

La traducción de la voz. Una lectura de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* de Manuel Puig

por Delfina Cabrera
(Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

RESUMEN

Este trabajo se propone dar cuenta de cómo Manuel Puig elabora una “lengua de traducción” en Maldición eterna a quien lea estas páginas, enfatizando sobre todo el carácter multilingüe de la novela, así como también la puesta en crisis del monolingüismo a partir de la crítica a la noción hegemónica de lengua que de ella se desprende.

Palabras clave: Manuel Puig – traducción – monolingüismo

ABSTRACT

This article aims to analyze the ways in which language and translation function in Puig’s Maldición eterna a quien lea estas páginas, paying special attention to the novel’s multilingual basis as well as to its questioning of the monolingual paradigm.

Keywords: Manuel Puig – translation – monolingualism

Desde su caída, Babel se convirtió en el nombre trágico e impronunciable del colapso de la lengua universal. Para Franz Kafka, sin embargo, la torre y su grandilocuencia no fueron más que agujeros en la tierra. En un cuaderno de notas, escribió: “¿Qué estás construyendo? Quiero excavar un pasaje subterráneo. Algún progreso hay que hacer. Mi situación es demasiado elevada. Estamos excavando el pozo de Babel” ([1920]1974: 85). A diferencia de la torre, edificada en niveles hacia lo alto, el pozo es la construcción de un pasaje bajo tierra hacia otro lado tan incierto como la posibilidad de lograr una traducción plena (Steyerl 2001). Esta imagen de Kafka bien podría ser la que recorre *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), novela que Manuel Puig publica primero en español y dos años después en inglés con la siguiente advertencia: “Publicada originalmente como una traducción al español por Seix Barral S.A.”.

En varias oportunidades, Puig señaló que trabajó “con bozal” mientras la escribía. Entrevistó durante meses a un vecino suyo del barrio Greenwich Village de Nueva York, donde vivió exiliado entre 1976 y 1980: “Todo ese material fue recogido en inglés y yo no me sentía capaz de tocar una sola línea de nuestro diálogo transcrito ya en la máquina. Nunca usamos grabadora. Él estaba sentado al lado mío y yo tomaba nota a máquina de lo que íbamos diciendo” ([1981] en Romero 2006: 204). De esos encuentros resultaron cientos de páginas de notas que se transformaron en la conversación que mantienen el joven Larry y el viejo Ramírez durante un largo invierno neoyorkino.

De acuerdo con las investigaciones realizadas durante la preparación de su archivo de escritura, Puig escribió esta novela “al mismo tiempo en inglés y en español” (Cf. Archivo digital Manuel Puig), de ahí la dificultad para establecer un orden concreto de las versiones que se conservan. Uno de sus traductores al francés, Albert Bensoussan, quiso esclarecer el problema: “¿La traducción es una traducción, o es el original, de cierta manera?”; pero la respuesta de Puig desplazó el eje, “el norteamericano habló con esas palabras y el lenguaje del viejo argentino es mi lenguaje, es mi inglés, un inglés de extranjero” ([1984] en Romero 2006: 284). Curiosamente, la inquietud de Bensoussan es



la de muchos lectores de *Maldición*, pues es un texto que se vuelve, a medida que avanza la lectura, cada vez más enigmático.

