango fue advertida por muchos, no así la índole pendenciera. Es verdad que las dos son modos o manifestaciones de un mismo impulso" (25).

La mirada de Borges sobre el tango sintetiza su obra: el amor por una Buenos Aires mítica, de cuchilleros y gauchos estilizados, y esa necesidad casi ingenua de llevar los temas hacia una dimensión cósmica y universal para huir de una realidad sórdida.

Horacio Quiroga, quien también ha evitado a "los monstruos" del drama urbano de Buenos Aires, se refiere así al tango:

"Una virgen loca que hace tres años lloraba, no sus yerros, sino el de los hombres que la habían hecho mala, afirma hoy, tozudamente, una y cien veces, que quiere continuar siendo golpeada y esquilmada por su sombrero negro. Otro canta en la cárcel sus éxitos de personaje turbio cuando vagaba en las altas horas. Otro insiste en recordarnos que sus afectos son duros, chatos y más bien de rencor" (26).

Si el tango es la expresión hipersensibilizada del entorno sórdido y gris de los personajes, el cine es su contrapartida. Si el tango pone en evidencia, con descarada naturalidad, la pulsión del sexo, el cine la sublima.

"(El cine) sólo deja ver efigies, sombras registradas de objetos que están, en sí mismos ausentes. El cine tiene el poder de 'ausentar' lo que nos muestra: lo 'ausente' en el tiempo y en el espacio, puesto que la escena ya ha pasado, además de haberse desarrollado en otra parte diferente a la pantalla donde

aparece..."(27).

¿En qué consiste *La Traición de Rita Hayworth* entonces, sino en el descubrimiento de la triste realidad que se esconde después del beso del *The End*, reproducido en los zaguanes oscuros de las casas de barrio? La desilusión de Toto es análoga a la de Nené, y a la de Balder al descubrir que Irene no es virgen.

Toto colecciona fotos de actrices y su única felicidad consiste en acompañar a su madre a las funciones de la tarde, los héroes de la pantalla viven la realidad con la que sueñan los personajes de la novela. También los personajes de Arlt nos sorprendían hablando con el lenguaje edulcorado de Hollywood: "Oh, amado mío", "¿Cuántos años tiene, amiga mía?", "¡Andáte, querido, por favor!/¡Dejáme, chiquita...dejáme!".

"...el observador sentía tentaciones de colocar los orígenes de semejante delirio en la estructura de la industria cinematográfica norteamericana, confeccionada especialmente para satisfacer las exigencias primitivas de los países rurales.

El cine (...) planteaba como única finalidad de la existencia y cúspide de suma felicidad, el automóvil americano, la cancha de tennis americana, una radio con mueble americano, y un chalet standard americano, con heladera eléctrica también americana. De manera que cualquier mecanógrafa, en vez de pensar en agremiarse para defender sus derechos, pensaba en engatuzar con aires de vampiresa a un cretino adinerado que la pavoneara en una *voiturette*"(29).

Esa crítica enfática al cine americano ya estaba en el final de *Los lanzallamas*: luego del suicidio de Erdosain y la dispersión de la banda, Barsut sueña con la consagración en Hollywood tras haber sido contratado por una empresa cinematográfica para filmar "el drama de Temperley".

Lo que en Arlt es denuncia se transforma en condescendencia y complicidad en Puig, que comparte con sus personajes el vicio de la cinefilia. Así la *voiturette* de Arlt nos remite a Pierre y Marie, los nombres de los héroes del radiotatro que escuchan Mabel y Nené. Naturalmente, las películas, como los radioteatros, deben transcurrir en espacios lejanos y sublimados: París, Nueva York. Hacia esos lugares quieren evadirse los personajes de Arlt y Puig. Lo grotesco es que unos y otros deben conformarse con las fotos de los folletos de turismo, como Irene (30). Ese desfasaje entre el ser y el parecer, entre el ser y el desear es, precisamente, la esencia del fenómeno "kitsch", que Moles define como "la desproporción entre el objeto y su uso". Rodríguez Monegal lo expresa con un asombro mezclado de tristeza:

