

LA DECLARACIÓN DEL PRINCIPIO: DESDE FICCIONES A PRECIOSAS CAUTIVAS

José Amícola

Universidad Nacional de La Plata

Desde el momento en que un escritor empieza a buscar el título para la obra que escribe o acaba de terminar, esa búsqueda conduce a un itinerario ya acotado por los procesos de búsqueda de otros escritores anteriores, especialmente de aquellos del mismo campo cultural. Si, además, esta obra significa de alguna manera la primera en la producción o en el género literario en el que ese autor quiere enrolarse, el título definitivo va a condensar, así, la intencionalidad de la marca que el escritor ha elegido para ser leído en una línea de un amplio, pero determinado espectro. La primera obra de un escritor lleva a veces también la marca de ese titubeo en la búsqueda que, luego, puede quedar documentada para solaz de los investigadores. Así, por ejemplo, cuando Arlt rechazó su título primero para lo que sería **El juguete rabioso**, dejando de lado la versión primera - "La vida puerca" - producía casi inconscientemente un vuelco capital en lo que sería la narra-

tiva urbana de Latinoamérica a través de la crispación vanguardista de un sintagma que pretendía, finalmente, conducir por un camino diferente, lejos ya de cualquier afinidad con las escuelas literarias anteriores permeadas todavía del naturalismo o simbolismo finiseculares. Arlt daba así la espalda no sólo a Manuel Gálvez, sino también a Güiraldes. Y el lector debía saberlo desde el título. Las obras de Arlt van a continuar con esa marca reconocible de autor a través del desconcierto que ellas produjeron y producen: LOS SIETE LOCOS/LOS LANZA LLAMAS/EL AMOR BRUJO. Esta tendencia al título expresionista va a sufrir, sin embargo, una cesura por la muerte de Arlt en 1942, para ser absorbida por un dispositivo diametralmente opuesto: la maquinaria borgeana aceitada gracias a la medida impuesta por la influencia y presencia del dandysmo en la literatura argentina en la figura de Adolfo Bioy Casares. Esa medida se manifestaba en títulos como **La invención de Morel** (de 1940) y, luego, **Ficciones** (de 1944). Ese canon se impuso para todos los que decidieron seguir las mismas huellas (como Eduardo Mallea) y asimismo entre los que intentaban rebelarse (como Cortázar); él persiste todavía para escritores actuales como Ricardo Piglia o Juan José Saer. Sólo un autor se atrevió, en rigor, a producir una nueva ruptura capital contra la norma impuesta. Ese gesto iconoclasta lo acercaba a la tradición interrumpida de Roberto Arlt. Me refiero, por supuesto, a Manuel Puig.

Los títulos de las obras de Puig evidencian las secuencias dobles de la encarnación coagulada de lo femenino, por un lado, y por otro, la otra cara del lugar común a nivel discursivo que se instala así como puerta de acceso a diferentes tipos de lo novelístico en relación con un nivel transfigurado de Kitsch. Sintagmas como: TRAICION DE RITA HAYWORTH/BOQUITAS PINTADAS/BESO DE MUJER ARAÑA/PUBIS

ANGELICAL parecerían dejar sentado el principio de lo postmoderno y de lo paródico. Una primera lectura diría que sólo se trata de un fenómeno de extrañamiento que incitaría al lector a percibir lo que ha dejado de ver por pura obiedad. Sin embargo, estos sintagmas son también una guerra sin cuartel que se juega a otro nivel que el de la inmanencia. A partir del momento de publicación de las dos primeras novelas de Puig (1968 y 1969) se produce, entonces, un vuelco en la literatura argentina regida por el buen gusto y la sobriedad, que habían sido ya impuestos en la literatura argentina. Muy atrás quedarán a partir de entonces las demarcaciones como **El perjurio de la nieve**, "Hombre de la esquina rosada", **La bahía del silencio** o "Los reyes"/"Casa tomada". En el caso Puig, en cambio, un título es una provocación que instaura una mirada sesgada de lo femenino desde un enunciador peligrosamente masculino. Cuatro de sus ocho novelas llevan, en efecto, la mención en el título del sexo femenino o sus atributos:

RITA...HAYWORTH
BOQUITAS...PINTADAS
MUJER...ARAÑA
PUBIS...ANGELICAL

En el tercer caso la crispación de lo genérico se da en que el título proviene del discurso de un homosexual que se presenta como un doble paródico y exacerbado de travestismo de lo femenino. Para el análisis presente interesa aquí poner el acento en la primera de las obras del ciclo, en tanto ella inaugura una tradición que va a ser la marca de una producción. Es importante, por lo tanto, destacar entonces que, según lo revela la investigación que lleva a cabo el grupo de trabajo de la Universidad Nacional de La Plata acerca de los textos póstumos de Puig, este autor habría presentado a la editorial

unos diez títulos posibles para su primera novela y de allí surgió el título que hoy conocemos (probablemente decidido, entonces, por un experto en descubrir la estructura de sentimiento de la década del sesenta: el editor Jorge Alvarez. **La traición de Rita Hayworth**, convalidado por los engranajes del mercado, serviría de patrón para un título muy posterior como **Gli occhi de Greta Garbo** (1991), que un editor italiano colocó, después de la muerte de Puig, a una serie de cuentos italianos y que fueron sancionados en la traducción al castellano como **Los ojos de Greta Garbo** por la editorial argentina.

Es comprensible, en consecuencia, el desprecio de Borges por textos que se anunciaran desde su umbral con esa nueva etiqueta de producción fuera del canon. Es sabido, además, que Borges había dado su bendición a las obras primeras de Cortázar, mientras le dio la espalda a la producción de Puig. En verdad, con la estridencia de las marcas de lo femenino y de la narrativa del "mal gusto" Puig crea finalmente las condiciones para el parricidio que Gombrowicz aconsejaba a los escritores jóvenes como la única posibilidad de supervivencia para la literatura argentina después de la escritura de Borges. Lo cierto es que, como postula Edward Said, los comienzos de un escritor deben ser comprendidos como una declaración del principio que va a regir desde entonces su escritura.

En este sentido es interesante destacar la labor de una investigadora como Nancy Armstrong, quien, al estudiar la literatura inglesa, descubre las relaciones genéricas de la novela. Así también existe en la producción de Puig una elaboración sutil de los procesos por los cuales en la época massmediática (con el comienzo del cine sonoro de Hollywood) el ideograma binario de separación absoluta de los sexos obtiene su consagración más cabal con la dimensión omnipotente de la imagen icónica. El paralelismo establecido entre

novela burguesa y deseo de la mujer que encarne las virtudes de esa ficción es - según lo sostiene Nancy Armstrong al analizar la novelística inglesa desde el siglo XVIII - un movimiento con una flecha en una sola dirección. En el caso de las elaboraciones de Puig, en cambio, los textos producidos tienen no sólo los referentes sociales de una situación histórica concreta, sino que, al mismo tiempo, ellos remiten a intertextos hacia los cuales la instancia narrativa toma una distancia por cierto ambigua, para llegar, por fin, a un constructo ficcional que tiene su semejanza en una estructura que podríamos llamar de capas superpuestas como "de cebolla". Si, por cierto, no se puede separar la historia de la novela moderna de la historia de la sexualidad¹, mi actual tesis consistiría en que no se puede separar la presencia de los subgéneros triviales (y fílmicos) reciclados por la alta cultura de la aparición del concepto destructor de "gender", pues ambas pautas son fruto de la puesta en cuestión en todos los órdenes que se produjo en la década del sesenta.

En este trabajo se utilizará, por lo tanto, el concepto de género, pero para no incurrir en ambigüedades de terminología se preferirá la claridad de sentido que ofrece la lengua inglesa con los vocablos "gender" y "genre". El interés actual del término "gender" radica en que viene a suplantar en castellano al giro no crítico y menos abarcativo de "rol sexual" - así como a su necesario polo negativo centrado en el concepto de "machismo". "Gender" es, en cambio, un término implantado por las feministas norteamericanas que implica una postura vigilante frente a la ideología que cada asignación sexual lleva consigo, a la vez que se define como concepto que acentúa la idea de valores relativos en el espacio y en el tiempo. Esta categoría se define, pues, como una forma primaria de relaciones significantes de poder que implica las esferas de la política, de la economía y del Estado. Por lo tanto, el