Según las críticas elaboradas al respecto, la de *Maldición* se parece a una “lengua de traducción”, o a una “lengua muerta” (Páez 1998: 106), que “suena un tanto extraña” (Álvarez y Gómez 2004: 5) y que “poco [tiene] que ver con el lenguaje vibrante de las primeras novelas” (Romero y Logie 2008: 7). El “español” no suena “español” ni el “inglés”, “inglés”. Esta es, además, la primera novela de Puig que no está ambientada en la Argentina y que está también protagonizada por un personaje extranjero, Larry, un joven norteamericano y ex profesor de historia que pasea en silla de ruedas al señor Ramírez, exiliado en Nueva York ex sindicalista argentino, y afásico. El desconcierto fue general desde el inicio: apenas publicada, un periodista del *New York Times* se lamentó, por un lado, de que los diálogos mordaces entre Larry y Ramírez se hubieran vuelto un “teatro del absurdo”, en lugar de continuar el tono de las “primeras novelas latinas apasionadas” del autor; y por otro, del hecho de que un famoso novelista argentino hubiera escrito un libro ambientado en la ciudad de Nueva York, cuando “a nosotros nos gustaría saber más sobre lo que pasa en su propio país” (Josephs 1982: s/p). Esta sorpresa, muy cercana a la decepción, hizo de la novela una de las menos comentadas de Puig, lo cual podría vincularse a la fractura que abre en la supuesta homogeneidad de la lengua, así como también, (y quizás esto fue lo más evidente en su época), a la distancia que toma de la representación hegemónica de la novela de un escritor latinoamericano y exiliado (Cf. Cabrera 2013).

En contraste con las novelas anteriores, *Maldición* no exhibe una yuxtaposición explícita de géneros diversos ni tampoco de discursos de la cultura de masas. Puig, como señala Roxana Páez, había logrado “rozar la utopía de la ‘ajenidad’ del material; ya no hacer literatura sólo con los restos, con la efímera *mass-culture*, sino ni siquiera adueñarse de las historias: ser un copista de la vida privada, un *voyeur*, un transcriptor” (1998: 103). Un traductor, también, pero cuya tarea abona las zonas más marginales de la literatura. La traducción de esta novela, entonces, quizás no sea más que una parodia o un artificio que Puig construye al modo de Kafka, esto es, cavando pozos en la lengua.

En general, se ha enfatizado que Puig borró toda marca de localización que permitiera ubicar a *Maldición* en un espacio lingüístico-cultural determinado (Páez 1998; Logie y Romero 2008). Sabemos, no obstante, que Puig entrevistó en Nueva York, entre 1976 y 1977, a un joven sociólogo norteamericano, que los encuentros con este joven duraron varios meses y que no fueron grabados. Puig anotaba las entrevistas en tiempo real: “tomé como doscientas páginas de notas en inglés, y ahora estoy tratando de resolver esa cuestión. Antes, el lenguaje era vehículo de psicología y de caracteres, un lenguaje del que tengo todas las claves; ahora tengo todos los datos de un idioma del que no tengo las claves” (en Corbatta 1983: 30). La “cuestión” de la que habla Puig no es otra que la cuestión de la traducción (y ya no solo de la auto-traducción), pues más allá de la lengua en que tomó las notas, su transformación en “diálogo” las desplaza del inglés al español (o viceversa) pero también a un registro fantástico.

Puig justificó el inglés “defectuoso” de Ramírez como un inglés “de extranjero”, pero la rareza del inglés del sociólogo no podía explicarse de la misma forma, ya que “eran las notas” (Puig, *Ibid.*). Lo que ocurre es que una vez escrito, el inglés de Larry se presenta como la transcripción de una escucha en vivo. Pero, ¿cuál es el inglés de estas entrevistas que mantuvieron Puig y el joven que será Larry en la novela? O dicho de otro modo, ¿qué solidez pueden otorgarle a ese inglés las notas tomadas al ritmo de la conversación y de la escucha?, ¿qué esencia cultural, nacional, única? En este sentido, *Maldición* no solo plantea el problema del origen en relación al texto sino también en lo concerniente a la lengua.

Desde las primeras páginas, la novela pone de relieve varios aspectos de la representación más clásica de la traducción, como ser el transporte del sentido, la jerarquía original-traducción, y el binarismo lengua fuente-lengua meta. Cuestiona, en una palabra, la “traducción propiamente dicha” tal como la definiera Roman Jakobson en 1959, esto es, en tanto traslado de signos lingüísticos de una lengua a otra. En efecto, si bien comúnmente se asume que este traslado ocurre entre dos espacios externos el uno al otro (donde hay una lengua *x* no hay una lengua *y*), *Maldición* parece sugerir que la traducción, como intuyó Walter Benjamin, entrafña, antes que una comparación de ámbitos de semejanza, una continuidad transformativa ([1916] 2007).