"Me conmueve esa necesidad de engañarse, porque tienen necesidad de belleza sin haberla visto nunca. Solamente en figuritas. Los puntos de referencia están tan lejos: la Acrópolis, el Louvre, la Bahía de Guanabara, la isla de Morea. Tengo poco clara la cuestión, pero se me ocurre que algo de eso se trasluce en la tristeza del tango. La condena de vivir en un lugar chato y feo. Y sin embargo la gente tiene la fantasía de lo lindo, adivina que existe pero no sabe cómo es, y esa visión se la endosan a cualquier adefesio. Es el fenómeno del mal gusto nuestro, tan misterioso" (31).

5-Intertextualidad: Borges, Arlt y Puig leídos desde la posmodernidad

Una de las características de la época posmoderna es la pérdida de la ingenuidad. Eco observa con ironía: "La creación posmoderna es aquella en la que un señor no puede decirle a una dama 'la quiero' por no caer en un cliché. Debería decir más bien 'Como se diría en una novela de Barbara Cartland, la quiero'". El lector "macho" que buscaba Cortázar debe entonces indagar en la intención que esconde una cita o la utilización determinada de un género.

El "camp", fenómeno emparentado con el "kitsch" y con el "pop", es "a repetition with critical difference" (32). Para hallar el primer antecedente de parodia de los géneros en la literatura argentina nos remontamos a 1866, al *Fausto*: Estanislao del Campo hace una "repetición crítica" de la épica gauchesca (33), frecuentada cien años más tarde por Daniel Guebel y Sergio Brizzio en *La China*.

En Borges, la intertextualidad, el trabajo sobre citas y géneros, nunca es paródico. Como Arlt y Puig, Borges también posee una atracción confesada hacia los géneros "menores": el policial (siguiendo sus reglas escribirá, entre otras cosas, *Seis problemas para Don Isidro Parodi*), y el cine (junto con Bioy Casares, el guión "Los orilleros"). La alusión a libros existentes o inexistentes, sobre todo en *Historia universal de la infamia*, se inscribe significativamente en la obra de Borges como prueba de lo que ya hemos insinuado en estas páginas: Borges hace metaliteratura, literatura sobre literatura. Su genialidad, y también su limitación, consiste en haber creado un universo propio, que se alimenta, más que de emociones, personajes o situaciones, de ideas, ideas que ya han sido elaboradas y vuelven a reelaborarse hasta el infinito de manera siempre asombrosa. En ese universo resulta comprensible que un cuento ("El zahir"), surja a partir de la palabra "unforgettable" (34) (inolvidable), o que un hombre, inmediatamente después de la muerte de la mujer que ama, observe que "las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios" (35).

Arlt, por su parte, utilizó la estructura narrativa del folletín en sus novelas, e imitó en sus aguafuertes y cuentos el estilo de los libros de divulgación científica, los relatos de viajes a lugares exóticos y las crónicas policiales. Existen párrafos de *El amor brujo* que simulan "travellings" cinematográficos, en donde el lector recorre

la ciudad mientras asiste a las reflexiones del protagonista; hay también una utilización del lenguaje publicitario con valor dramático, totalmente original para la época, y que parece preanunciar a Puig:

"GOOD YEAR en bastones de fuego, en un aviso una joven lila entre dos caballeros de frac y galera avanza hacia un zaguán de oro, con dos paquetes de galletitas bajo el brazo. En la balaustrada de un restaurante una araña escarlata teje su tela verde en un mate azul: 'Use YERBA ÑANDUTY'. Por la vereda de granza roja de la plaza Retiro, Balder se pasea impaciente"(36).

Arlt utilizaba los recursos y el tono de esos géneros menores pero, al mismo tiempo, escribía una novela que no se apartaba demasiado -en cuanto a su estructura- de la novela tradicional. Arlt tiene una relación morbosa con los contenidos, Puig tiene una relación morbosa con los géneros, con los materiales y texturas del lenguaje; el contenido se hace patente y se diluye en la trama narrativa.

