

# Cárcel, cine y carnaval en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig



PRISON, CINEMA AND CARNAVAL IN MANUEL PUIG *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

SAID ILICH TRUJILLO VALVERDE  
Pontificia Universidad Católica del Perú  
said.trujillo@pucp.edu.pe

Recibido el 5-05-24; aceptado el 19-10-24.

## RESUMEN

El ensayo propone que en la novela *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, se utilizan elementos de la cultura de masas contemporánea —el cine o los boleros— para generar un espacio de intimidad e intercambio que logra subvertir nociones preconcebidas —la cárcel como espacio de opresión o la de la masculinidad hegemónica como estándar único de virilidad— y permitir la cercanía entre grupos sociales dispares. Se parte de la idea de que la novela de Puig es un producto que se enmarca en la posmodernidad que instrumentaliza los productos de masas no como un añadido estético, sino como parte fundamental de su propuesta. Las ideas de Mijaíl Bajtín, en particular, las relativas a la literatura carnavalizada, ayudan a interpretar las subversiones que se desarrollan en esta novela.

## PALABRAS CLAVE

Cultura de masas, Cine, *El beso de la mujer araña*, Literatura carnavalizada

## ABSTRACT

This essay proposes that in Manuel Puig's *El beso de la mujer araña* (1976), elements of contemporary mass culture —such as cinema or boleros— are used to create a space of intimacy and exchange that successfully subverts preconceived notions —such as the prison as a space of oppression or hegemonic masculinity as the sole standard of virility—and allows for closeness between disparate social groups. To understand this, we start from the idea that Puig's novel is a product framed within postmodernity, which utilizes mass culture products not as mere aesthetic additions but as a fundamental part of its proposal. Mikhail Bakhtin's ideas, particularly those related to carnivalesque literature, help to interpret the subversions that unfold in the novel.

## KEYWORDS

Mass culture, Cinema, *El beso de la mujer araña*, Carnivalesque literature

**L**a publicación en 1976 de *El beso de la mujer araña* (en adelante solo *El beso*) —la cuarta novela de Manuel Puig— supuso, en ciertos sentidos, una continuidad respecto de la obra anterior del novelista argentino. Si bien es cierto que hay diferencias estilísticas notables entre esta novela y *La traición de Rita Hayworth* (1968), su primera novela, o la exitosísima *Boquitas pintadas* (1969), es indiscutible que ciertos temas y técnicas persisten en *El beso*. A nivel formal, por ejemplo, los monólogos interiores de Molina, uno de los protagonistas, recuerdan a los que ya había trabajado Puig con acierto en su opera prima. En adición, la fuerte presencia de la cultura de masas —el cine y los boleros en particular— en las primeras novelas del escritor argentino tiene también un lugar predominante en *El beso*. Mientras que el espacio elegido para el desarrollo de la historia es bastante particular: una cárcel en la que los dos protagonistas creados desde la diferencia —a *grosso modo*, el encuentro entre un guerrillero hegemónicamente masculino y un homosexual explícitamente feminizado— conviven y terminan construyendo un vínculo que subvierte sus convencionalidades de origen. La noción posmoderna del mundo y los medios de masas serán claves para la construcción de este nuevo vínculo.

### 1. POSMODERNIDAD, CULTURA DE MASAS Y CARNAVAL

En el prólogo a *El debate modernidad – posmodernidad* (2004), Nicolás Casullo plantea coordenadas claras para definir la diada modernidad/posmodernidad. Apunta que frente

a una modernidad entendida como un proyecto racionalista con discursos hegemónicos bien establecidos que explican un mundo secularizado que tiende hacia el progreso, la posmodernidad implica la licuación de los grandes discursos que sostenían ese *ethos* moderno. Así, fragmentación, desencanto y crisis serán sus características distintivas. Con todo, no podemos entender la posmodernidad solo como la negación del proyecto de la modernidad, sino como una oportunidad para la aparición de nuevos actores. Como indica Sandra Lorenzano (2009), la mirada posmoderna ha permitido el ingreso de aquello que sale de los límites del sujeto racional hegemónico: minorías postergadas —distintas del paradigma que Lorenzano llama “humano-masculino-heterosexual-occidental-blanco-racional” (2009: 230)— surgen en formas de activismo político y artístico distintas a las consagradas. La irrupción y popularización de la cultura de masas y nuevos medios como el cine, la radio o la televisión son otro de los aspectos que se deben tomar en cuenta para entender el fenómeno posmoderno.