“Pensándolo de nuevo, tal vez haya tomado notas toda mi vida, pero cuando llegué tenía poco equipaje” (Puig 1980: 17). Ramírez busca y pierde incesantemente unas “anotaciones” que le

ayudarían, según cree, a entender lo que sucede a su alrededor (“si tuviera mis notas... entendería”). Pero cuando finalmente esas notas llegan al hospital en donde está internado, es Larry quien las lee. La sorpresa, además, es que el paquete que recibe de parte de una Oficina de Derechos Humanos en Buenos Aires no son “notas” en el sentido corriente del término. Se trata de escrituras cifradas en ediciones de lujo de novelas en francés: *Les liaisons dangereuses*, *La Princesse de Clèves* y *Adolphe*. Larry descubre que hay pasajes subrayados y también números escritos sobre algunas palabras, por lo que al seguir estos números por orden, se van formando frases: “Déjeme ir anotando un poco... ‘malédiction... éternelle... à... qui lise... ces pages’. Es lo primero que dice. Maldición eterna a quien lea estas páginas” (117). En este sentido, las notas de Ramírez cobran existencia con la lectura de Larry; antes, en vez de notas, solo está la experiencia de Ramírez en la cárcel escrita en clave sobre novelas francesas.

Por esto, no es que Puig haya descartado en *Maldición* las operaciones *pop* de sus novelas anteriores, antes bien, las ha llevado a un nivel casi imperceptible, y que precisamente por no mostrarse, enfatiza su eficacia. Puig llega aquí al corazón de la República Universal de las Letras: la literatura clásica francesa; y en ella, sobre sus párrafos y sus palabras, hace las mismas operaciones de collage, pastiche y desacralización que antes había hecho con el folletín, el tango, el bolero y las películas de Hollywood. Si las notas son, por definición, “escritura”, en el caso de Ramírez se trata más bien de notas “no-escritas” que solo se fijan materialmente en el desciframiento, transcripción y traducción que de ellas hace Larry.

“Parece que está hablando de una huelga”, lee Larry en la versión editada en inglés, pero solo en la versión publicada en español aclara: “aquí el personaje de la novela se refiere a ‘grève’ como arenal, pero usted usa el otro sentido de ‘grève’, ¡huelga!” (1980: 117). Hubo un momento, antes del exilio, en el que las palabras significaban para Ramírez, y sorpresivamente, como descubre Larry, hasta “en palabras de otro siglo”. En español, Larry demuestra que sabe francés y que es culto, pues la polisemia de “grève” forma parte de la historia de las luchas obreras que, como profesor de historia y marxista, seguramente conoce. Larry trae un lugar común a la conversación para demostrar que él “también sabe un poco de francés”. ¿No es éste acaso una típica preocupación de traducción?, ¿una discusión que podría llegar hasta los más ínfimos fonemas?, ¿la búsqueda infinita de los sinónimos más justos volcados en la sintaxis más parecida?

Sea como fuere, ya sea en la edición en español como en la versión en inglés, lo que se subraya es que Ramírez además de saber “un poco” de francés, habla inglés, español e italiano, y que, a pesar de los esfuerzos de Larry por hacerse notar, siempre es el exiliado argentino el que se distingue culturalmente. En la versión en español, Larry queda como una minoría lingüística: habla con acento extranjero en el mismo inglés americano que se supone es su lengua materna. Siguiendo con la apuesta de sus primeros guiones y de sus novelas anteriores, Puig crea una “lengua extranjera” en la que se supone es su “lengua propia” (Cf. Deleuze y Guattari 1975; Giordano 2001). Nos recuerda así que la lengua materna es el nudo afectivo del paradigma monolingüista; su carácter único, familiar y orgánico legitima una estética de la originalidad y de la autenticidad que sirvió como base a las literaturas nacionales (Cf. Glissant 1990; Derrida 1996). Si, desde la modernidad, el texto y las lenguas se “inmovilizan”, es decir, quedan cercados por las leyes de propiedad individual y nacional, el gesto de Puig está lejos de ser una reapropiación de las lenguas. Muy por el contrario, es una expropiación continua. Por esto, *Maldición*, como la mayor parte de sus textos, es solo *superficialmente* monolingüe. De allí también que sus operaciones de traducción no siempre cuadren con el esquema clásico de pasaje de una lengua a otra.

