ella, Felisberto Hernández se vuelve explicable. De ahí su ventaja más significativa. De ahí, también, su principal inconveniente. Acaso por estar demasiado ligada a este propósito, por no querer descuidar el rumbo fijado, la lectura olvida, debe necesariamente olvidar, aquello que en los relatos insiste en permanecer irreductible. Aquello que no se deja decir con el tono y el método académico y a lo cual sin embargo, no se puede renunciar porque, como el misterio de Colling, “vuelve a venir en muchos instantes y en formas inesperadas”.

José Amícola: *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*
Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

Juan Pablo Dabove

Antes de considerar el libro, antes incluso de atender en detalle a la índole de los argumentos que Amícola presenta, quisiera detenerme en un carácter, por así decir, empírico del mismo, el cual sin embargo puede, si lo queremos valorar, ayudarnos a definir su enfoque: el impulso totalizador que lo anima, su valor a medias enciclopédico. Este es el libro indudablemente más extenso que se ha escrito sobre Puig; es también aquel que puede darnos la impresión de recoger todos o casi todos los juicios que sobre él han efectuado, a lo largo de una frecuentación de ya casi 20 años. Para el estudioso, entonces, el volumen tiene la virtud evidente de aunar, dándole el énfasis y la distribución que le es propia, la casi totalidad de las lecturas de Puig; al menos todas las que participan de cierta perspectiva, que Amícola asume como suya: la que podríamos definir como la interpretación realista-progresista.

El realismo ha tenido, a través de los años, sus variantes, variantes que son muy amplias y pueden hacernos dudar de subsumirlas todas bajo una misma nomenclatura. Amícola, de quien no se puede dudar que está verdaderamente informado, toma como sus mentores y a la vez objetos de reflexión teórica a Bajtin, Jauss, Marcuse, Goldmann. Más de una crítica al realismo se encontrará en ellos, mucho más de una en Amícola. Contentémonos, sin embargo, con una definición provisional: realista es toda perspectiva que considera que la obra literaria tiene un rol que jugar

en este mundo, que la toma como uno de los factores que en él se desenvuelven. Realista es toda obra que, para determinar ese rol, se pliega a una necesidad exterior a su propio movimiento, que encuentra en otro lugar, ya dado (podemos llamar a ese lugar el mundo, tal como solemos fatigarlo) su principio de explicación. Discreta o no, modesta o no, herramienta frágil o poderosa, en todo caso ella tiene siempre su preciso puesto en el presente. Para Amícola, las obras de Puig tienen mucho que hacer en este mundo: el impulso exhaustivo de su lectura se deriva de ahí. Coherente con este principio, propiciándolo, la forma mayor de su pensamiento es la dialéctica. Al menos, ciertos ecos e inflexiones del pensamiento dialéctico (dado que no podríamos llamarla ni materialista ni idealista). Se trata, más que nada, de un cierto modo de concebir y trabajar las oposiciones que en la obra de Puig se plantean. Por ella, se unen los dos componentes fundamentales de su perspectiva: la dimensión realista (constatativa) y la dimensión utópica. El arte de Puig sería, siempre, el momento de la resolución y superación de las oposiciones que recoge del mundo, o de la literatura precedente. Los ejemplos son muchos, y comprenden en su desarrollo todo el volumen.

El Beso de la Mujer Araña —para referirnos a la obra que Amícola privilegia, no sólo por facilidad expositiva, sino porque la considera la mejor—, constituiría un punto de equilibrio en la relación de dos instancias aparentemente contrapuestas: el énfasis en el contenido, que se vincula con “la toma de conciencia que le proporcionó el movimiento feminista en su relación con los roles sexuales”, y la exigencia formal que le viene a la vez del rechazo al ascetismo neorrealista, el legado objetivista francés, y la pericia narrativa del cine de Hollywood.

Igualmente, el decurso de la novela plantea y resuelve “el enfrentamiento entre el mundo de los sentidos y el de la razón”, enfrentamiento “que no se dirime con la derrota de uno de ellos”, sino con la síntesis de la oposición¹. Similar procedimiento se efectúa con la cuestión de los géneros, tan tematizada en la novela, y tan recogida siempre por la crítica, : “la oposición entre homosexualidad y heterosexualidad se resuelve por la toma de partido en favor de la bisexualidad, como connatural al ser humano. La forma del contenido y de la expresión en la novela se sintetizan, justamente,

¹Valentín acepta el mundo de la sensibilidad que Molina le propone y éste, por un acto de lucidez radical, llega a una toma de conciencia revolucionaria.

en el beso que sirve de culminación al diálogo dialéctico de Molina y Valentín, y que aparece así como el 'leitmotiv' y símbolo primordial de la obra.

Dentro de los aspectos formales (pero que conllevan una elección ideológica) *El Beso* lograría resolver, exitosamente, la siempre problemática distribución de la porción de la ciencia y la porción del arte dentro de la obra: "El producto final, la novela toda, no significa en mi interpretación el enfrentamiento entre el intratexto y el subtexto, el cuerpo de la obra y las Notas, respectivamente, sino que se intenta su interrelación, en la medida en que ambos niveles —la Fantasía y lo Racional— se iluminan mutuamente".

Por otro lado, es en los puntos que complican una lectura más específicamente técnica de la obra, donde el acercamiento de Amícola se propone como más novedoso. Para él, la narrativa de Puig se instala en la confluencia de dos diversas determinaciones²: por una parte, se establece la serie Arlt-Cortázar-Puig, como un conjunto diferenciado dentro del "sistema literario argentino", el cual por momentos se aleja y por momentos confluye con aquel del cual Borges es la inflexión central. Por otro, la relación con los géneros menores: el *El Beso* se constituye —de acuerdo a lo que Amícola, sin entrar en detalles, considera una estética *camp*— a la vez como crítica y como vindicación del cine de Hollywood, el folletín, las letras de los boleros y los tangos.

Una desventaja notoria encuentro en este modo de encarar la cuestión: se establece una identificación masiva de los autores señalados, pero basándola en rasgos que sólo en Puig son centrales. La homosexualidad, para dar un ejemplo, sólo existe en Arlt o en Cortázar de un modo lateral, y Amícola no niega ese carácter; lo mismo ocurre con los procedimientos técnicos, o con la valoración de los géneros menores³. Este inconveniente se resuelve diciendo que tales aspectos "existen en ellos —Arlt y Cortázar— sólo en germen". Así, renuncia a sus propios postulados, y hace de la evolución, como progresiva manifestación en el tiempo, el principio regulador de su historia literaria.

²La noción de influencia es impropia, desde el momento en que, siguiendo los postulados de Bajtin, Amícola pondera la estilización o, en general, las formas de palabra bivocal, como el procedimiento dominante.

³Que en Arlt también es relevante, pero por razones completamente diferentes

Amícola reconoce en la dialéctica la *forma* que funciona como la justificación de todas las instancias de la obra y, sobre todo, del movimiento del relato que en ella acontece. Encuentra —para usar un término apropiado— un principio de verosimilitud. Ella comporta también un cierto tipo de lectura alegórica: todas las determinaciones que confluyen en los personajes, convierten a éstos en símbolos plurales de otros tantos dramas de naturaleza preferentemente intelectual: Orfeo/ Prometeo, Cuerpo/ Alma, Razón/ Sensación, Política/ Apoliticismo, etc. En su intento por justificar la novela, Amícola convierte a Molina y Valentín en soporte de múltiples significados. En su intento por imponerlos al mundo, sólo consigue afantasmarlos⁴.

Ese equilibrio, esa superación que es el momento dialéctico en el que la escritura de Puig invariablemente se ubica, tiene siempre un carácter transitivo: menos que por la consecución de un estado, la obra debe ser evaluada en términos de su eficacia de transformación. Menos que por sí misma, la obra debe ser considerada en función de aquello hacia lo que tiende. También por el lugar de donde viene: haciéndose eco de las propuestas de Lucien Golmann, Amícola establece una homología entre la relación Marcuse-Puig y Pascal-Racine, que el francés analizara. *El beso* sería un alegato contra la unidimensionalidad del hombre en las sociedades industriales, de acuerdo a la concepción de su filósofo mentor, esto es, de acuerdo a la ideología que está en el origen de la novela⁵.

¿Qué opinión nos merece un proyecto de esta índole? En principio, el recurso a la dialéctica es o puede parecerse motivado, desde el momento en que hay en Puig un trabajo evidente con las oposiciones, con sus signos y con las simetrías que ellas imponen. Creo sin embargo que, con el mismo énfasis, hay en su literatura la decepción de la resolución, una superación que no implica el paso a otro estado, sino apenas la tensión que determina una ausencia. Ausencia de sentido que es, creemos, el destino inevitable de

⁴Un acercamiento tal vez más conveniente, seguiría el que Marthe Robert, en *Lo viejo y lo Nuevo*, ensaya con Kafka. La obra de Kafka, como la de Puig, cede con entera facilidad a los signos que le propone el mundo, pero para mostrar, en última instancia, su completa extrañeza con respecto a ellos.

⁵Esta transitividad se ilustra o reproduce en el momento "autorreferencial" de la novela: menos que en sí mismos, Amícola considera los relatos de Molina como vehículo de contenidos latentes (Freud es aquí, obviamente, la referencia mayor) y como expediente destinado a lograr determinados fines, a saber, la traición primero, la seducción después.

la literatura. Ese carácter está, o al menos puede leerse en la muerte de Molina: en ella, toda empresa se desvanece, todo estado y pasión encuentra un final impropio, toda dialéctica se muestra como irresuelta. Dice Valentín en un descompuesto sueño de opio, en el punto en que *El Beso* encuentra y pierde, a la vez, su extraña verdad: “Ojalá Marta, de veras lo deseo con todas mi alma, ojalá que se haya muerto contento, ‘¿Por una causa buena? uhmm... yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película, y nada de eso es una causa buena’, eso lo sabrá él solo y hasta es posible que ni él lo sepa” (Pág 285 de la novela).

Amícola, para quien la muerte de Molina no aporta nada a la interpretación de la novela, quien la considera apenas como un accidente que ocurre en el seno de un emprendimiento que ya ha triunfado (como la muerte de Leni), se decide a terminar de leer *El Beso* un poco antes de lo que hubiera debido. Tal vez así, haya perdido lo esencial.