Puig lleva a la estética lo que Arlt había instalado en la narración. Arlt enuncia, Puig elabora ese enunciado.

A la focalización múltiple que ya había experimentado Gide en *Los monederos falsos* (1924), Puig añadirá la multiplicidad de voces: la técnica no podía ser más apropiada ya que, como observa Piglia, "Puig no narra hechos, reproduce obsesiones". Si los medios masivos, el folletín y la novela sentimental invaden el mundo del que hablo, parece decirnos Puig, lo mejor es vampirizar esos géneros, no "por turnos" y a partir de los contenidos, como había hecho Arlt, sino simultáneamente.

Más que "polifónica", *Boquitas Pintadas* es una novela "poligenérica". En ese sentido, Puig no hace algo demasiado distinto de lo que hiciera Cervantes en el *Quijote* con las novelas de caballería y las pastoriles: sólo que Cervantes odiaba tales géneros y escribió el *Quijote* para acabar con ellos, mientras que Puig tiene un placer morboso (distinto del placer primario de sus personajes) por los géneros menores y los lenguajes desprestigiados: los avisos fúnebres, el lenguaje lapidario, el género epistolar, los informes policiales, las oraciones religiosas, las inscripciones bajo las fotos de álbumes personales y agendas, las crónicas sociales, los correos sentimentales de revistas femeninas, los carteles de avisos publicitarios. Las historias de Nené y Mabel son la parodia de la de Pierre y Marie, del mismo modo en que la historia de Emma Bovary es la sátira de las novelas románticas que devora la heroína de Flaubert: han tenido la desgracia de nacer en Coronel Vallejos y en Yonville en vez de en París.

En la técnica de Puig no hay, sin embargo, una intención didáctica ni trascendente, *Boquitas Pintadas* no es una novela "camp", ya que no hay una repetición crítica de géneros y lenguajes, tampoco "kitsch" o "pop", ya que no pretende crear un efecto

de "prestigio" por medio de la yuxtaposición de elementos y géneros desprestigiados (37). Sí hay kitsch, acaso, en el "hacer como si" de las descripciones de Arlt, en los compadritos dudosamente reales de Borges.

La estructura por entregas y el manejo de la intriga en *Boquitas Pintadas* son propios del folletín, pero Puig destruye al narrador (de un modo más violento y radical que el de Arlt en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*), e invierte las leyes del género: el final feliz es imposible. Puig, como Arlt, trabaja con aquello que la novela sentimental elude: el sexo y la sordidez de las pulsiones reprimidas. En el mundo de Arlt y de Puig, como en el de Balzac, es imposible el amor.

Roxana Páez afirma que la lectura de Puig admite un placer naíf. Beatriz Sarlo sostiene que el hábito de lectura de este tipo de materiales en sectores medios provoca una reafirmación y extensión del hábito de lectura de la novela sentimental; que el folletín anticipa la gran literatura y hay un círculo que realimenta a folletinescos y eruditos (38). Creemos, sin embargo, que la lectura de Puig resulta, inevitablemente, una experiencia catártica imposible de asimilar a las impresiones que suscita un folletín, independientemente de la intención de su autor. El cine de hoy presenta un ejemplo análogo: Almodóvar. ¿Es posible una lectura naïve de *Kika*?, ¿puede el espectador asimilar *La flor de mi secreto* a la novela rosa de la "mass-cult"?

6- Borges, Arlt y Puig y la Argentina de los 60'

Corren los convulsionados años 60', la Argentina se hace eco de las polémicas de Sartre y Camus en *Les Temps Modernes*: el intelectual debe ser comprometido o no será. Tiempos de baja cotización para Borges que, además de refugiarse en su prosa marmórea y en sus abstracciones, incurre en el pecado imperdonable de hacer declaraciones más que polémicas. La mayoría prefiere entonces ignorarlo, denostarlo, o guardar como un secreto imposible de revelar la admiración por su obra. Es preciso encontrar una figura que reemplace a Borges en el panteón literario argentino. Ningún escritor parece más opuesto, en todos los sentidos posibles, que Roberto Arlt. Así comienza un gran malentendido que hace oídos sordos, entre otras cosas, al respeto de Arlt por Borges, y a la admiración silenciosa de Borges por Arlt (39).

