

EXTRANJERIDAD:
LENGUA Y TRADUCCIÓN EN LA OBRA DE MANUEL PUIG

POR

ILSE LOGIE
Universidad de Gante, Bélgica

JULIA ROMERO
Universidad Nacional de La Plata

I. LA MARCA DEL PLURILINGÜISMO

Sabido es que para George Steiner (2002), la “vida posible en otra lengua” suponía el rasgo identificador de la verdadera labor literaria en la producción actual. Desde que la coincidencia lengua/patria, fijada en el romanticismo, ha perdido su eficacia, y que han dejado de darse condiciones de estabilidad idiomática, se multiplica el número de escritores que han diseñado obras fundamentales en dos o más lenguas, escritores “extraterritoriales” o transnacionales, cuya ubicación resulta difícil. Un amplio sector de la literatura contemporánea puede ser considerado por tanto una estrategia de exilio permanente. En publicaciones recientes, se ha desarrollado una intensa conceptualización en torno a este fenómeno, llámese plurilingüismo (Delabastita y Grutman 2005) o translingüismo (Kellman 2000).

Manuel Puig figura entre esos narradores competentes en más de una gramática, para los cuales la traducción es una dimensión originaria de la escritura y dista ya mucho de ser una mera actividad secundaria localizada en la “bisagra” de las lenguas. Maneja audazmente el plurilingüismo a la hora de construir un potencial literario: precisamente en el nudo mal gusto/diálogo interlingüístico es donde reside el tan difícil de determinar “factor Puig”, que confiere a este autor un lugar aparte en la “república mundial de las letras” (Casanova 1999). Graciela Speranza (2002: 31) ha descrito ese lugar ni periférico ni central ocupado por Puig en los términos siguientes: “Puig va más allá de la modernización narrativa en América Latina y rompe así una larga tradición respecto de las literaturas centrales. Se independiza desde sus comienzos de ese desajuste y escribe una literatura irreductible en su libertad respecto de la tradición nacional y los modelos extranjeros consagrados”.

En este artículo, nos proponemos examinar cómo el translingüismo de Puig se conjuga con apuestas muy personales de su proyecto artístico, ya que elegir una lengua en lugar de o en contra de otra raramente se debe al azar. Para empezar, es sintomático de la forma de Puig de situarse extraterritorial, como un exiliado permanente que veía con ojos extranjeros todas las sociedades donde había vivido. Pero va más allá, ya que encaja en el polimorfismo identitario que caracterizaba al autor argentino, en su empeño por ser múltiple y su voluntad de ensanchar los límites de la literatura.

Veremos que el pluralismo lingüístico del autor surge muy temprano en su trayectoria. A continuación, y basándonos en nuevos materiales que nos han sido proporcionados por

el relevamiento de los manuscritos, ofreceremos un *case study*, una ilustración particularmente llamativa del funcionamiento complejo de la matriz multilingüe en la novela *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980).¹ Este análisis nos permitirá sostener que no es exagerado postular que a la obra del escritor argentino subyace una “poética traductora”.²

II. LOS PRE-TEXTOS

Gracias al trabajo realizado con los archivos del escritor,³ el acceso a los pre-textos, versiones, inéditos y el epistolario de Manuel Puig, las perspectivas de estudio se enriquecieron definitivamente. Estos documentos nos permiten seguir paso a paso el proceso de gestación de sus novelas hasta dar con el gesto fundacional con que Puig renuncia a la ambición de convertirse en director de cine para hacerse escritor e insertarse en el campo literario argentino, un proceso de once años en busca de una forma de expresión. Así, a lo largo de la correspondencia que mantuvo con su familia (y con su interlocutora privilegiada: su madre) desde Europa, donde estuvo viviendo y estudiando cine casi seis años (1956-1962), asistimos a la adquisición de una escritura, de una maestría narrativa que ya aprovecha la técnica de las entregas.⁴ Sus comienzos deben ser considerados, efectivamente, como el resultado de un desvío de la profesión de cineasta a la de escritor y ha conducido también al pasaje de un idioma (inglés) a otro (el castellano), aunque en este caso ese pasaje no haya sido definitivo y unívoco sino en varias direcciones y “senderos”. En ese momento decisivo no le queda a Puig más remedio que asumir la “fatalidad” de ser escritor, y escritor argentino.

La escena mítica a la que Puig remite una y otra vez en entrevistas se ha plasmado en el protocapítulo generador de *La traición*, “Pájaros en la cabeza” (Amícola 1996), que no pasó al texto definitivo sino fuertemente reciclado. Esa escena sobreviene cuando se abre paso en los oídos de Puig la voz de su tía, que él supuestamente se limita a transcribir, ya que lo que se acepta como habla cotidiana no pasa de ser una ilusión mimética que se obtiene mediante múltiples operaciones de traducción.⁵ Es entonces cuando se descubre novelista, y emprende el ciclo de Coronel Vallejos.

A este hallazgo había precedido una ardua etapa de experimentación y de búsqueda, de distanciamiento deliberado con respecto a la lengua materna y de subordinación de la lengua a las imágenes del cine. No olvidemos que la entrada a la literatura de Puig estuvo

¹ Todas las citas llevarán entre paréntesis la página que corresponde a la primera edición, Barcelona: Seix Barral, 1980. En adelante, utilizaremos la denominación abreviada *Maldición eterna*.

² De acuerdo con la tesis avanzada en “Geneticismo y traducción: los textos escribibles” de Romero (en Vázquez y Pastormerlo 2001: 505-511).

³ El acceso a los proyectos fue ofrecido por los herederos del escritor al grupo de investigación de la Universidad Nacional de La Plata. Dirigido por el Dr. José Amícola de 1994 al 2000, luego los integrantes nos abocamos a diferentes tareas de forma individual, dada la gran cantidad del material.

⁴ *Querida Familia*, el primer tomo de la correspondencia ha sido publicado en 2005, el segundo en 2006, comentado por Graciela Goldchluk.

⁵ El episodio de la voz de la tía ha sido analizado por Giordano como un murmullo de voces femeninas que ejercen atracción y rechazo simultáneos en el muchacho que percibe las tensiones que recorren la voz trivial que habla desde la hostilidad del mundo de los adultos (2001: 72).

marcada por su dificultad de escribir una lengua. Desde niño, Puig dio prueba de un don de lenguas extraordinario y manifestó una gran voracidad lingüística que no arrancaba de un bilingüismo en el hogar –Puig no es un bilingüe de clase como Cortázar; para Puig franquear fronteras lingüísticas no tiene nada que ver con la idea aristocratizante o elitista de erudición, sus escenarios no son europeos sino casi exclusivamente estadounidenses– sino que surge de un deseo. Al contrario que el gesto importador de culturas, Manuel Puig desea colonizar un espacio extraño, extranjero, para olvidar o sobreescribir la lengua de la patria, en los comienzos. Puig es políglota, no bilingüe, y lo es por decisión propia. Aprovecha de lleno los recursos de la cosmopolita Buenos Aires estudiando en la *Alliance Française*, el *British Institute*, la *Dante Alighieri*, lo cual significa que las marcas de las lenguas extranjeras en su obra han sido pasadas ya por otras escrituras (salvo quizás el italiano, presente en el ámbito familiar, que ha dejado muchas huellas en las cartas). Para subsistir en el extranjero realiza trabajos relacionados con idiomas y traducción: traduce en las oficinas de la Fuerza Aérea, luego en Roma acepta encargos de traducción, traduce en Nueva York, en un laboratorio de cine se ocupa del subtítulo, etc. Hay en Puig una pasión por el inglés, y, al terminar la Segunda Guerra Mundial, por los otros idiomas de la realidad apetecible del cine como el italiano y el francés. Esos son los idiomas que Puig aprende y utiliza de forma cada vez más diestra, hasta llegar a corregir sus propias pruebas de imprenta en otras lenguas, e incluso hasta escribir directamente en esas lenguas extranjeras. Constituyen un capital cultural que le garantiza el acceso al mundo del cine (ver películas en su lengua original) muy positivamente connotado, vinculado con el placer, el goce, el *glamour*. Sin duda, sus primeros pasos en inglés son un gesto de imitación de los guiones cinematográficos que descubrió en la oscuridad de la sala de cine de su infancia, y le hace sentir como si tuviera un pie en Hollywood.

Los motivos para cambiar de idioma no son en primer lugar estratégicos ni de política editorial; el caso de Puig no es comparable al de otros escritores periféricos (hablando lingüística o territorialmente) como Ismaíl Kadaré que abandona el albanés por el francés, si bien es cierto que Puig fue un escritor que, una vez famoso, supo muy bien planear la difusión de su obra en otros idiomas, logrando así rápidamente una fama a nivel internacional, fruto de un trabajo incansable, eso sí, aunque a esas alturas de su carrera las lenguas extranjeras le sirvieron mucho para ocuparse de los negocios y para revisar personalmente las traducciones de sus novelas a los idiomas que dominaba: véanse los testimonios de sus traductores al inglés, Suzanne Jill Levine (1998), al italiano, Angelo Morino (2002): 449-455 y Romero (2006): 408-443 y al francés, Albert Bensoussan (Romero [2006]: 408-443). El que durante la mayor parte de su carrera se sintiera más apreciado fuera de su país no impidió que Puig fuera siempre sumamente consciente de su pertenencia indefectible al sistema literario argentino. Las declaraciones en las entrevistas así lo atestiguan.

Por otra parte, comparte con muchos autores translingües –Conrad, Beckett, Kundera, Nabokov, Celan, Bianciotti– motivos ideológicos y/o emocionales. Para Puig, los idiomas extranjeros son un medio de salir de Argentina, de mirarse en aquella otredad que significa el cosmopolitismo norteamericano/europeo.

Puig posee una sensibilidad especial ante los efectos literarios de los traslados, y la convicción de que éstos contribuyen poderosamente a reconfigurar los cánones nacionales.

Sin embargo, en su caso se produce una notable inversión, un movimiento de ida y vuelta, visto que después de haber pasado de su idioma materno a un idioma extranjero como tantos otros, regresa luego a la lengua de partida; lo propio y lo ajeno se trastocan. Además, cambia varias veces su foco de emisión: escribe sus primeros textos en Europa, los siguientes en Argentina, los últimos en otros países de América, haciendo del “escritor residente en el extranjero” su *modus vivendi*.

Elegir el inglés puede ser explicado como un gesto a favor de este idioma o en contra de toda la carga ideológica y afectiva que vehiculaba el castellano. En Puig es ambas cosas. Siempre mantuvo una relación problemática con el castellano, que no sentía como legítimamente suyo,⁶ que se le resistía: “el español puro”, decía en entrevistas, “le hacía temblar”; cuando por fin se decide a leer literatura argentina, le parece “teñida de pampa y de machismo”, llena de prejuicios étnicos, de esnobismo de clase y de la corrección estéril del “escribir bien”.⁷ Forjarse un estilo multilingüe ofrece una vía de escape, le permite alejarse de la huella pedagógica y retórica de la literatura nacional, y cuestionar los espacios discursivos de la identidad cultural; viene a ser un ejercicio de exorcismo.⁸ Se da, por tanto, en Puig la situación paradójica de que el castellano, al mismo tiempo que lengua materna es lengua extranjera, una lengua de préstamo, apropiada por asimilación. Cuando después del rodeo por los guiones por fin se decide por ella, lleva a la literatura la lengua a la vez real y estilizada de su pueblo, desafiando el elitismo de sus compatriotas y negándose de nuevo a “escribir bien”.⁹

III. EL CICLO DE CORONEL VALLEJOS

El primer intento consciente de Puig (antes se trataba de ejercicios en italiano durante su aprendizaje en Cinecittà) se concreta en los guiones *Ball Cancelled* y *Summer Indoors* (Amícola 1995). El primero evita el español, el segundo tiene versión en castellano, *Verano entre paredes*, que funciona como experimento con el propio idioma. Los

⁶ El castellano era “síntoma de subdesarrollo”, según Puig expresó en una entrevista con Mario Szulchman (Romero 2006: 160). Esta característica se inscribe en la misma línea de conflicto de la literatura argentina durante el primer tercio del siglo xx. La crítica argentina Beatriz Sarlo ha relacionado el deseo por la expresión en la lengua extranjera en aquel entonces con el rechazo cultural y político a España (Sarlo 1994).

⁷ Es elocuente la cita de la biografía de Levine: “Fue sólo en Nueva York, cuando estaba metido en lo que ahora era claramente una novela, en la que necesitaba mantener vivo su propio lenguaje, cuando mostró cierto interés en la ‘basura pretenciosa’ producida en su propio país. Pasó varias tardes en la sucursal principal de la Biblioteca Pública de Nueva York, donde descubrió ‘una sección de literatura argentina’; lee *La ciudad junto al río inmóvil*, de Mallea, ‘tan mala que resulta interesante’, como un tratado acerca de cómo no escribir una novela” (2002: 156-157).

⁸ La intención de Puig de marginalizar su prosa queda ilustrada por esta cita: “La primera versión de *Rita Hayworth* contenía numerosas alusiones a la alta cultura que él sacó poco a poco como si fueran andamios, dejando lo que realmente importaba a sus personajes: las películas” (Levine 2002: 142).

⁹ Hasta el final de su vida la relación de Puig con la crítica argentina fue muy tensa. La imagen antilibresca que se forjó fue en parte una defensa contra los “inquisidores académicos” y los juicios de los literatos argentinos, contra ese “ojo sentencioso” que tanto temía.

personajes son extranjeros en Lucerna, es interesante ver que los materiales aparecen mezclados y que Puig practica el *code-switching*. Los dos guiones son escritos en inglés para capturar un público extranjero, pero también para evitar la lengua española. Si bien Puig afronta el desafío de redactar en inglés, reconoce que no lo domina muy a fondo. Su inseguridad también queda atestiguada por las correcciones que presentan los originales encontrados. Expresa insatisfacción frente a los proyectos realizados, que tilda de inauténticos y poco sinceros, con la excepción de *La tajada* (Amícola 1994), el tercer guión basado en un episodio del peronismo escrito hacia 1960 directamente en español, como un diálogo casi desprovisto de acotaciones. Ese guión marca una transición, aquí se vislumbra una nueva posibilidad estética relacionada con el tratamiento de temas argentinos. Cuando finalmente da el salto a la ficción en español, este regreso no indica una reconciliación; la escribe muy a la defensiva, casi por omisión. La lengua extranjera cede el paso a novelas conversacionales en las que transluce el aura del cine. Por el procedimiento inusual de la supresión del narrador en tercera persona,¹⁰ Puig puede poner en boca de sus personajes y usar con impunidad aquellos clisés maravillosos emitidos por su madre y por su tía y puede privilegiar la oralidad femenina. Creando un idiolecto y proponiendo una legitimación del habla hogareña e íntima, Puig se muestra políglota en su propia lengua, realiza una modalidad de la traducción que es la “traducción interna”. Obliga a ese castellano aborrecido a ponerse maleable y a verterse en un nuevo molde y de esta manera realiza una potencia estilística original, deliberadamente querida y buscada. El proyecto de Puig está centrado en la desnaturalización del argentino (en el sentido que Barthes confiere al término en *Mythologies*), en la proliferación de la diferencia, en la multiplicación de identidades que rehúsan las categorías fijas de convicciones.

Puig siempre habla de “otra cosa”, no acepta los límites del uso apropiado sino que promueve el carácter no literario de su literatura como un nuevo valor positivo. Como tan agudamente ha explicado Giordano (2001), la literatura de Puig se encuentra fuera de la literatura, su intervención llega a cuestionar el estatuto mismo de lo literario. Su preocupación por innovar se mantiene constante a lo largo de su carrera. Es prueba de ello la vacilación lingüística en el interior de su obra, “la fuga y el retorno” por lo que a cada vez retoma el español. Cuando se le agota una veta, o cuando evoluciona su situación personal, se lanza en busca de otras pistas, pero su experimentación con la literatura siempre parte de un trabajo intransitivo en el lenguaje. En todos los contextos, subordina los códigos argentinos a una cultura internacional, sea representando en inglés la Buenos Aires inmigratoria de la primera mitad del siglo xx, sea traduciendo al argentino doméstico los melodramas americanos. De acuerdo con la hipótesis de Giordano, la literatura de Puig cambia con *El beso de la mujer araña*, un cambio impuesto por la clausura de ciertas búsquedas narrativas en *The Buenos Aires Affair*. El período 1970-1976 corresponde al de su consolidación como escritor profesional, pero también con los procesos de censura y exilio político que comienzan en 1973. Ese año se instala en México, hasta que en 1976 se muda a Nueva York. *El beso de la mujer araña* está íntegramente escrito en español, pero hay que destacar la importancia temática de las zonas de hibridación (Masiello 2002: 574-588), la presencia de hablantes bilingües, como Irene, la mujer pantera que proviene

¹⁰ Luego, la primera vez que aparece una tercera persona, en *Boquitas pintadas*, la exagera, experimentando con una supuesta objetividad.

de Transilvania y que según Molina, intercambia algunas frases con su compatriota en “un idioma rarísimo”, o Leni, la protagonista de la película nazi que es de Alsacia, cuyas voces divergentes abren la dinámica de la novela. Por otra parte, como ha subrayado Sergio Waisman (2003), la labor de Molina de transmitir las imágenes en palabras implica una operación translaticia de otra índole: una traducción intersemiótica. A partir de *Pubis angelical* (1979), la primera novela escrita totalmente en el exilio, la bipolaridad escritura/oralidad se transforma en oscilamiento entre dos idiomas, la reproducción sui géneris en traducción.

IV. EL EXILIO Y SUS REPERCUSIONES LINGÜÍSTICAS

En 1973, la emigración voluntaria que había comenzado en la adolescencia de Puig en busca de un clima cultural más propicio, se convierte en exilio forzado. Este exilio prolongado (Puig nunca más pisó la Argentina) marca otro punto de inflexión en su producción literaria por las hondas repercusiones que tiene en la situación discursiva. Si antes su lenguaje peculiar provocaba desconcierto entre sus compatriotas, ahora, a raíz de la prohibición de sus libros en el mercado argentino, se produce un desencuentro aún más trágico entre autor y lector (pensamos en la declaración de Puig en la entrevista “Loss of readership”: “I’m read in translation”, Romero 2006: 19).¹¹

Su residencia en Nueva York le obliga a adaptar de nuevo sus pautas lingüísticas y a escribir a partir de un idioma en el que no se siente del todo cómodo, como si bucear en el inglés fuera el medio necesario para comprender su propia situación. Entretanto, su relación con el inglés se ha modificado considerablemente: le sigue fascinando el modo de vida estadounidense, que ahora por primera vez aparece como un escenario principal de su obra (en *Maldición eterna*, 1980). Puig lamenta que se haya acabado la aventura hippy, y que ya no haya proyecto colectivo en la sociedad norteamericana (*Estertores de una década. Nueva York, 1978*). Se inflige la redacción en inglés con la ilusión de recuperar las connotaciones positivas de antes, de transmutar el dolor en goce. En todo este proceso de traducción está incluida la dialéctica de relaciones entre América del Sur y América del Norte.

En las novelas que integran el “ciclo americano” (que no transcurren en Argentina sino en México, EE.UU. y Brasil) aparecen por segunda vez los idiomas extranjeros, en un segundo movimiento de distanciamiento con respecto a la lengua materna. En dos de ellas, *Pubis angelical* (1979) y *Cae la noche tropical* (1988), la alienación es tratada como preocupación temática (los protagonistas son exiliados argentinos), mientras que en las otras dos, *Maldición eterna* (1980) y *Sangre de amor correspondido* (1982), la traducción pasa a la génesis. Puig reanuda, pues, con las infructuosas creaciones del principio de su carrera, con ese anhelo de conquistar un espacio literario a través de un idioma que no es el suyo propio.

Tanto *Maldición eterna* como *Sangre de amor correspondido* explotan el reportaje “espontáneo” como ficción, ambas son novelas basadas en diálogos con informantes, con un intelectual norteamericano neurótico que era el vecino de Puig en Nueva York y con

¹¹ Una transcripción del manuscrito de esta larga declaración fue publicada en *Revista Iberoamericana* 187 (abril-junio 1999): 319-325.

un albañil brasileño, respectivamente. En *Maldición eterna*, el lenguaje, que anteriormente estaba completamente relacionado con su pasado personal y con la Argentina, se vuelve más neutro, despersonalizado, remitiendo ahora a un campo experiencial difuso, expresión de una evolución en la poética del autor que comentaremos más adelante. La incorporación de transcripciones textuales de voces reales es un procedimiento que se exaspera en *Maldición eterna*, aunque se trata más bien de un efecto de acumulación que de una transcripción estéril. El “melodrama de la patria” –la lectura de la historia argentina como melodrama– termina con esta novela, acompañada, al margen de ella, por otros escritos que son la contra-cara de la estética central, por la que se consagra el escritor. A la vez, Puig comienza a ensayar con más experimentación una nueva incursión en el juego de las traducciones. *Maldición eterna* es la primera y última novela que Puig escribe directamente en inglés, y que después tradujo él mismo a un español plano, que poco tenía que ver con el lenguaje vibrante de las primeras novelas. El entretrejo de lenguas es particularmente complicado en esa novela, tanto en lo que atañe al proceso de gestación, como en lo que respecta a su lectura/interpretación en español, ya que allí los diálogos entre Larry y Ramírez están sostenidos en una lengua innombrada.¹² Sea como sea, el resultado de esta transposición de las vivencias personales de Puig, que se proyecta en el afásico y amnésico personaje argentino de Ramírez, es un texto despojado y perturbador, que la crítica ha visto casi unánimemente como un empobrecimiento. Puig parece haber llegado a un “grado cero”, a un “lenguaje de traducción” transcrito en una jerga seca en los antípodas de los fenómenos de saturación que caracterizan *Boquitas pintadas*.

Pero más que en ningún otro momento Puig escribe en otras lenguas en su etapa brasileña. Como suele pasar, esta etapa va acompañada de una moderación en las aspiraciones universalistas del autor, como si el arte, en el momento de su máxima desterritorialización, tuviera tendencia a volver a sus orígenes. Resulta significativa, en este contexto, la decisión de Manuel Puig de abandonar Nueva York para afincarse de nuevo en América Latina. *Sangre de amor correspondido*, que fue publicado simultáneamente en portugués (Río de Janeiro, Editora Nova Fronteira) y en español (Seix Barral), significa una experiencia límite de cercanía con la lengua de Brasil. Muchos críticos consideran *Cae la noche tropical* como un nuevo punto culminante que Puig sólo pudo escribir porque se identificaba ya plenamente con las posibilidades del portugués carioca. La realidad de Brasil pasa al plano temático mientras que el encuentro de las dos culturas, la brasileña y la argentina, se desarrolla sobre todo por la narrativa. Aquí la

¹² Hay que mencionar aquí el orden de publicación de las versiones: si bien la edición norteamericana (que, revisada, sale en Random House, 1982, con fuerte influencia del slang yiddish neoyorquino) y la londinense (Arena, 1985) aparecen luego de la versión en español, se aclara en esas ediciones que la versión en español es una (auto)traducción, por la editorial Seix Barral. La curiosidad que presenta la edición inglesa, como estrategia editorial, es la cara del “Che” Guevara en la portada. Véase Chamberlain, 1987: 264, nota 6. Como ya se ha demostrado (Logie 1997: 130), la versión española es una verdadera “monstruosidad” lingüística que posee un estatuto representacional casi imposible de definir, una traducción elevada a la segunda potencia basada en el procedimiento de *interlingual mimesis*, ya que al homogeneizar los diálogos entre Ramírez y Larry, al traducirlos, Puig neutraliza en la forma de su novela la preocupación temática que apuntala la versión original inglesa: Ramírez se lamenta en español de la insuficiencia de su inglés, etc.

traducción (en cuanto pasaje de las protagonistas castellanoparlantes Luci y Nidia por el portugués) es anterior a la escritura del texto. El efecto del estilo multilingüe es, por lo tanto, menos inmediato pero no por ello menos eficaz. Cuando las hermanas viajan entre Buenos Aires y Río, y también entre Río y Lucerna, luchan contra la opacidad de la traducción y nos volvemos a encontrar con los choques interlingüísticos que impregnan todas las novelas de Puig (algunas cartas deben ser traducidas y transcritas como las que se escriben entre Nidia y Wilma, la esposa de Ronaldo). Los personajes principales en esta novela en la que Puig regresa a los personajes femeninos (la contrapartida de *Maldición eterna*) son argentinos, y en la versión castellana su habla exhibe un vocabulario y una sintaxis que a veces parecen traducidos palabra por palabra del portugués. La crítica ha hablado del entrelugar y del gesto político de Puig que cuestiona los límites del lenguaje nacional, véanse Masiello (1998), Larkosh (2000) y Romero (2001, 2007).

Esta presencia argentina se observa en mucho menor medida en los textos teatrales y en los guiones cinematográficos que Puig retomó con la adaptación para el cine argentino de su novela *Boquitas pintadas* (Torre Nilson 1973) siendo ya un novelista consagrado. Llegado a México, adapta la novela de José Donoso, *Un lugar sin límites* (Ripstein 1978), una experiencia decisiva en su trayectoria ya que a partir de ese momento se reencuentra con el mundo del espectáculo, y con esa posibilidad expresiva que siempre le había atraído. En México asimismo empieza a escribir teatro, comienza a desarrollar una poética de lo fantástico (Romero 1998 y 2007) que mantiene hasta el final (escribe por ejemplo en “mexicano” las comedias mexicanas *Amor del bueno*, *Muy señor mío* y *Recuerdo de Tijuana*). Muchas de esas obras de teatro y de estos guiones de cine, que han sido relativamente poco estudiados, tienen sus primeras versiones en inglés o italiano (*El misterio del ramo de rosas* fue escrito en francés; el guión *Vivaldi* en italiano y fue traducido por el mismo Puig al inglés para la lectura del productor americano David Weisman,¹³ es el último texto en que se hallaba trabajando; los relatos para la revista italiana *Chorus* (1990) fueron escritos en italiano y luego traducidos por José Amícola al español para su compilación póstuma *Gli occhi de Greta Garbo/Los ojos de Greta Garbo. Relatos* (Buenos Aires, Seix Barral, 1993, con prólogo del traductor); el guión de la comedia musical *Gardel, uma lembrança* fue escrito originalmente en portugués, etc.), y fueron, además, inéditos en español. En los textos para espectáculos el translingüismo responde menos a motivaciones literarias, porque iban dirigidos a otros receptores (una audiencia más amplia) o fueron concebidos como encargo, de cara a un público cosmopolita, o las lenguas eran las queridas para la escenificación.

V. CASE STUDY: *MALDICIÓN ETERNA*

Una vivencia autobiográfica

Entre 1963 y 1967 Manuel Puig residió en Nueva York, con una cotidianeidad que acompañaba la guerra de Vietnam y el fenómeno del “hyppismo”. Esa experiencia distó de la que el escritor habría transitado luego, en 1976 cuando vuelve a la ciudad y la percibe

¹³ Weisman fue el productor del film *El beso de la mujer araña*, dirigido por Héctor Babenco (1985), y se encargaría de la futura filmación de *Vivaldi*.

conservadora e individualista. El conflicto con la ciudad dio lugar a la novela *Maldición eterna*, que pone en la escena de escritura los juegos de intimidad y memoria, lengua y experiencia. En 1976, la necesidad de comprender la ciudad y el encuentro con un vecino que parecía encarnar sus contradicciones le sirvieron a Puig para tratar de descifrar Nueva York (véanse las entrevistas a Albert Bensoussan y a Mario Szulchman, incluidas en Romero 2006: 280 y 2006: 159-160, respectivamente). Este relato de la génesis de la sexta novela publicada del escritor ofrece el pretexto para desentrañar el conflicto entre padre e hijo en el nivel familiar y entre la Patria y su “hijo” Manuel Puig.

En los archivos de manuscritos puede verse que Puig iba anotando fragmentos de ese diálogo con el “personaje” en sesiones de conversación sobre las que luego trabajaría, según los esquemas narrativos anotados, para intercalar, de forma paralela, otros pasajes de naturaleza onírica, compuestos sobre la base de imágenes y alucinaciones. El personaje que compuso es el de un exiliado que, sin llegar al absurdo con el que roza *El extranjero* de Albert Camus, tiene, sin embargo, un parentesco: en su vida casi afásica, sin significados del lenguaje adoptado, se encuentra con la posibilidad de replantear su relación con lo real y con el lenguaje mismo.

Larry, el personaje norteamericano pleno de sentimientos de fracaso, marginal respecto de su sociedad, exprofesor de historia de ideología marxista es, frente a la afasia del Sr. Ramírez, el argentino exiliado, dador de significados, y el poder de la memoria. Lengua, memoria y ciudad, entonces, aparecen implicadas en la novela de manera muy estrecha.

Ambos personajes descubren, progresivamente, los beneficios de esa relación por momentos sumamente conflictiva: mientras Larry va descubriendo su interés en el pasado del argentino –pasado que se relaciona con la historia de la última dictadura militar– el Sr. Ramírez se refugia en el anonimato de un lugar y una lengua que nada le significan. La ciudad en esta novela funciona como un “no-lugar” –según la denominación del sociólogo Marc Augé¹⁴–, que parece organizado para olvidar y perder la identidad y desencadena el conflicto inicial. En la medida en que Ramírez entiende la ciudad, el significado de las palabras, hasta ese momento vacías de experiencia a través de Larry, esos sentidos dan forma a su memoria y al mismo tiempo a su enfermedad. El personaje recobra la sensibilidad afectada que había negado cuando estaba en actividad, en el pasado argentino, en la misma medida que se va agravando su falta de oxígeno, hasta su muerte.

El Sr. Ramírez se encuentra sin saber por qué en una ciudad extraña, libre aparentemente de la opresión, y a la vez con sentimientos de persecución, por momentos ahogado, asfixiado por el pasado. Sin embargo encontrará la posibilidad de recuperar el tiempo perdido en el contexto familiar, en su realidad más devastada. La mirada sobre la ciudad del exilado se cruza con la mirada del exprofesor de historia norteamericano, quien va descubriendo que ese pasado perdido del Sr. Ramírez se encuentra cifrado en las notas escritas –sobrescritas– en clave sobre las letras de novelas francesas que el argentino había tenido en la cárcel –*Les liaisons dangereuses*, novela epistolar de Pierre Choderlos de Laclos, *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette y *Adolphe* de Benjamin

¹⁴ Los ejemplos que da el sociólogo y antropólogo son los aeropuertos o los cines (Augé 1992).

Constant, más una cuarta sin identificar¹⁵—donde se inscriben las causas de la amnesia. Los libros llegan en un paquete con remitente de una oficina de Derechos Humanos en Buenos Aires (125 y ss.). La verdad en la realidad del anciano era incomunicable para sí mismo, ya que le convertiría en su propio enemigo. En una anotación pretextual de la etapa pre-redaccional se lee—frente a variantes descartadas—la siguiente anotación manuscrita: *Algo interesante: viejo rechaza notas porque las supone escritas por el enemigo. Curioso: aunque estén escritas por él mismo, si es su parte culposa da lo mismo que el enemigo la haya escrito* (el facsímil se encuentra en Romero 2007).

Esta mirada extraterritorial presupone la de Puig como autor exiliado. Declaraba a Rosa Montero en 1988, después de 40 años de ausencia en Argentina: “Mira: nada me produce más curiosidad que mi pueblo... Pero yo querría volver como una mirada sin cuerpo. Como cuando ves una película. Quedar reducido a una mirada, ser un par de ojos, de oídos... Más allá del alcance del dolor” (incluido en Romero 2006: 331). La “mirada sin cuerpo” que Puig deseaba en la declaración, renegaba su inclusión dentro del cuerpo nacional y mantuvo una característica: la presentificación de su interés político y social por los acontecimientos de Argentina, como también por su público. Esa circunstancia esconde la interiorización de la historia de lo social a la historia del mundo afectivo. Ramírez muere luego de la discusión con su enfermero, donde confluyen la toma de conciencia de “la verdad” de cada uno de los personajes, esa ausencia que la ciudad de una y otra forma simboliza para ambos: el interés de Larry por el pasado histórico del sindicalista argentino y el interés de Ramírez por el mundo afectivo. Ambos aparecen en un ensayo de corrección de sus errores pasados. El personaje joven tendrá una nueva oportunidad después de haber re-descubierto su vocación, en cambio el desencanto del Sr. Ramírez por el verdadero interés de Larry se une con el exceso de verdad que enfrenta en la discusión, que —como un medicamento— debía ser dosificada. Es entonces esa mirada extraña, extranjera sobre la ciudad la que esconde una historia familiar y política que es necesario deshilvanar para recuperar la identidad perdida, a cambio de la muerte. En esa mirada juegan un papel principal los lenguajes que aparecen detrás de la escena de la novela publicada, en los papeles previos, donde el inglés y el español aparecen buscando su correspondencia, su identidad lingüística.

Una génesis laberíntica

En el caso de *Maldición eterna*, el proceso de gestación no fue simple. Hay anotaciones previas a la redacción de la novela —los pre-textos de la etapa pre-redaccional— donde aparecen notas en español, o se usan las dos lenguas para transcribir los diálogos que en este caso no fueron grabados (contrariamente a lo que pasó en *Sangre de amor correspondido*). Por tanto, podemos concluir que las conversaciones anotadas en

¹⁵ Ha habido especulación sobre esta cuarta novela, que algunos críticos han pretendido identificar como *Malédiction paternelle* de Restif de la Bretonne (entre otros Kunz 1994: 66-67). Por interesante que sea esta pista, el hecho de dejar en blanco el cuarto intertexto parece haber sido una decisión deliberada del autor, que abre una ventana al espacio retórico e institucional de la literatura, en un gesto elíptico que podría interpretarse como “puesta en abismo aporística” (Logie 1997: 235-239).

inglés y los pretextos en español hicieron que las dos lenguas estuviesen ligadas íntimamente en su génesis escrituraria. Como ejemplo pueden leerse los facsímiles que pertenecen a la etapa de documentación (remitimos a Romero 2007).

Sin embargo, por el revelamiento de los papeles sabemos que los idiomas involucrados en la génesis de esta novela han sido tres: inglés, español y francés. El caso es que la carta “robada” de la narración, la carta del hijo que el Sr. Ramírez había recibido en la cárcel pero que le fue arrebatada enseguida (256-258 en la novela), fue no sólo cifrada sobre los intertextos franceses, sino escrita originalmente en francés. La carta hallada entre los manuscritos no pertenecía a la versión francesa de la novela, estaba pensada en francés porque estaba escrita al correr de la escritura con enmiendas en hojas sueltas que tienen un número en el manuscrito en español. Esta génesis de la carta no fue incluida en la versión publicada, se trata de una decisión deliberada que no fue contada en ninguna entrevista ni fue conocida por ningún crítico. Merece consideración, porque significa que la mirada sobre la ciudad de Nueva York escondía otra mirada extraña, extranjera y secreta, representada en los papeles de génesis y codificada en el texto en francés. Cabe concluir, por consiguiente, que la lengua, la patria y el padre son los tópicos de los conflictos centrales que pone en escena la mirada sobre la ciudad norteamericana.

En el traslado a la versión en inglés como a la versión en español, se agregaron pocas frases, que no cambiaron el sentido del mensaje. El manuscrito remite a la posición de Puig como autor en situación y personaje. Algunos párrafos con partes de relato autobiográfico se evidencian por momentos. En la traducción al código que Larry descubre cuando estudia los papeles y anotaciones del personaje argentino, descubre dos formas de cifrar los mensajes: por un lado la utilización de párrafos enteros –la carta sesenta y siete escrita por Mme. de Tourvel al vizconde de Valmont, en la novela de Choderlos de Laclos– y por otro lado la numeración de palabras que en su progresión permite leer mensajes cifrados, como la carta de un hijo a su padre, que Ramírez había tratado de reproducir –en el nivel argumental de la novela– en la cárcel, antes de que se la quitaran. El mensaje cifrado surge, en el nivel de la ficción, por la supuesta reproducción de la carta arrebatada, lo que deja al lector otro blanco de ambigüedad: la carta pudo estar mechada por la autoconciencia del personaje encarcelado, los recuerdos de lo que él mismo fue, desde la perspectiva de la distancia y el aislamiento. Si la primera versión, original, de *Maldición eterna* está escrita en inglés, pues la ciudad era el enigma que se quería develar, la “razón íntima” no deja de ser menos relevante, pues en los roles de padre e hijo, se lee la “novela familiar”. En este sentido, hay un contrapunto con la “carta robada” de *La traición de Rita Hayworth*, donde en la carta se da lugar a la verdad. Como ya se ha señalado en otro trabajo,¹⁶ en esa instancia el “robo” que comete el narrador de la historia, es la carta del padre, la estrategia una “sustracción” que señala el *desencuentro* entre padre e hijo;¹⁷ en *Maldición eterna*, la sustracción está a cargo de quienes son objeto de la maldición con que comienza la escritura de la carta,¹⁸ es decir, quien lea “con ojos de policía” el quiebre de lo familiar,

¹⁶ Romero 1994

¹⁷ *La traición de Rita Hayworth*; la sustracción la produce un personaje narrador que la “deja leer” sólo al lector real.

¹⁸ La continuidad entre ambas novelas fue señalada por Jorge Panesi (1983 y 1997).

el triunfo del represor, el impacto de la historia en la vida afectiva, relegada a un segundo lugar por la militancia. Pero mientras en *La traición de Rita Hayworth* la carta del padre también es una carta de hijo,¹⁹ en *Maldición eterna*, la carta del hijo, reescrita en la cárcel por el padre, da lugar a otra carta: una respuesta de la que ignoramos si ha llegado a destino, al hijo, pero que igualmente ofrece al personaje en su pasado un modo de catarsis, una purificación y un alivio a la culpa. El “encuentro” se produce en la conciencia del Sr. Ramírez en prisión, en el espacio de la escritura, en el reconocimiento mutuo del deseo de muerte del otro. Retazos de discurso autobiográfico también hacen su paralelo con la primera novela: la ida a Europa por esa mutua intolerancia es un tópico que permanece.

El monólogo escrito del Sr. Ramírez forma parte de esta carta original en francés, y también da cuenta de su vida en la prisión, la puesta en escena de una falsa ejecución y la reflexión sobre su esposa e hijo al respecto. Cobra protagonismo la referencia al reconocimiento que se produce en el hijo del error cometido, y de la causa a la que se había dedicado su padre.²⁰

Las anotaciones, de este modo, adquieren una doble dirección: la carta del hijo se convierte en carta del padre, en una estrategia narrativa que pone al descubierto el melodrama con su carga de tragicidad, y que sin embargo permite leerse como un “final feliz”. El verdadero encuentro, si bien el Sr. Ramírez realizaba en el acto de escritura un acto de recuperación de la experiencia al registrar sus memorias, se produce dos veces en el acto de recepción (en el pasado del personaje –cuando eventualmente recibió la carta del hijo– y en la lectura de la carta que Larry, el enfermero que oficia de hijo, realiza a modo de venganza). Los recuerdos de la cárcel provienen de la lectura de esas anotaciones que el personaje neoyorquino descubre y que lee en su enojo al Sr. Ramírez. A “tener y poder”

¹⁹ Berto le escribe a su hermano mayor que lo dejó solo en una empresa familiar para irse a España en plena crisis de la década del 30 en Argentina.

²⁰ El documento ofrece la particularidad de estar conservado en cuatro páginas de color celeste con membrete del City College (en el reverso hay un aviso dirigido al staff del departamento de inglés, con fecha del 26 de abril de 1979) con un número de página (179) que correspondería, eventualmente, a una de las etapas de redacción de la novela, pero apartado del cuerpo de ella. El manuscrito autógrafo posee enmiendas y agregados, como si se tratara de una versión –por otra parte la única encontrada– realizada al correr de la escritura. En dos oportunidades, dos títulos que encabezan temáticamente secciones del relato: “Le triomphe de mon fils à Paris” y “La prison” en el borrador en francés se transforman en oraciones incluidas en los párrafos en la versión redaccional. Es notable ver en el papel el cambio de perspectiva (se señala entre ángulos en la transcripción diplomática) y por tanto el cambio de emisor: el enunciado en primera persona expresa primero los sentimientos del Sr. Ramírez al recibir la carta, y es donde se cuenta que le han arrancado la carta del hijo que intenta recordar. Pasa luego a un discurso directo de lo que le había transmitido la voz escrita –recordada– del hijo. Ese nuevo cambio de perspectiva que continúa en otra primera persona –el emisor sería el Sr. Ramírez en la cárcel, codificando el fragmento, en primera y en tercera persona alternativamente– es luego el discurso directo del hijo que se dirige al padre donde se da cuenta de las razones del “desencuentro”, de la represión de la intimidad familiar representada en el padre, del miedo de la esposa, del viaje del hijo, de las valoraciones y subestimaciones. La carta redactada y corregida en francés al correr de la frase es la siguiente; adjuntamos la transcripción diplomática, cuyos facsímiles se incluyen en el estudio a la producción total (Romero 2007). Los números y letras que aparecen corresponden a la identificación del documento manuscrito, según el lado derecho de la página original o en el reverso.

(que encarna el personaje argentino) se contraponen “saber y poder” (del personaje estadounidense). En esa esgrima se juega el conflicto de toda la novela. El saber de Larry mata a Ramírez por exceso de verdad, ya que este también se entera de que su familia ha sido asesinada por medio de una bomba. Causa de la amnesia, la culpa y el dolor se habían sumergido hasta entonces. Poco después de esta discusión el “hijo” –Larry reconoce que ha ocupado ese lugar– encuentra su camino cuando mata, en el orden simbólico, al padre. La patria se sumerge en el olvido de la tragedia familiar. Y Nueva York fue el problema, pretexto y excusa para aprender a enterrarla.

TRANSCRIPCIÓN

Nota: se señalan una serie de incorrecciones en el uso del francés que se deben probablemente a la prisa con la que el texto fue escrito (al correr de la pluma, en plan borrador), al carácter informal del mismo y a interferencias con el español. Sólo los verdaderos errores gramaticales han sido marcados mediante el uso de “sic”. Puede que algunas de las incorrecciones sean intencionales o necesarias a falta de palabras suficientes para armar la supuesta frase cifrada en la ficción.

DOCUMENTO 59D DEL MANUSCRITO

Beau début mais ce n'est pas valable en ce cas. Pour répondre à sa lettre. Il est bien possible que lui il ne désire pas une réponse. Il est possible qu'il ne la lise pas forcément [sic] s'il la reçoit. Si j'écris une réponse et ne l'envoie pas, comme il [sic] est mon cas, et bien c'est pareil si je l'écris pour mon propre soulagement.

Si j'avais sa lettre devant moi, il serait si facile [sic], qu'est ce qu'il disait? Même pas le temps d'une deuxième lecture on m'a donné, on me l'a arraché [sic] et on l'a remis [sic] dans cette grosse boîte qu'ils portent. Je la réécris, j'espère de [sic] ne pas la changer.

Mon père, quel soulagement ça serait de savoir que tu as lu cette lettre, mais cela je ne saurai jusqu'au beau jour [sic] que tu seras mis en liberté. Je dois te parler sincèrement, il est tout nouveau ce sentiment pour toi, je ne suis pas arrivé à comprendre que maintenant que tu es en prison, je dois t'expliquer d'abord que je suis de retour en Argentine, quand j'ai reçu lettre de Maman, je suis rentré. Elle était seule, il fallait s'occuper [sic] d'elle, je ne pouvait [sic] pas être présent quand tu était [sic] dans la maison aussi. Je ne pouvait [sic] pas te supporter. Elle était malade de [sic] nerfs et c'était tout de ta faute. Elle ne savait jamais à quelle heure tu allais rentrer à la maison chaque jour, mais elle devait être toujours présente pour t'attendre. Si tu ne la trouvais pas, tu faisais trembler la maison de tes hurlements. Elle a toujours vécu dans la crainte de tes rages. Je te détestais à cause de cela, j'ai quitté la maison à cause de cela.

(En el fragmento que sigue, cambia la perspectiva a una primera persona; el emisor sería el Sr. Ramírez en la cárcel, codificando el fragmento, y la tercera persona para dirigirse a su esposa y su hijo).

Mon fils me détestait, il dit que sa mère le détestait aussi, mais qu'elle avait peur de moi. Mon fils me dit dans sa lettre, que ma disparition a laissé ma femme dans un état lamentable, qu'il souhaitait tout le contraire, de la trouver toute renouvelée, soulagée. Mais non, ma femme m'aime, mon fils il dit qu'elle ne supporte mon absence, mais qu'il est présent pour l'assister dans le possible [sic].

Mon fils confesse qu'il ne pouvait pas me supporter. Il raconte qu'on ne pouvait même pas respirer à la maison quand j'étais présent. Si je dormais, si j'étudiais, il fallait faire silence. Je montais dans des rages épouvantables si l'on me dérangeait. Il est parti en Europe quand il avait un peu plus de 20 ans.

DOCUMENTO 59R DEL MANUSCRITO

Je ne l'aimais plus, c'est vraie [sic], quand il est [sic] grandi, je ne l'aimais plus, il me décevait constamment. Je devais penser comme il était doux et gracieux tant que [sic] bébé pour éprouver un peu de tendresse à son égard.

DOCUMENTO 60D DEL MANUSCRITO:

J'avais était [sic] toujours mécontent avec lui, il dit que j'exigeais trop, que j'exigeais trop de tout le monde. De sa mère, de lui, de moi-même. Je ne connaissais pas de repos, il fallait toujours étudier, écrire, unir la parole à l'action, arriver au peuple, faire l'union des gens de travail. Mon fils il voulait diriger du théâtre, il est parti, il n'es [sic] réussi à rien faire [sic], peut-être je n'étais pas erré, il n'avais pas de conditions [sic], il ne travaillait pas assez. Il était devenu peintre des murs [sic], après il donnait des leçons d'espagnol, dans une école secondaire. Le triomphe de mon fils à Paris.

(Aparece esta frase, como más abajo "La prison" como título a dos secciones temáticas de la carta).

Il s'est marié avec une fille qui fait du théâtre d'amateurs. Il est finalement entré dans le théâtre, de façon pas très auspiciouse. Ils n'ont pas eu d'enfants parce que la vie est trop chère à Paris. Mais il est rentré dans son pays quand sa mère l'a appelé, alors il a changé d'avis. Sans moi sa mère était plus nerveuse que jamais, et j'avais donné le meilleur exemple de dignité à mon pays; je n'étais pas tombé dans des intrigues mesquines, je n'avais pas accepté des compromis, j'avais lutté jusqu'à la dernière minute.

La prison.

On a même mis en scène une exécution, dans une chambre petite, deux hommes avec des pistolets, m'ont tué avec des fausses balles. Trois fois, ils disaient que les balles étaient vraies mais qu'ils avaient manqué leur coup. Peut-être mon fils aurait préféré que les balles étaient [sic] vraies. Mon fils et ma femme restent finalement tranquilles. Mon fils me dit qu'il s'éveille la nuit et ne peut plus dormir, il se sent mal, il pense à moi, je suis en prison, vieux, malade, il a peur, il se sent mal, il m'a mal jugé toute sa vie, comment est-il possible une chose pareille [sic]? Une erreur qui a duré toute sa vie, mais maintenant,

DOCUMENTO 60R DEL MANUSCRITO:

il se rend compte que j'étais vraiment dévoué à une grande cause. Il regrette son erreur, il s'éveille la nuit et il ne peut plus dormir en pensant à moi. Il se sent coupable de ma mort, il souhaite ma mort. Je le comprend [sic], j'ai été content quand il est parti, il y a presque vingt ans, parce que je ne devais plus le voir, médiocre comme il était. Cela signifie que je désirais sa mort. Maintenant tout serait différent, si je pouvais le voir, j'essairai [sic] de découvrir en lui les qualités que je n'ai pas pu voir avant. Mais il est très difficile de survivre dans cette chambre obscure, je suis malade, je suis vieux. Seront ils [sic] contents si je meure [sic]? Il est possible que oui. La vie continue pour eux, une vie nouvelle, on pourrait faire du bruit à la maison, ma femme pourrait sortir, elle ne devrait pas rester enfermée à la maison en attendant ma sortie de la prison, elle pourrait finalement sortir.

Les rues, même si elles sont parcourues par des patrouilles fascistes, lui sembleraient libres et ensoleillées.

(Relevamiento y transcripción del manuscrito: Romero).

VI. CONCLUSIÓN: UNA POÉTICA DE LA TRADUCCIÓN

De todo lo anteriormente expuesto, se desprende que en un nivel poético, cabe interpretar *Maldición eterna* como una novela situada en la encrucijada de una colisión de lógicas: la lógica de la representación, de la transparencia y de la inmediatez, en busca de la cual se lanza el Sr. Ramírez, que no sabe gestionar su nuevo estatuto de exiliado, choca con la lógica autorrepresentacional que anula constantemente la primera, y que nos enseña que nada escapa a la proliferación discursiva y que, cuando se aborda algo, se demora inevitablemente el momento de su realización, provocándose una pequeña distorsión, un desplazamiento imperceptible que rompe toda ilusión de una unidad sin fisuras. Además, *Maldición eterna* pone “en abismo” el código de su funcionamiento, ya que cuenta el relato de su propia historia y vuelve explícitas las reglas que subyacen a su creación. Ha sido un instrumento en manos del autor para salir del dilema que ha infligido a sus personajes. Uno de ellos, el Sr. Ramírez, cortado de sus raíces, atraviesa una etapa de mutismo durante la cual tropieza con muchos obstáculos y añora desesperadamente un paradigma de comprensión unilingüe, el acceso a un inventario completo que se imagina encontrar en la enciclopedia que consulta febrilmente. A lo largo de la novela nos es presentado como un personaje patológico, que ostenta un alto grado de bloqueo psicológico y lingüístico. Si bien no sabe hacia dónde dirige sus pasos, tampoco podría volver atrás, aunque lo deseara. Por su parte, al final de la novela, Larry se encamina hacia un futuro profesional más prometedor, y se vislumbran tímidos avances en su capacidad de elaborar modelos interpretativos menos crispados.

Las prácticas discursivas desplegadas en el nivel intradieético²¹ de los protagonistas reflejan las estrategias de las que se ha valido la instancia narrativa a la hora de concebir *Maldición eterna*. En lo que constituye la infracción más flagrante contra su código autoimpuesto de neutralidad, el título, este “enunciador-citador” apostilla directamente a su lector invitándole a leer (para conocer el secreto que contiene el texto) al tiempo que le maldice por leer. Un mandato igualmente contradictorio –léame/no me lea– se aplica a los apuntes que el Sr. Ramírez ha tomado en la cárcel, y sin los cuales no puede vencer su amnesia, por terrible que sea la verdad que escondan.

Sin embargo, en el estrato extradiegético del texto, la colisión de lógicas parece superada y resemantizada por el alter ego del autor, quien deja de proyectarse autobiográficamente en el Sr. Ramírez para empezar a identificarse con Larry. De alguna manera, la maldición ha sido levantada. Con *Sangre de amor correspondido*, toma fin la etapa dolorosa. *Cae la noche tropical* marca ya cómo el autor ha reconquistado terreno y ha asumido de un modo fructífero su “extraterritorialidad”, construyendo un espacio auténticamente translingüístico. En esta última novela, se borran los límites entre los dos términos del binomio lengua propia/lengua ajena hasta el punto de volverse inextricables:

²¹ Manejamos la clásica terminología de *Figures III* de Gérard Genette.

“La lengua del así llamado original ya no se puede considerar como tal, ya que es el resultado de una transferencia previa del idioma, las imágenes y experiencias de una cultura extranjera al lenguaje literario” (Larkosh 2000: 299). A través de la expresión femenina, mucho más cerca de la oralidad primaria, se abre camino una renovada vitalidad, un deseo de expresarse en varios idiomas a la vez.

Es a todas luces significativo el que Manuel Puig se haya servido del tropo de la traducción para poner al desnudo los procedimientos que intervienen en la literatura: la escritura, la cita, la lectura, la recepción. Tal como lo entiende Puig, traducir modeliza cada uno de los procesos hermenéuticos que configuran todo acto de comunicación humano. Acabamos de comentar el complejo proceso de génesis de la novela y los tres idiomas involucrados. La misma obsesión por las experiencias vicarias y las operaciones de traslación se repite en el nivel de los personajes, que se nutren uno de otro, compartiendo una serie de dinámicas del deseo y del poder, de metarrelatos (como el cristianismo, el marxismo, el psicoanálisis²²) y de intertextos intercambiables de la cultura occidental. El Sr. Ramírez y Larry se vampirizan mutuamente, o sea que *se traducen* para descubrir quiénes son.

La apropiación de fuentes anteriores, que ocurre constantemente en la literatura, cobra mayor pertinencia aún en el nivel metadieético de la novela, a través de la codificación por parte del Sr. Ramírez de sus experiencias en viejos libros de literatura francesa con temáticas afines, y seleccionados con sumo cuidado por el autor, gesto que ya presupone una operación traslaticia de reescritura, y que requiere otro gesto análogo de descodificación, llevado a cabo por Larry. El Sr. Ramírez se expresa, pues, por texto interpuesto o intertexto, en una lengua (el francés) de préstamo y en unas palabras que no son las suyas propias. Poniendo números encima de las partes de oraciones que le convenían, ha tenido que expresarse mediante una técnica citadora, mediante la reordenación de textos existentes, imprimiendo, en varias ocasiones, a un fragmento otro funcionamiento, como si de un injerto o de un *objet trouvé* se tratara.²³ El ejemplo más llamativo de semejante desplazamiento tiene lugar cuando un fragmento de la famosa carta 67, escrita por la presidenta de Tourvel y dirigida al vizconde de Valmont (*Les liaisons dangereuses*) en un contexto amoroso se fusiona con una carta paterna del Sr. Ramírez (255).

²² En su artículo “The Subject in Exile: Puig’s *Eternal Curse on the Reader of These Pages*” (1987), Lori Chamberlain observa que uno de los metarrelatos de la novela, el del psicoanálisis, ya de por sí exige un esfuerzo de traducción: “The model of the subject offered by psychoanalysis –one fragmented and alienated from itself and whose parts speak in different languages–seems to require a translation insofar as the language of the unconscious always requires interpretation and decoding” (1987: 261). Puig da un paso más al reescribir en términos lacanianos la rivalidad edípica que constituye una preocupación constante de Larry, cuya visión es freudiana pero dogmática y rayana en la caricatura. Lo que vale para el psicoanálisis es aplicable, a fortiori, a la desintegración del exiliado. En este orden de ideas, la traducción lleva a su máxima expresión la orfandad existencial del hombre contemporáneo.

²³ Un interesante síntoma o residuo del palimpsesto que se halla debajo de la segunda capa de textos es el error de traducción “lise” en “malédiction ...éternelle... à... qui *lise*... ses pages” (122). El subjuntivo en lugar del indicativo, un calco del español, demuestra que el francés es “de segunda mano”, “espurio”.

Sin embargo, Puig rehabilita este parasitismo omnipresente en la novela. Prueba de ello es que este modo oblicuo de escribir, de aplicarle una torsión a un sintagma dado situándolo fuera del encadenamiento original opera, logra poner en marcha una catarsis. De este modo, demuestra la irreductibilidad del efecto de aplazamiento inherente a todos los usos de la palabra.²⁴ El traductor, arrastrando la famosa “maldición” de estar condenado a traducir y por traducir, a “traicionar” el sentido del original, aparece aquí, en clave derrideana, como el prototipo por excelencia del lector contemporáneo, porque el lenguaje del traductor es el único disponible: “To speak in translation may well be to lie, but it is also, in this case, the only language available in which to speak” (Chamberlain 1987: 261). Por la inestabilidad del signo lingüístico, cada lectura, también la que se realiza en la lengua materna, es fruto de una interpretación, aunque sólo fuera porque todo siempre puede ser dicho de otra manera, y que la lengua es una fuente inagotable de malentendidos, de interpretaciones múltiples y encontradas. Al supuesto “significado último” es imposible llegar porque todo sentido es otorgado por alguien, y constituye, por definición, una lectura precaria, una *misreading*.

La traducción permite sacar a luz la necesidad de acercarse a la alteridad sin anularla. Sin lugar a dudas, semejante insistencia en la traducción debe ser acercada a la obsesión por el simulacro de la que está imbuida toda la obra de Puig. La pareja lengua fuente/lengua meta reduplica a modo de metonimia la relación original/copia frente a la cual el autor manifiesta una actitud ambigua de atracción/repulsión. Puig niega la posibilidad de separar radicalmente “esencia” y “apariciencia” y postula su mutua interdependencia, realizando un tipo peculiar de trabajo sobre las ruinas de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Amícola, José, ed. *Homenaje a Manuel Puig*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1994.
- _____. comp. *Manuel Puig. Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata: Publicación especial n° 1 de la revista *Orbis Tertius*, 1996.
- _____. y Graciela Speranza, comps. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- _____. y Jorge Panesi, coord. *Manuel Puig: El beso de la mujer araña*. París: Unesco. Colección Archivos, 2002.
- Augé, Marc. *Non-lieux*. París: Seuil, 1992.
- Balderston, Daniel, ed. *Sexualidad y nación*. Pittsburgh: IILI, 2000. 294-303.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. París: Seuil, 1999.
- Chamberlain, Lori. “The Subject in Exile: Puig’s *Eternal Curse on the Reader of These Pages*”. *Novel: a Forum on Fiction* 3 (1987): 260-275.

²⁴ El desvío por las palabras preexistentes no sólo provoca una catarsis, sino que también abre una espiral en abismo: el Sr. Ramírez lee su propia memoria a través de la descodificación de Larry; Larry descodifica y su lectura recompone un documento de resistencia a la represión, y lo convierte en un texto académico, y así sucesivamente, la cadena es infinita.

- Delabastita, Dirk y Rainier Grutman. "Fictional representations of multilingualism and translation". *Linguistica Antverpiensia*, Fictionalising Translation and Multilingualism 4 (2005): 11-34.
- Giordano, Alberto. *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- Goldchluk, Graciela (compilación, prólogo y notas). Manuel Puig: *Querida familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956-1962)*. Buenos Aires: Entropía, 2005.
- _____ (compilación, prólogo y notas): Manuel Puig: *Querida familia: Tomo 2. Cartas americanas – New York-Río (1963-1983)*. Buenos Aires: Entropía, 2006.
- Kellman, Steven G. *The Translingual Imagination*. Lincoln: U of Nebraska P, 2000.
- Kunz, Marco. *Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1994.
- Larkosh, Christopher. "Manuel multilingüe: traducción, tránsito cultural y entrelugares literarios". *Sexualidad y nación*. Daniel Balderston, ed. Pittsburgh: IILI, 2000. 294-303.
- Levine, Suzanne Jill. *El escriba subversivo: una poética de la traducción*. México: FCE, 1998.
- _____ *Manuel Puig y la mujer araña. Su vida y sus ficciones*. Elvio E. Gandolfo, trad. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- Logie, Ilse. *La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig: análisis de cinco novelas*. Tesis sin publicar. Amberes, 1997.
- _____ *La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig: análisis de cuatro novelas*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2001.
- Masiello, Francine. "La manta robada". *Encuentro Internacional Manuel Puig*. José Amícola y Graciela Speranza, comps. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 341-354.
- _____ "Fuera de lugar: silencios y desidentidades en *El beso de la mujer araña*". Manuel Puig: *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi, coords. París: Unesco. Colección Archivos, 2002. 574-588.
- Molino, Angelo. "La capelina de Leni". Manuel Puig: *El beso de la mujer araña*. José Amícola y Jorge Panesi, coords. París: Unesco. Colección Archivos, 2002. 449-455.
- Panesi, Jorge. "Manuel Puig, las relaciones peligrosas". *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 909-917.
- _____ "Memoria, cuerpo y olvido: *Maldición eterna a quien lea estas páginas*". *Encuentro Internacional Manuel Puig*. José Amícola y Graciela Speranza, comps. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 155-163.
- Puig, Manuel. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona/México/Caracas: Seix Barral, 1980.
- _____ *Sangre de amor correspondido*. Barcelona/México/Caracas: Seix Barral, 1982.
- _____ *Cae la noche tropical*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- _____ *Estertores de una década, Nueva York 1978*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- Romero, Julia. "La carta robada. Otra lectura de *La traición de Rita Hayworth*". *Homenaje a Manuel Puig*. José Amícola, ed. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1994. 15-20.

- _____. “Algunas hipótesis sobre la producción édita e inédita de Manuel Puig”. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. José Amicola y Graciela Speranza, comps. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 42-50.
- _____. “Geneticismo y traducción. Los textos escribibles”. *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo*. María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo, comps. Buenos Aires: Eudeba, 2001. 505-511.
- _____. (investigación, compilación, notas). *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- _____. *El escritorio de Manuel Puig. Producción, inserción y recepción en el campo intelectual*. La Plata: Al Margen, 2007.
- Sarlo, Beatriz. “Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto de la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX”. *Coloquio Internacional sobre Oralidad y Argentinidad*. Friburgo: Albert Ludwigs Universität, 1994.
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2000.
- Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución lingüística*. Madrid: Siruela, 2002.
- Vázquez, María Celia y Sergio Pastormerlo, comps. *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Waisman, Sergio. “The Thousand and One Nights in Argentina: Translation, Narrative, and Politics in Borges, Puig and Piglia”. *Comparative Literature Studies* 40 (2003): 351-371.