Para Larry, las notas de Ramírez constituyen “un documento importante de resistencia a la represión” (1980: 118), que podría ser su gran oportunidad para regresar a la universidad y también, para revertir el vampirismo inicial. “Esto puede tener mucha importancia. Quiero anotar todo este material”. Larry quiere “comentar”, “escribir algo”, en una palabra, elaborar una crítica. Entonces si la tarea es supuestamente la escritura de lo leído, la pregunta inevitable es: ¿cómo lee Larry estos documentos? En este sentido, es interesante que cuente en detalle sus primeras escenas de lectura cuando va a “trabajar en los libros” en la habitación del hospital en donde está Ramírez. Sus primeras lecturas placenteras comenzaron en la adolescencia (“recuerdo, cuando empecé a leer, el goce que me dio”), luego de haber pasado la obligación de leer libros en “la hora de la biblioteca”:

–Me devoraba los libros después de la escuela, ése fue mi período religioso.

–¿Quién le dijo que leyera libros?
–Nadie me lo dijo, yo los buscaba. En la iglesia había libros. La Biblia, el Libro de las Plegarias. Los curas solían leérnoslos.
–¿Leían en voz alta?
–Sí, durante la misa. Yo era monaguillo.
(1980: 135)

Leer era la búsqueda de un vocabulario “para darle nombre a todo lo que iba descubriendo” (136), por lo que no es casual que el primero que encontró haya sido uno religioso y el que le siguiera, uno político, cuando “se vuelca” a la literatura y al marxismo: “me sumergí en mis estudios... era como si a una parte mía confusa y balbuciente se le hubiera dado un lenguaje para expresarse” (207). Larry necesitaba un código en el que fijar su experiencia, un troquel para recortar y comprender el mundo. En esta misma escena, es Ramírez quien resitúa esa “parte confusa” no ya en un lenguaje “para expresarse”, como el que busca Larry, sino en el cuerpo:

–¿Dónde está ubicada?, ¿en sus pulmones? ¿dentro de su cráneo? ¿en la garganta?
–¿Qué clase de pregunta es ésa?
–¿Está en sus manos?
–En mis rodillas y codos. ¿Qué estupidez es ésa? no tiene sentido
–...
–Pues si quiere una respuesta, en mi cabeza y manos.
–...
–Sigue formando parte de mi ser, esperando el momento propicio para volver a manifestarse.
(1980: 207)

Ramírez, que literalmente está balbuceando en el lenguaje, necesita retrotraerlo a lo sensible (Cf. Virno 2003). Cuando, en una escena anterior, va a la biblioteca con Larry, habla de su último recuerdo de lectura, *Cumbres borrascosas*: “Al leerlo me imaginaba que era la enfermera, la enfermera de Virgo, quien me lo leía. Como si me lo estuviese leyendo en voz alta. Yo se lo pedía, una página sola. Porque el autor es una mujer, ¿usted lo sabía? (1980: 46). Y termina: “El día que usted lo lea ¿qué voz va a imaginar que se lo está leyendo?” La escucha lo obsesiona durante la lectura e imagina las voces, aunque nunca pueda fijarlas en un único rostro (se suceden la enfermera, un hombre joven, un actor). Recordemos que para Ramírez, afásico, la designación desaparece, y con ella, la posibilidad de traducir un equivalente con otro (tal como leemos al inicio de la novela, cuando dice a Larry: “Plaza sé lo que es, Washington no, no del todo”). Así, como señala Michel Foucault, “cuando las cosas se solapan a las palabras, es entonces la boca la que se cierra. Cuando la comunicación de las frases por el sentido se interrumpe, entonces el ojo se dilata ante el infinito de las diferencias” (1986: 44). Dicho de otro modo, al colapso del código le corresponde “un órgano que se erige, un orificio que empieza a excitarse, un elemento que se erotiza”: el oído (1986: 44).