Con *Sexo y Traición* en Roberto Arlt, de Oscar Masotta, se inicia la revalorización que tiene por móvil, fundamentalmente, recuperar a Arlt para la izquierda intelectual. Una lectura atenta de las aguafuertes arltianas (en las que Arlt desconfía igualmente de la democracia y de la revolución, por ejemplo) lleva a la pregunta: ¿eran Borges y Arlt tan opuestos, después de todo? Sí, pero en un sentido más sutil. Arlt escribe acerca de "El voto de la mujer", acerca de la inconveniencia del voto en blanco, pero su verdadera intención no parece ser enseñar sino derruir. Borges ostenta un escepticismo mezclado de indiferencia. "La indiferencia es el más negativo de los estados espirituales" para Arlt (40), lo que no impide un cinismo cáustico, más cercano a Artaud que a Sartre.

Castillo observa las semejanzas entre la obra de Arlt y la de Sartre y Camus (41). Y sin embargo puede hablarse con más acierto de novelas existencialistas -a la manera sartreana y camusiana- en el caso de *Crónica de un iniciado* del propio Castillo, de *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, o del *Adán BuenosAyres* de Marechal (claro que entonces allí ya se trata de influencia y no de anticipación). A pesar de la asombrosa coincidencia de situaciones entre *Los lanzallamas* y *Los caminos de la libertad* (el aborto de la Bizca, por ejemplo), las diferencias son más significativas. Arlt no ve una solución posible. Los actos de sus personajes no son "gratuitos" (como postula Gide), pero tampoco "lúcidos" (como querría Sartre), y toda su obra parece invertir la esperanzada frase de Camus en *La Peste*: para Arlt hay en el hombre más cosas dignas de desprecio que de admiración.

Ya Proust postuló en *Contra Saint-Beuve* que es ilícita la identificación de personajes y autor. Pero todo en la obra de Arlt nos lleva a la conclusión de que su autor habría podido decir, a la manera de Flaubert "Astier, Erdosain, Balder, y el protagonista de 'El jorobadito' y 'El escritor fracasado' soy yo".

Sartre cree en el hombre, por eso escribe. "Para mis contemporáneos". Arlt no cree en el hombre, y a pesar de eso escribe "en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un 'cross' ala mandíbula". "Y que el futuro diga".

Puig, por su parte, a tono con los 60, consigue unir en su obra la revolución política, la revolución sexual y la revolución estética, y encontrar la respuesta a la supuesta invasión de los medios masivos en perjuicio de la literatura. Sin olvidar, un poco a la manera borgeana y arltiana, la nota de escepticismo: mientras la intelectualidad argentina de izquierda revive en Cuba "casi byronianamente, una versión romántica del compromiso", Puig los acusa de "hacer turismo gratis en Cuba para adular a Castro" (43).

7- Borges, Arlt, Puig y la literatura argentina de los 90'

Hoy Matilde Sánchez proclama alegremente que "Puig es el enterrador de Borges"(44), y Piglia sostiene a propósito de Arlt: "Difícil de enterrar. Su cadáver sigue sobre la ciudad" (45). ¿Habría que creer en Tomás Eloy Martínez cuando habla de la pasión necrofílica argentina? Lo cierto es que Borges, Arlt y Puig están más vivos que nunca, lo que se demuestra con sólo tomar dos parámetros: las constantes traducciones y reediciones de sus obras en el extranjero, y, fundamentalmente, los ecos de sus obras en toda la literatura argentina posterior.