Los elementos de la posmodernidad que hemos relevado —muerte de los grandes relatos, sujetos no hegemónicos, cultura de masas— son importantes para entender la novela de Puig. En efecto, como ya ha trabajado Santiago Colás (1994), *El beso* es un producto posmoderno que debe entenderse en su contexto complejo: publicada en 1976, año en el que empieza la dictadura eufemísticamente llamada Proceso de Reorganización Nacional, es la primera novela que explícitamente desarrolla el tema de la represión política. Colás recusa que la obra de Puig, a partir de su apelación a la cultura de masas y a su visión

pesimista sobre los proyectos utópicos, sea escapista. Para este autor, *El beso* utiliza la metaficción y la dinámica compleja del encarcelamiento para mostrar una crisis de la utopía más compleja que la mera evasión. Paradójicamente, las películas que deberían ser el espacio del escapismo, temáticamente se vinculan con la opresión y la cárcel termina convirtiéndose en el espacio de la utopía. Con todo, el desesperanzador final de la novela, problematiza más la cuestión de la posibilidad de la utopía.

Tras el brillante trabajo de Colás, la idea de Puig como un autor posmoderno ha sido retomada por autores como Belén Ramos Ortega (2010), quien apunta, en relación con *La traición de Rita Hayworth* que, en esa novela, destaca como rasgo posmoderno la “atracción especial por lo degradado para sacar a la luz su lado más poético y sensible: el *kitsch* de las películas de clase B de Hollywood y la paraliteratura” (s/p). En adición a lo anterior, autores como Décio Torres Cruz, encuentran el vínculo entre la obra de Puig y lo posmoderno a partir del arte pop y la cultura de masas:

Pop Art is mainly concerned with representations of mass media, and the critiques of their products and myths. Puig borrows the language of the fine arts and structures his works in polyphonic discourse focused on the products and mythology of mass media, especially those created by cinema (2019: 81). [El arte pop se preocupa principalmente por las representaciones de los medios de masas y las críticas de sus productos y mitos. Puig toma prestado el lenguaje de las bellas artes y estructura sus obras en un

discurso polifónico centrado en los productos y la mitología de los medios de masas, especialmente las creadas por el cine] (Traducción mía).

Así pues, tomar como punto de partida la vinculación de *El beso* con el fenómeno posmoderno y la cultura de masas es pertinente. En ese sentido, planteamos retomar esas líneas esenciales, pero incorporando categorías planteadas por Mijaíl Bajtín, en particular las relativas con la literatura carnavalizada. Si bien puede parecer contradictorio utilizar conceptos teóricos surgidos de la reflexión sobre la cultura popular en el medioevo y el Renacimiento para analizar una obra que consideramos posmoderna, creemos que el contexto de opresión en el que se gestó *El beso*, y la manera en que se desarrolla la relación entre los protagonistas abre la puerta para utilizar este enfoque. A ello, se suma el hecho de que el carnaval ha surgido como una manera de controlar la posibilidad de un desorden social mayor, algo análogo al ambiguo final de la novela.

En su trabajo sobre Dostoievsky, Bajtín (2003) apunta que la literatura carnavalizada es “aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclor carnalesco” (2003: 157). Es preciso recordar que, el carnaval era el momento del año en que las rígidas jerarquías y formas de vida autoritarias que regían los periplos vitales de las personas quedaban abolidas momentáneamente. En el siglo XX, cuando la plaza pública ya no puede cumplir su misma función debido a la explosión demográfica y a los desarrollos posindustriales, ¿es posible pensar en un espacio en el que muchas

personas puedan compartir experiencias y suspender los rigores de la vida diaria? Nuestra posición es que los medios masivos, y para el caso específico de este trabajo, el cine, pueden llegar a cumplir este rol.