En el exilio, Ramírez escucha y lee de un modo distinto al que usó para cifrar sus cartas, y esto solamente puede observarse a partir de la lectura que de ellas hace Larry. Al traducir las notas, Larry lee interesadamente, esto es, tratando de apropiárselas. Se comprende entonces la respuesta de Ramírez: “No creo ni una palabra de todo eso. Está todo tergiversado, siguiendo su antojo. No sé qué tipo de necesidad estaba usted satisfaciendo al hacer tal cosa. Cambiar un texto entero” (1980: 242). Larry lee en voz alta a Ramírez en un intento por alcanzar esa experiencia vital inalcanzable desde la ficción, una experiencia de la que queda, como cuando se lee una carta de amor o un diario íntimo, una sensación inquietantemente siniestra.

La lectura inicial que Larry hace es policial en el sentido más básico: a partir de lo que descubrió en los libros de Ramírez, lo acusa de no querer aceptar que su mujer y su hijo fueron asesinados en un atentado en su propia casa. Descubre dos modos de cifrado de las anotaciones: uno es la utilización de párrafos enteros, seleccionados con subrayado; y otro es la secuencia numérica escrita sobre determinadas palabras. El texto escrito en clave numérica es una carta del hijo de Ramírez que le fue arrebatada en la cárcel y que éste intentó reproducir. Se cruzan entonces una escritura y una lectura policiales, pues de la misma forma que en el capítulo XV de *El beso de la mujer araña* (1976), el

servicio de vigilancia no puede descifrar el código con nombres de actrices hollywoodenses que inventa Molina al salir de la cárcel, Ramírez intenta codificar su escritura en la cárcel que será luego decodificada, en este nivel “policíaco”, por Larry. Pero también, este desciframiento es aún más complejo, porque al leer la carta que le manda el hijo a Ramírez, Larry no lee “con ojos de policía”; lo hace con la voz de un traductor.

Larry dice haber transcripto esta carta, y lo hace primero a partir del subrayado (el comienzo de la respuesta de Ramírez al hijo) y luego, siguiendo el código numérico (la reproducción de la carta del hijo que Ramírez codifica):

–El otro día estaba ordenando una sección de sus notas... Esta vez no hablaba de socialismo ni de organización sindical y demás... Me sorprendió que para introducir sus propios pensamientos hubiese utilizado un párrafo completo de cierta carta de la novela... Ya lo transcribí todo, así que no habrá el menor malentendido. Aquí está... Es una carta que uno de los personajes de la novela escribe a otro. Y usted la subrayó. Se lo leo muy rápido... “ya no quiero contestarle [...]”
(1980: 239)

Curiosamente, en la versión publicada en inglés, Larry no dice que ha transcripto sino que ha traducido y aclara, además, que ha sido del francés al inglés:

–I was piecing together a piece of a section of your notes the other day... for once you were not talking about socialism or union organizing and so on. I was surprised that you had introduced your own thoughts by lifting entire paragraphs from his novel... it was in French but I have translated it into English. So we won't get into any misunderstanding. Here it is. It is a letter one of the characters is writing to somebody. You underlined it. I'll read it quickly. “... I no longer want [...]”
(1982: 213)

Esta aclaración, aparentemente innecesaria puesto que Larry le está leyendo a Ramírez, que fue quien codificó el texto, pone en primer plano la hegemonía de la lengua inglesa en términos de la industria editorial y de la glotopolítica, al tiempo que complejiza aún más el artificio que Puig elabora. En español, la traducción que hace Larry no se enuncia, es una transcripción que suponemos que Larry hace en español, pero esto solo sería aceptable si Larry y Ramírez conversaran efectivamente en esa lengua, hecho que la novela pone continuamente en duda. Aunque Larry asegure que “no habrá el menor malentendido”, es materialmente imposible definir la lengua hacia la cual traduce, en voz alta, en cualquiera de las dos versiones. Leyendo, Larry desencadena los malentendidos que la escritura debería aparentemente resolver.