La ciudad se ha instalado definitivamente en la narrativa argentina. Bioy Casares, con su última novela *Un campeón desparejo*; Castillo y Blaisten, con cuentos admirables, son acaso los mejores herederos del "tono coloquial" e irónico y de la límpida prosa de Borges, así como también de los esperpénticos personajes de Arlt y de Puig. La "joven generación" (Saccomanno, Fresán, Forn), excesivamente

influenciada por la literatura norteamericana y el cine, pretende convencernos de que vivimos en una ciudad demasiado parecida a Nueva York. Aira, Saer y Lamborghini desatienden la "historia" para jugar con el lenguaje y la alteración de los géneros. Osvaldo Soriano escribe novelas peculiares, basadas -a la manera de Puig- en el comic y los medios de comunicación, pero hay a veces un sabor a "producto" en su prosa que huele sospechosamente a "mid-cult".

Sin emitir juicio de valor, creemos que la figura de Ricardo Piglia, crítico y novelista, es la que mejor ilustra la herencia de Borges, Arlt y Puig. En la narrativa de Piglia se incorpora un fenómeno análogo al de la novelística de Puig: la vampirización de los géneros. Se trata en este caso de un nuevo "flagelo" de la literatura: la teoría literaria, un campo -es preciso reconocer- menos glamoroso y popular que el cine y los medios de comunicación. Pero Piglia avanza con paso firme. Después de todo, la historia de la literatura se parece a un folletín: al pie de la última entrega puede leerse "Continuará".

NOTAS

- 1) SARLO, Beatriz, *Borges. Un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, pág.5.
- 2) Poses que tampoco pasaban desapercibidas para sus contemporáneos. En «Borges y el idioma de los argentinos» (*Borges y la crítica. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor, 1981, pág.57), Ana María BARRENECHEA, cita el siguiente fragmento de *Los Pensadores*, N°118, febrero de 1926. (Texto de despedida de la revista *Proa*): «Por lo menos no había allí nadie que se vanagloriara de haberle descubierto el agujero al mate, como acontece con el payador J.L. Borges, que no otra cosa quiere probarnos este mozo que escribe 'espaciosidá' y 'falsiada' para hacerse el criollo y a lo mejor, con tanto versito y tanta macana no sabe ni montar a caballo».
- 3) BORGES, J.L., "Discusión" (1932). En *Obras Completas. Tomo I (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- 4) PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, pág.131.
- 5) CASTILLO, Abelardo, «La literatura nacional» (ensayo inédito): «González Lanuza se tomó el trabajo estadístico de contar el número de palabras diferentes que han utilizado nuestros escritores más representativos. Curiosamente no han sido Lugones ni Martínez Estrada ni Marechal ni Mallea, ni mucho menos Borges, quienes tuvieron el vocabulario más vasto. Fue Arlt».
- 6) «...Las obras que llamamos nacionales, como el *Martín Fierro*, sólo le pueden interesar a un analfabeto. Ningún sujeto sensato podrá deleitarse con esa versada, parodia de coplas de ciego, que ha enternecido, según parece a los corifeos de la nueva sensibilidad». «Reportaje a Arlt», *La Literatura Argentina*, Agosto 1929. En *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Buenos Aires, Ediciones América Libre, 1996, pág.57.
- 7) "Pero James Joyce es inglés. *Ulises* no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse la boca hablando de él. El día que James Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo, a quien no lean sino

