

Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América

I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica

ESCRIBIR LA VOZ DEL OTRO: LA LENGUA DE LA TRADUCCIÓN EN *MALDICIÓN ETERNA A QUIEN LEA ESTAS PÁGINAS*, DE MANUEL PUIG

Graciela Goldchluk

Universidad Nacional de La Plata

Simposio: “*Manuscritos latinoamericanos: políticas de escritura*”

Resumen

Puig ensayó un modo de escritura políglota poco frecuente. Escribió *Maldición eterna a quien lea estas páginas* / *Eternal Curse on the Reader of these Pages* de manera simultánea. Su novela siguiente sería *Sangre de amor correspondido* / *Sangue de amor correspondido*, en español y en portugués. A diferencia de otros escritores que “cambian de lengua” y se la “apropian”, en el caso de Puig se trata de escribir en el borde entre dos lenguas, con marcas de esa permeabilidad que señalan que esa lengua no es la propia. La ponencia tomará algunos manuscritos en inglés y en español para ver la interacción de la escritura en ambas lenguas.

Palabras clave: Genética textual - Literatura – Escritura – Manuel Puig – Traducción – Sociogénesis escritural

Un lugar común en la lectura de la obra de Manuel Puig afirma que es el autor que mejor “escribe la oralidad”, una impresión que encuentra su fundamento en la experiencia de intimidad que desencadenan sus textos, especialmente sus novelas. En las novelas de Manuel Puig, las que más amamos, parece siempre que estamos escuchando una conversación a la que asistimos sin haber sido invitados, y sin que se note nuestra presencia. De ahí la relación con el cine clásico, donde un decorado de tres paredes nos permitía meternos en el dormitorio de los protagonistas: la cuarta pared somos nosotras, sentadas en la oscuridad de la butaca. Todos nosotras, lectores y lectoras, estamos escuchando lo que hablan, como una vecina de barrio.

La primera explicación para este fenómeno que pone al lector en el lugar de la vecina es la falta de narrador. En una novela tradicional el invitado es el narrador, el desplazado y travestido. Para César Aira esta explicación es otro lugar común, y la

Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América

I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica

ausencia de narrador algo que Puig tuvo que aceptar como mandato de época.¹ Por su parte, Rodas (2011) explora las múltiples formas que asume el narrador en una de las novelas clásicas de Manuel Puig, casi una metonimia de autor: *Boquitas pintadas*.

La clave, señala Aira, es la creación de un silencio para que pueda oírse la voz del sobreviviente. Esa voz, que es la del escritor, es también el silencio del escritor para que se escuche la voz del otro desde su propia perspectiva; es decir el otro, lo otro, en tanto otro y no como medida de mi posición en el mundo. Si pensamos, con Blanchot (1992: 21), que “Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar. Y por eso, para convertirme en eco, de alguna manera debo imponerle silencio”, podemos llegar al núcleo del sismo que produjo Manuel Puig en la literatura argentina del siglo XX. Mientras los escritores de su época, en un alarde de sordera, querían “ser la voz de los que no tienen voz”; Puig demostró tener, como suele decirse, un “oído de tísico”, atento al rumor de las respiraciones.

La construcción del tono: decisión de comienzo

El recorrido de la escritura de Manuel Puig se abre y se cierra con dos guiones escritos en inglés, *Ball Cancelled* en 1958 y *Vivaldi* (en inglés e italiano) en los últimos meses de 1989. En ese lapso de casi cuarenta años Puig se consolidó como escritor argentino que publicó, como tantos otros, lo más significativo de su obra fuera del país. Políglota desde su infancia por aplicación de hijo de clase media, Puig es lo contrario de lo que describe Steiner en *Extraterritorial*, no es el “turista millonario” que pasa de una lengua a otra (2009: 21) sino un desposeído que supo, desde el primer momento, que no era dueño de la lengua en la que se expresaba. Supo que valía la

¹ “Puig fue un narrador que nació en una época en que a la narración, para hacerla seria y presentable, había que sacarle elementos, cuanto más mejor. Él aceptó esta incomodidad, con la obediencia ingenua de un niño. Hizo a un lado su voz de narrador, y todo lo que tenía que decir sobre hechos y personajes. Llegó a dejar sólo una impenetrable oscuridad, en la que resonaban voces extrañas y en buena medida incomprensibles”. (Aira 1991)

Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América

I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica

pena renunciar a todas las posesiones del lenguaje, como los crotos de Laiseca homenajeados en una canción:

El croto no es dueño del tinto que toma,
de la nafta que lo lleva, ni del camión, ni del tren,
ni del pucho que se fuma, ni la lámpara que cuelga,
ni del gas, ni del agua, ni del querosén,
ni las gallinas, las vacas, la tierra, las latas,
ni de los aviones que ve,
las rutas que recorre, teléfonos que ignora,
ni las voces en la radio, ni las noticias de ayer.²

Una vez tomada esta decisión, arrastrado a esta decisión, todas las lenguas se abrieron para su escritura. Pero volvamos al recorrido.

La primera escritura profesional que practicó Manuel Puig fue el subtítulo de películas, un trabajo que desarrolló mientras intentaba convertirse en director y, más tarde, mientras escribía sus primeros guiones. El español aparece en ese contexto como una lengua de llegada que debe transmitir de manera sintética las informaciones, a veces orales y escritas, que emanan de la pantalla.³ Los diálogos traducidos, por otra parte, no son autosuficientes, no se comprenden sin la película delante aunque conservan por eso mismo un cierto misterio, un vacío que se hace evidente y pudo servir de escuela de escritura. En el recorrido del subtítulo a los guiones las primeras lenguas que aparecen son el italiano (*Rosse Apasite per Apollo*) y el inglés (*Ball Canceled*), así hasta llegar a su primer guión en español: *La tajada*.

² Se trata de "El balneario de los doctores crotos" (1998), de Andrés Ciro Martínez, perteneciente al álbum *Azul*, del grupo de rock *Los piojos*. El homenaje es explícito en los versos: "Es conocida la vida de este croto/ su nombre es Iseka e ignora la ley".

³ Subtitular una película no es el equivalente a traducir sus diálogos, ya que es necesario calcular el tiempo de lectura en sincronía con las escenas. De ese modo, podemos pensar que los subtítulos funcionan como una suerte de guión de lo que se dice, que no debe distraer de la acción. Los intertítulos de las películas mudas serían su antecedente más cercano.

Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América

I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica

Gracias al trabajo de Giovanna Pollarolo (2012), podemos tener por primera vez un estudio serio que conecta los primeros guiones de Puig con las innovaciones presentadas en la escritura de sus novelas a partir de la relación crítica de estos textos con la tradición de Hollywood de la que provienen y a la que, al mismo tiempo, interpelan. Estos efectos, que Alberto Giordano (2001: 141 y sig.) llama “efectos de representación”, conviven en la escritura de Puig -en toda, incluso en su correspondencia- con ciertos “efectos de presentificación” que se experimentan a partir del tono, ese enmudecimiento del murmullo del lenguaje, ese golpe de silencio que sucede en Puig en el corazón mismo del lugar común. Esta dinámica entre representación y presentificación parece seguir en Puig una lógica inversamente proporcional, cuanto más se aleja de la primera, más aparece la segunda: la condición para que esto suceda es que la representación continúe presente, como un paraguas donde suceden esos imperceptibles episodios de enmudecimiento, de tartamudez del lenguaje en el que se retrasa un poco, queda fuera de coordinación y así se hace presente, es decir: brilla por su ausencia. Si el paso del guión a la novela parece señalar el momento en que Puig se convierte finalmente en el escritor que conmovió el modo de narrar en la literatura argentina es porque es el momento en que el acontecimiento del tono pasa por completo a la escritura. No se trata de que abandonara la escritura de guiones, que siguió practicando hasta los últimos meses de su vida, ni de que lo escrito anteriormente careciera de valor, sino del paso del guión a la novela como asunción de la escritura. Es precisamente cuando un guión que estaba preparando desborda su posibilidad de ser presentado en cine, cuando la voz de una tía que hablaba sin parar acumulando “banalidades” estalla en miles de voces que no pueden ser asumidas por una sola voz que absorbiera todos los matices de la desesperación, cuando Puig cuenta a su familia que de ahí “puede salir una especie de novela” (25 de abril de 1962; Puig 2005: 325) y se hace cargo de la escritura como superproducción absoluta: “por primera vez no tenía que conformar a nadie”. De ese modo, Puig comienza a explorar cómo generar las condiciones para hacer audible el murmullo que lo seduce, cómo poner por escrito esa “escucha literaria” (Giordano *cit.*) y por primera vez lee a sus colegas, los otros escritores argentinos y latinoamericanos.

Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América

I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica

Leí una colección de artículos de Roberto Arlt, "Aguafuertes porteñas", creo que es recopilación de artículos que publicaba en "El Mundo" en los años 30. Bueno, me resultó utilísimo porque hace un uso especial del lunfardo desastroso porque se complace en eso y hace uso y abuso. Me vino muy bien porque tenía mis dudas sobre eso y me decidí a corregir unas cuantas expresiones. (16 de febrero de 1964, Puig 2006: 94)

En esta lectura no importa si los personajes hablan efectivamente de esa manera (criterio de representación), sino que se trata de reprimir esa autocomplacencia que produce un abuso, y el abuso siempre es de poder. La decisión no es difícil si el lenguaje en que se escribe no se considera propio, si la traducción es el modelo de mediación y la transparencia el horizonte que se persigue; ningún conocimiento (ni el de las peculiaridades) que se interponga en el reconocimiento íntimo, extrañado, de los personajes.

El lenguaje como objeto

El silencio que se impone Puig en el terreno del "habla de los personajes" (Bajtín 1993: 253 y sig.) se verifica en tres planos: el de la selección léxica, que será cuidadosa y no abundará en marcas regionales o de clase; el de la corrección gramatical, respetada incluso en los personajes niños y los presuntamente analfabetos; y el de la representación gráfica de la oralidad, que aparece fugazmente en el guión *La tajada*.⁴ Esta decisión plena del comienzo se vuelve reflexión durante el exilio, cuando las novelas se pueblan de otras voces, de otros acentos. El espacio del exilio no es para Puig un lugar inespecífico donde ejercer la nostalgia, sino que la expulsión del país opera en su escritura una bifurcación: por un lado interpela al lector argentino ausente,⁵ y por otro establece un diálogo con el lugar que lo recibe. De ese modo, la

⁴ Me remito al habla, la zona de escritura de los personajes, como lo demuestra el trabajo de Rodas presentado en este mismo Simposio, puede revelar otros rasgos.

⁵ "Lo que la censura primero y el exilio después sustraen a Puig es la posibilidad de un diálogo con los lectores argentinos. La respuesta es una reduplicación de ese diálogo. Por un lado, Puig inicia una polémica con la exclusión, una charla con el público que en ese momento no puede leerlo, con los intelectuales que han dejado de apoyarlo, y

Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América

I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica

primera novela concebida y escrita en el exilio no sólo tiene un personaje mexicano sino que esos diálogos son revisados por Agustín García Gil, profesor de literatura y amigo de Puig, para comprobar que los modismos son ajustados y que Beatriz, la amiga feminista, habla como una mexicana.

Pero es en *Maldición eterna a quien lea estas páginas/ Eternal course on the reader of this pages*, donde Puig despliega el teatro del lenguaje. El núcleo de la intriga podría enunciarse en estas palabras que dan comienzo a *Mal de archivo* (Derrida 1997a) "Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación.", también el sentido del título:

- "Malédiction... éternelle... a... qui lise... ces pages". Es lo primero que dice.
.....
- ¿Maldición eterna a quién?, ¿al policía que descubriese y leyese estas páginas?
- ...
- ¿Maldición eterna a cualquiera que las lea con malos ojos, con ojos de policía? (Puig 1980:125)

De lo que está hablando Larry, el profesor de historia empleado como enfermero del Señor Ramírez, es de las notas de la cárcel que el sindicalista tomó. Es la primera frase que se forma al leer en orden las palabras numeradas en el ejemplar de *Les liaisons dangereuses* que se ha remitido junto con otros libros del refugiado argentino en Nueva York, entre los que se nombran *La Princesse de Clèves* y *Adolphe*. En todo caso, quien pueda apropiarse del sentido que otro da a las palabras, quien imponga una interpretación, parece ser siempre alguien que lee con ojos de policía. Si algo ha aprendido Ramírez es que la lengua es una desposesión; si algo sabe Puig es que sólo asumiendo esa condición es posible rodear la voz del otro del silencio necesario para que se haga oír.

La historia de esta novela ha sido narrada por Puig, como el encuentro con una persona joven que lo intrigó, en Nueva York, y con quien estableció el primer contrato

esa charla empieza con un chisme: 'A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas'." (Goldchluk 2011: 219)

Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América

I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica

de escritura. Sabemos de esa situación por los relatos y por el borrador de una carta encontrada en el archivo, que comienza: "Dear Michel*: I'm delighted about your decision. What a relief! Now I know there will a novel # 6". A partir del material brindado por los encuentros pautados con su "informante" se escribe la novela, que cuenta y vuelve a contar lo mismo, el deseo imposible de cada uno por apropiarse de la historia del otro, de su memoria. Pero la imposibilidad está marcada desde el comienzo y es una vez más una cuestión de lenguaje. Estos dos hombres hablan una lengua que se figura inglés, la figuración aparece en el tono con que el enfermero habla de los libros de la sección "Marxismo" que puede encontrar en la biblioteca, el primer tomo de *El Capital*: "No creen que nadie lea o estudie los tres volúmenes. Así que le dejan caer por ahí el primero. Como la Biblia en un motel" (Puig 1980: 48). Del mismo modo que las guías de turismo explican que nadie ve Nueva York por primera vez, Puig nos "deja caer" algunas expresiones que valen más que el ombú que no aparece en el Martín Fierro como marca de autenticidad. En la versión en inglés, Larry dirá "Like the Gideon Bible in motels." (Puig 1982: 35) Puig, que estaba escribiendo ambas versiones al mismo tiempo, reduce el nivel representativo en la versión en español (donde la Biblia será sólo el libro, sin acudir a la versión Gideon), pero al mismo tiempo modeliza el verbo. Vemos que en el manuscrito pasa de "Le ponen por ahí el primero" a probablemente "Le dejan* por ahí el primero", que tacha con bolígrafo para incluir "Le dejan caer por ahí el primero". Varias de estas expresiones dan cuenta de la ficción de la traducción. Cualquiera de ellas aparece condenada de antemano, en la primera hoja de la novela.

Difícilmente se haya escrito una línea más conmovedora sobre el exilio que la réplica de Ramírez cuando le explican el nombre de la plaza Washington y responde "Gracias. Eso lo sé. Lo que no sé... es qué es lo que se tendría que sentir, cuando se dice Washington". Lo notable es que la réplica se escribió primero en la voz del otro, es decir en inglés.

- My name is Jerry. Your name is Ramirez. The name of the park is Washington. The park is ~~named Washington/ called~~ named Washington.

Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América

I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica

- Thank you. *Y know that. What I don't know is... ~~what is supposed to feel when you say Washington~~ what one is supposed to feel when one says Washington*⁶

La versión que se conserva en español es posterior, el nombre del enfermero está definido Larry, como quedará en ambas ediciones.

- Mi nombre es Je [~~Jerry~~] Larry. El suyo es Ramírez. Y Washington es el nombre del parque de la plaza. La plaza se llama Washington.
- Gracias. Eso lo sé. Lo que no sé... es lo que ~~yo te [tendría]~~ se tendrá se tendría que sentir, cuando se dice Washington.⁷

En ambas versiones, las modificaciones tienden a la despersonalización. Si atendemos a la versión en inglés, Puig reemplaza "you say" por "one says", que tiene valor impersonal, pero no deja de señalar a la persona de manera paradójica; si *you* es claramente una segunda persona, *one* es un alguien que remite a la primera pero es tratado como una tercera, una "no persona" al decir de Benveniste, uno cualquiera, el título de un tango para quien piensa desde otra lengua.⁸ En español, el movimiento es doble, de despersonalización y alejamiento. La primera opción, cambiada al correr de la máquina, es "yo te [tendría] que sentir", que se reemplaza por "lo que se tendrá que sentir", la última sobreescritura de la letra "í" encima de la "a" da la forma "lo que se tendría que sentir", que queda en la versión editada. De ese modo, primero desaparece el yo, se elimina la forma personal, y después (el cambio de verbo está hecho a mano, en una relectura) se pasa del indicativo "tendrá" al potencial "tendría",

⁶ Para ver la imagen del manuscrito ir a http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig/maldicion-eterna-a-quien-lea-estas-paginas/pre-textos-redaccionales-ingles-segunda-version-completa-bloque-1/n-f-36-0467-r_-1

⁷ Para ver esta imagen http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig/maldicion-eterna-a-quien-lea-estas-paginas/pre-textos-redaccionales-espanol-bloque-1/n-f-10-0063-r_-1

⁸ El tango *Uno*, de Enrique Santos Discépolo (1943), reaparece como referencia casi obligada en el momento de pensar una conciencia lingüística de esta forma gramatical: "Uno busca lleno de esperanzas/ el camino que los sueños/ prometieron a sus ansias...".

Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América

I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica

borrando todo rastro de posibilidad, de accesibilidad a la experiencia. El enunciador, el señor Ramírez, exiliado y torturado hasta perder la memoria, afirma que sabe, se afirma como sujeto al decir que sabe las palabras: plaza, Washington... lo sabe. Lo que no sabe, lo que no le permite decir yo, es lo que tendría que sentir. Hasta tal punto está escindido el sentido y el sentir en la lengua de un exiliado que no se hace posible, ni siquiera para el personaje, enunciar ese yo. Ese "golpe de silencio" se da tanto en la lengua que Ramírez nombra "original" y que Derrida (1997b) llamó "prótesis de origen", como en la lengua del otro, del que se busca asir su experiencia. En este juego de reescrituras, podemos ver que Puig escribe en inglés desde la experiencia del español, pero también escribe en español desde la experiencia del inglés; o mejor dicho, escribe como un recién llegado en todos los idiomas.

Bibliografía

Aira, César (1991). "El sultán", en *Paradoxa*. N° 6. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Archivo digital Manuel Puig, organizado por Graciela Goldchluk y Mara Puig, con colaboración de Pedro Gergho y Giselle Rodas. Disponible en parte en <http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig>

Bajtín, Mijail (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*, Barcelona: Paidós.

Derrida, Jacques (1997a). *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

--- (1997b). *El monolingüismo del otro* (o la prótesis de origen). Buenos Aires: Manantial.

Giordano, Alberto (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Rodas, Giselle (2011). "Reescrituras del narrador en *Boquitas Pintadas*. Folletín, de Manuel Puig: algunas notas sobre el proceso de génesis". Ponencia presentada en el *IV Congreso Internacional Celehis de Literatura*. 7, 8 y 9 de noviembre de 2011, Mar del Plata. Mimeo.

Pollarolo, Giovanna (2012). *Los Guiones del "Ciclo Hollywoodense" de Manuel Puig. Copias, reescrituras y apropiaciones*. Tesis doctoral para la Universidad de Ottawa (Canadá). Disponible en <http://www.ruor.uottawa.ca/en/handle/10393/20724>

Puig, Manuel (1979). *Pubis angelical*. Barcelona: Seix Barral.

--- (1980). *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona, Seix Barral.

Identidades dinámicas: variación y cambio en el español de América

I Congreso de la Delegación Argentina de la Asociación de Lingüística y Filología de América Latina (ALFAL) y V Jornadas Internacionales de Filología Hispánica

- (1982). *Eternal Curse on the Reader of these Pages*. Nueva York: Random House.
- (1996) *La tajada*, en *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. Comp.: José Amícola. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- (2005). *Querida familia: Tomo 1 Cartas europeas (1956-1962)*. Graciela Goldchluk editora. Buenos Aires: Entropía.
- (2006). *Querida familia: Tomo 2 Cartas americanas (Nueva York - Río 1963-1983)*. Graciela Goldchluk editora. Buenos Aires: Entropía.
- Steiner, George (2009). *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.