

EL DIALOGO IMPOSIBLE

"Querido padre: una vez me preguntaste por qué afirmaba yo que te temía". Así comienza la larga carta que Franz Kafka escribió en el otoño de 1919, cuando tenía 36 años de edad, la que nunca llegó a remitir. El problema que exponía, como perspicazmente observó su amigo Max Brod, no eran los agravios, reales o imaginarios, que le padre le había infligido, sino la imposibilidad del hijo para liberarse de esa omnímoda presencia. Alguna vez pensó titular la totalidad de su obra literaria, "Tentativa de evasión fuera de la esfera paterna". En él, como en Kleist, como en Proust, el asunto principal fue el diálogo entre padre e hijo, diálogo que los diferentes tiempos, educaciones e intereses de ambos y los diferentes modos de apropiarse de la misma mujer, la esposa-madre, han vuelto recurrentemente imposible, a lo largo de la historia de las relaciones humanas.

La carta de Kafka no llegó a las manos del padre sino de la madre y si ésta la guardó no fue, como piensa Frederick Hoffmann, por "sabaduría doméstica", sino porque era ella la real destinataria. En ella cobraba significación la frase ocasional, escondida en la maraña de palabras argumentativas: "Admito que luchamos uno contra el otro". Sobre todo este proceso se ha abalanzado gozosamente el freudismo contemporáneo, poniéndolo todo en claro y en limpio con una teoría que hace encajar las piezas con las facilidades y las trampas de un rompecabezas infantil aunque, como alguna vez razonó un personaje nettiano, la vida es siempre más complicada. Más verde y menos reductible de lo que supone una teoría, por malabarista que sea, y la freudista lo es con excesiva frecuencia, hija del volátil deseo más que de la prueba.

Si la relación primordial es, en algunos autores capitales, la de padre e hijo, ella solo puede formularse por un desviado camino, a través de la mujer, y todo intento de diálogo reconstruirá forzosamente ese desplazamiento biológico que da nacimiento a la prolongación del padre en el hijo a través de la mujer y a la reintegración del hijo en el padre, volviéndose padre, a través de una mujer que ya no será la misma. La Carta al padre de Kafka, se llama ahora,

en la narrativa hispanoamericana actual, Maldición eterna a quien lea estas páginas y su autor es el argentino Manuel Puig. El título dice poco de los asuntos que incesantemente se entremezclan y repiten en un diálogo esquivo, indirecto, a veces alucinatorio, producto del deseo o del sueño deseante aun más que del discurso verosímil, entre un padre y un hijo.

En cambio, dice mucho acerca del oscuro combate que ese diálogo insustancial entabla, acerca de la transgresión moral que en él va implícita porque viola las normas de comportamientos fijados. Devela así la irreverente procacidad con que han sido construidas y enfrentadas las dos figuras para que ellas intenten, de nuevo, otra vez, por fin, aclarar el malentendido en que se agotan desde hace dos siglos y, de nuevo, otra vez, caer en la frustrante incomunicación que lo prolonga. Aun el más distraído lector de psicoanálisis, reconocerá que la "maldición eterna a quien lea estas páginas", que son las palabras iniciales con que el viejo Ramírez de la novela ha codificado el mensaje político-social que estructuró su vida (aunque significativamente extrayéndolo del epistolario erótico-maquivélico con que Choderlos de Laclos describió "les liaisons dangereuses"), representa la espada flamígera con que el Padre defiende del Hijo su secreta Sabiduría, la cual trata de apropiarse desesperadamente ese hijo en lucha franca con la astucia senil del padre, para acabar defraudado y rechazado. Como Franz Kafka, el Larry de la novela de Puig, es vencido en el combate, no logra apoderarse del Saber (del poder genesiaco) que ha dotado al padre de superior fuerza y, como Franz, está consciente desde el principio de que será vencido, de que no entrará al castillo, quizás porque en definitiva ni quiere entrar ni quiere vencer. Es mejor título que "Descripción de una lucha", aunque hubiera podido llamarse así, siempre que esa lucha de padre e hijo se viera trasladada a un triángulo (el fatal e inevitable triángulo) cuyo tercer vértice lo ocupan sucesivamente las mujeres: la madre, la esposa del hijo, la enfermera llamada Virgo. Ciertamente, hay demasiadas claves de manual freudiano en la novela de Puig y de ahí no proceden sus virtudes, sino de la asepsia de su elaboración artística y de esa ~~XXXXXX~~ excentricidad de la composición literaria característica del autor que necesita de artificiosos y desviados laberintos para construir sus significados, pisando sobre ellos "con planta de lana".