Leal y Flores señalan que “el concepto de cine que se forma en la mente de los primeros espectadores cambia con el tiempo y se desplaza de uno a otro de los elementos constitutivos del espectáculo cinematográfico” (2007: 14). Desde 1895 hasta 1904 la tendencia es que “el cine es el aparato” en referencia a la cámara o al proyector, pero a partir de 1905, “el cine es la sala, un centro de reunión social en el que, además de encontrarse con los conocidos, se disfruta de la nueva diversión” (Leal y Flores 2007: 18). Personas lejanas geográficamente podían ver la misma película, amigos y conocidos podían comentar las peripecias del último estreno, en suma, el cine toma la posta de la plaza pública para el siglo XX.

Más allá de lo que se pueda especular acerca del cine como lugar de encuentro social y generador de interacciones carnalescas, la opinión del mismo Puig es relevante. Al reflexionar sobre la opresiva realidad a la que se enfrentaba en su lugar de nacimiento, el autor de *El beso* apuntaba: “Mi instinto de supervivencia me llevó a inventar que existía otro punto de referencia, y muy cercano, en la pantalla del cine del pueblo se proyectaba una realidad paralela” (Puig 1985: 7). El cine, al menos el cine que está consumiendo Puig en este momento, tiene una función casi hasta analgésica, construye una realidad ajena y deseable. Mientras ve una película con su madre y mientras dure aquella podrá disfrutar de un mundo diferente, lo que llamará “la realidad

del placer, la realidad apetecible de la pantalla” (Puig 1985: 7). Concordamos con el ya citado Santiago Colás en señalar que el cine en la obra de Puig no debe ser visto como un espacio de escapismo; consideramos que es el elemento que reemplaza a la plaza pública y permite un contacto íntimo e irrestricto en el espacio de la privación por antonomasia: la cárcel.

## 2. LA CÁRCEL DE *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* COMO ESPACIO CARNAVALIZADO

Los protagonistas de *El beso* son Valentín y Molina quienes comparten una celda en la que se desarrollan la mayoría de las interacciones de la novela. Como señalan María José Goldner y Juan Andrés Ron: “tanto los guerrilleros, como los homosexuales fueron subversivos a su modo para el Estado” (2007: 2), por lo que Valentín y Molina son ambos indeseables que se hallan “justamente” reprimidos por ser quienes son. Pero Valentín y Molina no son iguales, dentro de la situación de represión a la que ambos se enfrentan se construye una jerarquía en la que el político es superior al que tiene una sexualidad divergente. Volviendo a citar a Goldner y Ron:

Pero no solo el gobierno y la derecha mantenían una relación de rechazo [hacia las poblaciones LGTB] sino que también una parte importante de la izquierda. Los Montoneros cantaban «No somos putos, no somos faloperos, somos Montoneros» (2007: 3)

Valentín se construye desde una masculinidad hegemónica, que debemos entender como el estándar de virilidad socialmente

más prestigioso. La masculinidad hegemónica se construye a partir de “the subordination of women, the marginalization of gay men, and the connecting of masculinity to toughness and competitiveness”, acuerdo a Connell (2000: 84) [la subordinación de las mujeres, la marginación de los hombres homosexuales y la vinculación de la masculinidad con la dureza y la competitividad] (Traducción mía). En efecto, Valentín tiene arranques de agresividad, reniega de la apertura emocional y cuestiona a Molina su blandura femenina. En ese sentido, siguiendo a Connell: “Hegemonic masculinity is emphatically heterosexual, homosexual masculinities are subordinated. This subordination not only involves the oppression of homosexual boys and men, sometimes by violence, it also involves the informal policing of heterosexual boys and men” (2000: 120) [La masculinidad hegemónica es enfáticamente heterosexual, las masculinidades homosexuales son subordinadas. Esta subordinación no solo implica la opresión de chicos y hombres homosexuales, a veces mediante violencia, sino también la vigilancia informal de chicos y hombres heterosexuales] (Traducción mía). Valentín y Molina no son solo opuestos, uno *debe* subordinarse al otro. La cárcel, proponemos, será el lugar en el que esta jerarquía y lejanía se rompe a partir de la irrupción de lo carnavalesco. Pero para ello primero es necesario delimitar cómo se construye la relación entre Molina y

