

José Amícola y Graciela Esperanza (compiladores), *Encuentro Internacional Manuel Puig*
ORBIS TERTIUS, Publicación especial n° 3 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la UNLP. La Plata / Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, 383 págs.

El encuentro sobre Manuel Puig, que se realizó en la Universidad Nacional de La Plata entre el 13 y 15 de agosto de 1997, pone a prueba felicidades y desdichas académicas, avatares y hallazgos de la crítica literaria. Pero por sobre todo asevera que, por fortuna, aún existen voces chirriantes que esquivan los almidones del homenaje institucional o el tedio de la homogeneidad.

Más allá de acuerdos o desacuerdos, el volumen armado con una selección de ponencias, presenta un rigor intelectual sostenido, hecho poco frecuente en el rubro “congresos”. Los compiladores han logrado un libro coherente dentro de perspectivas plurales que tanto desmenuzan con conciencia lingüística un relato como atrapan temas álgidos de la crítica cultural. Ante la imposibilidad de dar cuenta de la totalidad, elijo seguir algunos recorridos. Uno trata las relaciones entre el crítico y el escritor; un segundo camino lleva hacia el uso de los géneros menores y los vínculos posibles entre la literatura y las otras artes; el tercero apunta a la construcción de subjetividades.

Una constatación: los trabajos desarrollan con solvencia las problemáticas más importantes que se discuten en un campo globalizado: análisis de genética textual, ensayos de genealogías literarias, debates sobre modernidad y posmodernidad, construcción de subjetividades e identidades sexuales, cuestiones de género, interrelaciones entre cultura alta y popular, pasajes y desplazamientos entre la lengua original y la traducción, mezclas de lógicas estéticas y de códigos, armonías y conflictos entre arte y política. Las lecturas refinan tópicos ya consolidados sobre el corpus, pulen algunos núcleos duros de esa tradición crítica, proponen líneas teóricas actuales, imaginan parentescos novedosos y promueven sutiles interpretaciones.

Un asombro: la mayor parte de los ensayos mantiene una especie de gesto amoroso que confirma al transgresor Puig. Hay una suerte de encantamiento que, creo, se origina en un estilo brillante (yo diría que el estilo Puig está hecho con miríadas de luces, destellos apenas perceptibles e ininterrumpidos) que encandila hasta la suspensión —presiona, acaso— la mirada crítica haciendo difícil cualquier tipo de disonancia. El estilo —la moral de la forma como quería Barthes— hechiza al lector como Molina a Valentín y, casi fatalmente, los críticos caen en la trampa que teje la escritura araña. Así, convierten a Puig en un escritor fuera de lugar mientras recalcan orgullosos el adjetivo “inclasificable”. La apología de Puig destaca ciertas tácticas que impugnan lo institucional estético, moral, o político.

Y casi una certeza: Puig nos obliga a estar siempre alertas, en guardia contra sus pócimas fatales. Este es el temor que nos genera hoy Puig, tan lejano y diferente de antiguos miedos colectivos. Cedo a la tentación de la memoria para ubicarme en un tiempo en que los jóvenes hacíamos circular algunos libros fundamentales y hasta cruzábamos el río para comprar las novelas prohibidas en esta orilla. La aceleración y el vértigo de estas últimas décadas han molido en la trituradora posmoderna costumbres, estéticas, ideologías y actitudes contestatarias, de modo que con incorporación a los programas de estudio, podemos afirmar que hoy nadie le teme a Manuel Puig. Sin duda, su narrativa es excéntrica, sin duda, no necesita de la complacencia de los críticos; es más, sería deseable que muchos quisieran menos a Manuel, que lo odiaran lo suficiente para tomar distancia, porque a fuerza de tantas insistencias ensordecen al lector y hasta enmudecen los relatos.

Para decirlo más claramente, solemos resbalar en una literatura que seduce con descaro; la exhibición ostentosa de las convenciones imanta soluciones rápidas, atrae la glosa e incita a las tautologías. Con frecuencia, Puig sirve de coartada a *scholars* que hallan un sabor dulce en temas de moda y se regodean improvisando hipótesis culturales que conforman un doble, el espejo (distorsionado) del objeto literario. Si transformamos a esa literatura en objeto de veneración, pierde su dimensión negativa. No obstante, los textos puiguanos resisten a la voluntad afirmativa. Interpreto, por consiguiente, que las palabras de José Amícola en la presentación del volumen encierran una paradoja —hacer ingresar a Puig al panteón de los consagrados— y a la vez, el deseo de que el bronce no serene ni corroa una escritura revulsiva: el objetivo es “recolocar a Manuel Puig dentro del campo de las letras argentinas. Esta operación, que de alguna manera se percibe a sí misma como canonizante, no habría parecido necesaria en el extranjero, donde Puig —ubicado habitualmente en compañía de Borges, Arlt y Cortázar— goza de merecido prestigio desde hace varias décadas”.

El estudio de los manuscritos le permite a Amícola establecer afinidades compositivas entre Cortázar y Puig. Los microtextos elegidos son “La araña” de Cortázar en el que Barrenechea ve el germen

de *Rayuela* y la protonovela que dará origen a *El beso...* “donde se subraya el papel central de Valentín tironeado por dos figuras genéricamente parangonables que luego se llamarán Molina y Marta”. En sus argumentaciones, Amícola trenza hábilmente algunas líneas críticas: desde la genética textual y operando a la vez sobre las formas y el contexto, aborda conceptos psicoanalíticos que le facilitan el pasaje hacia la construcción de identidades sexuales; no olvida tampoco el sesgo político visible en relatos y autores. Desplazamientos, analogías y diferencias entre los objetos seleccionados desembocan en la colocación revolucionaria de Puig: “Las tensiones que muestra la matriz más primitiva de este texto tiene que ver con una puesta en discurso y en discusión de los problemas de gender como nadie había osado presentar antes por lo menos en la literatura argentina”.

“¿Vale la pena leer a Puig?” Lucille Kerr recuerda la provocación que implicaba esta pregunta en la década de 1970. Más de veinte años después, el interrogante típico de cierta línea militante de entonces regresa, como lo reprimido, para arrojar al *valor a* la arena de disputa. Kerr sostiene la inexorabilidad del valor en la práctica crítica y plantea el riesgo de identificar las matrices del discurso propio con las del objeto: “(...) se podría decir que cuando uno escribe sobre Puig uno escribe para proponer, aun fomentar, la lectura de sus relecturas del valor. Uno habla virtualmente como alguien que valoriza lo que la obra de Puig discute, uno habla como alguien que es capaz de explicar cómo Puig ha logrado hablar de los sistemas de valores literarios y culturales, y aun críticos, prevalentes, e incluso en contra de ellos (...) Curiosamente, o quizás apropiadamente, mientras uno habla sobre Puig, como cuerpo literario o como autor biográfico (...) inevitablemente uno habla desde una posición que repetiría la posición desde la cual Puig parece estar hablando.” Para la autora, el proyecto de Puig consistía en recuperar y poner en primer plano prácticas cotidianas, de escaso valor, de ahí el calificativo de “escritor trivial” a quien un ingenioso recorrido etimológico convierte ni más ni menos que en sinónimo de escritor moderno.

Otros trabajos contemplan las relaciones peligrosas entre crítico y escritor, o entre escritores que hablan de las obras de los otros. Cuando Alan Pauls narra el encuentro en Río de Janeiro —“una ejemplar decepción”—, ilumina con eficacia el tema del poder de “un escritor que convierte a sus críticos en pasados de moda”. El relato que se organiza alrededor de la conversación y alterna la experiencia personal con ideas e interpretaciones es paradigmático en más de un sentido. Pauls define la literatura de Puig, “escrita a partir de la extinción de la literatura”, y ufánándose de una autocrítica lúcida se pone al margen de la ingenua posición del crítico que anhela apoderarse del sentido hasta, su agotamiento, rocas palabras diseñan la imagen de una literatura en permanente metamorfosis, que hace que “uno nunca dé con la lectura adecuada”, frases convincentes piensan la figura del escritor como “espía polimorfo” mientras declaran una concepción de la literatura bajo la forma del vértigo renovado. Ante esto, la palabra crítica sólo puede ser efímera y provisoria.

Miguel Dalmaroni describe los comienzos de la recepción de Puig y las batallas de los nuevos críticos que buscaban un tipo de discurso —que marcaría generaciones enteras— apelando a distintos cuerpos teóricos (en especial, el psicoanálisis, el marxismo y el postestructuralismo). Revistas como *Los libros* o *Literal*, artículos como los de Ludmer —que Dalmaroni examina minuciosamente—, Schmucler o Rosa sirven como ejemplos de los modos en que la literatura se fundía con la política y al mismo tiempo los modos con los que luchaban esas voces jóvenes para separarse de los padres intelectuales. En este contexto, *Boquitas pintadas* “venía a proveer de objeto a una crítica que necesitaba darse a luz distinguiéndose decididamente de *Contorno*, es decir del realismo, pero sin hacerse irresponsable: sin dejar de rendir cuentas ante una moral política de vanguardia”.

Si Dalmaroni lee las lecturas iniciales de Puig, Sandra Contreras opta por la actualidad del prolífico César Aira quien retuerce dos ideas cristalizadas: una es la falta de estilo y la otra se refiere a la disolución de la historia como derivación del borramiento del narrador. Apodíctico, enuncia: Puig “fue el más grande de los narradores porque supo que a una historia no es necesario contarla”. Esta contralectura sostiene la importancia no del relato de la historia sino de su presentificación así como la omnipresencia del estilo que Puig elabora hurgando en las voces familiares más que en los códigos genéricos; en la voz del hijo que habla con voz materna. Y aquí, otra torsión porque ahora es Contreras quien lee a Aira con los patrones con los que Aira interpreta a Puig: “La clave de la lectura está, creo, en el modo en que, con Benjamín, Aira concibe el pasaje de la voz por la muerte”. Muerte, historia y estilo vinculan a ambos escritores: “Fatalmente, la voz que sobrevive está condenada al relato”.

Graciela Speranza bucea en las relaciones ambiguas entre lo alto y lo bajo que crisa el arte pop de los 60, de ahí que aproxime a Puig a Lichtenstein, desplazando la etiqueta de artista posmoderno: “Puig no incorpora la cultura de masas con la alegría desprejuiciada de las citas posmodernas, sino que, respondiendo tal vez a una tensión que es producto de su propio desgajamiento biográfico —cultural y sexual— dramatiza la emergencia de lo bajo y lo femenino como alteridad reprimida...”. En torno a la tensión y el conflicto que son modos de funcionamiento o lógicas de la modernidad, Speranza describe las

operaciones plásticas del pop que pueden traspolarse a la narrativa de Puig: la conversión del clisé en objeto único, algunos motivos y temas y ciertos procedimientos que intentan difuminar las marcas de autor.

Dos trabajos sobre el uso de los géneros populares hacen gala de las bondades de los microanálisis recordándonos que la literatura es lenguaje. A la caza de los matices lingüísticos perdidos en medio de la batahola de los estudios culturales, Martín Kohan rastrea en *Boquetas pintadas* el contrapunto entre las fábulas de amor que cuentan los tangos y las que traman los boleros mientras señala la extrañeza que introduce en el esquema binario sugerido por los epígrafes de la novela el fox-trot “Rubias de New York”. Siguiendo muy de cerca el texto, Kohan desarticula el esquema básico que vincula el bolero al mundo de las mujeres y el tango al universo masculino: “(...) el modelo opositivo básico, “tango versus bolero”, se convierte en un sistema de pasajes mucho más complejo (...) *boquetas pintadas* está armada más bien sobre este sistema de pasajes, porque en toda la novela se produce una serie de corrimientos entre lo privado y lo público: consultas amorosas en los medios masivos de comunicación, secretos develados, cartas interceptadas, confesiones traicionadas, delaciones”.

Claudia Kozak, por su parte, retoma su idea de que “la narrativa de Puig promueve una política de la resistencia, una política de la singularidad” mostrando cómo se combinan las categorías de género y de singularización acuñada por Guattari para oponerse a la forma de producción de una subjetividad capitalista a través de la cultura de masas. El francés cree posibles otros modos de sensibilidad o de relación con el otro, “modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular”. La estética de Puig se forja entre la apuesta a la no originalidad —el uso de los códigos y convenciones genéricas— y la construcción de un sujeto narrativo que exhibe “el código (lingüístico, social, institucional) como armadura opresiva, uniformadora o des-singularizante.” Los discursos de la cultura de masas no aparecen en Puig con una función de autonomía liberadora. La crítica escarba en pasajes menudos de *El beso... o Boquetas pintadas* para encontrar allí las huellas de la rebeldía: “Singularidades pequeñas, aprendizajes, resistencias, hablan en los intersticios del código llámese éste cultura de masas, Iglesia o doxa”.

La identidad y sus relaciones con las leyes y la lengua paternas, la constitución de la subjetividad a través de la reescritura y la traducción son los núcleos de la ponencia de Jorge Panesi que entrelaza sus reflexiones en torno a la memoria, el cuerpo y el olvido en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Certero, Panesi la considera una novela de experimentación cuyo núcleo “consiste en mostrar cómo la conversación cotidiana avanza siempre diseminando gérmenes de relatos fragmentados y fragmentarios, o lo que es lo mismo, que, al conversar entre marañas de relatos triviales, los personajes bien pueden abrir un gran relato cuyo diseño general es una incógnita para ellos mismos”. La enfermedad del personaje permite al crítico extender la clave alegórica a otros niveles: así como el cuerpo inmóvil del viejo, también la historia colectiva argentina y la historia individual del joven norteamericano se encuentran congeladas. De los personajes salta al plano de la narración en una prosa envidiable que mecha sólidas apoyaturas teóricas en argumentos persuasivos. El problema consiste en zafar de la parálisis que generan ciertos discursos totalizadores —léase marxismo y psicoanálisis— o las simetrías de las historias familiares. El movimiento, la puesta en marcha de la acción, viene dada por línea masculina en la medida en que Ramírez entrega a Larry el don de la escritura: “Para desembarazarse del padre, de la cifra o de la codificación paterna — parece decir Puig— hay que reescribir en otro lado, tal vez en otra lengua”.

El trabajo de Roberto Echavarren sobre *Cobra* de Sarduy y *El beso de la mujer araña* de Puig ejemplifica la cuestión de la identidad desde la perspectiva de los estudios de género. Echavarren contextualiza ambas novelas sintetizando las discusiones del gay power de los 70 y poniendo de relieve el anacronismo de la “loca” Molina en una época que idealizaba al andrógino; según el crítico las notas al pie que despliegan algunas posiciones sobre el homoerotismo equilibran dicho anacronismo. El otro núcleo que contrapone el deseo de un cuerpo de mujer a la experiencia de un cuerpo no marcado se aprieta en torno a las teorías lacanianas sobre el repudio o la expulsión de lo real. Las palabras de Molina —“Me pareció que yo no estaba... que estabas vos sólo... O que yo no era yo. Que ahora yo... eras vos”— manifiestan la aspiración a una identidad que vaya más allá de las diferencias sexuales, de allí el título significativo “Identidad versus vapor”.

Está claro que el rito debe culminar con una peregrinación al santuario. Con espíritu travieso, entre naïf e irónico —que hubiera despertado fascinación en Puig— y quizás para compensar la adustez de los lenguajes universitarios, el buen humor de los organizadores del coloquio y la potencia imaginativa de los habitantes de General Villegas planificaron un cierre de película: el pueblo entero adquirió estatuto ficcional transformándose en una suerte de espacio cinematográfico donde los personajes se materializaron y dramatizaron secuencias de las novelas. Entre pantallazos y flashes que desovillaban una trama discontinua, los tableaux vivants borraron las fronteras entre realidad y ficción, creando esos efectos de hiperrealidad tan estimados por la estética de este fin de siglo. Los personajes escaparon del papel para

mezclarse con los visitantes, pasear a su lado, entablar conversaciones mientras algunos “guías” realizaban tours culturales por los espacios narrativos. Francine Masiello cuenta con gracia la experiencia: “Dejando el laberinto del discurso académico salimos hacia otra realidad, en excursión a General Villegas, pueblo natal de Puig. El gesto está saturado de *Kitsch*: veinte extranjeros —de Bélgica, Alemania y los Estados Unidos, además de los mismos platenses responsables de la planificación del Congreso— viajan a un lugar de la pampa a 500 kilómetros de la capital, todos juntos en colectivo para conocer el pueblo del autor”.

Si parafraseamos a Cortázar, el título del coloquio de La Plata podría haber sido “Queremos tanto a Manuel”. Ante tamaña declaración de fidelidad, acaso la cita que extrae Graciela Speranza de una carta que Flaubert dirige a Colet, condense no sólo la literatura sino también la crítica sobre Puig. Con indudable elocuencia, dice el francés sobre su *Madame Bovary*: “todo el valor ‘de mi libro, si tiene alguno, estará en haber sabido andar derecho sobre un cabello suspendido entre el doble abismo del lirismo y lo vulgar”.

Adriana Rodríguez Pésico