Maldición es la parodia de la traducción misma: *no se llega ni se parte de ninguna lengua*. Puig no sacó las marcas de localización de la lengua, ni tampoco elabora un español o un inglés “neutro”: las sucesivas reescrituras de las traducciones transforman al texto en algo inexistente puesto que ya no hay solidez de ninguna lengua sobre el texto. Es éste el vértigo que produce, la pérdida de todo efecto de realidad sostenido en el texto, en la lengua nacional o en la memoria de un sujeto. Leyendo, Larry hace una no-traducción: traduce un texto inexistente en una lengua inasible. Descifra una carta que es en realidad la reescritura a partir de una carta anterior (la que el hijo manda a Ramírez en la cárcel) pero que tampoco existe. De esta carta solo quedan huellas, de hecho, durante las investigaciones realizadas en los archivos de Puig se encontró su redacción (Romero 2005). De hecho, no aparece en cuanto tal en la novela, solo existe en la lectura de Larry. No es casual que Puig haya decidido sacarla: toda la novela, con la excepción de las cartas del final y de la solicitud de empleo, está en un nivel en el cual la representación es colocada en jaque.

Si en *El beso de la mujer araña* la voz se fijaba en la escritura, esto es, en el artificio de las transcripciones, en *Maldición* lo único fijo son esas cartas y la solicitud de empleo que cierran el libro. Incluso la conversación que mantienen Larry y Ramírez durante la escena del desciframiento de las cartas es probablemente ilusoria, porque ¿cómo saber con certeza el momento en que Larry se separa de Ramírez? *Maldición* es todavía más inquietante que *El beso*: la sola escritura que se nos muestra es la de las cartas y la solicitud del final, es decir, la escritura burocrática. Considerando que las cartas

hacen referencia a los libros de Ramírez, podemos dar cuenta de que esos libros llegaron y de que tal vez existiera una nota de Ramírez regalándoselos a Larry como expresión de su última voluntad. El resto, el sistema de representación dentro del diálogo de los personajes, pone un interrogante sobre lo real porque nunca lo alcanza. La novela nos deja entonces sin reparos: o la escritura es inexistente (como la de Larry al traducir la carta), o es presa de las instituciones.

La crítica que Larry no puede escribir, también fracasa por el propio funcionamiento del mundo académico. Cuando comienza la investigación despierta el interés de las universidades de Columbia y Montreal, las cuales negocian entre sí los “manuscritos” de Ramírez porque, como explica Larry, había un interés por “toda esa cuestión de los derechos humanos” (1980: 161), especialmente en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de Montreal, donde “están preparando un proyecto sobre represión política en Latinoamérica... El hombre de Columbia no quería dejar escapar la cosa, pero en Montreal están trabajando sobre el tema, arrancando desde la colonización española... necesitan más material reciente, les viene perfecto” (1980: 162). A fines de la década del '70, en plena dictadura militar en la Argentina, Puig exhibe la miseria del mundo intelectual en muchos de sus aspectos políticos. La universidad, como la fábrica en donde militaba Ramírez, aparece como un lugar de conflictos en donde se disputa la propiedad del conocimiento, se reproduce fuerza de trabajo calificada y se crean todo tipo de estratificaciones.