La acción transcurre en New York, hoy. Los dos únicos personajes son: Ramírez, un argentino de 74 años, muy enfermo, recién llegado de Buenos Aires para ser internado en un Hogar médico para cuidar su salud y Larry, un norteamericano de 36 años, empleado por horas tres veces a la semana para cuidarlo y sacarlo a pasear en <sup>una</sup> su silla de ruedas. Se infiere que el diálogo se entabla en inglés, con iniciales dificultades de comprensión por parte de Ramírez. Este dice venir de una prisión argentina donde falsamente había sido encerrado acusado de estafa y que su viaje a Estados Unidos lo pagó un hermano rico. Por las referencias de Larry, que él rechaza, ha venido a cargo del Comité por los Derechos Humanos y se trata de un importante luchador político de la izquierda independiente que ha dirigido eficazmente el movimiento obrero, luego encarcelado y atrocemente torturado en la Argentina. Dice haber perdido enteramente la memoria, y ni siquiera sabe si ha tenido mujer e hijos, qué ha hecho antes de entrar a la cárcel e incluso elude toda referencia de Larry a su actividad política o a sus doctrinas sociales. Sus energías vitales son escasísimas y sus percepciones las que les proporciona el presente: sus conversaciones con la enfermera o con Larry, sus lecturas de la Enciclopedia y de algunas novelas triviales, sus experiencias del Hogar donde vive, su constante desconfianza (¿o astucia?) para elaborar esos datos e inquisitivamente apoderarse de la vida de los otros, en especial Larry. Este es un graduado en Historia, pobre, sin trabajo, capaz de aceptar el mísero empleo de acompañante para comer, situación que al parecer se origina en un fracaso matrimonial y sobre todo en un fracaso político derivado de su activa participación en el movimiento obrero norteamericano, a la expectativa de un trabajo mejor en la Universidad de Columbia que podría conseguir gracias a las anotaciones hechas por Ramírez en la cárcel, de enorme interés para los estudios universitarios norteamericanos sobre política y sindicalismo en América Latina.

El acierto y el riesgo de la novela es su exclusiva concentración en el diálogo. Salvo las pocas cartas al final, ya fuera de la situación, no hay otra cosa que dos voces que hablan o imaginan hablar, alternadamente, sin una sola acotación explicativa, sin ninguna narración o descripción, con lo cual se alcanza el mismo efecto de máxima ambigüedad que Robbe Grillet conseguía en La jalousie por la

drástica eliminación del diálogo y la absorción del mensaje narrativo en una dicción de tercera persona. Aquí, la máxima objetividad fácilmente resultaba trasmutada en la máxima subjetividad, por la carencia de enunciador que signa a la tercera persona y su disponibilidad para que cualquiera ocupe ese lugar. En Puig la máxima subjetividad de dos enunciadores de primera persona, el carecer de todo contexto literario que ~~los~~ circunscriba y controle a los personajes emisores y al carecer de toda acotación externa que mida y valore el diálogo que desarrollan, autoriza un amplio territorio ambiguo que se amplíen escenas alucinatorias o irreales y que no disminuyen sino que acrecientan las ocasionales referencias de los dialogantes al "tono" que el otro emplea, pues estas sirven para realzar el vasto ámbito prosódico que, como es sabido, contribuye poderosamente a fijar los significados lingüísticos. Despojados de todos los sistemas de fiscalización y fijación del mensaje, de tipo externo, solo quedan aquellos señaldores intratextuales (que van de los signos gráficos a las redundancias) que como quedó patentizado en el fallido estreno de La gaviota de Chejov, imponen unx elaboradísimo ejercicio de reinterpretación para conquistar su esquiva significación.

Son simplemente dos voces, una anciana y otra joven, pero aquí, bien lejos de la apodíctica conclusión borgiana ("saber cómo habla un personaje es saber quién es"), las voces no remiten a un rostro. Ya en las primeras páginas Ramírez pregunta qué voz se oye en el narrador de una novela, si un hombre o una mujer, y, mejor aún, qué voz se oye dentro de nosotros cuando alguien dialoga con nosotros mismos en nuestros internos monodialogos. La novela se construye sobre un doble proceso de vampirización: el joven quiere apropiarse del conocimiento del anciano y éste quiere hacer suyas las sensaciones vivientes del otro, las que ha perdido junto con su memoria, de tal modo que cada uno quiere "hacerse" gracias al otro, llenar un vacío, por lo cual las voces construyen visiones especulares y va haciéndose normal que cada uno pida al otro que le proporcione su propia vida, que no solo le diga cómo debe actuar sino que reinvente cómo fue que actuó en el pasado, cómo llegó a ser.

Es la vuelta de tuerca que Puig introduce en la relación padre e hijo. No es solo éste quien se abastece del mayor, como los manuales psicológicos enseñan, sino que es aquél quien sobrevive solo gracias al alimento que le proporciona el hijo. En esas raudas y sobre-

cogedoras inversiones que introduce el tiempo, es el padre quien, debilitado, empequeñecido, ocupa el regazo del hijo. Parecen oirse las palabras de Kafka a Brod: "Nunca sabré lo que es la edad adulta, de niño me volveré viejo arrugado", pues el asunto central para la estirpe que está marcada por el diálogo padre-hijo es la brusca inversión de la bipolaridad. Al transformar al padre en niño desvalido, el hijo pasa a ocupar su puesto, no solo en el lecho de la madre como visualizó en un relámpago Diderot, sino en todos aquellos puestos en que dispone del comando y del poder. Esto ocurre, normalmente, en la historia de la especie, mediante desplazamientos excéntricos, cuando el hijo constituye otro núcleo familiar, con otra mujer y otro hijo, pero en un caso como éste en que no se acepta el desplazamiento y se retorna a la situación inicial, Larry solo puede acechar el momento degradado en que su propia mujer hace el amor con otro remedando la relación amorosa madre-padre que conoció en la infancia y Ramírez solo puede acechar su exclusión del núcleo familiar cuando es encarcelado y su mujer se reencuentra con su hijo.

Sin embargo, tales retornos imposibles desembocan en la frustración. En la novela de Puig es un duelo entre padre e hijo el que se entabla por la posesión de la auténtica clave del poder: ésta no es otra, como siempre, que el conocimiento, visualizado como un código cifrado. Cuando el hijo avanza en su desentrañamiento, el padre se lo vuelve a arrebatar de las manos, resguardando así su dominación. A lo largo del diálogo va descubriéndose que ambos coinciden en posiciones ideológicas y en ambiciones de poder, son de la misma naturaleza y uno se refleja en el otro, pero el dilema que los enfrenta no cede, el padre rehusa entregar su secreto y el hijo no puede buscarlo en nadie más que en el propio padre. El diálogo es imposible, y simultáneamente, ineludible.

Es esta la sexta novela de Manuel Puig, y con ella cierra un quinquenio altamente productivo que lo coloca en la primera línea de la narrativa hispanoamericana: fue en 1976 la versión definitiva de su primera novela, La traición de Rita Hayworth, en el mismo año El beso de la mujer araña y en 1979 Pubis angelical. Cuando el autor ya pisa sus cincuenta años, su privativa vía artística ha adquirido una gravedad y una amplitud que nada resta a su leve, excéntrica composición literaria. No parece casual que haya aflorado

nítidamente un marco social y político para situar su investigación y que ésta haya adquirido una dimensión de lo humano más ampliamente compartible. Lo ha logrado mediante una aceptación servicial de los esquemas psicoanalíticos, a través de los cuales acceder a los esquemas sociológicos, un poco como hizo Genet en Francia, homologando así dos rebeldías contra un orden opresivo. La tentación alegórica que así queda apuntada es, por suerte, combatida por la perspicacia y vitalidad de los particulares narrativos, ese liviano manejo de la ambigüedad que comporta una plural carga semántica. Mejor aún, es combatida por el diseño aéreo de voluntaria artificiosidad y de extravagante capacidad combinatoria de elementos dispares.

De toda escritura puede decirse que tiene un equivalente en las artes plásticas de su tiempo y sin embargo, cuando se recorre la obra de Puig, se encuentra inesperada demostración de las tesis de Focke (en su libro Die Welt als Labyrinth) porque lo que evoca es el manierismo del arte italiano seiscentista, con su forzada y distorsionada composición, su refinamiento y precisión para el trazado de las figuras, sus vinculaciones analógicas, su chisporroteo metafórico, su manejo del color agrio y luminoso, sus perspectivas indirectas, sus trazados elípticos que acarrear esa bipolaridad que otro escritor de la estirpe de Puig, Severo Sarduy, ha teorizado. Es cierto que un gran río del arte contemporáneo puede filiarse en ese manierismo seiscentista y dentro él la obra de Puig evoca certeramente el arte del Bronzino: la elegancia, levedad y ambigüedad de sus retratos, cuyos movimientos han sido extremados, sin pérdida de verosimilitud, para apuntar a otro diseño oculto que trasunte una identidad esquiva, y, sobre todo, las grandes composiciones alegóricas que permiten combinar elementos dispares sobre un plano forzado atendiendo al arabesco que los aproxima elusivamente. Una imagen de las últimas novelas de Puig puede proporcionarla el gran cuadro del Bronzino en el British Museum, enlazando en torno al cuerpo suspendido de Venus que se sostiene en el espacio sin apoyaturas, construyendo una suerte de marioneta impávida, la figura amenazante del anciano Tiempo que extiende su brazo portentoso y la amenerada posición de Amor y los ángeles desnudos que contorsionan sus cuerpos equívocos en el primer plano. De esa misma fuente, grácil, artificiosa e inquietante, procede su arte narrativo.

\* Maldición eterna a quien lea estas páginas, Barcelona, Seix Barral, 1980, pp. 278. Todas las obras anteriores de Puig, están actualmente editadas por la misma editorial española.