concepto acentúa la dimensión relacional e histórica que no estaba suficientemente presente en el giro de "rol sexual". Y, si bien con esta última denominación la nueva comparte la idea de sexualidad como "performance" (oponiéndose a la idea de esencia), el éxito y difusión de la categoría de "gender" se basa en su capacidad para instalar la duda acerca de todas las dicotomías enraizadas en la tradición. Ella colabora, por lo tanto, en la relativización de otros binomios clásicos como cultura-natura o lo público-lo privado. No ha sido ajeno, por supuesto, a esta connotación de "gender" la tarea autorreflexiva del postestructuralismo francés, con quien también el postmodernismo se halla emparentado. El término "gender", por último, destaca la idea de la perspectiva desde donde se realiza la crítica a la cultura.² En todo ello está implícito, por supuesto, la definición de la mujer como entidad que lleva la marca de un sujeto masculino de enunciación. Sin embargo, la tarea de redefinición lleva consigo, necesariamente, la revisión de todo el sistema. Y de esto, justamente, se trata en los textos de Puig, que, sin embargo, parecen hablar solamente de lo femenino. Puig redimensiona, en verdad, la representación e identificación de la mujer, a través de la puesta en cuestión de la mirada del sujeto de la enunciación de la maquinaria cinematográfica. Al hacernos mirar el objeto del deseo masculino presentado en la imagen fílmica, la ESCRITURA de Puig nos extraña y se extraña. La voz autoritaria de la narración fílmica pasa a percibirse por medio del filtro del libro que tenemos en nuestras manos como una alegoría platónica de la caverna, que se ha transvasado de la identificación completa de la ilusión creada a oscuras en la cámara del cine a la tarea a plena luz de decodificación de signos no icónicos con mucha más tolerancia para la entropía y la exhibición de los procedimientos.³

Ahora bien, aunque las obras de Puig también parecen hablar exclusivamente de la necesidad de las pautas de sexo y

del placer de lo trivial (impuesto por el sujeto de enunciación masculino), en rigor el extrañamiento que ellas producen con sus procedimientos obliga, como se dijo, a una revisión de todas las dicotomías. Habría que pensar si la totalidad de la producción de Puig, finalmente, no podría ser comprendida como parodia. Ya sea que se vea a la parodia como trabajo de refuncionalización con los procedimientos (Tynianov), o como disidencia (Bajtín) o como transgresión (Kristeva), lo importante es que ella establece un modo tangencial de percepción o "bouncing" (rebote), por el que el segundo texto deriva su sentido del nuevo contexto en el que se encuentra. Así podemos decir que en el caso de la producción de Puig la recontextualización implica la diferencia de los sujetos de la enunciación con respecto a su "genre", relativizando como en el caso del concepto de "gender" cada dicotomía puesta en juego, pues: "...the ironic distance afforded by parody has made imitation a means of freedom, even in the sense of exorcizing personal ghosts - or, rather, enlisting them in their own cause." (HUTCHEON, 1985, p.35). No es casual, entonces, que una de las películas más reiteradamente aludidas en los textos de Puig sea justamente la titulada "Women", dirigida por George Cukor en 1939, quien elaboró la mostración de lo estereotipadamente femenino hasta la saciedad por medio del "tour-de-force" de evitar la presencia de cualquier varón entre sus personajes. (Este director no pudo evitar, sin embargo, el falocentrismo de la mirada masculina detrás de la cámara.) La Mujer es allí definida como ser a disposición del Hombre Ausente (que en tanto ausente tiene la fuerza de un dios), en calidad de esposa amantísima o madre. Las alusiones de Puig repetirán los procedimientos del género comedia o melodrama familiar, pero su transcontextualización provocará el transvase del elemento Kitsch por medio de una torsión en la enunciación y el enunciado. El desnudamiento y fetichismo del proce-

dimiento se opondrá al exceso de motivación del cine de Hollywood, catapultando así el nuevo texto hacia lo que ha dado en llamarse postmodernidad, que consistiría en la acentuación de la simultaneidad de lo disimultáneo, así como en la conciencia de la crisis del gesto revolucionario de las vanguardias (TOURAINÉ, 1992).

Si la grandeza de un escritor puede medirse por las influencias que su obra pone en movimiento, es evidente que la producción de Puig está llamada a ocupar un lugar destacado junto a la de otros grandes nombres como Arlt, Borges y Cortázar. Como ejemplo de esto, quiero referirme a la influencia de Puig detectable en una novela como *Preciosas cautivas* (1993), de Claudia Gilman y Graciela Montaldo, en la que convergen la parodia del "genre" (la novela femenina epistolar) con la preocupación por la adscripción de "gender". Esta obra tiene, además, el interés de que su temática establece un encabalgamiento de la acción por sobre el Río de la Plata, acentuando así la vinculación del campo tanto uruguayo como argentino en tanto espacios casi desterritorializados que se hallarían detenidos en un tiempo previo a la modernización de los dos Estados. Esta artimaña narrativa les permitirá a sus autoras describir de modo indirecto no sólo la unidad cultural de las dos sociedades, sino, al mismo tiempo, también marcar la problemática que ha sido el eje de este trabajo: el estereotipo sexual en el que se basa la concepción de "gender" y el constructo estético de un "genre" automatizado (aquí caras opuestas de la misma moneda). Emilia y Dora encarnan en esa novela todas las situaciones a las que se nos había acostumbrado en las obras de Puig, especialmente en las reflexiones como las que podían tener las protagonistas de *Cae la noche tropical*, donde Nidia y Luci dialogaban sobre los roles impuestos por la sociedad. Ellas son todas - Nidia y Luci/Emilia y Dora - las "precio-

sas cautivas" de las que hablan los géneros: la novela que se presenta como la *NOVELA FEMENINA* de la mujer (arcaicamente) virtuosa, que ya es la irrisión de sus modelos como la novela epistolar que la sostiene. El título de esta novela pone en escena, ya desde el principio, una batalla de los sexos que se remonta a las burlas contra las mujeres cultas del siglo XVII. Esa rápida cabalgata intertextual que ya enuncia el título va a recoger de pasada otra tradición: la que enrolaba a la mujer, desde el siglo XVII, como escritora absoluta de cartas. La novela epistolar de ese siglo pretendía recogerse en el intimismo, para hacerlo, sin embargo, público. El vuelco que establecen Gilman y Montaldo al canon, es tomarlo por las astas, de modo de transformarlo en realidad de dos autoras mujeres que ficcionalizan una actividad para volverla del revés, estableciendo una verdadera correspondencia entre dos instancias autoriales. Y si los casos de autoría conjunta no son nuevos en la Argentina, sí es nuevo que con ello se pretenda hacer una obra no trivial a partir de los estereotipos triviales como lo había propuesto Puig desde la mirada crítica masculina. No es ajeno a esto, a mi entender, el hecho de que la autoría recaiga ahora en dos mujeres. Ellas son las que parecen haber recogido el guante que lanzó Puig como reacción contra la elegancia escrituraria de esa entidad con marca de fábrica de Borges, Bioy y Compañía. Pienso especialmente en el desborgismo que cunde en Hispanoamericana en la voz de escritoras como Angeles Mastretta (*Arráncame la vida*) o Rosario Ferré (*Maldito amor*).

En *Preciosas cautivas* el lector debe resolver la tarea de armar un modelo que se le presenta con infinidad de datos contradictorios a la manera de *Sangre de amor correspondido*. Aquí es el "Leitmotiv" de una paranoia femenina la que se instaaura en el texto como instancia narradora vicaria, para-

noia que - sabemos - tiene una larga prosapia en la novelística, y que aquí sirve especialmente para construir redes de sentido que confluyen en un yo dañado, incapaz de discernir con evidencia los datos del mundo exterior, pero que juzga siempre el universo como confabulación en su contra. De lo que se trata, en definitiva, es de la educación femenina que hizo posible esos seres arquetípicos atados inexorablemente a su prescripción de "gender" como lo están las mujeres sentadas a la mesa esperando a sus maridos en el cuadro que las niñas del colegio suizo (mencionado en la anécdota de la novela) martirizan. Y si toda novela está condenada a una postura ante el "gender", ésta lo está doblemente en la exacerbación de los datos. En este sentido puede decirse que la novela que nos ocupa entraña un gesto liberador y, por lo tanto, político. Y si esta novela está irremisiblemente condenada a ser considerada postmoderna por su aviesa colocación en el mismo plano de hechos no simultáneos - como la literatura trivial y la seria -, al mismo tiempo, ello implica permitirle a la condición postmoderna la mirada politizada y politizante que parecía no acordársele a las manifestaciones de la década del 60. La postura de las protagonistas de la novela en su búsqueda infructuosa del Hombre Superior vuelve inevitablemente la mirada a la novelística de Puig y su juego con el estereotipo para producir con él el extrañamiento necesario para que sea percibido como tal. Si la idea de cautiverio tiene una larga prosapia en la literatura argentina desde Esteban Echeverría (que llega hasta César Aira), en la novela de Gilman/Montaldo ese concepto anunciado con sorna en un título que proviene ya no con tanta claridad de un sujeto de enunciación masculino remite dentro del texto a espacios cerrados de contención reales (manicomio, hospital, cárcel) para quienes producen un trastorno social. Faltaría preguntarse ahora desde qué perspectiva las protagonistas de la novela son realmente "preciosas", puesto que no se

trata, en rigor, de un serrallo árabe en el relato. Y aquí se halla la profunda ironía que el título esconde a modo de oxímoron. Las protagonistas son, en verdad, cautivas de su misma preciosidad, es decir, de una educación que las ha tornado no seres para sí, sino espejos de la conciencia masculina. Así escribe Emilia, por ejemplo:

*“Yo tenía muchas cosas para contarte, pero ahora no sé si vale la pena distraerte de tus nuevos empeños. Por mi parte, quiero dar continuidad a este momento cumbre de mi belleza física, equivalente tal vez al momento cumbre de la decadencia mental e intelectual. (No estoy, de este modo, tan alejada de algunas **experiencias propias de mi género**: de lo que me mofaba en el pasado, quiero decir, cuando viví entre mujeres que se parecen a la que soy ahora.) La única excepción, el único territorio vedado a la burla fue Matilde. Ella ahora ya no está y que cada cual reine en lo suyo. Estemos en paz, Dora.”*

(El subrayado me pertenece: J.A.)⁴

Estas dos mujeres que se traban todavía en una lucha por el hombre ausente (Silvio), frente a una tercera mujer, han aprendido - aunque defectuosamente - como “insinuarse a un hombre”. Sin embargo, han fallado en la vida en dos aspectos que eran rituales para ser aceptadas en la comunidad femenina: no supieron descollar ni en la maternidad ni en la cocina. En cuanto a esta última actividad, ella falta por completo entre los rituales puestos en juego por Emilia y Dora (aunque se da lugar, por otra parte, a la belleza, la moda y los consabidos cosméticos). En el caso de la maternidad, esa condición es tan desconcertante que el lector termina por descreer de que haya

tenido lugar en la experiencia de Emilia, y la empresa sustituta de Dora llega, por el contrario, en ese mismo sentido a niveles más que irreales, como si se tratara de la parodia de "genre" folletinesco: la búsqueda del hijo perdido en una peripécia de aventuras. En cuanto al problema de la utilización de lo paródico es, justamente, interesante notar aquí que, si en el caso de Puig, podía haber dudas acerca de los efectos perseguidos, en el caso de la novela de Gilman/Montaldo, en cambio, la lengua utilizada por las protagonistas no deja lugar a dudas acerca de su interés por resaltar lo que se consideraba un vocabulario pulido y selecto para una dama nacida y educada en las primeras décadas de nuestro siglo.

Digamos, por último, que en el nivel estructural esta novela epistolar se caracteriza por un "in crescendo" del clima presuntamente femenino en sus arranques de histeria y en la siempre recurrente historia paranoica. Las dos últimas cartas de las protagonistas tienen, en efecto, ya la característica de su infructuosidad. Ellas no parecen llegar a destino, a menos que el verdadero destinatario sea considerado el lector. Como en la primera novela de Manuel Puig, hay aquí una intervención inusitada masculina que, a modo de la carta escamoteada de Berto en *La traición de Rita Hayworth*, obliga a una reconsideración de todo el conjunto. Es, por ello, importante notar que las cartas de Emilia y Dora han creado su propio ámbito en un recorrido campero entre los poblados de Seguí y Canelones, a la manera del Coronel Vallejos (en la realidad General Villegas) de la obra de Puig, el autor con mayor peso a la hora de considerar los conceptos de "gender" y "genre" en la literatura argentina.

Concluyendo: para la comprensión del horizonte ensanchado por la obra de Puig en el campo literario argentino (y latinoamericano) sería necesario, en verdad, comprender esa

nueva corriente dentro de los discursos literarios argentinos como una serie de binomios en estado de tensión problemática como KITSCH y CAMP⁵, por una parte, así como GENDER y GENRE, atravesados por las categorías también irresueltas del efecto paródico y la condición postmoderna como un eje transversal que colorea la totalidad sin terminar de romper las ambigüedades que el texto presenta. *Preciosas cautivas* cobra evidente sentido en ese nuevo espacio ganado a la tierra que era de nadie. Y esto significa un enriquecimiento del que ya no podremos prescindir. La novela de Gilman y Montaldo no hace más que denunciar el cautiverio que se constató cabalmente en el Coronel Vallejos mítico. Aquellas boquitas pintadas han perdido su inocencia y ahora el sujeto de la enunciación denuncia la prisión que las encierra a través del juego intertextual en un amplio debate en el que las mujeres tienen, finalmente, la palabra, o, mejor dicho, la escritura.⁶

NOTAS

- ¹ La temática de "gender" puede seguirse a partir de los datos que figuran en la bibliografía adjunta, y, más especialmente, en la obra de Nancy Armstrong, quien ha llevado a cabo, en mi opinión, el estudio más acabado de la relación de este concepto con la literatura del siglo XIX.
- ² La primera utilización del concepto "gender" en este sentido aparece documentada en el año clave de 1968 en el ensayo de Robert J. Stoller titulado: **Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Feminity**.
- ³ En mi ensayo sobre Puig (de 1992) doy más datos sobre estos aspectos, tratados aquí de modo tangencial.
- ⁴ La cita pertenece a la edición de Buenos Aires, Alfaguara, p.111.
- ⁵ El término CAMP no ha sido analizado en este trabajo por un deseo de concentrar la atención en otros tópicos. Junto con el concepto de Kitsch es, sin embargo, una palabra clave para acceder a la obra del

escritor argentino tratado. Para una definición (no demasiado satisfactoria) hay que remitirse al artículo ya famoso de Susan Sontag, quien hace responsable a los homosexuales estadounidenses por la difusión de la postura "camp". En este sentido habría una absoluta coincidencia, ya que, como es sabido, ello encaja con los datos biográficos de Puig, quien vivía justamente en Nueva York cuando la ensayista mencionada teorizaba sobre ese tema, permeado por una atmósfera que, luego, aprendimos a reconocer como sesentista.

- ⁶ La primera versión de este trabajo fue redactada a pedido del Profesor Roland Spiller de la Universidad de Erlangen-Nürnberg para un volumen compilado por él con el título de **Culturas del Río de la Plata: transgresión genérica e intercambio (1973-1993)**, poniendo el acento en la obra de Manuel Puig, como lo indica su título: "«Gender» y «genre» en la obra de Manuel Puig", y se halla a punto de aparecer. En la segunda redacción del trabajo se puso el acento en la influencia ejercida por Manuel Puig en la novela **Preciosas cautivas** para ser presentada al VI Congreso de la Asociación de "Amigos de la Literatura Latinoamericana", reunido en Mar del Plata, Argentina, en noviembre de 1994. La actual versión representa, entonces, una ampliación de esa ponencia.

BIBLIOGRAFIA

AMICOLA, JOSE

1986 "Algo más sobre el Kitsch", en "La Razón" de Buenos Aires, (16 de marzo).

1992 *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, B.Aires, GEL (con un apéndice en el que constan las declaraciones de Puig frente a estudiantes de la Universidad de Göttingen durante mayo de 1981).

1994 "El escritor argentino y la tradición borgeana", en Revista "Espacios" (de la Fac.de Fil. y Letras, Univ. de Buenos Aires), noviembre de 1994.

ARMSTRONG, NANCY

1987 *Desire and Domestic Fiction* (Versión castellana: *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid, Cátedra, 1991).

BACARISSE, PAMELA

1993 *Impossible Choices. The Implications of the Cultural References in the Novels of Manuel Puig*, Calgary, Univ.of Calgary Press.

BOURDIEU, PIERRE

1992 *Les règles de l'art. Genèse et structure du champs littéraire*, Paris, du Seuil.

HASKELL, MOLLY

1974 *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, N.York, Penguin Books.

HUTCHEON, LINDA

1985 *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, N.York, Routledge, 1991.

JAUSS, HANS ROBERT

1989 "Italo Calvino: 'Wenn ein Reisender in einer Winternacht'. Plädoyer für eine postmoderne Ästhetik", en Idem: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp.

JEHLEN, MYRA

1990 "Gender", en F.Lentricchia/Th.McLaughlin(Comp.): *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, Univ.of Chicago Press.

MAGNARELLI, SHARON

1991 "Staging the Pre-scription of Gender: Manuel Puig's *La traición de Rita Hayworth*", en P.Bacarisse Comp.): *Carnal Knowledge. Essays on the Flesh, Sex and Sexuality in Hispanic Letters and Film*, Pittsburgh, Tres Rfos.

MARCUSE, HERBERT

1964 *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, Beacon Press, 1966.

SAID, EDWARD W.

1975 *Beginnings. Intention and Method*, N. York, Columbia University Press, 1985.

SARLO, BEATRIZ

1985 *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, B.Aires, Catálogos.

SONTAG, SUSAN

1964 "Notas sobre el camp", en idem: *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

TOURAINÉ, ALAIN

1992 *Crítica de la modernidad*, B.Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994.

WEININGER, OTTO

1903 *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Wien/Leipzig, W. Braumüller, 1926.