“De todos modos, ¿a quién mierda le va a interesar lo que hablemos nosotros?” (1980: 53), la de Larry es nada menos que la pregunta por el privilegio que ha tenido la palabra escrita en occidente y por las luchas en torno a la propiedad de esa palabra. ¿A quién le interesan las voces?, ¿quién las escucha sin fijarlas en una materialidad? Puig intentó esta “empresa un poco demente”, tal como la nombró, desarmando la representación tradicional de la traducción y con ello el modelo de conocimiento logocéntrico que se basa en la supremacía de la palabra escrita. ¿Pero cómo esto sería posible sin la palabra escrita? Precisamente, es la escritura la que en *Maldición* transforma la voz en un espectro, y puesto que no hay posibilidad de fijar esa voz, deja también de sostenerse el sujeto en los términos modernos que asocian escritura y transparencia. Una y otra vez, el uso que hace Puig de la tradición letrada es dar opacidad, pero una opacidad sin fondo o una intemperie sin fin. ¿Quién habla cuando Larry lee? Solo una voz desplazada. Para Puig, queda apenas un rumor, o quizás, solo la recitación de escuchado.

Desde la escena de la biblioteca, cuando Ramírez imagina qué voz le estaría leyendo *Cumbres borrascosas*, siempre se oye la voz la tía Clara en las “treinta páginas de banalidades” que marcan su paso del cine a la literatura. Clara quería ir a escuchar una conferencia de Anatole France, “porque era en francés y quería ver si entendía”, pero en el empleo, aunque pidiera permiso “me mataban, con todas las cartas que había que escribir” ([1962] 1996: 238). Aunque para ella, como para Nidia en otro de sus guiones de juventud, *La tajada*, la lectura fue siempre “un lujo”, la satisfacción o el placer estaba en escuchar lo leído: “Y bueno, Anatole France no lo pude oír, pero si alguna vez leo algo de él será como oírlo hablar, son todas palabras escritas por él, como si hablara, es lo mismo, ¿no? Y bueno, a la noche que te venga a tu casa hablar Víctor Hugo es increíble si se pone uno a pensar, no solamente que uno no podría nunca pagarle para que viniera sino que está requetemuerto desde hace no sé cuánto” ([1962]1996: 238). Quizás, también Larry y Ramírez estén muertos y *Maldición* sea la pesadilla de todo traductor, un *infierno*, ese espacio arremolinado de letras y de lenguas en donde *les mots justes* y la solidez de la letra se desvanecen.