Valentín y de qué manera los procesos carnavalescos transforman dicha relación.

Graciela Goldchluk y Julia Romero en el desarrollo de su investigación genética de *El beso* muestran cómo Puig construye a los protagonistas desde la separación y la distancia: “Los personajes deben compartir desde el



Manuel Puig.

comienzo un espacio de tensión, donde cada uno se configura en contraposición con el otro (“todos los roles a contraluz”, anotará Puig en otro pretexto)” (1997: 37). De ahí que sea indiscutible la idea de que Valentín y Molina construyen una relación que inicia siendo antagónica.

De los datos que se leen en la novela sabemos que Valentín es detenido el 16 de octubre de 1972 y que Molina es condenado a ocho años de prisión el 20 de julio de 1974. Sus interacciones recién empezarán el 4 de abril de 1975 cuando ambos sean transferidos al pabellón D, celda 7. Sabemos que el seguimiento a Molina en el capítulo final de la novela se inicia un miércoles 9, por lo que este hecho debió ocurrir, según el calendario de 1975, en abril o en julio. Habida cuenta de que en la novela transcurren 22 días<sup>1</sup> desde el primer capítulo —que inicia la obra *in medias res*— es posible descartar el mes de abril como el de la liberación de Molina. Si Molina fue liberado el 9 de julio, eso quiere decir que la conversación del primer capítulo corresponde al martes 17 de junio y que, por lo tanto, los protagonistas ya han pasado 74 días juntos antes del inicio de la novela.

Este período es significativo, pues cuando las acciones de *El beso* empiezan aún no hay un trato cercano entre Valentín y Molina. Es evidente que Valentín siempre está trazando una frontera entre él y su compañero de celda, como cuando le señala: “Perdón pero acordate de lo que te dije, no hagas descripciones eróticas. Sabés que no conviene” (Puig 2006: 10) o cuando le indica “no me acostumbres mal” (2006: 14) por convidarle del agua de su garrafa. Valentín rechaza la posibilidad de tener una relación más estrecha con Molina; y le incomoda que este sea amable con él y comparta el agua que él olvidó llenar cuando salió.



Otro punto importante para destacar es que la acción de contar películas busca ser regulada por Valentín. Cuando Molina le dice que puede seguir contando si toma mate, su compañero le retruca: “No, mejor a la noche, durante el día no quiero pensar en esas macanas, Hay cosas más importantes en que pensar” (Puig 2006: 15). Valentín deja en claro que para él las historias que cuenta Molina son “macanas”, cuestiones irrelevantes para pasar el rato. Por otro lado, si bien Valentín traza límites frente a Molina, no duda en buscar romper las de él. Por ejemplo, le propone: “me gustaría que fuéramos comentando un poco la cosa, a medida que vos avanzás, así yo puedo descargar un poco con algo” (Puig 2006: 22).

Que ya hayan transcurrido dos meses y medio y que las relaciones entre los protagonistas aún estén cargadas de tensión no es un asunto baladí. De ahí que sea tan significativa la manera cómo comienza el acercamiento entre Molina y Valentín. Luego de finalizar el relato de la primera película —al menos de la que los lectores tenemos noticia— Valentín le confiesa a su compañero de encierro: “me da lástima porque me encariñé con los personajes. Y ahora se terminó, y es como si estuvieran muertos” (Puig 2006: 47). La película ha logrado que Valentín se abra un poco.

Bajtín señala que una de las categorías carnales es la del contacto libre y familiar entre la gente: que se aniquilen las distancias entre las personas. La fuerte distancia inicial —que viene desde antes del inicio de la novela— comienza a ceder tras la irrupción del discurso cinematográfico. Molina lleva al ambiente lóbrego y opresor de la cárcel la realidad placentera que defendía Puig al

hablar de la experiencia del cine. Ciertamente la visión sobre el arte que tiene Molina también llega a ser motivo de disputa —el ejemplo paradigmático es la pelea por la película nazi— puesto que más que el contenido ideológico lo que a él le fascina es el contenido estético. No obstante, tras este acercamiento inicial dado gracias a Molina y las películas que cuenta es que se prepara el terreno para la cercanía y las otras categorías carnales.

La excentricidad es otra de las categorías carnales enunciadas por Bajtín que pueden encontrarse en *El beso*. El autor explica que la excentricidad “permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifiesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta” (2003: 180). Mediante la excentricidad, el realismo grotesco, esa forma sensorialmente concreta, puede ser incorporada. El episodio en el que las funciones biológicas de Valentín lo vencen y se defeca a causa del alimento emponzoñado de la prisión funciona muy bien bajo este prisma. Recordemos que, si bien ambos están presos, Valentín está por encima de Molina al ser un preso político; no obstante, el vencido por su inevitable ser biológico es el combativo militante de izquierda. La escena es bastante explícita respecto de la deposición y el olor que despide: «Envolvé bien... el calzoncillo, para que no eche olor» (Puig 2006: 124). Lo corporal, lo material, aparece y diluye los muros establecidos entre los dos personajes. El cuerpo individual se desintegra, Valentín y Molina se asocian en este tipo de interacciones que culminan en la unión corporal literal: el sexo.

Esta escena puede entenderse también desde la visión de la acción carnal de la coronación-destronamiento. Valentín es

coronado en tanto es el que pone los límites, el que estudia, el que va a hacer un cambio real en el mundo, pero es destronado, pues queda humillado por la incontinenencia de su esfínter que lo deja a merced de los cuidados de alguien a quien considera inferior por su condición social, cultural y sexual.

La idea de Valentín como un guerrillero destronado permite introducir otra categoría bajtiniana, la de las disparidades carnales. Señala el autor ruso que el “carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera” (Bajtín 2003: 180). Recordemos que Valentín es construido desde el paradigma de la masculinidad hegemónica, de ahí que tenga interiorizado que existe una forma *ideal* de ser hombre: “Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es ... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal” (Puig 2006: 70). Valentín está pensando en un héroe obrero y revolucionario. No obstante, él no hace sentir bien a Molina, a quien tiene a lado, como compañero de celda.

La cuestión de ser hombre es problemática. Para Valentín prima la cuestión biológica y Molina debe ser un hombre: “— [...] vos sos hombre como yo, no embromés... No establezcas distancias. / —¿Querés que me acerque? / —Ni que te distancias ni que te acerques” (Puig 2006: 65). Valentín dice tener en igualdad de condiciones a Molina, pero le pide que no se le acerque. Además, Molina no se considera un hombre, se considera una mujer y apunta que su verdadero nombre es Carmen. Luego, el que se derrumba y dice no ser ni cumplir con el arquetipo

de hombre que se había autoimpuesto es Valentín: “adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que me mataron a mi compañero” (Puig 2006: 147). El que le da el apoyo, el que hace que no se sienta mal, o sea el que se comporta como hombre, es Molina, el que quiere ser mujer. Se crean disparidades de hombre/mujer que desafían una visión rígida de la sexualidad. Por otro lado, no es irrelevante que Valentín se haya quebrado a raíz de un bolero: “¿Y sabés por qué me molestó cuando empezaste con el bolero? Porque me hiciste recordar de Marta, y no de mi compañera” (Puig 2006: 147-148). Otra vez, un contacto íntimo propiciado por la cultura de masas.

Otra disparidad es la que se da entre los polos del compromiso y la frivolidad. Valentín le enrostra a Molina: “no tenés ningún rigor para discutir, no seguís una línea, salís con cualquier macana” (Puig 2006: 70). Le criticará que se aliena al pensar solo en “cosas lindas”. No obstante, al final, Molina morirá en una acción política. Es más, las acciones de Molina dentro de la celda ya son políticas, pues engaña a las autoridades policíacas y busca proteger a Valentín. Es interesante ver cómo Valentín asimila la muerte de Molina: la Marta creada en su mente y que responde a su monólogo en el capítulo final le dice “yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película y nada de eso de una

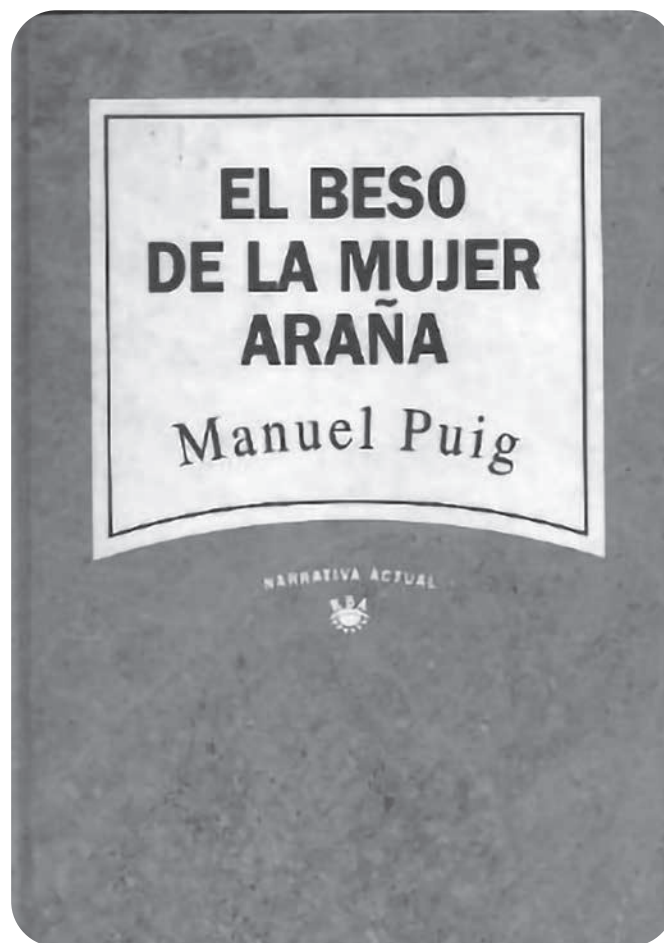
causa buena” (Puig 2006: 285) a lo que responde: “eso lo sabrá él solo, y hasta es posible que ni él lo sepa” (Puig 2006: 285). Queda en la ambigüedad la razón de la última acción de Molina, pero sí queda la idea de que el mundo del cine pueda estar involucrada de alguna manera. En cualquier caso, el frívolo ha actuado con el

es la de los boleros. El marxismo y el psicoanálisis aparecen solo para ser cuestionados. El marxismo que busca la abolición de las clases sociales y la hermandad de la humanidad no será el discurso que permita la disolución entre las distancias entre ambos presos. El psicoanálisis, que no está directamente en la diégesis y está en las notas al pie de la novela, será incapaz de entender e interpretar a Molina.

En el espacio de la celda todo lo serio pierde su valor y solo queda lugar para el intercambio libre e íntimo. Ahí donde Valentín ponía distancias con Molina, en ese mismo lugar unirán sus cuerpos y será Valentín el que tome la iniciativa final para darle el beso a su compañero: “—¿No querés que te lo dé, ahora? / —Sí, si no te da asco. / —No me hagas enojar” (Puig 2006: 267). Al final, la distancia entre los protagonistas ha desaparecido y ya no hay fronteras ni físicas ni ideológicas que los separen.

### 3. CONCLUSIÓN

Manuel Puig es el ejemplo paradigmático de cómo a partir de la mirada posmoderna se ha propiciado la aparición de nuevos sujetos y sensibilidades antes obturadas. La revaloración de los productos culturales de masas y su uso para la construcción de un espacio liberador en un marco de represión brutal es particularmente brillante. Las películas que cuenta Molina permiten un contacto cercano y familiar con su compañero



Portada de *El beso de la mujer araña*.

mayor de los compromisos y en la celda, agonizante e incapaz de cualquier acción, queda el guerrillero intentando pensar “cosas lindas”.

La profanación, la última categoría carnavalesca, se manifiesta en las distintas maneras cómo se discute con los discursos establecidos. El cine que se comparte en la celda de Valentín y Molina es de clase B. La música que se canta



*El beso de la mujer araña ha sido llevada al teatro en diversas ocasiones.*

de celda, y, a partir de esta paulatina ruptura de la jerarquía previa, el hombre construido desde la masculinidad hegemónica no cumple su rol, mientras que el hombre feminizado será el que muera en un acto heroico, cuestionado incluso hasta el final, pues Valentín piensa en Molina como si se tratara de una “heroína” de película.

La cárcel, espacio pensado para la represión, termina como un espacio de liberación, pues de las interacciones que ocurren dentro de ella es que se terminan aboliendo las distancias entre los personajes que existían desde antes del inicio de la novela. Si bien, el final de la novela es amargo y parece que ha destruido ese espacio

de intercambio libre y hermandad opuesto al opresor mundo exterior, tal vez sea lo único posible. Al fin y al cabo, cuando el carnaval se termina, las viejas estructuras de opresión reaparecen.





*Nota*

- 1 El número puede ser discutible pues solo se han contabilizado los cortes de días expresamente marcados por los puntos que separan el día de la noche. No obstante, Molina en el capítulo XIII le dice a Valentín que “cada vez que has venido a mi cama... después... quisiera, no despertarme más una vez que me duermo” (Puig 2006: 239) dando a entender que hay días que no aparecen explícitamente en la novela. Sin embargo, los diálogos mantienen la suficiente coherencia para creer que todos los días están representados y que, en todo caso, lo que se ha elidido son los momentos de intimidad sexual.

*Bibliografía*

- Bajtín, Mijaíl  
2003 *Problemas de la poética de Dostoiévski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casullo, Nicolás  
2004 “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)”, en Casullo, Nicolás (editor). *El debate modernidad – posmodernidad*. Segunda edición. Buenos Aires: Retórica, pp. 17-48.
- Colás, Santiago  
1994 *Postmodernity in Latin America: The Argentine paradigm*. Durham: Duke University Press.
- Connell, Raewyn  
2000 *The men and the boys*. Sidney: Allen & Unwin.
- Goldchluk, Graciela, y Julia Romero  
1997 “El contorno del fantasma”, en *Orbis Tertius*, Vol. 2, Núm. 4, pp. 35-50.  
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/10408>
- Goldner, María José, y Juan Andrés Ron  
2007 “Análisis histórico sobre *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”, en *VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 1-8.
- Leal, Juan Felipe, y Carlos Arturo Flores  
2007 *Cartelera del Cine en México: 1903*. 2da edición. México D. F.: Juan Pablos Editor, S. A.
- Lorenzano, Sandra  
2009 “Posmodernidad”, en Szurmuk, Mónica & Irwin Robert Mckee (editores). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México D. F.: Siglo XXI Editores; Instituto Mora, pp. 228-234.
- Puig, Manuel  
2006 *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.  
1985 *La cara del villano; Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral.
- Ramos Ortega, Belén  
2010 “Literatura y cine: la cultura popular en Manuel Puig”, en *Océanide*, Núm. 2.  
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3265278.pdf>
- Torres Cruz, Décio  
2019 *The Cinematic Novel and Postmodern Pop Fiction: The case of Manuel Puig*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