- media docena de iniciados». ARLT, R., prólogo a *Los lanzallamas*, Buenos Aires, Losada, 1994, 3a. edición, pág.8.
- 8) ARLT, Roberto, *El amor brujo*, Buenos Aires, Losada, 1980, pág.113.
- 9) ARLT, «Mujeres después de los veintiséis años», *El Mundo*, 4 de marzo de 1929, en *Secretos femeninos. Aguafuertes inéditas*, Buenos Aires, Biblioteca Página 12, 1996.
- 10) "...no hay nada tan transgresivo como el estilo de Roberto Arlt», PIGLIA, op.cit., pág.135
- 11) Nuestra elección para referirnos a la novelística de Puig se debe a que sus novelas siguientes (sobre todo *The Buenos Aires Affair*, *Pubis Angelical* y *El Beso de la Mujer Araña*) se encuentran demasiado acotadas, con un notable predominio del factor político, lo que las hace poco aptas para nuestro ensayo.
- 12) PIGLIA, op.cit., pág.135.
- 13)«(...)Eso no es nacionalismo sino 'carnivalismo'. La única explicación que tiene el calificativo de lo gauchesco, se explica en este afán de nacionalismo al cuete (...). Sería buena hora de que se terminara con el gaucho. El gaucho en realidad, según lo entendemos muchos argentinos, no ha sido sino el elemento retrógrado, enemigo de la civilización, del progreso, del trabajo. Poltrón por sus siete costados, camorrero, compadrito, individualista y de consiguiente anarquista hasta decir basta, el gaucho no ha servido nunca para nada, como no sea para dejarse utilizar por el caudillo, desbaratar elecciones o formar en una montonera...». ARLT, R., en *El Mundo*, 24 de noviembre de 1932. En *Aguafuertes Porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1994, pág. 103.
- 14) CASTILLO, A., op.cit.
- 15) CORTÁZAR, Julio, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata». En *Obra crítica 3*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- 16) ARLT, R., *El amor brujo*, pág.191.
- 17) CORBATA, J., op.cit., pág.13.
- 18) ARLT, R., op.cit., pág.59.
- 19) PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, pág. 195.
- 20) ARLT, R., op.cit., pág.63.
- 21) ARLT, Roberto, *Cuentos Completos*, Edición a cargo de Ricardo Piglia y Omar Borré, Buenos Aires, Seix Barral, 1996, pág. 47.
- 22) Curiosamente, Arlt hace notar al final de *Los lanzallamas* que el título original a esa segunda parte de *Los siete locos* será, precisamente, *Los monstruos*.
- 23) CORTÁZAR, Julio, «Las puertas del cielo», de *Bestiario* (1951), en *Cuentos Completos/ I*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, págs. 160/161.
- 24) BORINSKI, Alicia, «Castración y Lujos: La escritura de Manuel Puig». En *Revista Iberoamericana*, U.S.A., University of Pittsburg, N° 90, Enero-Marzo, 1975. Pág. 29.
- 25) BORGES, J.L., «Historia del tango». En *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Emecé, 1930. *Obras Completas. Tomo I*, Emecé, 1989, págs.159/160.
- 26) QUIROGA, Horacio, *Los «trucs» del perfecto cuentista y otros escritos*. Selección, prólogo y notas de Beatriz Colombi y Danilo Alberio-Vergara, Buenos Aires, Alianza, 1993, pág. 68.
- 27) AUMONT, J., *Estética del cine*, Buenos Aires Paidós, 1983, pág. 203.
- 28) Y también, claro está, a la del pequeño Marcel que conoce finalmente a la Madame de Guermantes «real» en *En búsqueda del tiempo perdido* de Proust.
- 29) ARLT, R., op.cit., pág.63.

- 30) Cf. también «Argentinos en Europa», por ejemplo. En *Nuevas aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 1992.
- 31) RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «Tradición y renovación». En *América Latina en su literatura*, Méjico, Siglo XXI, 1980, pág. 160.
- 32) HUTCHEON, Linda, *A Theory of the Parody*, New York-London, Routledge, 1985. Definición retomada de otros autores, entre ellos Susan SONTAG (*Contra la interpretación*, 1964).
- 33) LUDMER, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- 34) BORGES, J.L., «El cuento y yo». En PACHECO, Carlos y BARRERA, Luis, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila, 1994, págs. 438/444.
- 35) La observación es de Abelardo Castillo. «Los libros y la adolescencia» (Reportaje de María Fasce), en *La Prensa, Suplemento Cultural*, domingo 23 de julio de 1995, pág.2.
- 36) ARLT, R., op.cit., p.102.
- 37) «La paradoja del pop, como la de las latas de sopas Campbell de Andy Warhol, es que aquello que aparece como crítica a la sociedad industrial, al consumo, aquello que denunciaría la reproducción mecánica del arte por la pérdida del aura, resulta ser, en cambio, una dotación de aura a esos objetos o actos antes considerados desagradables», PAÉZ, Roxana, «Una novela pop», en *El Cronista Cultural*, 31 de marzo de 1995, pág. 7.
- 38) SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogo, 1985.
- 39) PIGLIA observa, con una lógica implacable, en *Respiración artificial*, que el cuento «El indigno» puede leerse como una reelaboración del tema de *El juguete rabioso*, pero también como un homenaje. «Si uno quiere saber qué escritores valora Borges en la literatura argentina no hay que escuchar ni preocuparse por lo que dice (...) Hay que mirar sobre quién ha escrito Borges su ficción, o mejor, a qué escritores argentinos usó como tema de sus relatos». Esos escritores son: José Hernández, Sarmiento, Groussac, Lugones, y Roberto Arlt. (pág.137)
- 40) ARLT, R., «El hombre y el estado», *El Mundo*, 27 de abril de 1931, *Aguafuertes Porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1994, pág. 198.
- 41) CASTILLO, A., «El ángel al revés». En *Las palabras y los días*, Buenos Aires, Emecé, 1988, pág.29.
- 42) SARLO, Beatriz, «El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado», Reunión sobre «Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino», Universidad de Maryland, diciembre 1984. En SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, pág. 247.
- 43) PUIG, M., *Estertores de una década, Nueva York '78*, citado en «Primer Plano», Página 12, 5 de diciembre de 1993, pág.6.
- 44) «El idioma de los narradores». En «Cultura y Nación», *Clarín*, jueves 9 de julio de 1992, pág. 7.
- 45) PIGLIA, R., prólogo a *Cuentos Completos*, Edición a cargo de Ricardo Piglia y Omar Borré, Buenos Aires, Seix Barral, 1996, pág. 8.

BIBLIOGRAFIA

- ARLT, Roberto, *Aguafuertes Porteñas: cultura y política*, Buenos Aires, Losada, 1994.
- ARLT, Roberto, *El amor brujo*, Buenos Aires, Losada, 1980.

- ARLT, Roberto, *Cuentos Completos*, Edición a cargo de Ricardo Piglia y Omar Borré, Buenos Aires, Seix Barral, 1996.
- ARLT, Roberto, *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Losada, 1995, 10a. edición.
- ARLT, Roberto, *Los Lanzallamas*, Buenos Aires, Losada, 1977, 3a. edición.
- ARLT, Roberto, *Nuevas aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 1992.
- ARLT, Roberto, *Secretos femeninos. Aguafuertes inéditas*, Buenos Aires, Biblioteca Página 12, 1996.
- ARLT, Roberto, *Los siete locos*, prólogo de Alberto Vanasco, Primera edición revisada, Barcelona, Círculo de lectores, 1974.
- AUMONT, J., *Estética del cine*, Buenos Aires Paidós, 1983.
- BARRENECHEA, A.; PIGLIA, R., et al., *Borges y la crítica. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor, 1981.
- BELLS, Daniel, et al., *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Venezuela, 1969.
- BORGES, J.L., *Obras Completas. Tomo I (1923-1949)*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- BORGES, J.L., *Obras Completas. Tomo II (1952-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- BORGES, J.L., *Obras Completas. Tomo III (1975-1985)*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- BORGES, Jorge Luis, *Textos Cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar"*, Barcelona, Tusquets, 1986.
- Borges-Sábato. *Diálogos*, compilados por Orlando BARONE, Buenos Aires, Emecé, 1996.
- BORINSKI, Alicia, "Castración y Lujos: La escritura de Manuel Puig". En *Revista Iberoamericana*, U.S.A., University of Pittsburg, N° 90, Enero-Marzo, 1975.
- BORRÉ, Omar, Arlt y la crítica (1926-1990), Buenos Aires, Ediciones América Libre, 1996.
- CASTILLO, Abelardo, "Arlt el bárbaro" (ensayo inédito).
- CASTILLO, Abelardo, "Literatura Nacional" (ensayo inédito).
- CASTILLO, Abelardo, *Las palabras y los días*, Buenos Aires, Emecé, 1988.
- CASTILLO, Abelardo Castillo, "Los libros y la adolescencia" (Reportaje de María Fasce), en *La Prensa*, Suplemento Cultural, domingo 23 de julio de 1995.
- CORBATTA, Jorgelina, "Manuel Puig y el paraíso perdido", *El Cronista Cultural*, Buenos Aires, Lunes 14 de junio de 1993.
- CORBATTA, Jorgelina, *Mito personal y mito colectivo en las novelas de Manuel Puig*, Buenos Aires, Orígenes, 1988.
- CORTÁZAR, Julio, *Cuentos Completos/1*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
- CORTÁZAR, Julio, *Cuentos Completos/2*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
- CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica/3* (Edición de Saúl Sosnowski), Madrid, Alfaguara, 1994.
- *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519. La cultura argentina. De la Dictadura a la democracia, Julio-septiembre 1993
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1985.
- FORD, Aníbal; RIVERO, J.B., ROMERO, E., *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, Ediciones Culturales Argentinas, 1985.
- GUBERN, Roman, *La imagen y la cultura de masas*, Barcelona, Bruguera, 1983.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of the Parody*, New York-London, Routledge, 1985.
- "El idioma de los narradores". En *Cultura y Nación*, Clarín, jueves 9 de julio de 1992.
- LAZARFELD et al., *La comunicación de masas*, Introd., notas y selección de textos Eriberto Murano, Buenos Aires, Centro Editor, 1977.

- LUDMER, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Buenos Aires, Planeta-Agostini, 1988.
- MALLEA, Eduardo, *Historia de una pasión argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Losada, 1991, 13a. edición.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *La cabeza de Goliath*, Buenos Aires, Losada, 1983, 3a. edición.
- MASOTTA, Oscar, *Sexo y Traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1965.
- MOLES, A., *El kitsch*, Barcelona, Paidós, 1973.
- MORIN, Edgard, "Estudio sobre la comunicación de masas". En -PACHECO, Carlos y BARRERA, Luis, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Avila, 1994.
- PÁEZ, Roxana, "Boquitas Pintadas. Una novela pop". En *El Cronista Cultural*, 31 de marzo de 1995.
- PAULS, Alan, Manuel Puig. *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- PIGLIA, Ricardo, "Clase media, cuerpo y destino". En *Nueva novela latinoamericana II. La narrativa argentina actual*. Compilación de Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Paidós, 1972.
- PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1985.
- PIGLIA, Ricardo, "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria". En *Los Libros*, N°29, Buenos Aires, Marzo-Abril 1973.
- PUIG, Manuel, *Boquitas Pintadas*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- PUIG, Manuel, *Estertores de una década*, Nueva York '78.
Citado en "Primer Plano", *Página 12*, 5 de diciembre de 1993.
- PUIG, Manuel, *Los ojos de Greta Garbo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- PUIG, Manuel, *La Traición de Rita Hayworth*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- QUIROGA, Horacio, *Los desterrados*, Buenos Aires, Losada, 1979.
- QUIROGA, Horacio, *Los "trucs" del perfecto cuentista y otros escritos*. Selección, prólogo y notas de Beatriz Colombi y Danilo Alberio-Vergara, Buenos Aires, Alianza, 1993.
- RIVERA, Jorge B., *El folletín y la novela popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Tradición y renovación". En *América Latina en su literatura*, Méjico, Siglo XXI, 1980.
- SARLO, Beatriz, *Borges. Un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.
- SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.
- SARLO, Beatriz, "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", *Punto de Vista*. Revista de cultura. Año IV, N° 11, Marzo-Abril 1991.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl, *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1983.

- SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
 - SPERANZA, Graciela, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma, 1995.
 - STEIMBERG de Kaplan, Olga, *Manuel Puig, un renovador de la novela argentina*, Universidad Nacional de Tucumán. 1989.
 - TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 3a. edición.
-