Veinte años después de las “treinta páginas de banalidades”, Puig regresa al problema que plantea la voz: una ambigüedad irresoluble entre lengua escrita y habla. Por eso, el desenlace de este texto se da a partir de una “escritura” codificada que al leerse se convierte solo en una voz. Al final, parece decirnos Puig, la maldición eterna no es más que el desciframiento de unas páginas que jamás fueron escritas.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (1991). "El sultán". *Revista Paradoxa* 6: 27-29.
- ÁLVAREZ, Rossana y GÓMEZ, Juan Ariel (2004). "Manuel Puig y la estrategia de la (auto) traducción". *II Congreso CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata. Recuperado de http://celehis.webs.com/actas2004/ponencias/38/3_Alvarez_Gomez.doc. (Última consulta: 21 de junio de 2013).
- AMÍCOLA, José (comp.); Goldchluk, Graciela; Páez, Roxana y Romero, Julia (col.). (1996). *Manuel Puig: materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. Vol.I*. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Publicación especial *Orbis Tertius*, nº 1.
- BENJAMIN, Walter ([1916] 2007) "Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre". *Obras*, libro II, vol. I, Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Madrid, Abada Editores.
- CABRERA, Delfina (2013). *Las lenguas vivas. Zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*. Tesis doctoral. Universidad de Perpignan/Universidad de Bérghamo. Mimeo.
- CHAMBERLAIN, Lori (1987). "The Subject in Exile, Puig's 'Eternal Curse' on the Reader of These Pages". *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 20, 3: 260-275.
- CORBATTA, Jorgelina (1988). *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Madrid, Orígenes.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris, Les éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1985). "Des Tours de Babel". En Joseph Graham (ed.) *Difference in Translation*. Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- DERRIDA, Jacques (1996). *Le monolingüisme de l'autre (ou la prothèse d'origine)*. Paris, Galilée.
- DOLAR, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- FOUCAULT, Michel ([1986] 2002). *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*. Madrid, Arena Libros.
- GIORDANO, Alberto (2001) *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la relation (Poétique III)*. Gallimard, Paris.
- GOLDCHLUK, Graciela (2012). "Escribir la voz del otro: la lengua de traducción en Maldición eterna a quien lea estas páginas, de Manuel Puig". *I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL)*, La Plata. Recuperado de <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/06/LaPlata/goldchluk-maldicic3b3n-eterna.pdf>. (Última consulta: 20 de junio de 2013).
- GOLDCHLUK, Graciela (2011). *El diálogo interrumpido. Marcas de exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Santa Fe, UNL.
- JAKOBSON, Roman (1959). "On Linguistic Aspects of Translation". En Brower Reuben A. (ed.) *On Translation*, pp.232-39. Cambridge, Harvard University Press.
- JOSEPHS, Allen (1982, 4 de julio). "Negative Symbiosis". *New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/books/00/08/13/specials/puig-curse.htm>. (Última consulta: 20 de junio de 2013).
- KAFKA, Franz ([1920]1974). "El pozo de Babel". En *Relatos completos*. Buenos Aires, Losada.
- KOZAK, Claudia (2011). "Manuel Puig, la política, el umbral". *Ciencia, Docencia y Tecnología*, Año XXII, Nº 43, pp.129-153. Paraná, UNER.
- LARKOSH, Christopher (2006). "Writing in the Foreign": Migrant Sexuality and Translation of the Self in Manuel Puig's Later Work". *The Translator* 12: 279-299.
- LEVINE, Suzanne Jill (2000). *Manuel Puig and the Spider Woman: His Life and Fictions*. New York, Farrar, Straus & Giroux.
- LOGIE, Ilse y ROMERO, Julia (2008). "Extranjería: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, 222, Enero-Marzo.
- MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique II*. Paris, Gallimard.
- PÁEZ, Roxana (1998). *Manuel Puig. Del pop a la extrañeza*. Buenos Aires, Almagesto.
- PAULS, Alan (1986). "Las malas lenguas". *Primer Encuentro UNL de Literatura y crítica*. Santa Fe, UNL.
- PIGLIA, Ricardo (1969). "Clase media cuerpo y destino. (Una lectura de La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig)". En Lafforgue, Jorge (comp.) (1972). *Nueva novela latinoamericana. Volumen II*. Buenos Aires, Paidós.
- PUIG, Mara y GOLDCHLUK, Graciela. *Archivo digital Puig*. Localizado en la CRIGAE (Área de investigación en Crítica Genética y Archivos de Escritores), en CTCL-IdIHCS (UNLP-CONICET), La Plata, Argentina.
- PUIG, Manuel ([1980] 2000). *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Buenos Aires, Seix Barral.
- PUIG, Manuel (1982). *Eternal Curse on the Reader of These Pages*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- ROMERO, Julia (2006) *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Vervuert, Iberoamericana.
- SAKAI, Naoki (2006). "Translation". *Theory Culture Society*, nº23, pp. 71-78. Londres, SAGE publications.
- SPERANZA, Graciela (2001). *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires, Norma.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1993). "The Politics of Translation". En *Outside in the Teaching Machine*. Londres/Nueva York, Routledge.

STEYERL, Hito (2001). “The (W)hole of Babel”. Recuperado de <http://www.haussite.net/set.php?page=http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/index.HTML#1> (Última consulta, 10 de abril de 2013).

VIRNO, Paolo (2003). *Cuando el verbo se hace carne*. Buenos Aires, Tinta Limón.

WAISMAN, Sergio (2005). *Borges y la traducción. La irreverencia de la periferia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

WILLSON, Patricia (2004). *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI.