

**HUELLAS POLÍTICAS EN LOS MANUSCRITOS LITERARIOS.
DOCUMENTOS DE UNA ÉPOCA O
ACTAS DE UNA CONVIVENCIA INSOPORTABLE**

POLITICAL TRACES IN THE LITERARY MANUSCRIPTS.
DOCUMENTS OF AN AGE OR
MINUTES OF AN UNSUPPORTABLE COEXISTENCE

GRACIELA GOLDCHLUK
Área de Crítica Genética y Archivos de Escritores
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria
IdHICS (UNLP-CONICET)
gracielagoldchluk@fahce.unlp.edu.ar

El trabajo cuestiona las maneras de leer un manuscrito en relación unívoca con el momento histórico de su producción, y reclama una lectura atenta a la multiplicidad temporal que implica la escritura. En una segunda parte, pone a prueba sus afirmaciones mediante el análisis de un manuscrito de Manuel Puig que contiene una referencia política directa.

Palabras clave: manuscritos- crítica genética- temporalidad- Manuel Puig

The paper questions the ways of reading a manuscript in one univocal relationship with the historical moment of its production, and demands a reading that cares about the temporal multiplicity involving writing. In a second part, tests their claims by analysing a manuscript of Manuel Puig containing direct political reference.

Key words: manuscripts- genetic criticism- temporality- Manuel Puig

Recibido: 14 febrero 2018

Aceptado: 09 mayo 2018

0. INTRODUCCIÓN

Decir que toda literatura, como todo discurso realmente pronunciado, es una intervención política, resulta tan verdadero como difuso y termina por diluir tanto la potencia literaria

como la posible intervención de la política. En la lectura de un proceso de creación se hace necesario leer con cuidado para evitar una banalización de estos términos. Es entonces que comienza a plantearse un problema fundamental de convivencia, dado que el arte responde a una temporalidad anacrónica, de mediana o larga duración, pero se produce en un tiempo histórico y bajo condiciones materiales específicas que no pueden dejar de eclosionar y manifestarse de modos diversos en la obra.

En esta encrucijada, la intencionalidad del autor puede aparecer como una fuerza vectora que dispara la escritura hacia un terreno colonizado por discursos que provienen de lo social, puede incluso ponerse al servicio de una causa política determinada, o puede afirmar su extrañeza radical buscando palabras y tonalidades abstractas.

Cualquiera de estas posiciones, así como las múltiples direccionalidades impresas por la voluntad autoral, se tendrán que enfrentar a la convivencia imposible de un discurso cuya lógica es la eficacia, con otro cuyo poder proviene de su propia inutilidad; es decir, su persistente negativa a ser absorbido de manera completa por algún tipo de función social, sea esta de carácter concientizador o enajenante. Sin embargo, es en este *agón* del comienzo donde nace la literatura, y es en este contexto en el que los manuscritos de autor pueden ser considerados como actas de ese acontecimiento.

1. LOS MANUSCRITOS COMO ACTAS O EL ANACRONISMO FUNDANTE

Al pensar los manuscritos como actas, estoy volviendo a uno de los usos que la crítica genética descartó en sus comienzos por considerarlo propio de “filólogos”.

Louis Hay (1993), uno de los fundadores de esta disciplina, sostiene que la expresión “manuscrito de autor” reúne “la visión dividida que los hombres siempre tuvieron del objeto manuscrito: testimonio del texto para los filólogos; reliquia del artista, para el coleccionista” (p. 5). Si nos detenemos en esta distinción, vemos que el problema no es dejar de pensar al manuscrito como testimonio, sino volver a pensar qué es lo que está testimoniando, no un texto cuya presencia estaría asegurada por los medios de reproducción mecánicos y electrónicos, sino que sería el testimonio del “evento” que unos renglones más abajo reclama Hay como tercera dimensión del manuscrito: “evento que hace surgir el movimiento de un pensamiento de un trazo de la mano” (p. 6).

Al pensar la crítica genética como un “avatar moderno de la filología” (Lebrave 1992, en Lois 2005: 50-51), y más específicamente de una filología que retome la dimensión de *philia* y se aparte de lo que sería más atinado nombrar como *logología* (Hamacher 2011: 11, tesis 9), volvemos sobre la dimensión testimonial del manuscrito en su carácter de “acta”.

Tomemos la definición del Diccionario de la Lengua Española (Real Academia Española, 2014: s.v.)

acta. (Del lat. *acta*, pl. de *actum*, acto).

1. f. Relación escrita de lo sucedido, tratado o acordado en una junta.
2. f. Certificación, testimonio, asiento o constancia oficial de un hecho. *Acta de nacimiento, de recepción.*
3. f. Certificación en que consta el resultado de la elección de una persona para ciertos cargos públicos o privados. *Acta de diputado*

4. f. pl. Hechos de la vida de un mártir, referidos en historia coetánea y debidamente autorizada.

Es la relación particular entre la palabra escrita y el acto, especialmente el acto de una elección, lo que determina que un escrito pueda ser un acta. Es también su carácter público, con consecuencias jurídicas, lo que genera confusión en nuestro quehacer filológico. Ese testimonio, que es el pre-texto, está presente en una unión indisoluble con el tiempo de su producción, constituye, de ese modo, un espaciamento de la escritura en su tiempo-lugar, una realización puntual y acaso efímera de un crono-topo.

En tanto tal, ese tiempo es irrecuperable en su singularidad, no solo porque lo leemos desde un tiempo diferente, sino porque lo primero que testimonia el manuscrito es que el tiempo no es uniforme, que cada momento está atravesado por capas superpuestas de tiempos históricos disímiles. Y porque su temporalidad sobreviviente es constitutivamente disímil del acta jurídica, que pretende una ligazón unívoca con el acto.

Es aquí donde reconocemos un anacronismo fundante: un acta nacida en el ámbito judicial se labra simultáneamente o con posterioridad a los hechos con el fin de que no se tergiversen. El ideal de ese discurso está en la univocidad, en convertir la pluralidad de los *acta* en un escrito monovalente, de sentido único.

Por otro lado, el manuscrito literario registra algo que todavía no alcanzó su sentido. Solo cuando la escritura logra una estabilización suficiente para ser publicada, estos documentos nuevos, que son los manuscritos modernos, se convierten en su precedente. Solo en la indecisión de un autor o un albacea, un arconte, que se resiste a destruirlos, nace el manuscrito.

Es entonces que pensamos los manuscritos como actas en principio de su sobrevivencia. En ese tiempo de la persistencia testimonian, no los hechos que podrían reunirse en un escrito unívoco, sino los rechazos, aquellos hechos que no se llevaron a cabo, que debieron no suceder para que suceda el texto que conocemos.

Para poder leer estas actas en su historicidad, es necesario reconocer su anacronismo en un movimiento que Giorgio Agamben reclama en su “Programa para una revista”:

El punto de vista en que intenta situarse [la revista] es en efecto tan radical y originariamente histórico que puede renunciar con facilidad a toda perspectiva cronológica y aun incluir entre sus tareas más propias una “destrucción” de la historiografía literaria

(G. Agamben 2007: 199)

Por supuesto, hay otro modo de lectura: el que toma la filología en su variante textualista y entiende que los manuscritos reaseguran ese sentido único expresado en el texto. Desde ese punto de vista, el manuscrito sería el testimonio de una creación que va desde un caos inicial hasta el orden final que sería el texto. Todo se ordena en función de lo que Éliada Lois nombró como “ilusión teleológica” (2001: 17) y actúa en función de un “aparato social de archivación” materializado en el libro, con sus renglones, páginas y tapas que organizan un sentido lineal y progresivo¹. Esta filología (que estudia documentos anteriores a la aparición del libro como objeto cultural, pero lo hace desde esa lógica) se da a sí misma la tarea de completar todos los

¹ “La estructura del aparato social de archivación no viene *después*, para recoger el testamento, marca desde el principio y del interior la naturaleza, la forma y el contenido del testamento” (Derrida 2013: 231). En este caso, entendemos que en los análisis textológicos hay una violencia interpretativa que reduce otras formas de archivación a una significación que sigue la estructura del libro.

pasos, encontrar los eslabones perdidos y ubicarlos en la cadena cronológica para llegar así al verdadero sentido de una obra. La historia, la política, deben ubicarse en una línea del tiempo, y su relación con el texto literario será de representación: lo que está afuera, lo que estuvo afuera en el momento de la escritura, encontrará su representación (directa o metafórica) en el adentro del libro.

Sin embargo, es muy difícil sostener esta mirada cuando prestamos atención a la materialidad múltiple de los documentos de archivo con los que confeccionamos nuestro *dossier*. La observación minuciosa de los hechos de escritura, que conviven en una misma hoja de papel a veces con años de diferencia, se encuentran permanentemente interferidos por el afuera. Esto puede verse desde la utilización de hojas con membrete de hotel o servilletas de bar, o papeles de la oficina donde el escritor trabajó en un tiempo, como en la aparición de elementos tachados de otro proyecto, o la presencia de personajes que pueden identificarse con situaciones de la vida del escritor, y en ese caso la dificultad para ver si se trata de hechos públicos (una revolución, una dictadura, un exilio) o privados (la muerte de un ser querido, una mudanza, la ausencia de un amigo).

Cuando entre los apuntes aparece una palabra en una lengua extranjera, cuando hay una referencia que pocos pueden recuperar, cuando el escritor ha sido amenazado de muerte o ha quedado sin trabajo, cuando se entera de una persecución o se ilusiona con un movimiento social, puede aparecer una marca en la escritura que va desde una lengua interferida hasta situaciones inexplicables que solo encuentran su posibilidad de lectura años después.

No se trata de la representación de esos hechos o del ambiente de terror o de esperanza, sino de marcas que persisten y no pueden explicarse desde la abstracción de un proyecto escriturario.

Es necesario en ese caso dar cuenta de estas marcas, de estos testimonios que encontramos en el archivo, a partir de una mirada atenta a su peculiar espesor. Insisto, ya sea porque hay efectivamente tiempos superpuestos en una misma escritura, como porque alude a hechos que no han sucedido, formas de la escritura que registran lo por venir, lo que va a cambiar de sentido cuando la historia las alcance. En el reconocimiento de esta temporalidad y en su lectura se juega la diferencia entre una mirada textualista y una geneticista.

2. Y SIN EMBARGO ESTÁN

Me voy a referir a un apunte que llamó mi atención desde el momento en que empecé a trabajar con los manuscritos de la novela *Pubis angelical*, de Manuel Puig². Uno cuya imagen utilicé varias veces en clase para mostrar cómo un manuscrito contiene en sí mismo y a un tiempo la reverberancia de la presencia del escritor y la ausencia incontestable de aquel en nombre de quien hablamos, a quien leemos y de ese modo hacemos hablar; aquel cuya firma tachamos cuando leemos lo que ha tachado, esa entidad, a veces abrumadora y otras elusiva, llamada autor.

² Desde 2017, el conjunto de manuscritos literarios de Manuel Puig (el cual se compone de más de 15.000 imágenes) se encuentra disponible para su consulta en el portal de acceso abierto ARCAS, resultado del trabajo de un grupo de investigadores del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, CONICET/UNLP) y de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades Dr. Guillermo Obiols. Esta realidad, que fue un objetivo perseguido por más de diez años de trabajo con el archivo de Manuel Puig, obligaría a volver a pensar el presente artículo, redactado cuando esto parecía una quimera.

Este manuscrito en particular (un apunte metaficcional, lo que en crítica genética llamamos pre-redaccional) aparece en el reverso de un papel con membrete de la Editorial Seix Barral de Barcelona. La Figura 1 muestra dicho membrete:

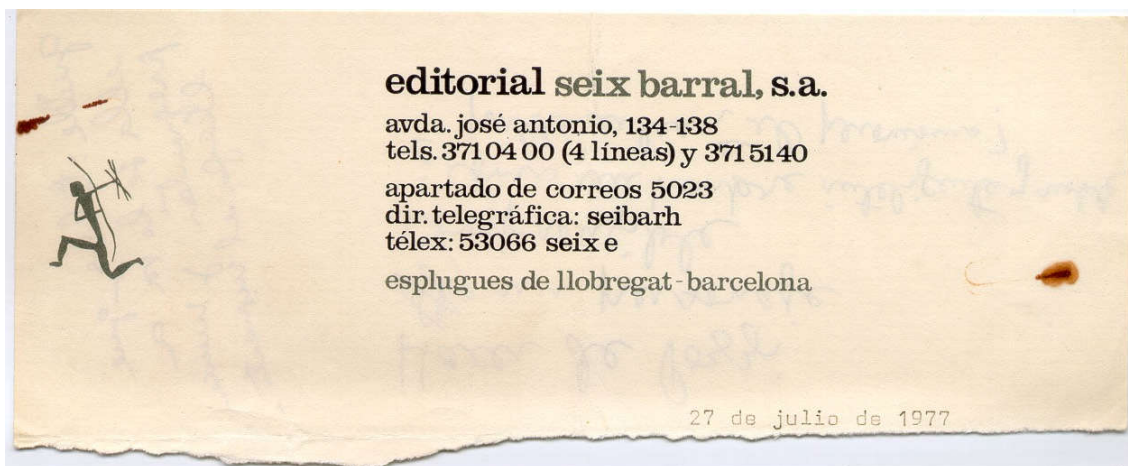


Figura 1

Es un trozo cortado a mano de manera irregular, pero con intención de prolijidad, se aprecia el doblez en el papel que luego fue cortado. Se puede conjeturar una carta, porque se conserva una fecha escrita a máquina: 27 de julio de 1977. No se ha conservado el resto. La fecha es importante como indicio de que fue escrito *a partir* de ese día, a un año de la publicación, por la misma editorial, de la novela de Puig, *El beso de la mujer araña* (1976).

El papel dice, escrito con letra clara, como se aprecia en la Fig. 2:

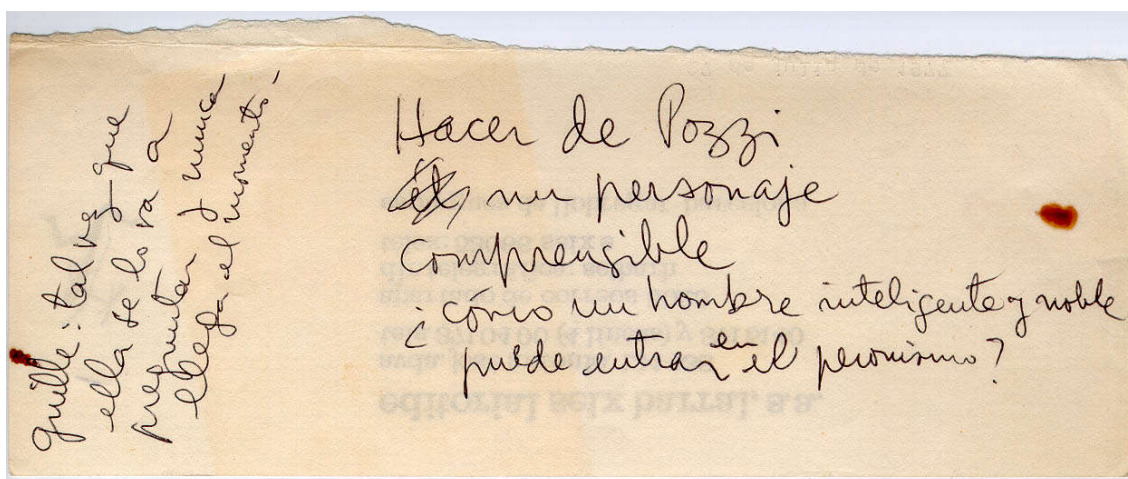


Figura 2

La caligrafía es decidida; sin dificultad se lee:

Hacer de Pozzi
un personaje
comprensible
¿cómo un hombre inteligente y noble
puede entrar en el peronismo?

[en el margen izquierdo] guille³: tal vez que ella se lo va a preguntar y nunca llega el momento.

Pero si miramos con cuidado la imagen, advertimos en seguida que la palabra *en* está agregada, ya que aparece sobre el renglón. Entonces vemos que es posible conjeturar que también los adjetivos habrían sido agregados en ese momento, de lo que resultan, al menos, dos momentos de escritura.

Primer momento:

Hacer de Pozzi
él un personaje
comprensible
¿cómo un hombre
puede entrar el peronismo?

Segundo momento:

Hacer de Pozzi
él un personaje
comprensible
¿cómo un hombre *inteligente y noble*
puede entrar *en* el peronismo?

Entre una pregunta y otra se juega la experiencia de tantos exiliados que Manuel Puig conoció en México, donde se había refugiado tras las amenazas de la triple A. Entre ellos César Calcagno, abogado de presos políticos que había sido encarcelado en 1974 por el gobierno de Isabel Perón y, realizada la opción del exilio a comienzos de 1975, conoció a Manuel Puig cuando el escritor se encontraba trabajando en los borradores de lo que sería *El beso de la mujer araña* (1976). A lo largo de los pre-textos prerredaccionales de *Pubis angelical* (comenzada en Nueva York hacia 1977), aparecen alternativamente los nombres de Pozzi y de Calcagno. Varios episodios de la novela están inspirados en pasajes biográficos de este abogado platense, casado con una psicóloga de nombre Ana, como la protagonista que en la ficción es directora de programación del Teatro Colón, pero quiere aprender sobre Lacan.

³ El diccionario de la RAE registra el verbo guillarse, como un coloquialismo por “huirse” o “perder las facultades mentales” y también, en Cuba, “simular desconocimiento de algo”. El lunfardo porteño registra la relación de guille con argucia, también con una clave. Guille (lunf.): Argucia, engaño, falsedad, estafa, maniobra para obtener un beneficio ilícito// chifladura// clave, fundamento de una cuestión. <http://dev.todotango.com/spanish/Biblioteca/Lunfardo/Definicion.aspx?l=G&p=guille>
En este caso, guille sería sinónimo de “rebusque”, término que la RAE incorpora en la 22.ª edición con la acepción de “solución ocasional e ingeniosa con que se resuelve una dificultad”. <http://lema.rae.es/drae/?val=rebusque>.

Puig declaró varias veces que todo lo que la novela dice sobre el peronismo es lo que le explicó un “informante” cuyo nombre no había querido revelar.

Este es un caso en el que solo quedaría, en apariencia, identificar al personaje y señalar que Puig, con toda evidencia, no era un escritor peronista, sino más bien alguien a quien le costaba comprender el fenómeno.

A partir de ese momento, mi tarea como geneticista se vería compelida a analizar la presencia del peronismo en la literatura de Puig. Debería, en verdad, rastrear para ello la influencia que ese movimiento pudo tener en la vida y las relaciones del escritor, tarea tan imposible como necesaria. A los efectos de este trabajo me conformo con un breve recorrido escriturario.

El primer texto que escribió Manuel Puig en español con fines profesionales fue el guión *La tajada* (escrita en 1960, publicada en 1996), protagonizado por una chica de barrio que progresa de corista a actriz de cine durante el ascenso del peronismo⁴. El guión fue escrito en Italia, y en 1960 Manuel Puig, que había venido a Buenos Aires como asistente de diálogo para dos coproducciones italo-argentinas, realizó tratativas para filmar la película.

No podemos afirmar cuál fue el verdadero motivo del fracaso de este proyecto, pero es posible que el optimismo de Puig con la apertura democrática de Frondizi fuera exagerado: era muy pronto para hablar de Perón, cuya sola mención estaba prohibida. No obstante, dos años más tarde comenzaría a escribir una novela que llegaría a ser *La traición de Rita Hayworth* donde, en su diario íntimo, una niña de catorce años comenta la lectura de su padre: “Ahora que los pobres tenemos nuestro diario, sus múltiples páginas la expresión de nuestro líder, en una palabra encerrado el corazón de un pueblo... ¡Perón!” (Puig 1971: 241). La novela abarca desde 1933 a 1948 y es la única vez que aparece esta palabra.

Esto por un lado, todos estos caminos son necesarios para una investigación, pero insuficientes para leer un documento que más que comprender a un peronista, se preocupa por cómo hacer de él un *personaje comprensible*, y se lo pregunta en varios tiempos, con la disposición de una meditación poética.

Resolver esta pregunta sancionando un cierto antiperonismo del autor, sería disminuirla y cerrarla en este papel, entendido como respuesta directa a lo que estaba sucediendo en 1977. Poner esta pregunta en relación unívoca con el peronismo necesita el esfuerzo de olvidar que antes, Manuel Puig había logrado *hacer comprensible* a un personaje como Molina (en *El beso de la mujer araña*) o a Gladys (en *The Buenos Aires Affair*).

Por sobre todas las cosas, resolverlo en un tiempo homogéneo requeriría el esfuerzo de omitir todas las transformaciones que una pregunta puede tener en la literatura de Puig. En la propia novela a la que pertenece el manuscrito analizado, es decir *Pubis angelical* (1979), la pregunta se formula de esta manera:

–Bueno, veamos... ¿Cómo vos, un hombre de izquierda, te pudiste meter en el peronismo?

Como ya había pasado en *El beso de la mujer araña*, donde todas las explicaciones, tanto en el cuerpo del texto como en las notas al pie, fracasan, lo que sigue es un relato de Pozzi que da información, pero no lo hace comprensible.

⁴ Como he señalado (Goldchluk en Puig 2005: 11-15), la primera escritura profesional de Manuel Puig fue el subtítulo de películas, a los que siguieron guiones en colaboración con Mario Fenelli, en italiano. Los primeros de su autoría fueron *Ball Canceled* y *Summer Indoors* (este con versión en español), publicados en Puig (1996). En el prólogo al libro de 2005, afirmo: “Cuando Puig ensaya el español, la lengua de traducción con la que trabaja en el subtítulo de películas, es porque en *La tajada* se decide a contar la historia de una corista que quiere ser actriz, que quiere ser fina, y que asciende con el peronismo”. (13)

Son las discusiones que sostiene con Ana sobre otros temas, su muerte al retornar de manera clandestina al país y el encuentro en el tiempo futuro donde reaparece, lo que genera una cercanía con el personaje que lo hace *comprensible*⁵.

Lo que vemos en este manuscrito, lo que este manuscrito comparte con lo que encontramos en cada uno, es la sobrevivencia de una preocupación, eso que termina por conformar lo que construye aquello que identificamos con una poética.

Una posibilidad, la más directa, es entender este manuscrito como la primera versión de la pregunta que el personaje de Ana formula, donde “inteligente y noble” es reemplazado por “de izquierda”. Sin embargo, esta anotación no está menos presente en *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), donde el personaje del Sr. Ramírez es un argentino gremialista que ha sido torturado, que se encuentra en Nueva York y pronuncia las palabras que abren la novela:

—¿Qué es esto?⁶

Como se recordará o se puede leer, la pregunta que hace Ramírez está dirigida a la Plaza Washington, a qué cosa es ese nombre, y finalmente a no saber qué se tiene que sentir cuando se dice Washington. La pregunta insiste, no es posible de ser respondida, produce “un golpe de silencio” (Cabrera 2016: 194) que es posible de ser rastreado en las correcciones realizadas en los manuscritos conservados en inglés y en español.

El testimonio de esos manuscritos permite ver que no hay una versión “original” y una “traducida”, sino que ambas son traducciones de una lengua que nunca será la propia. (Cabrera 2016: 183-217).

Los manuscritos, una vez más, producen testimonio de lo indecible. Leídos desde la crítica genética, no aportan soluciones (la solución es la versión publicada, pero es siempre una solución provisoria determinada por factores que hubieran podido cambiar), sino que hacen visibles fuerzas irreconciliables en la escritura, son el acta de esa disputa sin resolver.

La potencia política de la obra de Puig —hoy lo sabemos—, está en sostener esa tensión que no cesa de preguntar cómo hacer comprensible, cómo dar un nombre que permita la comprensión, y en no poder responderla. En términos de Hamacher:

Si no perteneciera a la estructura de la pregunta no poder ser contestada enseguida o incluso nunca, entonces no sería una pregunta, sino un instrumento heurístico para la extracción de conocimiento del que ya se dispone.

(Werner Hamacher, 2011: 14)

Lo que emerge en el comienzo de la quinta novela de Manuel Puig con forma de pregunta es la declaración que sobrevive a las actas de sus manuscritos. Entender los manuscritos como testimonio de una pregunta filológica nos permite leer en la superficie de un comienzo la no resolución de la misma, y por lo tanto, la convivencia insoportable de dos lógicas: la de lo intransferible y la de lo comunicable.

⁵ En un futuro que la novela ubica de manera cifrada en 1985, una mujer con el pubis de ángel cuenta cuándo logró detener una matanza en una plaza con una pirámide blanca, y narra: “El ciego que conducía al pueblo me habló y ya no me cupo duda de que era él. [...] Me dijo que lo perdonara por haberme dicho que yo era una frívola mujer despreocupada de la suerte de su pueblo” (Puig :1979, 279).

⁶ La importancia de este comienzo y su naturaleza me fue sugerida por el trabajo de Jimena Sáenz (2015).

La radical extrañeza de esta pregunta que insiste, afecta toda la literatura de Manuel Puig, su persistencia testimonia lo insoportable

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2007). “Programa para una revista”, en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 197-212.
- Cabrera, Delfina (2016). *Las lenguas vivas: zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*, Buenos Aires: Prometeo.
- Calvente, Victoria (2013). “El manuscrito como objeto cultural”. Trabajo monográfico para el seminario “Procesamiento de materiales especiales” (Docente: Edgardo Stubbs). Actualmente en procesamiento para ser incluido en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>
- Jitrik, Noé (2014). “Intelectuales, poder, entrismo”. Página/12, 14 de mayo. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-246151-2014-05-14.html> (consulta 6 de febrero de 2015).
- Hay, Louis (1993). “La escritura viva”, en Lois, Élida (coord.) *Filología*. Número especial dedicado a la Crítica Genética. Año XXVII, 1-2. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, 1996, 5-22.
- Hamacher, Werner (2011). *95 tesis sobre la filología/ Para- la filología*, Buenos Aires- Madrid: Miño y Dávila.
- Lebrave, Jean Louis (1992). «La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie ? », *Genesis 1*, 33-72.
- Lois, Élida (2005). “De la filología a la genética textual. Historia de los conceptos y las prácticas”, en Fernando Colla (coord.). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Paris, CRLA-Archivos; 47-83.
- Puig, Manuel. [1960] (1996). *La tajada*, en *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. José Amícola (comp.), Publicación especial Orbis Tertius, La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Puig, Manuel. [1968] (1971). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Puig, Manuel. [1973] (2003). *The Buenos Aires Affair*, Buenos Aires, Planeta/ Seix Barral.
- Puig, Manuel. [1976] (2002). *El beso de la mujer araña*. J. Amícola y J. Panesi (coord.), Madrid, Barcelona, Caracas, ALLCA XX, Colección Archivos.
- Puig, Manuel. [1979] (2002). *Pubis angelical*, Barcelona, Seix Barral.
- Puig, Manuel. 1981. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Barcelona, Seix Barral.
- Puig, Manuel (2005). *Querida familia: Tomo 1. Cartas Europeas*. con prólogo de Graciela Goldchluk. Buenos Aires: Entropía.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Madrid. Con actualización a 2017. Disponible en <http://dle.rae.es/?w=diccionario> (Consultado el 2 de mayo de 2018).
- Rodríguez, Adolfo Enrique, s/f, *Diccionario lunfardo*. S/F, Recurso del sitio Todo tango. La biblioteca, [en línea], disponible en <http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/>
- Sáenz, Jimena (2015). “ ‘¿Qué es esto?’: Apuntes sobre el comienzo de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig”. Trabajo leído en el IX Congreso Internacional *Orbis Tertius. Lectores y lectura*.